

C. 538

MUZEALNICTWO

28 | 29

WARSZAWA 1984

28 | 28

WARSZAWA 1984

MUZEALNICTWO

Ministerstwo Kultury i Sztuki
Generalny Konserwator Zabytków
Ośrodek Dokumentacji Zabytków
Warszawa 1984

Kolegium Redakcyjne

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

Tłumaczenia
Katarzyna Kozubska

Opracowanie graficzne
Bożena Fiuk

Korekta
Małgorzata Merkel-Massé



inv. nr. 38086

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

WYDAWNICTWA OŚRODKA DOKUMENTACJI ZABYTEKÓW • WARSZAWA 1984
ISSN 0464-1086

Słowo wstępne

Oddajemy do rąk Czytelników kolejny, 28—29 numer „Muzealnictwa”. Pragnęliśmy dać w nim obraz muzealnictwa polskiego w roku 1983, roku wiktorii wiedeńskiej, zadokumentowanej w Polsce ekspozycjami m.in. na Wawelu i w Wilanowie. Mamy tu jednakże możliwość przedstawić tylko ekspozycję wilanowską. Największa po wojnie prezentacja współczesnej kultury polskiej zagranicą, wystawa „Présences polonaises” w paryskim Centre Georges Pompidou latem 1983 r. doczeka się omówienia dopiero w następnym numerze. Czytelnik znajdzie jednak w tym zeszycie artykuł o najciekawszych wydarzeniach muzealnych w kraju w roku 1983, a mianowicie o oryginalnej wystawie poświęconej zniszczonej podczas ostatniej wojny porcelanie (Muzeum Historyczne m.st. Warszawy), o odbiciu problemów muzealnictwa polskiego w prasie, a także o utworzonym właśnie Muzeum Weterynarii w Ciechanowcu. Znajdzie także artykuł o ekomuzeum aglomeracji staropolskiej w Starachowicach, Muzeum Szklą Współczesnego w Sosnowcu oraz problemach niepełnosprawnych w muzeach.

Kontynuujemy cykl artykułów na temat wstawiennictwa Jerzego Świecimskiego, znanego już dobrze Czytelnikom naszego czasopisma, zamieszczamy artykuł z zakresu konserwacji obrazów na drewnie oraz informujemy o nowych aktach prawnych naszej dziedziny dotyczących, zajmujemy się również problemem rewindykacji dóbr kultury. Artykuł Andrzeja Ryszkiewicza podnosi zasługi Edwarda Rastawieckiego jako kolekcjonera i mecenasa, prezentujemy wreszcie polonika na Węgrzech i wystawę pn. „Myter” w Sztokholmie.

Osobny blok materiałów dotyczy XIII Konferencji Generalnej ICOM-u w Londynie, która odbyła się na przełomie lipca i sierpnia 1983 r. Prócz sprawozdania o pracach tej konferencji drukujemy materiały o sesjach międzynarodowych komitetów ICOM-u — muzeów literackich i przyrodniczych, relację Przewodniczącego ICLM (muzea literackie) o pracach w dwóch ostatnich kadencjach oraz informację o powstałej w 1983 r. Stałej Konferencji Muzeów i Bibliotek Polskich na Zachodzie. Dwa głosy polemiczne zamykają bieżący numer.

Janusz Odrowąż-Pieniążek

Ekspozycja „Chwały i sławy Jana III” w Pałacu Królewskim w Wilanowie

Wśród wielu jubileuszowych wystaw, zorganizowanych w Polsce z okazji trzechsetnej rocznicy wiktorii wiedeńskiej, szczególne miejsce zajmowały trzy: „Rzeczpospolita w dobie Jana III”, zorganizowana na Zamku Królewskim w Warszawie, „Odsiecz wiedeńska 1683”, eksponowana we wnętrzach Zamku Królewskiego na Wawelu, oraz „Chwała i sława Jana III w sztuce i literaturze XVII—XX w.”, urządzona w Pałacu Królewskim w Wilanowie. Temat wystawy wilanowskiej nie został wybrany przypadkowo. Podyktował go bowiem szczególny charakter Wilanowa, będącego od wieków najwspanialszym i najbardziej okazałym pomnikiem chwały i sławy zwycięskiego króla Jana, jak również uświęconym tradycją narodową miejscem jego kultu. Wobec niezwykłego bogactwa treści zawartych zarówno w architekturze pałacu, jak też w dekoracji rzeźbiarskiej, malarskiej i sztukatorskiej elewacji oraz wewnątrz pałacowych, a nawet w jego dotychczasowym urządzeniu — program omawianej wystawy poszedł w dwóch kierunkach. Pierwszym z nich było zaakcentowanie, wzbogacenie i rozwinięcie wątków treściowych, istniejących w strukturze architektonicznej i wystroju artystycznym królewskiej rezydencji; drugim — przypomnienie i utrwalenie w świadomości społecznej trwającego od XVIII w. kultu Jana III jako bohatera narodowego.

W odróżnieniu od urządzonej przed półwieczem w Warszawie olbrzymiej wystawy zabytków z czasów Jana III, lub też od ostatniej dużej wystawy na Wawelu, ekspozycja w pałacu wilanowskim była znacznie skromniejsza. Zniszczona i ograbiona w czasie ostatniej wojny Warszawa utraciła wiele pamiątek historycznych po zwycięskim monarsze. Sam pałac wilanowski został pozbawiony najcenniejszych obiektów z epoki króla Jana: wspaniałego dwumasztowego namiotu tureckiego, cennych militariów polskich i tureckich, dywanów wschod-

nich, kabinetu ofiarowanego Janowi III przez papieża Innocentego XI, portretów króla, wyrobów złotniczych z przedstawieniami Sobieskiego itp. Konkurencyjność wystaw w różnych częściach Polski uniemożliwiła natomiast pozyskanie dla wystawy wilanowskiej wielu interesujących eksponatów, co zubożyło zarówno program wystawy, jak i jej wartości poznawcze i ekspozycyjne. Mimo to, dzięki zrozumieniu, życzliwości i pomocy kilkunastu muzeów, bibliotek i archiwów oraz paru osób prywatnych — udało się uzyskać odpowiedni materiał ekspozycyjny¹. Ten starannie dobrany zespół obiektów pozwolił zaprezentować główne myśli, związane z gloryfikacją, kultem i legendą Jana III, wyrażone w licznych dziełach malarstwa, rzeźby, grafiki, medalierstwa, rzemiosła artystycznego i piśmiennictwa. Chociaż głównym terenem ekspozycji stały się — rzecz zrozumiała — królewskie komnaty, gabinety i galerie, to jednak ze względów programowych wykorzystano tu również inne stosowne pomieszczenia pałacowe w obu jego skrzydłach.

Swego rodzaju prologiem wystawy stała się monumentalna Biała Sala w południowym skrzydle pałacu, gdzie ukazano dzieła związane z początkami gloryfikacji Jana III i jego drogę do korony. Z tego też względu główną ścianę sali przeznaczono na ekspozycję wielkiego płótna Ferdynanda van Kessel *Bitwa pod Chocimiem*, dla podkreślenia, że to właśnie głośne zwycięstwo hetmana Jana Sobieskiego wyniosło go na tron polski i dało początek apologii przyszłego monarchy i jego sukcesów militarnych. Żałować przy tym należy, że mimo wielu starań i zabiegów ze strony organizatorów wystawy nie udało się pozyskać z Oleska tego, tak ważnego dla sensu całej ekspozycji dzieła, powstałego na osobiste zamówienie Jana III, i że w ostatniej chwili musiano je zastąpić mniej doskonałym, bo wykonanym z archiwalnego, podniszczonego nega-



1. Bitwa pod Chocimiem, Ferdynand van Kessel, 1674—1679

1. Bataille de Chocim, Ferdynand van Kessel, 1674—1679



2. Zdobycie chorągwi wezyra pod Wiedniem, Romeyn de Hooghe, 1683

2. Prise du drapeau de visir pendant la bataille de Vienne, Romeyn de Hooghe, 1683



tywu, fotogramem. Temat wiktorii chocimskiej został również ukazany w graficznych planach obrazowych autorstwa Johanna Benseimera i Romeyna de Hooghe'a, w starodrukach oraz w medalach Jana Höhna młodszego z Gdańska i Jana Kittla z Wrocławia. Ważnymi akcentami ideowo-artystycznymi w tej części wystawy były także dwa malarskie portrety Sobieskiego ze zbiorów wilanowskich — Jana Sobieskiego, jeszcze jako hetmana i marszałka w.kor., oraz Jana III już po zwycięstwie chocimskim — jako polskiego monarchy. Z tej samej też racji zaprezentowano w Białej Sali dzieła sztuki, obiekty rzeźmiósła artystycznego i utwory literackie, związane z elekcją i koronacją Sobieskiego. Znalazła się tu, m.in. znana kompozycja graficzna Hooghe'a *Wjazd Jana III na koronację do Krakowa*, gdański obrus z XVII w. ze sceną koronacji Jana i Marii Kazimiery Sobieskich, dopełniony życzeniami dla pary królewskiej, rycina Ernsta Brauna ilustrująca fajerwerk gdań-

3. Gloryfikacja Jana III na tle bitwy pod Wiedniem, malarz nieokreślony XVII/XVIII w.

3. Glorification de Jan III Sobieski au fond de la bataille de Vienne, peintre inconnu, XVII/XVIII siècle



4. Awers medalu z okazji zwycięstwa pod Wiedniem, Jan Höhn mł., Gdańsk, 1683

4. Avers de la médaille à l'occasion de la victoire de Vienne, Jan Höhn le jeune, Gdańsk 1683

ski z okazji koronacji Jana III oraz okolicznościowe medale i druki o charakterze gloryfikacyjno-panegirycznym, ze znanym dziełem Stanisława Herakliusza Lubomirskiego *Muza polska na tryumfalny wjazd [...] Jana III [...] Znalazły się tu również wykonane techniką fotograficzną facsimile czterech obrazów z Palazzo Barberini w Rzymie, przypisywane Sebastiano Ciprianemu, a przedstawiające *Gloryfikację Sobieskiego na tle bitwy chocimskiej, Gloryfikację Jana III na tle wiktorii wiedeńskiej, Poselstwo Jana III u papieża Innocente'go XI i Jana III i Marię Kazimierę jako fundatorów kościołów w Warszawie*².*

Związana ściśle z Białą Salą Galeria Południowa pałacu, w której barokowy konny pomnik króla jako pogromcy Turków z towarzyszącymi mu w niszach posągami Herkulesa wyrażającymi królewską *virtus heroica* oraz malowidłem plafonowym ukazującym *Geniusza Sławy Jana III* — stanowi czytelną formę gloryfikacji króla-zwycięzcy, poświęcona została w całości temu właśnie tematowi. W licznych dziełach malarstwa, grafiki i medalierstwa, a także we wspaniałych starodrukach z XVII w., dokonany został czytelny pokaz utworów, służących chwale i sławie niezwycko-

nego Jana III, bohatera spod Żurawna, Wiednia i Parkanów, monarchy równego cesarzom, heroicznego obrońcy świata chrześcijańskiego. Na całość tej części ekspozycji złożyły się dzieła Pandolfa Reschiego, Romeyna de Hooghe, Noël-Roberta Cochin, Peetera Smitha, Paola Paganiego, Giuseppe Marii Mitellego, Joachima Wichmanna i wielu innych. Wśród licznych utworów graficznych specjalną uwagę zwracały osobno eksponowane siedemnastowieczne almanachy z przedstawieniami *Jana III pod Wiedniem* i *Alegorii zwycięstwa wiedeńskiego*. Szczególną wymowę posiadał odtworzony specjalnie z okazji wystawy model zaprojektowanego w XVII w. pomnika Jana III, którego autentyczne części, dłuta francuskiego rzeźbiarza Pierre Vaneau rozproszone są obecnie w kilku miastach Francji³.

Do zespołu obiektów związanych z wiktoria wiedeńską należały także sławiące Jana III medale, m.in. Jana Höhna, Regniera Arondeaux, Johanna Martena Schmelzingera, Johanna Reinhardta Engelhardta, Johanna Neidhardta, Johanna Kittla i Giovanniego Hamerani, oraz bartynotypie znanych medali z XVII w. Wśród drukowanych utworów historyczno-panegirycznych znalazły się dzieła pisarzy polskich i obcych, w tym: Michała Chreptowicza, Wojciecha Bartochowskiego, Wespazjana Kochowskiego, Wincentego Ustrzyckiego, Jodocusa Backera i Antonia Malegonelli. W końcowej części galerii, którą w ubiegłym stuleciu wydzielono na tzw. Lapidarium, przedstawiono akwarelową i graficzną ikonografię warszawskich fundacji Jana III i Marii Kazimierzy, wzniesionych w podzięcie i dla uczczenia wiktorii wiedeńskiej, a także *Widok zamku w Olesku* — miejsca urodzenia polskiego monarchy.

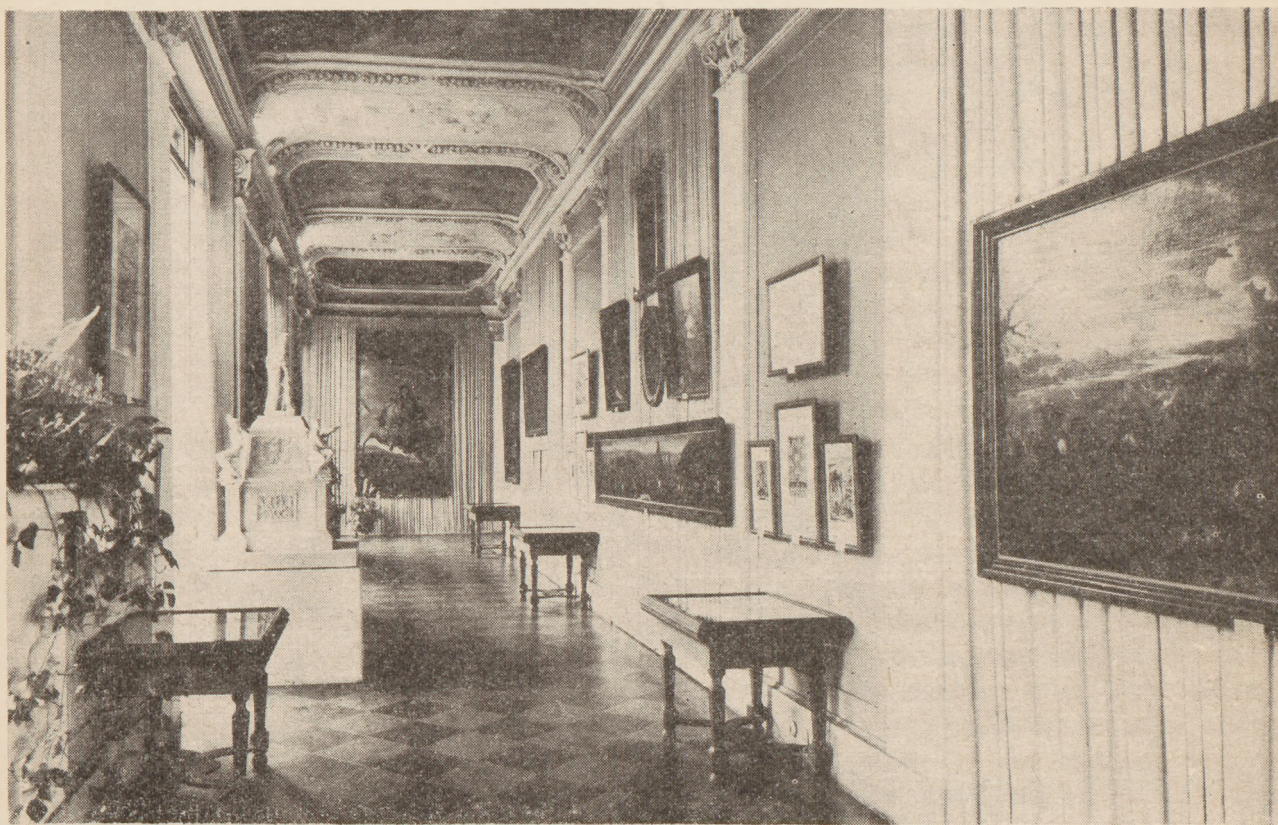
Pierwsze z pomieszczeń w reprezentacyjno-mieszkalnej części pałacu królewskiego — Biblioteka Króla, przy zachowaniu jej dotychczasowego charakteru gabinetu pracy Jana III, zostało dopełnione ekspozycją ilustrowanych starodruków, rysunków emblematycznych i medali, związanych z gloryfikacją króla. Wystawiono tu więc znane dzieła piśmiennictwa z XVII w., autorstwa Kazimierza Arteńskiego, Stanisława Bieżanowskiego, Macieja Kuczankowicza, Zbigniewa Morsztyna i Jakuba Ka-

zimierza Rubinkowskiego, głośne dzieło Jana Heveliusa *Firmamentum Sobiescianum* (...) oraz nie publikowany dotąd rękopis panegiryczno-holdowniczy na cześć Jana III, z 24 emblematami osnutymi na tle motywu tarczy „Janina”, autorstwa Johanna Jacoba Rollosa⁴. Eksponowano tu również dwie siedemnastowieczne mapy: Turcji i Rzeczypospolitej Obojga Narodów, wykonaną przez Nicolas Sanson d'Abbeville.

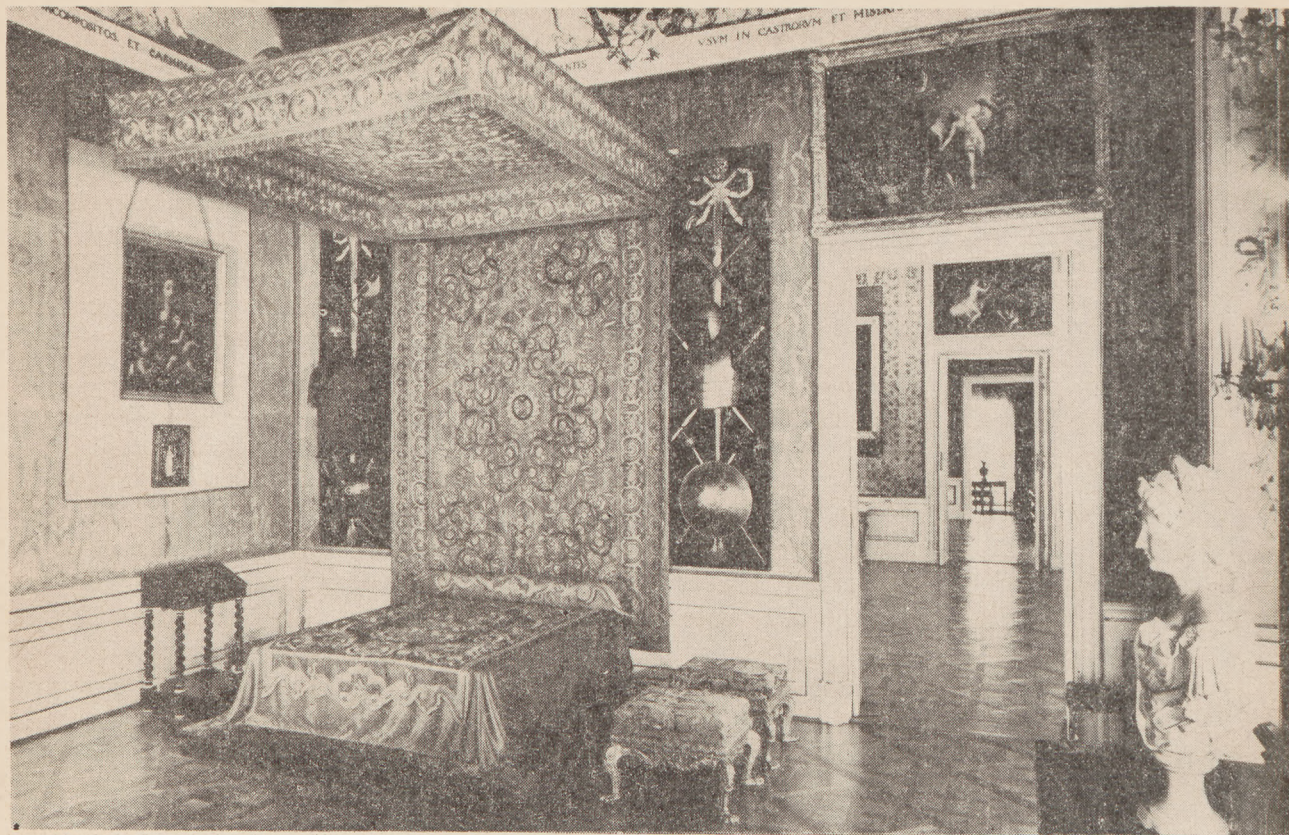
W sąsiadującej z Biblioteką Kaplicy Pałacowej, która w połowie dziewiętnastego stulecia otrzymała neorenesansową formę mini-panteonu, poświęconego ziemskiej chwale Jana III — króla i obrońcy chrześcijaństwa, zawieszono witraż z popiersiem Sobieskiego i przedstawiono zespół pierwotnych projektów tej kaplicy, przypominających niezrealizowaną do końca jej koncepcję ideowo-artystyczną, związaną z apoteozą króla-zwycięzcy.

Antykamera Króla, miejsce, w którym alegoryczna kompozycja plafonu mówi o Janie III,

jako o królu-koordynatorze wszelkich działań w państwie oraz jako monarsze, próbującym ująć mocno w swe ręce ster spraw państwowych, została wypełniona dziełami sławiącymi króla Jana i jego waleczne czyny od Chocimia pod Wiedniem. Jako pendant do wiszących tu, zgodnie z siedemnastowiecznymi przekazami, miedziorytów francuskich, ukazujących czyny wojenne Aleksandra Wielkiego — zawieszono sztychy i obrazy przedstawiające sukcesy militarne Jana III, jako nowego Aleksandra Macedońskiego. Eksponowano tu m.in. znaną rycinę Romeyn de Hooghe'a *Gloryfikacja Jana Sobieskiego na tle bitwy chocimskiej* oraz dwie kompozycje malarskie: *Bitwa pod Wiedniem* nieznanego autora z XVII w., z Janem III jako postacią centralną na polu bitewnym, i *Jan III pod Wiedniem* pędzla Adama Fransa van der Meulen. Osobne miejsce przypadło portretowi Marka Matczyńskiego dla przypomnienia, że król nie tylko cenił go jako wzór wiernego towarzysza broni, lecz także zawdzię-



5. Pałac w Wilanowie. Fragment wystawy w Galerii Południowej
5. Palais à Wilanów, fragment de l'exposition dans le Galerie du Sud



6. Pałac w Wilanowie. Pokój Sypialny Króla
6. Palais à Wilanów, Chambre à Coucher du Roi

czał mu pozyskanie Wilanowa, dozgonną przyjaźń i uratowanie życia w bitwie pod Parkanami.

Szczególne miejsce w programie wystawy zajmował Pokój Sypialny Króla z bogatym programem ideowo-artystycznym, zawartym tak w dekoracji, jak i w urządzeniu tego wnętrza. Sypialnia królewska, w której plafon z alegorią Lata głosi powrót na polską ziemię pod rządami Sobieskiego sprawiedliwości i odrodzonego rolnictwa, a bogata rama sztukatorsko-malarska sławi Jana III jako łagodnego, dobrego i pełnego cnót monarchę, zaś dekoracja glików okiennych wyraża myśl, że żmudną drogę do korony torowała mu czystość moralna, siła, szlachetność i piękno jego czynów — przedstawiona została jako miejsce, w którym po trudach wojennych i państwowych spoczywał *vir magnanimus* — król-zwycięzca.

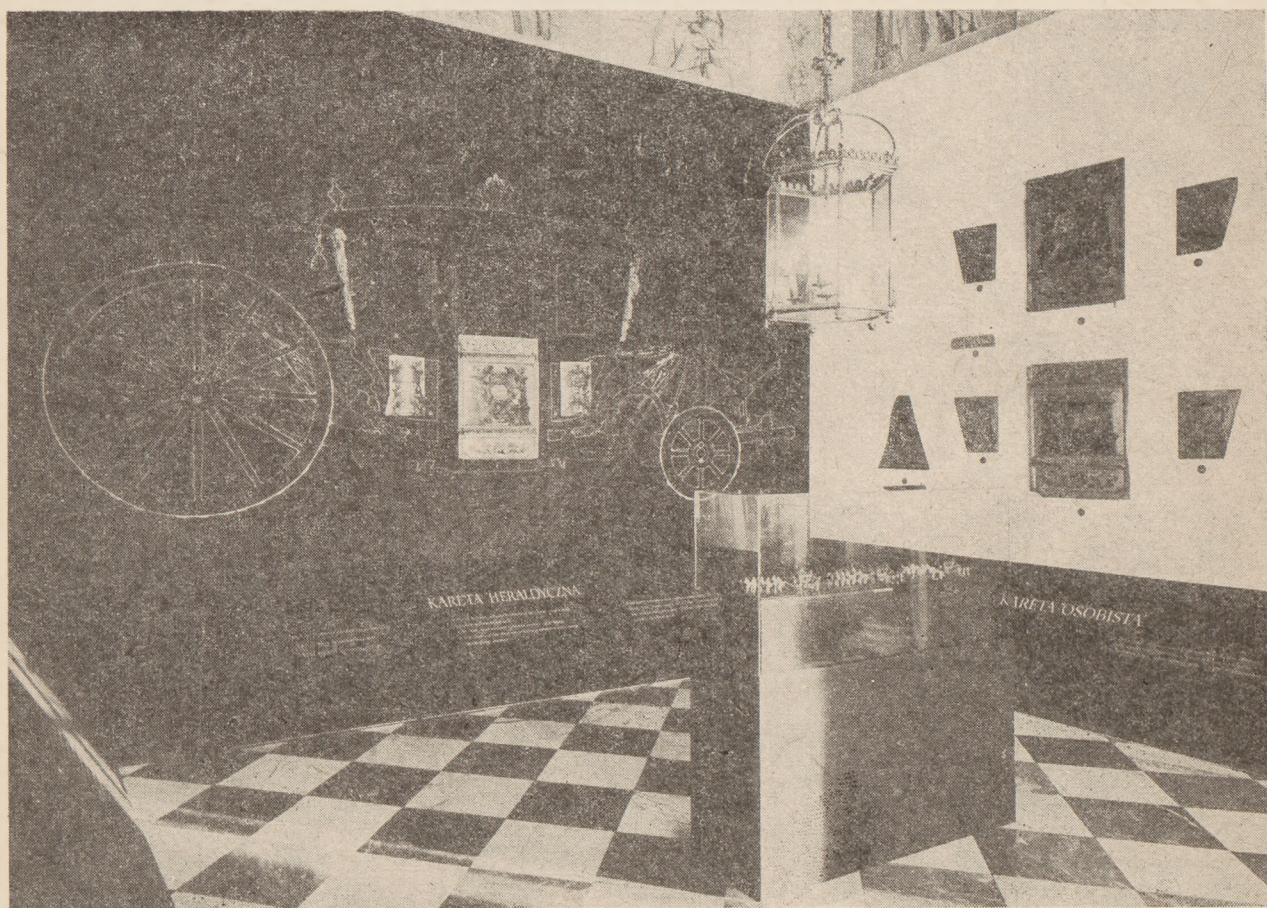
Stąd też po bokach paradnego łoża, jak w czasach króla Jana, zawieszono militaria polskie i wschodnie, aby podkreślić, że tu zwycię-

ski monarcha zażywał spokoju *inter trophaea victoriaeque insignis*⁵. Sam zaś *rex invictissimus* zaprezentowany został w swej sypialni znanym portretem w wieńcu laurowym na głowie, przypisywanym tradycyjnie Jerzemu Eleuterowi Siemiginowskiemu. Z gloryfikacją Jana III związana była wielokrotnie także gloryfikacja Marii Kazimiery i całego królewskiego rodu Sobieskich. Dlatego też dawny Gabinet Holenderski Króla, usytuowany między sypialniami Jana III i Marii Kazimiery, został poświęcony rodzinie polskiego władcy. Centralne miejsce wyznaczono całopostaciowemu wizerunkowi Jana III, pozostałe portretom bliższej i dalszej rodziny królewskiej. Malarskie i graficzne dzieła portretowe ukazywały Jana III z Jakubem i Marię Kazimierę z Teresą Kunegundą, królewiczów Aleksandra i Konstantego w antykizowanych zbrojach, a także w strojach rajtarskich konno. Pod wizerunkami króla i jego synów umieszczono kompozycje graficzne z herbem „Janina” oraz z nadanymi im orderami

św. Michała i św. Ducha, pochodzące z płyt miedziorytniczych dla wydawnictwa poświęconego kawalerom tych francuskich odznaczeń. W licznych rycinach artystów angielskich, francuskich, holenderskich i niemieckich ukazano tu również w różnych wersjach portretowych parę królewską, Teresę Kunegundę jako małżonkę kurfürsta bawarskiego i Marię Klementynę, córkę Jakuba Sobieskiego jako żonę Jakuba III Stuarta, tytułarną królową Anglii. W szczególny sposób wyróżniono *Portret rodziny Jana III*, będący graficzną reprodukcją dzieła Henri Gascara, sztychowaną przez Benoit Fariata. Całość ekspozycji wizerunków rodu królewskiego Sobieskich uzupełniły medale, bite z okazji zaślubin dzieci królewskich oraz wnuczki — Marii Klementyny, okolicznościowe druki, ozdobione alegorycznymi i emblematycznymi rycinami, czy wreszcie gdań-

ski miedzioryt, przedstawiający fajerwerk z okazji ślubu Jakuba Sobieskiego z Jadwigą Neuburską.

Pokój Sypialny Królowej, będący odpowiednikiem Sypialni Króla, został potraktowany, jak za życia Jana III, jako miejsce gloryfikacji i odpoczynku współpatronki gmachu Rzeczypospolitej. Stąd też stały wystrój malarsko-sztukatorski tej komnaty sławiącej cnoty i zalety Marii Kazimiery oraz miłość, jaką zgodnie z wolą monarchy miała wzbudzać wśród poddanych, uzupełniono paradnym łóżem z baldachimem — oznaką królewskiej godności. Nie udało się natomiast autorom wystawy dopełnić urządzenia Pokoju Sypialnego Królowej malarskimi scenami rodzajowymi z przedstawieniem muzykujących par, jak to miało miejsce w czasach króla Jana, by zgodnie z emblematycznym widzeniem świata wyrazić zawar-



7. Pałac w Wilanowie. Fragment ekspozycji w Wielkiej Sieni
7. Palais à Wilanów, fragment de l'exposition dans le Grand Vestibule



8. Teza Urbana i Tadeusza Barberinich, rys. Agostino Scilla, ryt. Jean Blondeau i Arnold Westerhout, 1684

9. Apoteoza Jana III, mal. Jerzy Eleuter Siemiginowski, ryt. Charles de la Haye, ok. 1690

10. Kubek do wina z medalionem Jana III, Johann Godfryd Hool



8. Thèse d'Urban et Thadée Barberini, dessin d'Agostino Scilla, gravé par Jean Blondeau et Arnold Westerhout, 1684

9. Apothéose de Jan III, pein par Jerzy Eleuter Siemiginowski, gravé par Charles de la Haye, vers 1690

10. Gobelet au vin avec le médaille de Jan III, Johann Godfryd Hool

tą w nich ideę zgodności uczuć i harmonijnego współdziałania Marii Kazimiery z królewskim małżonkiem i współobywatelami.

Kontynuacji „familijnych spraw” królewskiego małżeństwa Sobieskich poświęcona była Antykamera Królowej, gdzie barokowa dekoracja sufitu, oprócz głoszenia dobrobytu i pomysłowości w kraju, zrodzonych z wspólnego gospodarowania i miłości pary królewskiej, zo-



stała pomyślana jako gloryfikacja waloru płodności Marii Kazimiery. W rozwinięciu tego wątku treściowego wewnątrz antykamery ozdobiono znanym portretem alegorycznym pędzla Jerzego Eleutera Siemiginowskiego, przedstawiającym królową z dziećmi, jako polską Macierz — uosobienie bogini Rei, oraz wizerunkami dzieci królewskich: Teresy Kunegundy, Jakuba, Aleksandra i Konstantego, a także zmarłego przedwcześnie Jasia. Zostały tu również wystawione „pamiątki rodzinne” Sobieskich: puchar ofiarowany Janowi III i Marii Kazimierze z okazji ich wizyty w Gdańsku w 1677 r., szklaneczka królewicza Jakuba ozdobiona jego herbem i monogramem, cztery butle puzdrowe Konstantego Sobieskiego z herbem „Janina” i monogramem królewicza, kufel oraz kubek do wina z medalami portretowymi Jana III itp.

W towarzyszącym Antykamerze Królowej tzw. Gabinecie *al fresco malowanym*, którego dekoracja malarska ze scenami apollińskimi wyraża m.in. piękno wyzwalające miłość, wyeksponowany został graficzny portret wnuczki królewskiej, Marii Klementyny, autorstwa Jacoba Freya, oraz jej męża, Jakuba Stuarta, pędzla Charles van Loo (?).

Umieszczona w samym centrum pałacu Wielka Sień, która pod koniec życia króla stanowiła ośrodek programu gloryfikacji Jana III w jego wilanowskiej rezydencji jako władcy i zwycięskiego wodza — stała się, jak przed wiekami miejscem jego chwały i sławy. Z bogactwem treści zawartych w wielowarstwowej symbolice faset i naroży zgrana została ekspozycja elementów dawnych karet królewskich⁶. Dekoracje malarskie i snycersko-pozłotnicze tzw. karety „osobistej”, karety „heraldycznej” i karety „triumfalnej” Jana III, przerobionych w XVIII w. na ambonę do kościoła w Radaczu, głosiły bowiem chwałę zwycięstwa oraz sławę i mądrość panowania Sobieskiego, ukazując tym samym, jak nawet obiekty o użytkowym w zasadzie charakterze były wykorzystywane przez dwór dla programu apologizacji polskiego monarchy.

Ostatnim ogniwem gloryfikacji, a nawet apoteozy Jana III w dobie jego panowania, był Gabinet poprzedzający Galerię Północną. Malarskie kompozycje nadwornego malarza kró-

lewskiego, Jana Reisnera, głosiły zarówno wielkość cnót Jana III, które wyniosły go na tron oraz przyniosły mu chwałę i sławę, jak też hojność i szczodroblivość królewskiego mecenasa sztuki. Malarskie dzieło nieznanego mistrza z ostatniej ćwierci XVII w. *Apoteoza Jana III*, sławiło natomiast bohaterskiego króla polskiego jako pogromcę Porty Ottomańskiej i współczesnego Atlasa, ratującego od upadku Matkę-Ziemię. W zespole dzieł związanych z gloryfikacją Sobieskiego znalazła się znana *Apoteoza Jana III na tle bitwy wiedeńskiej* pędzla Jerzego Eleutera Siemiginowskiego i jej graficzne powtórzenie z dokomponowanym przez artystę obramieniem, zaczerpniętym z bogatego repertuaru ikonografii triumfalno-wojennej. Dopelnieniem gloryfikacji króla, jako zwycięzcy spod Wiednia, była srebrna taca ze sceną triumfalnego wjazdu Jana III i Marii Kazimiery do Krakowa.

Pokazano tu także włoską *Apoteozę Jana III* jako obrońcy chrześcijaństwa, stanowiącą malarskie *bozzetto* dla wykonanej przez Agostina Scillę, Jacques Blondeau i Arnolda van Westerhout *Tezy Tadeusza i Urbana Barberinich* dedykowanej polskiemu monarsze. Obok *Tezy Barberinich* zaprezentowano opracowane graficznie dwie inne tezy: *Tezę Marcjana Wołłowicza* — dzieło Romeyn de Hooghe’a gloryfikujące Jana III jako pogromcę wroga, zbawcę Europy i dawcę pokoju, oraz *Tezę Andrzeja Kuropatnickiego*, sławiącą Sobieskiego jako wybawiciela ojczyzny. W obu tych tezach, obok gloryfikacji króla, wyrażono także nadzieję na objęcie w przyszłości tronu przez królewicza Jakuba i zapanowanie w Polsce dynastii Sobieskich.

Temat sukcesji tronu otworzyło w ekspozycji Galerii Północnej pałacu dzieło mistrza Antoniego z 1697 r. — *Jan III przekazujący synowi Jakubowi prawo do korony*, stanowiące alegorię niezrealizowanych planów dynastycznych Sobieskiego. Sama ekspozycja w tej galerii została poświęcona prezentacji w różnych dziedzinach twórczości artystycznej kultu i legendy króla-bohatera, trwającej w dobie Oświecenia. Obok portretów i kompozycji alegorycznych zostały tu ukazane rysunki Jana Chrystiana Kamsetzera z przedstawieniami odsieczy wiedeńskiej, uchodzące za projekty ma-

lowideł do Sali Rycerskiej na Zamku Królewskim w Warszawie oraz szkic kompozycyjny obrazu dla tejże sali *Sobieski pod Wiedniem* Marcellego Bacciarellego i jego monumentalna realizacja. Wystawiono tu także dzieła rzeźbiarskie: popiersie Jana III w wieńcu laurowym na głowie, dłuta Giacomo Monaldiego i odtworzony na podstawie zachowanej dokumentacji fotograficzno-opisowej model niezrealizowanego w czasach stanisławowskich pomnika króla, bliskiego w swej koncepcji artystycznej dziełu Pierre Vaneau⁷. Znalazła się tu również malarska ikonografia pomnika Jana III na moście łażienkowskim w Warszawie, pędzla Cypriana Dylczyńskiego. Wśród obiektów artystycznych z czasów Oświecenia nie zabrakło ponadto znanych projektów okolicznościowych dekoracji dla uczczenia stuletniej rocznicy odsieczy wiedeńskiej, opracowanych dla katedry wileńskiej przez Jana Chrzyciela Knackfussa, medali z okazji odsłonięcia pomnika Jana III w Łazienkach oraz odpowiednich utworów literackich i tekstów okolicznościowych przemówień Juliana Antonowicza, Tadeusza Mackiewicza i Jacka Przybylskiego, czy wreszcie tekstu kantaty Adama Naruszewicza.

Sąsiadujące z Galerią Północną sale karmazynowe, ukształtowane pod względem architektoniczno-dekoracyjnym w połowie ubiegłego stulecia, zostały poświęcone dziewiętnasto- i dwudziestowiecznej legendzie króla-zwycięcy. Podobnie, jak w innych częściach wystawy, materiał ekspozycyjny stanowiły tu głównie dzieła malarstwa, grafiki, rzeźby, rzemiosła artystycznego, medalierstwa i piśmiennictwa, wzbogacone obiektami o charakterze pamiątkarskim oraz dokumentacyjnym z obchodów dwusetnej i dwustupięćdziesiątej rocznicy wiktoria wiedeńskiej. Trzon tej części ekspozycji tworzyły obrazy znanych polskich malarzy historycznych, powstałe w większości z okazji dwusetnej rocznicy zwycięstwa pod Wiedniem. Pokazano tu więc szkic olejny Jana Matejki do monumentalnej kompozycji *Jan III pod Wiedniem* z Muzeum Watykańskiego wraz z kilkoma studiami rysunkowymi do tego dzieła. Umieszczono tu również olejny szkic Henryka Rodakowskiego z obrazu *Hrabia Wilczek błaga Jana III o pomoc dla Wiednia*, znajdującego się w zamku Montrésor we Francji. Wśród więk-



11. Projekt pomnika Jana III w Żółkwi, Jan Matejko
11. Project du monument de Jan III à Żółkiew, Jan Matejko

szych kompozycji malarskich znalazły się trzy znane dzieła: Józefa Brandta *Wyjazd z Wilanowa Jana III z Marysieńką*, Fabiana Sarneckiego *Wjazd Jana III do Wiednia* i *Sobieszcza* da Wojciecha Gersona. Innym dziełem Gersona wystawionym w tej sali było *Pożegnanie Sobieskiego z rodziną przed wyprawą wiedeńską*. Osobną grupę obrazów poświęconych Janowi III i wydarzeniom związanym z jego wiktoria wiedeńską stanowiły akwarele Juliusza Kossaka oraz wcześniejsze od nich znacznie płótno Januarego Suchodolskiego *Spotkanie Jana III z cesarzem Leopoldem*.

Obok obrazów o tematyce historycznej i batalistycznej zaprezentowano na wystawie także wiele kompozycji portretowych króla, w tym m.in. Jana Matejki studium postaci Sobieskiego do pomnika w Żółkwi, Antoniego Oleszczyńskiego wizerunek Jana III w popiersiu, jak też różnego rodzaju graficzne przedstawienia portretowe Sobieskiego, oparte na znanych dziełach mistrzów z XVII i XVIII stulecia. Wśród utworów portretowych odrębne miejsce zajęły rzeźbiarskie popiersia Jana III, powtarzające tego typu wizerunki króla z epoki baroku i klasycyzmu. Dość licznie w tej części wystawy prezentowały się obiekty rzemiosła artystycznego i plastyki. Szczególną uwagę zwracała srebrna płaskorzeźba autorstwa Barucha Dornheima *Posłowie austriaccy na audiencji u króla Jana III*, obronna tarcza dekoracyjna ze srebrzonej i złoczonej miedzi wykonana przez Bolesława Starzyńskiego oraz

parę sztuk ozdobnych olifantów z kości słoniowej. Odrębny dział ekspozycji tworzyły wyroby z majoliki nieborowskiej w postaci pater, talerzy, dzbanów i waz, pokrytych dekoracją związaną tematycznie z wiktoriańską wiedeńską lub osobą jej głównego bohatera, Jana III⁸.

W zamykającym wystawę pokazie pamiątek, dokumentów i publikacji z okazji ostatnich rocznic odsieczy zostały przedstawione okolicznościowe medale, plakiety, druki, wydawnictwa książkowe, czasopisma z rocznicowymi artykułami oraz zdjęcia fotograficzne przypominające jubileuszowe obchody w Warszawie, Krakowie i Wiedniu.

Cechą charakterystyczną wilanowskiej wystawy „Chwała i sława Jana III” było umiejętne wtopienie jej we wnętrza pałacowe tak, aby nie tylko nie uronić niczego z nastroju i klimatu historycznych komnat i galerii, lecz nawet spotęgować określone efekty wnętrzar-



12. „Sobiesciada”, Wojciech Gerson, 1889

skie i ideowo-artystyczne. W najdoskonalszy sposób osiągnięto ten cel w ekspozycji Biblioteki Królewskiej, w Sypialniach Królewskich i Antykamerze Królowej, a także w urzędzeniu obu galerii pałacowych i w dziewiętnastowiecznych salach dawnego muzeum wilanowskiego, gdzie dzieła z ubiegłego stulecia i sposób ich eksponowania współgrały jak najściślej z pierwotnym charakterem tych pomieszczeń. Troską organizatorów wystawy było także osiągnięcie optymalnej czytelności całości ekspozycji oraz jej poszczególnych części i wątków treściowych przy jednoczesnym utrzymaniu wysokich walorów estetycznych w sposobie ich prezentacji. Dla osiągnięcia tych celów zadbano o należyty stan konserwatorski poszczególnych obiektów, o właściwe opracowanie, staranne wykonanie i jak najdoskonalsze „zagospodarowanie” stylowych gablot, a także o prawi-

dową oprawę zarówno dzieł malarstwa, jak i grafiki. Wszelkie pomieszczenia o dziewiętnastowiecznym wystroju kłócącym się z charakterem, formą i treścią jubileuszowej ekspozycji, starano się „wyciszyć” przez zastosowanie w nich odpowiednich „zabiegów scenograficznych”, jak np. w tzw. Gabinetcie Etruskim, któremu nadano charakter wnętrza namiotu tureckiego z czasów Odsieczy Wiedeńskiej.

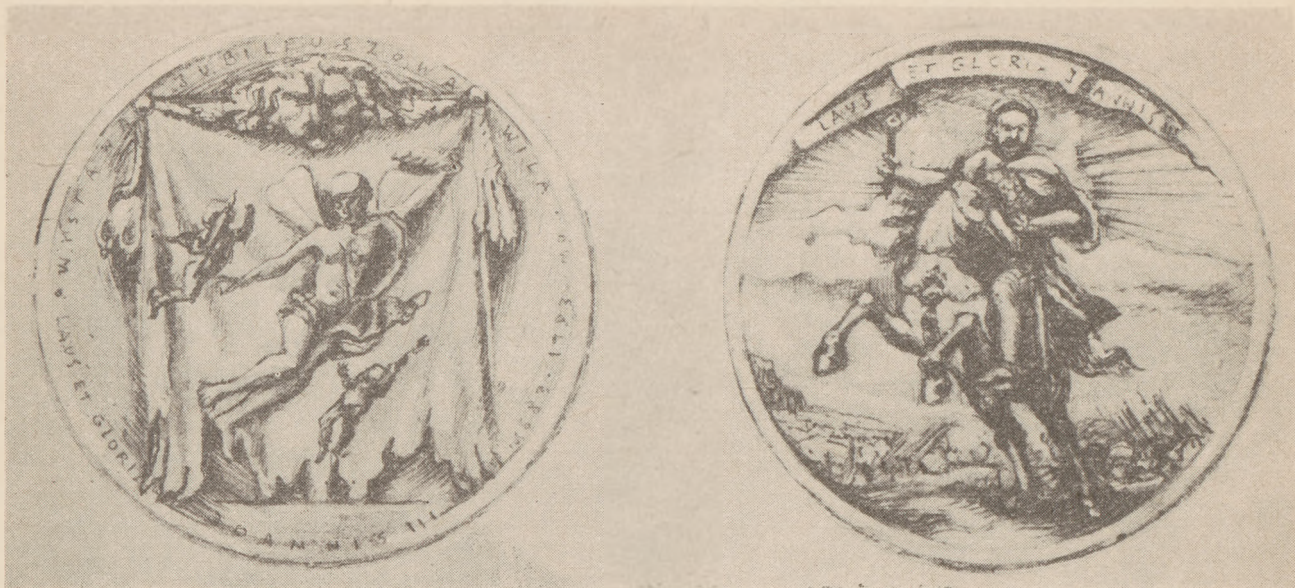
Twórcą oprawy plastycznej wystawy był Krzysztof Burnatowicz, ekspozycji karet — Wrzesław Żurawski, a rozwiązań plastycznych w Sypialni Królowej i Gabinetcie Etruskim, wymagających operowania tkaninami dekoracyjnymi — Maria Żukowska.

Autorami wystawy zrealizowanej według koncepcji kuratora Muzeum w Wilanowie było grono pracowników naukowych tej placówki z Działu Sztuki pod kierunkiem Ireny Voisé



13. Wjazd Jana III do Wiednia, Fabian Sarnecki, 1859

13. Entrée de Jan III à Vienne, Fabian Sarnecki, 1859



14. Projekt medalu z okazji wystawy „Chwała i sława Jana III w sztuce i literaturze”, Grzegorz Kowalski
 14. Project de la médaille à l'occasion de l'exposition „Gloires et célébrités de Jan III dans l'art et littérature”, Grzegorz Kowalski
 (Fot. B. Seredyńska 1—3, 5—14; T. Szymańska 4)

i z Ośrodka Dokumentacji Naukowej pod kierunkiem Jadwigi Mielezko⁹. Ten sam zespół pracowników przygotował obszerny, naukowo opracowany katalog wystawy. W odróżnieniu od większości katalogów muzealnych, stosujących formę opisów inwentaryzacyjnych poszczególnej pozycji, w katalogu wystawy wilanowskiej, ze względu na jej temat i szczególny rodzaj ekspozycji, zastosowano metodę interpretacyjną. Redakcja katalogu spoczywała w rękach Wojciecha Fijałkowskiego i Jadwigi Mielezko, zaś opracowanie graficzne powierzono Janowi Heydrichowi.

Prace konserwatorskie w Wilanowie wykonał zespół konserwatorów pod kierunkiem

Marii Chełkowskiej, zaś prace techniczne zespoły specjalistów kierowane przez Aleksandra Musiała, Mariana Spychalskiego i Wiesława Anuszewskiego. Z okazji urzędzenia wystawy w jubileuszowym roku 300-lecia odsieczy wiedeńskiej wybity został w Mennicy Państwowej w Warszawie medal projektowany przez Grzegorza Kowalskiego.

Uroczyste otwarcie wystawy nastąpiło w dniu 2 września 1933 r.

Inaugurację wystawy uświetniła kantata na cześć Jana III Macieja Kamińskiego do słów Adama Naruszewicza w wykonaniu Warszawskiej Opéry Kameralnej pod kierunkiem Stefana Sutkowskiego¹⁰.

Przypisy

¹ Ekspozycje na wystawę w Pałacu Wilanowskim użyczyła większość naszych Muzeów Narodowych, dziesięć muzeów okręgowych, Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu i Zamek Królewski w Warszawie, Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie, Muzeum Historyczne w Krakowie, muzea zamkowe w Łańcucie, Pszczynie, Malborku i Łęczycy. Ponadto cenne materiały graficzne, rękopisy, starodruki i rysunki udostępnione zostały dla celów ekspozycyjnych przez Bibliotekę Narodową i Bibliotekę Uniwersytecką w Warszawie, Biblioteki PAN w Gdańsku i Kórniku,

Archiwum Główne Akt Dawnych i Archiwum Akt Nowych w Warszawie.

² Uzyskanie odpowiednich materiałów dla wykonania tych faksymilowych dzieł organizatorzy wystawy zawdzięczają pomocy prof. prof. Bronisława Bielińskiego i Italo Faldi z Rzymu.

³ Model w skali 1:5 wykonany został w oparciu o rysunkowe rekonstrukcje Bolesława Starzyńskiego i Mariusa Vachon z lat 1880—1882 oraz o dokumentację fotograficzną zachowanych figur i płaskorzeźb.

⁴ Za wskazanie tego rękopisu w Bibliotece Kórnickiej PAN organizatorzy winni są wdzięczność jego odkrywcy prof. dr. Michałowi Komaczyńskiemu.

⁵ Militaria te skomponowane w odpowiednie panoplia, na podstawie znanych wzorów barokowych z terenu Polski i Francji pozostaną w Wilanowie w formie depozytu użyczonego uprzejmie przez Dyrekcję Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie.

⁶ Początkowym zamierzeniem kierownictwa Muzeum w Wilanowie było pokazanie zrekonstruowanych w całości karoc na podstawie szczegółowych studiów analogicznych pojazdów w zbiorach zagranicznych, dokonanych przez p. Wrzesława Żurawskiego. Wobec jednak kontrowersyjnego stanowiska w tej sprawie jakie powstało między Komisją Konserwatorską Muzeum Narodowego w Warszawie a Dyrekcją Muzeum Pomorza Zachodniego w Słupsku, któremu Muzeum Narodowe przekazało w depozyt części tych karoc jako tzw. Ambonę z Radacza, organizatorzy wystawy zmuszeni zostali do zaprezentowania ich „metodą archeologiczną”.

⁷ Oryginalny model z XVIII w. eksponowany przed pięćdziesięciu laty na jubileuszowej wystawie w gmachu Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie został zniszczony w czasie ostatniej wojny.

⁸ Ekspozycję majoliki nieborowskiej z ubiegłego stulecia uzupełniono obiektami współczesnej produkcji pochodzącej z reaktywowanej po wielu latach manufaktury w Nieborowie. Szereg obiektów przygotowanych specjalnie na okazję 300-lecia Odsieczy Wiedeńskiej otrzymało dekoracje z okolicznościowymi motywami w wykonaniu p. Teresy Szałowskiej.

⁹ Zespół ten tworzyli: Włodzimierz Bałdowski, Anna Kwiatkowska, Telesa Pocheć-Perkowska, Barbara Szelegejd i Maria Żukowska, oraz Zbigniew Maj i Anna Wyderko, zaś w zakresie dokumentacji fotograficznej Bożena Seredyńska.

¹⁰ Utwór zwany *Kantatą na dzień inauguracy statui Króla Jana III w dniu 12 września 1788 roku*, przygotował Zespół Solistów i Zespół Instrumentalny W.O.K. pod dyrekcją Józefa Boka.

Wojciech Fijałkowski

L'exposition „Gloires et célébrités de Jan III Sobieski” dans le Palais Royal à Wilanów

A l'occasion du jubilé de 300-ème anniversaire du Secours de Vienne, la grande exposition intitulée: „Gloire et célébrités de Jan III dans l'art et dans la littérature du XVII—XIX-ème siècle” fut organisée dans le Palais Royal à Wilanów. Le titre de l'exposition fut dicté par le caractère spécifique de la résidence de Wilanów, qui constitue elle-même le monument, le plus magnifique de la gloire du roi, et est aussi le lieu consacré par la tradition de son culte. Vue la richesse extraordinaire du contenu renfermé dans l'architecture et la décoration de la résidence de Jan III, le programme de l'exposition jubilaire était arrangé en deux directions. Premièrement, on enrichissa et souligna des motifs du contenu existant depuis XVII-ème siècle dans ce palais. La deuxième direction basa sur le rappel de la légende et du culte de vainqueur de la bataille de Vienne qui durent de la mort du roi jusqu' à présent. L'exposition fut organisée dans les vieilles chambres du couple royal et dans les galeries du palais, ainsi que dans les anciennes salles de la réception du XVIII et XIX-ème siècle. Grâce à l'accumulation des

nombreuses oeuvres de la peinture et de la sculpture, des graphies, des médailles et des objets de l'artisanat artistique, ainsi que des vieux imprimés et des publications du XIX et XX-ème siècle, on présenta un vaste panorama de la glorification du monarque polonais. A côté de l'apothéose de Jan III Sobieski comme roi, commandant en chef et vainqueur, ainsi que mécène et protecteur de l'art, on présenta des oeuvres qui glorifiaient la famille royal de Sobieski et propagaient des plans dynastiques du roi héroïque. Des souvenirs, des photographies et des documents de la célébration de 200-ème et 250-ème anniversaire de la victoire de Vienne fermèrent cette exposition. Elle fut organisée à base des collections privées et elles du Musée National à Varsovie, complétées par des oeuvres prêtées par des musées polonais, des bibliothèques, des archives et des personnes privées. Le vaste catalogue scientifique avec des reproductions des objets les plus importants accompagna l'exposition organisée dans le Palais de Wilanów. A l'occasion de cette exposition on frappa une médaille de circonstance.

Najciekawsze wydarzenia muzealne roku 1983

Pod tym tytułem Zarząd Muzeów i Ochrony Zabytków ogłosił w roku 1982 konkurs na najbardziej interesujące wydarzenie muzealne w kraju. Mówiąc o wydarzeniu organizatorzy konkursu sugerowali muzeom, że chodzi nie tylko o wystawę, najbardziej znaną i charakterystyczną dla muzealnictwa formę działalności, popularyzującą zbiory, ale że nagrodę uzyskać może każda forma i metoda pracy oceniona jako interesująca i pomysłowa, a znajdująca uznanie wśród kompetentnego grona muzeologów oraz wśród zwiedzających. Aby ten laur osiągnąć musiało to być wydarzenie wnoszące istotny wkład w rozwój naszego muzealnictwa.

Myśl o zorganizowaniu podobnego konkursu nurtowała środowisko muzealne od dawna, gdyż nie istniała dotąd taka forma konfrontacji, która uwzględniałaby wszystkie dziedziny pracy muzealnej i w sposób wszechstronny oraz sprawiedliwy premiowałaby twórcze działania pracowników tej dziedziny. Wprawdzie istniejące dotychczas konkursy, zorganizowane z inicjatywy Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków, przy współudziale Ministerstwa Oświaty i Wychowania rokrocznie przynosiły wiele bogatego materiału, ale miały one charakter dość ograniczony. Dotyczyły zwykle jednej, wąskiej dziedziny z wyraźną preferencją dla pracy z młodzieżą. Konkursy „Mój region”, „Najciekawszy eksponat”, „Moja przygoda w muzeum” skierowane były wyłącznie do środowiska dzieci i młodzieży. Nie mogły więc uwzględniać wielu dziedzin, które stanowią istotę pracy muzeologów.

Konkurs „Najciekawsze wydarzenie muzealne roku” jest adresowany do muzeum jako instytucji i jego efekty nie są uzależnione od jednej czy drugiej grupy społecznej współpracującej z daną placówką, ale są rezultatem aktywności dyrekcji i pracowników muzeum. Tak określone wymagania i zasady wnikają o

wiele bardziej w istotę pracy muzealnej. Jednocześnie dzięki ocenie wszystkich form działalności muzealnej bardziej ją obiektywizują i dają w miarę wymierny, porównywalny wskaźnik aktywności muzeom.

Inicjatorem konkursu zależało nie tylko na rzetelnej ocenie działalności muzeów, ale przede wszystkim na zachęceniu i zmobilizowaniu do bardziej wytężonej i twórczej pracy, do poszukiwań nowych i atrakcyjnych form pracy. Celem konkursu było także poddanie wszechstronnej ocenie dorobku muzealnego nie tylko dużych i ogólnie znanych muzeów, ale także niewielkich placówek regionalnych, które mimo trudnych warunków, skromnych zbiorów i nielicznego zespołu pracowników prowadzą systematyczną pracę wewnątrzmuzealną i równie ważną i cenną w środowisku. Sądziliśmy, że dla uzyskania postępu w muzealnictwie oraz dla unowocześnienia pracy muzealnej niezbędne było stworzenie właściwego forum dla twórczej wymiany doświadczeń, prezentacji i najbardziej wartościowych osiągnięć muzeów we wszystkich dziedzinach działalności: naukowej, wystawienniczej, wydawniczej, popularyzatorskiej, konserwatorskiej i dokumentacyjno-kolekcjonerskiej.

Podstawowym zadaniem konkursu było podniesienie świadomości zawodowej pracowników muzealnych, uzyskanie przez nich lepszej motywacji do pracy, a także większej satysfakcji z osiągniętych wyników. Bardziej szczegółowym celem konkursu było:

- dokonanie wyboru najwybitniejszych osiągnięć roku ze wszystkich dziedzin muzealnictwa,
- podniesienie rangi społecznej dokonań w zakresie prac muzealnych oraz zawodu muzeologa,
- pobudzenie inicjatywy i inwencji twórczej oraz organizatorskiej wśród pracowników,

— upowszechnienie w kraju najlepszych form i metod działalności muzealnej.

Kryteria ocen były następujące:

- 1) Uniwersalność, przydatność danej formy w muzealnictwie
- 2) Oryginalność rozwiązań
- 3) Atrakcyjność i popularność „wydarzenia”
- 4) Wartości poznawcze
- 5) Oprawa plastyczna, jej walory artystyczne, nastrojowość
- 6) Komunikatywność przedsięwzięcia
- 7) Wyniki ekonomiczne (wkład finansowy a ostateczny efekt „wydarzenia”)
- 8) Wartości naukowo-dydaktyczne
- 9) Formy popularyzacji: wydawnictwa, ich forma i treść.

Od Redakcji

W 1983 r. na centralne eliminacje wpłynęło 39 wniosków obejmujących różne dziedziny działalności muzealnej. Wśród nich znalazło się 25 wystaw, 8 imprez oświatowych i dydaktyczno-wychowawczych, 5 wydawnictw i jedno usprawnienie techniczne. Nagrody I stopnia otrzymali: Zespół Pracowni Dydaktyczno-Metodycznej Wiedzy o Sztuce w Muzeum Sztuki w Łodzi za upowszechnianie wiedzy o sztuce wśród młodzieży szkół łódzkich i województwa łódzkiego; zespół realizatorów stałej ekspozycji historii weterynarii w pierwszym polskim Muzeum Weterynarii przy Muzeum Rolnictwa im. Krzysztofa Kluka w Ciechanowcu za zgromadzenie wartościowych eksponatów i zapewnienie wystawie dużych walorów poznawczych; Pracownicy Muzeum Historycznego mia-

sta stołecznego Warszawy za popularyzację problematyki rzemiosła artystycznego oraz sztuki konserwatorskiej, a także za zorganizowanie wystawy „Niczego mi, proszę pana, tak nie żal, jak porcelany”; organizatorzy stałej ekspozycji w Muzeum Okręgowym w Chełmie pt. „Polska sztuka współczesna 1945—1980” i wreszcie artysta plastyk Kazimierz Nowak za opracowanie oraz realizację projektu plastycznego wystawy „Sto lat polskiego ruchu robotniczego” w Muzeum Historii Ruchu Rewolucyjnego w Warszawie. Przyznano także pięć nagród II stopnia i trzy III stopnia. Wspomniany konkurs wyłonił najciekawsze wydarzenia muzealne z danych regionów i miast, a prasa spopularyzowała je na terenie całej Polski.

Muzeum Weterynarii w Ciechanowcu

„Każdy lud może żyć i rozwijać się tylko dotąd dokąd zna i miłuje swoją przeszłość. Ginie gdy traci dla niej szacunek.”

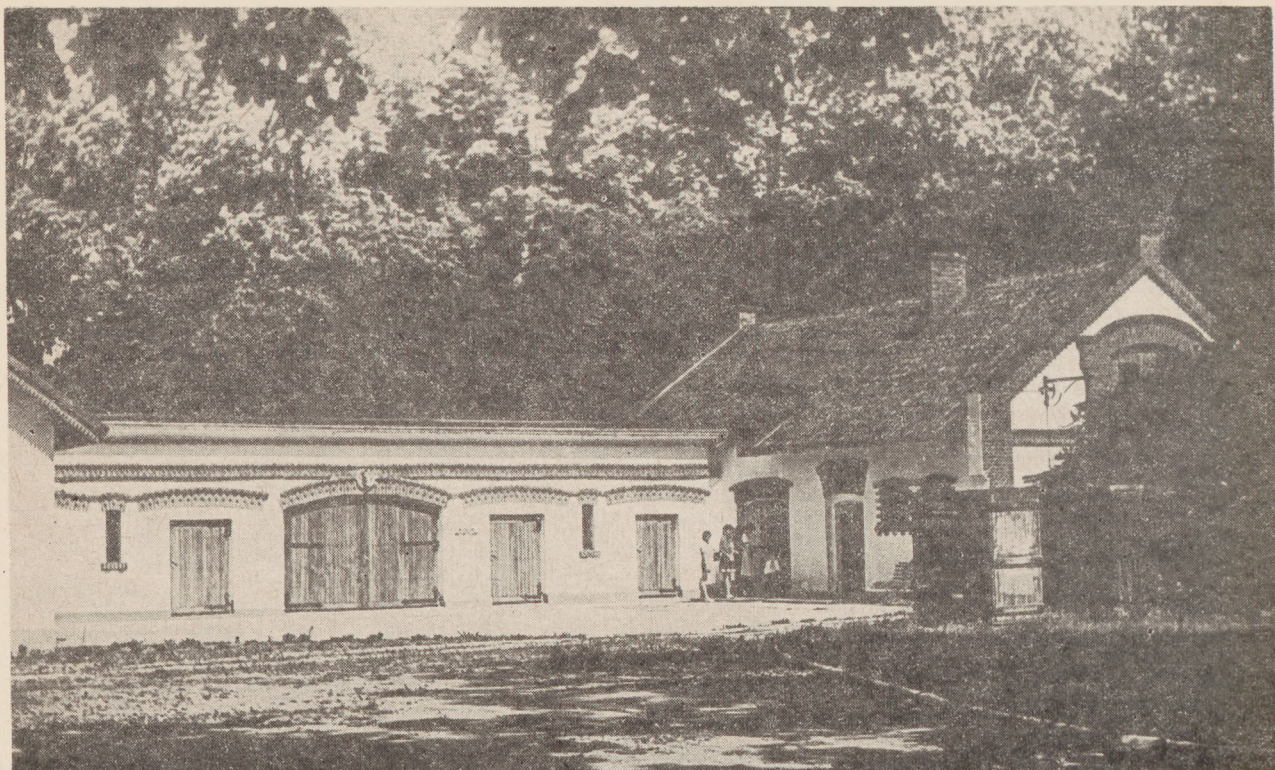
Seneka

Ten cytat znajduje się przy wejściu do Muzeum Weterynarii w Ciechanowcu. Historia weterynarii stanowi tylko małą część dziejów kraju, jednak dla lekarza weterynarii jest poważnym uzupełnieniem życia zawodowego; pozwala zachować ciągłość zawodowych tradycji. Ważna jest świadomość wartości swojego zawodu, znajomość jego historii oraz umiejętność wiązania jej z teraźniejszością. Pozwala to łatwiej zdawać sobie sprawę, że nasze życie i praca są małym ogniwem w łańcuchu pokoleń, który łączy pracę i życie poprzedników i następców. Dzieje weterynarii pozwalają zorientować się ile, dzięki wysiłkom wielu pokoleń i poświęceniu najlepszych przedstawicieli zawodu, zdołano już zrobić, a także wskazują ile jeszcze jest do zrobienia. Te cele, wraz z ukazaniem historii zawodu, przyświecały ludziom, którzy zaczęli organizować Muzeum Weterynarii w Ciechanowcu.

Pierwsze próby gromadzenia materiałów historycznych związanych z weterynarią miały miejsce jeszcze przed II wojną światową. Były to w większości eksponaty przedstawiające w sposób wycinkowy rozwój i osiągnięcia niektórych działów nauk weterynaryjnych. Na przykład przy Centrum Wyszakowania i Badań Weterynaryjnych w Warszawie powstało muzeum, które oprócz dużego zestawu podków posiadało również zielniki, sprzęt szkoleniowy, tablice, modele, jednak brak odpowiednich pomieszczeń uniemożliwił urządzenie takiej ekspozycji na jaką te bogate zbiory zasługiwały. Druga wojna światowa zniszczyła wiele z dorobku naszego narodu, w tym także z dziedziny weterynarii. Zginęły bezpowrotnie nie tylko stare

narzędzia i instrumenty ale przede wszystkim księgozbiory, fotografie, obrazy, dokumenty, odznaczenia, wyróżnienia zawodowe, polityczne i społeczne lekarzy weterynarii. Po II wojnie światowej czyniono wiele prób ocalenia dla przyszłości pamiątek związanych z historią weterynarii. Różne były rezultaty tych poczynań w większości jednak nie znalazły one należytego oddźwięku w środowisku weterynaryjnym. Wydaje się, że zbyt małe rozpowszechnienie idei gromadzenia materiałów historycznych oraz brak odpowiednich pomieszczeń były głównymi przyczynami niepowodzeń w tych zamierzeniach. Nie zniechęciły one jednak entuzjastów, którzy uważali, że znajomość historii zawodu powinna stać się jednym z obowiązków wynikających z przynależności do niego. Nic też dziwnego, że nastąpiła kolejna próba powołania do życia ekspozycji weterynaryjnej.

W połowie lat siedemdziesiątych wśród lekarzy weterynarii województwa białostockiego, a następnie łomżyńskiego zrodziła się myśl zorganizowania w Muzeum Rolnictwa im. Krzysztofa Kluka w Ciechanowcu ekspozycji związanej z weterynarią. Wielkim propagatorem tej idei był dr Jan Bondarenko kierownik Lecznicy Specjalistycznej w Ciechanowcu. W 1978 r. lecznica zwierząt, mieszcząca się dotąd w dawnej stajni zespołu pałacowego została przeniesiona do nowego budynku. Z okazji otwarcia lecznicy w nowych obiektach, w salach Muzeum Rolnictwa zorganizowano wystawę narzędzi i piśmiennictwa weterynaryjnego. Ekspozyty te stały się zaczątkiem zbiorów przyszłego muzeum. Pomieszczenia stajni przypałacowej wyremontowano i adaptowano do celów ekspozycyjnych Muzeum Weterynarii. W 1980 r. na prośbę dyrektora Muzeum Rolnictwa mgra Kazimierza Uszyńskiego opiekę merytoryczną nad organizowanym muzeum objął Zarząd Główny Polskiego Towarzystwa Nauk Weterynaryjnych. Założenia organizacyjne placów-



1. Muzeum Weterynarii, dawne stajnie zespołu pałacowego
1. Musée de la Médecine Vétérinaire, des écuries anciennes de l'ensemble du palais

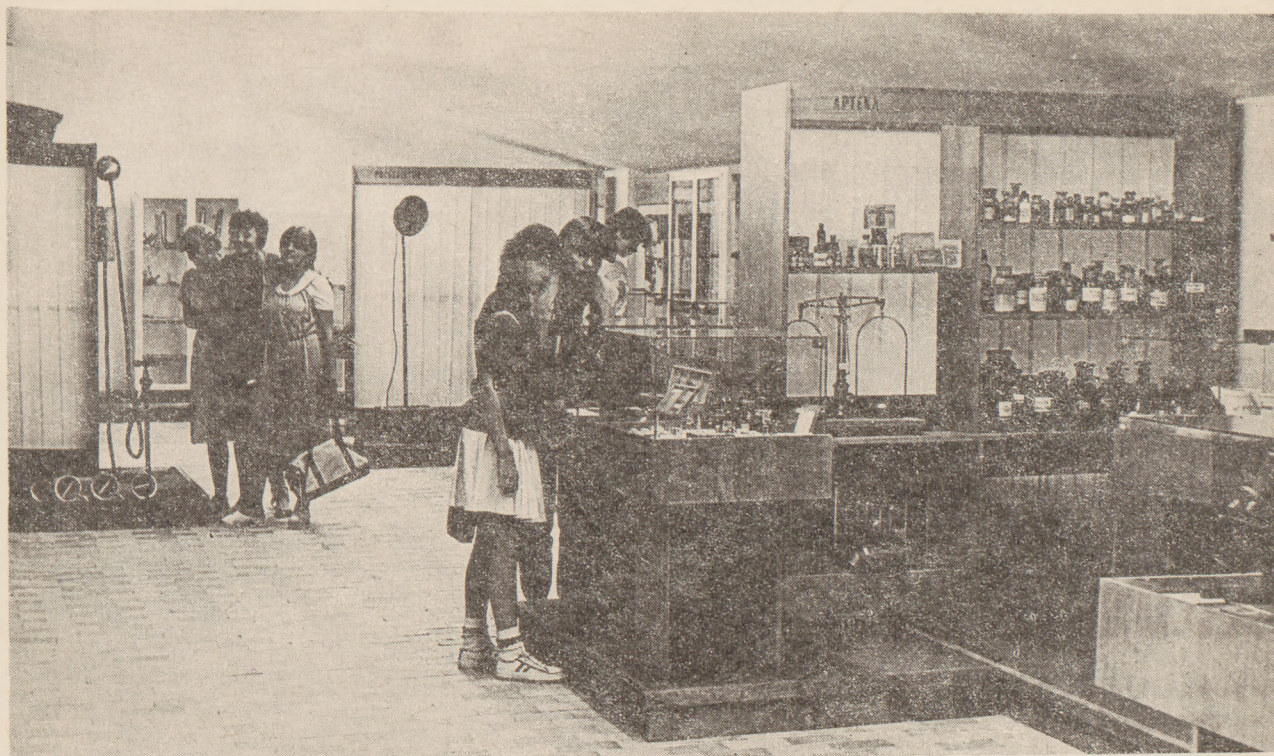
ki, a następnie szczegółowy scenariusz opracował doc. dr hab. Jan Tropiło. Po opracowaniu projektu oprawy plastycznej przystąpiono do realizacji ekspozycji. W tych pracach dużej pomocy udzielili: dyrektor Wojewódzkiego Zakładu Weterynarii w Łomży dr Jan Stypuła i liczna grupa lekarzy weterynarii z województwa. W propagowaniu idei muzeum i zbieraniu eksponatów ofiarował też swoją pomoc Zarząd Główny Zrzeszenia Lekarzy i Techników Weterynarii. Dzięki pomocy organizacji społecznych, zawodowych i osób prywatnych już 5 czerwca 1982 r. Muzeum Weterynarii zostało otwarte.

Inauguracja tej nowej placówki była bardzo ważnym wydarzeniem w dziejach polskiej weterynarii. Jest to bowiem pierwsze w kraju muzeum tego typu i jedyna (według naszych rozważań) w Europie ekspozycja weterynaryjna, do której mają dostęp szerokie rzesze zwiedzających. W muzeum zgromadzono ponad 1500 eksponatów, za pomocą których starano się przedstawić rozwój weterynarii w Polsce od czasów najdawniejszych do współczes-

nych, oraz pokazać działalność zawodową i społeczną osób zasłużonych dla tego zawodu.

Wszystkie zgromadzone w Muzeum Weterynarii eksponaty są darami osób prywatnych, instytucji i organizacji weterynaryjnych. Ekspozycja obejmuje 17 działów rozmieszczonych w 3 salach o powierzchni 302 m². Mimo że każdą z sal można traktować jako odrębną całość to jednak dopiero wszystkie razem ukazują zakres i bogactwo historii weterynarii.

Dział pierwszy nosi tytuł „Lecznictwo zwierząt u Słowian przedhistorycznych”. Wiadomości na ten temat są nader skromne. Mitologia i historia społeczna Słowian oraz skąpe wiadomości pozostawione przez autorów greckich i rzymskich pozwalają w zarysie odtworzyć obraz lecznictwa zwierząt tamtych czasów. Najstarsze pisemne wiadomości z tego zakresu zawdzięczamy Grekowi Absyrtusowi, sztabowemu lekarzowi Konstantyna Wielkiego. Absyrtus między innymi podaje, że Słowianie w przypadku zatrzymania moczu u koni stosowali okadzenie za pomocą palonego bobrowego gónu. W okresie średniowiecza i w wiekach póź-



2. Ekspozycja „Weterynaria w Polsce po 1822 r.”

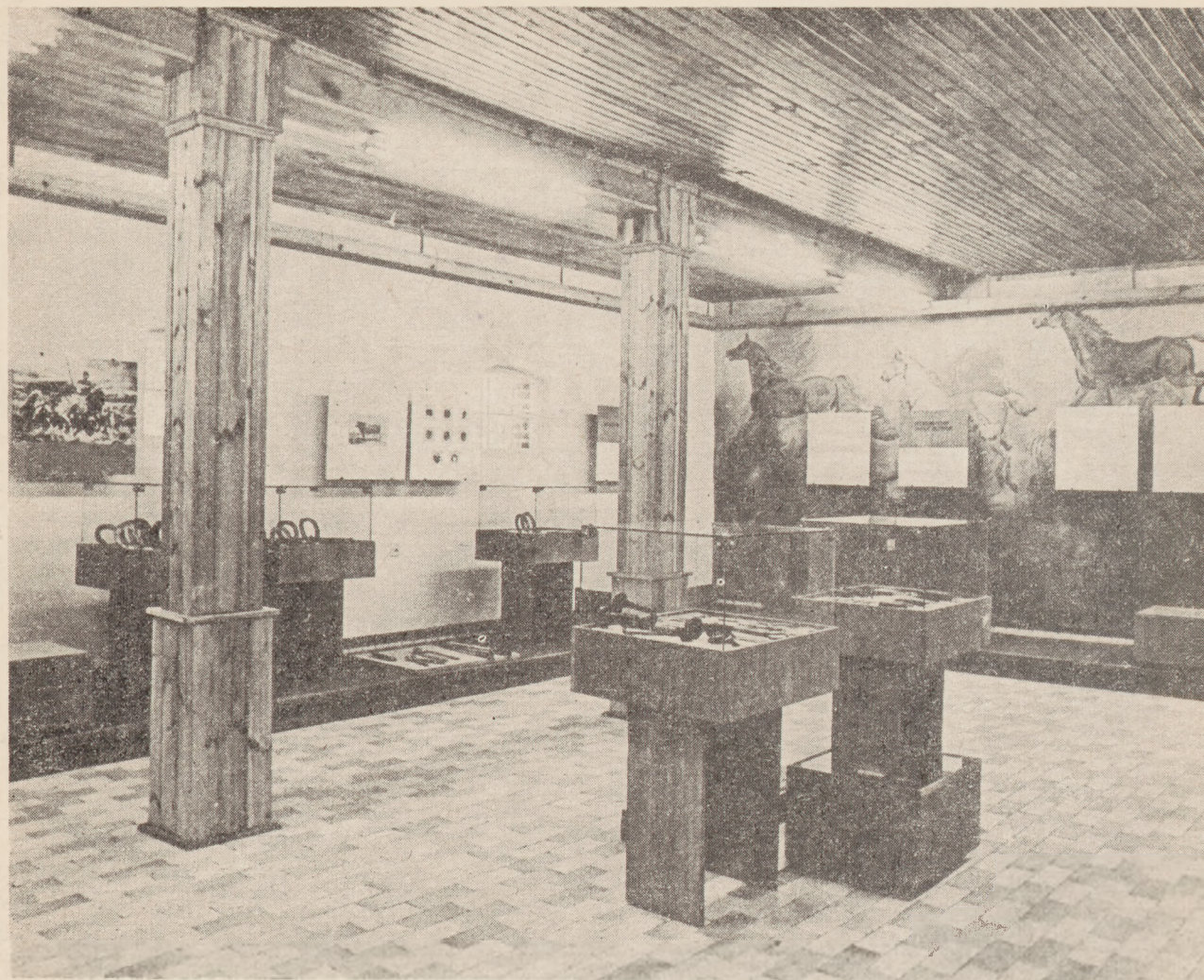
2. Exposition „La Médecine Vétérinaire en Pologne après 1822”

niejszych w lecznictwie zwierząt ważną rolę przypisywano czarom i magii. Mówią o tym dokumenty z procesów o czary i niektóre polskie druki od XVI do XVIII w.

W ekspozycji podano teksty niektórych zaklęć stosowanych przy rzucaniu czarów, jak też przy zapobieganiu im. Pokazano również kopię rysunku wg Knigsberga z 1517 r. przedstawiającego czarownicę dojącą mleko z trzonka siekiery. Magia była nieodzownym elementem lecznictwa ludowego, gdzie oprócz wypowiedzenia zaklęć i wykonywania tajemnych czynności używano określonych magicznych przedmiotów. Przykładem takim jest tzw. strzałka piorunowa, która jest stożkowatym zakończeniem muszli wewnętrznej wymarłych głowonogów belemnitów (*Belemnoidea*). Była ona używana do pocierania wymion krów w celu zwiększenia ich mleczności lub w przypadku chorób wymienia. Oczywiście oprócz irracjonalnych metod leczenia i zapobiegania chorobom zwierząt w lecznictwie ludowym występują metody lecznicze o charakterze racjonalnym, oparte na wnikliwej obserwacji i do-

świadczeniu wielu pokoleń. Do takich sposobów niewątpliwie należy zaliczyć ziołolecznictwo, które na naszej wystawie reprezentowane jest przez zasuszone okazy ziół leczniczych.

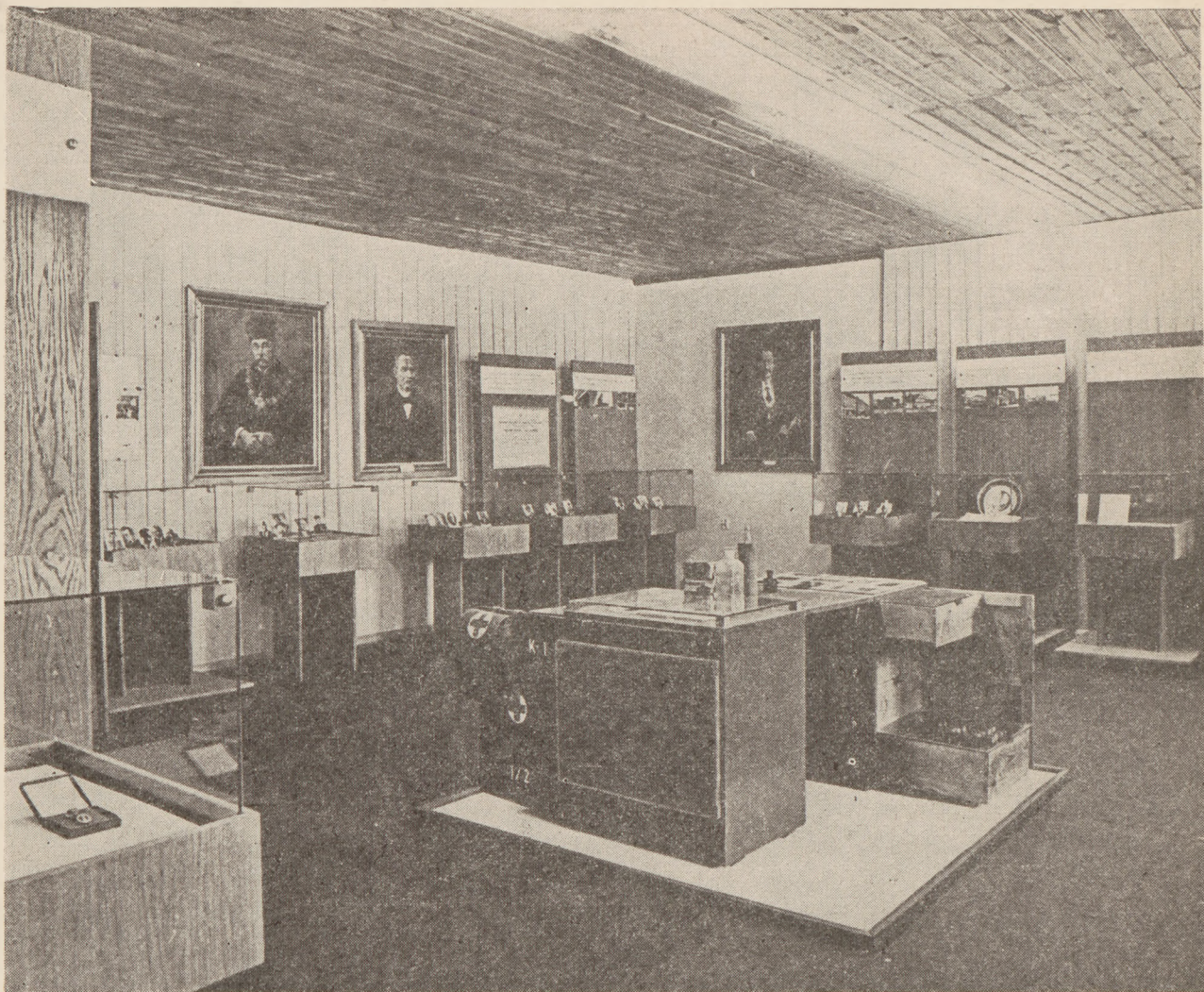
W Muzeum Weterynarii znalazła swoje miejsce także historia podkowy na ziemiach polskich. Dzieje podkowy są niezmiernie ciekawe. Wystarczy tylko wspomnieć, o stosowanych przed podkową tzw. hyposandałach, za czasów Nerona wykuwanych ze srebra i złota, czy też o zgubionych złotych podkowach przez konie poselstw polskich. Oczywiście muzeum nie posiada tego typu eksponatów, ale mamy przedmioty nie mniej cenne. Na uwagę zasługuje tu oryginalna podkowa staroceltycka z około XII w. czy też buty dla konia ze wsi Kluki, depozyt z Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku. Pokazano także odtworzone według oryginałów podkowy: nowoceltycką, starohiszpańską, nowohiszpańską i szwedzką. Jest tu także duży zbiór podków ortopedycznych, podków dla koni wyścigowych, roboczych w zależności od terenu i rodzaju pracy oraz podków dla bydła.



3. Fragment ekspozycji „Historia podkowy w Polsce”
 3. Fragment de l'exposition „L'Histoire du fer à cheval en Pologne”

Nazwa — weterynaria — pochodzi od łacińskiej nazwy zwierząt jednokopytnych (jucznych) — *animalia veterina*. W swoim traktacie *De re rusica* pisarz rzymski Columella (lata 40 n.e.) osobę zajmującą się leczeniem zwierząt nazywa *veterinarius*. Symbolem weterynarii przyjętym przez wiele instytucji i organizacji weterynaryjnych jest znany z prawości charakteru i mądrości, sławny lekarz ludzi i zwierząt — centaur Chiron. Weterynaria jest nauką, która wyrosła z medycyny; stąd w dziale „Weterynaria w świecie do początków XIX w.” przedstawiono podobizny sławnych lekarzy i filozofów starożytności. Są tu: ojciec medycyny Hypokrates, który zwrócił uwagę na podobieństwo chorób ludzi i zwierząt oraz

możliwość ich przenoszenia; Arystoteles i jego dzieła *O rodzeniu się zwierząt* i *O częściach zwierząt*; dalej Galen, którego wiadomości o mózgu były oparte na anatomii mózgu wołu oraz Awicenna — najwybitniejszy lekarz Wschodu. Pokazano tu również fotokopie starych księzek z zakresu weterynarii, a wśród nich *Cours d'Hippiatrique* Lafosa wydaną w 1772 r. W dziale „Weterynaria w Polsce od 1532 do 1822 r.” przedstawiono fotokopie stron tytułowych pierwszych drukowanych dzieł weterynaryjnych wydanych w języku polskim oraz książki weterynaryjne z XVII i XVIII w. lub ich reprinty. Pierwszą książką weterynaryjną w języku polskim jest dzieło wydane w 1532 r. pt. *Sprawa a lekarstwa końskie* przez



4. Fragment ekspozycji
4. Fragment de l'exposition (Fot. W. Bogucki 1—4)

Conrada Królewskiego kowala doświadczono: nowo s pilnoscia przelozone, a najpierwej o poznaniu konia. Dzieło to zachowane w jednym egzemplarzu zostało prawdopodobnie przetłumaczone z języka czeskiego przez Biernata z Lublina. Zawiera ono szereg rycin, z których jedna posłużyła za wzór do opracowania ekslibrisu Muzeum Weterynarii.

Salę drugą zajmuje dział nazwany „Lecznictwo zwierząt w Polsce od drugiej połowy XIX w.” podzielony na kilka poddziałów. Pierwszy „Rozpoznawanie i zwalczanie chorób zakaźnych” przedstawia sprzęt i instrumenty do pracy w laboratorium i w terenie, do badania zwierząt w celu wykrywania gruźlicy i brucelozy. Znajduje się tu zestaw różnorod-

nych igieł używanych w weterynarii oraz ułożona chronologicznie kolekcja strzykawek. W skromnej części aptecznej pokazano zbiór naczyń służących do przygotowania leków: stare moździerze, miseczki, infuzorki, łopatki apteczne. Na regałach stoją butle, słoje i słoiczki do przechowywania surowców farmaceutycznych oraz gotowe leki w oryginalnych opakowaniach. Różnorodny zbiór instrumentów znajduje się w poddziale „Chirurgia”. Zgromadzony tu zestaw narzędzi służy do wykonywania zabiegów i operacji na zwierzętach. Duże zainteresowanie budzą narzędzia dentystyczne ciekawe zarówno ze względu na swoją wielkość, jak i wagę dochodzącą do 5 kg. Na uwagę zasługują także tzw. puszczała zwane

inaczej „żelaskami”, stosowane do upustu krwi oraz narzędzia wykonane przez właścicieli zwierząt lub kowali.

Poddział „Rozpoznawania i leczenie chorób wewnętrznych” rozpoczyna kolekcja podstawowych instrumentów służących do diagnozowania chorób, a więc zestawy młotków opukowych, termometrów, stetoskopów, fonendoskopów zarówno produkcji rodzimej, jak i firm zagranicznych. Zaprezentowano tu także zestaw narzędzi do poskramiania zwierząt i zadawania leków, a wśród nich pigularz — metalowy przyrząd do zadawania pigulek, gumowy zgłębnik nosowo-żołądkowy dla koni czy też metalowy zgłębnik żołądkowy obszyty skórą dla bydła. Następny poddział „Położnictwo” w głównej swej części przedstawia narzędzia pomocne przy rozwiązaniu porodów, a więc linki porodowe, łańcuchy, haki oraz kleszcze porodowe różnych typów i rozmiarów. Znajduje się tu także ciekawy zestaw embriotomów służących do cięcia płodu z najstarszym embriotomem Pflanza skonstruowanym w 1896 r.

W sali trzeciej znajduje się dział „Rozpoznawanie i zwalczanie chorób pasożytniczych”, gdzie pokazano sprzęt do badań parazytologicznych. Jednym z kierunków działalności weterynarii jest nadzór weterynaryjny nad produkcją żywności pochodzenia zwierzęcego prowadzony przez Weterynaryjną Inspekcję Sanitarną. Do początku czasów nowożytnych nie było centralnych zarządzeń dotyczących uboju zwierząt oraz badania i oceny mięsa. Oględziny zwierząt przed ubojem oraz tuż po uboju należały do obowiązków członków cechu rzeźnickiego. W 1844 r. został wydany ogólnokrajowy akt prawny *Ustawa Policji Weterynaryjnej*, której rozdział VI pt. „O rewizji zwierząt domowych przeznaczonych do szlachtowania na konsumpcję” regulował sprawę uboju i badania mięsa przed skierowaniem go do spożycia.

W ekspozycji przedstawiono narzędzia do humanitarnego uboju zwierząt, kolekcję pieczęci weterynaryjnych, wśród których na uwagę zasługuje pieczęć rotacyjna z napisem „ubój rytualny”. Zgromadzono tu także sprzęt, który był wyposażeniem pierwszego, założonego w 1928 r. Laboratorium Mięsoznawczo-Bakteriologicznego przy Rzeźniach Miejskich w m.st.

Warszawie oraz Zakładu Badania Środków Spożywczych Pochodzenia Zwierzęcego Wydziału Weterynaryjnego Uniwersytetu Warszawskiego. Ciekawostką tego działu jest unikalna kolekcja monet wydobytych z przewodu pokarmowego zwierząt skompletowana przez lekarza weterynarii z Przemyśla Bohdana Ładyżyńskiego podczas jego trzydziestoletniej pracy w zakładach mięsnych.

Dużą część sali trzeciej zajmuje ekspozycja obrazująca rozwój szkolnictwa weterynaryjnego w Europie i Polsce. Pierwsza polska szkoła weterynaryjna rozpoczęła swą działalność w roku 1823 jako część składowa Wydziału Lekarskiego Uniwersytetu Wileńskiego. Twórcą tej szkoły był sprowadzony do Wilna w 1806 r. Ludwik Henryk Bojanus, później jeden z najwybitniejszych profesorów weterynarii w ówczesnej Europie. Po upadku powstania listopadowego i zamknięciu Uniwersytetu Wileńskiego, przy nowo powołanej w 1832 r. Akademii Medyko-Chirurgicznej powstał Oddział Weterynaryjny, kierowany przez uczniów Bojanusa prof. prof. Adama Adamowicza i Karola Muyschela.

W 1824 r. została zorganizowana przez dr Adama Rudnickiego pierwsza szkoła weterynaryjna pod nazwą Instytut Rządowy Weterynarii w Burakowie pod Warszawą. Także w tym wypadku powstanie listopadowe spowodowało zamknięcie szkoły i dopiero w 1840 r. została utworzona kolejna szkoła weterynaryjna w Warszawie. Po wielu trudnościach i przeobrażeniach w 1927 r. stała się ona Wydziałem Weterynaryjnym Uniwersytetu Warszawskiego, a w 1952 r. weszła w skład Szkoły Głównej Gospodarstwa Wiejskiego. W 1881 r. we Lwowie otwarto uczelnię pod nazwą „Szkoła Weterynarii i Szkoła Kucia Koni w połączeniu z Zakładem Leczenia Zwierząt”. Organizatorem i pierwszym dyrektorem szkoły był prof. dr Piotr Seifmann, który w 1852 r. przebywał w Ciechanowcu jako lekarz kwarantannowy. Szkoła ta została następnie przekształcona w Akademię Medycyny Weterynaryjnej. Po II wojnie światowej kontynuatorów swej chlubnej tradycji znalazła w Wydziale Weterynaryjnym Akademii Rolniczej we Wrocławiu. Poza wymienionymi wydziałami weterynaryjnymi w Warszawie i Wrocławiu po-

wstał w 1944 r. także wydział w Lublinie, a w 1966 r. w Olsztynie.

W tejże sali trzeciej znajduje się jeszcze niewielki dział „Weterynarii Wojskowej” eksponujący sprzęt używany w Wojsku Polskim przed i w czasie drugiej wojny światowej. Jednym z ciekawszych znajdujących się tu eksponatów jest oftalmoskop w futerale przebitym odłamkiem niemieckiego szrapnela w słynnej bitwie pod Kockiem. W dalszej części wystawy przedstawiono rozwój ustawodawstwa weterynaryjnego, następnie weterynarii państwowej oraz Instytutu Weterynarii w Puławach. Fotokopie i dokumenty ukazują działalność polskich organizacji weterynaryjnych od założonego w 1885 r. „Kółka Weterynarzy Lwowskich” do działających dziś organizacji: Polskiego Towarzystwa Nauk Weterynaryjnych oraz Zrzeszenia Lekarzy i Techników Weterynarii a także ich współpracę z zagranicą. W zbiorach muzeum znajduje się kolekcja odznaczeń, odznak i medali weterynaryjnych polskich i zagranicznych. Natomiast bogaty dział piśmiennictwa przedstawia unikalną kolekcję kalendarzy weterynaryjnych i zbiorów polskich czasopism weterynaryjnych. Wyeksponowano również przedmioty o charakterze osobistym związane z nauką, pracą i działalnością społeczną studentów i lekarzy weterynarii. Nie zapomniano także o tych przedstawicielach społeczności weterynaryjnej, którzy zginęli w walce o wyzwolenie narodowe i społeczne. W eks-

pozycji „Walka i martyrologia lekarzy weterynarii w czasie powstań i wojen światowych” żyjący oddali hołd tym, którzy odeszli.

Muzeum Weterynarii posiada własny, powiększający się systematycznie księgozbiór liczący w końcu 1983 r. około 1000 książek i czasopism, oraz duży zbiór fotografii, który jest zaczątkiem archiwum fotograficznego o tematyce weterynaryjnej. Profil zbiorów placówki jest szeroki, gromadzi się tu wszystko co wiąże się z historią weterynarii w Polsce. Oczywiście nie wszystkie obiekty mogą być jednocześnie eksponowane, część znajduje się w magazynach. Istnieje możliwość zagospodarowania przez muzeum następnej sali wystawowej o powierzchni około 70 m².

Muzeum Weterynarii organizowało już, sygnalizowaną pięknym plakatem, wystawę czasową pt. „Ekslibris Weterynaryjny” oraz miało swój wkład w ekspozycji zorganizowanej z okazji 20-lecia Muzeum Rolnictwa im. Krzysztofa Kluka. W najbliższym czasie zostanie zorganizowana kolejna wystawa czasowa pn. „Piśmiennictwo weterynaryjne”. Ukaże się też przewodnik po Muzeum Weterynarii. Rozpoczęto badania terenowe na temat lecznictwa ludowego zwierząt oraz opracowywanie historii weterynarii Ziemi Łomżyńskiej.

Muzeum Weterynarii ciągle wzbogaca się o nowe eksponaty, chce ocalić wszystko, co jest cenne dla dziejów zawodu.

Jerzy Jastrzębski

Le Musée de la Médecine Vétérinaire à Ciechanowiec

Le 5 juin 1982 grâce à l'aide des organisations sociales et des personnes privées le Musée de la Médecine Vétérinaire fut ouvert à Ciechanowiec. Dans le musée on ramassa plus de 1500 objets exposés qui sont des dons des personnes privées, des institutions et des organisations vétérinaires. L'exposition comprend 17 sections situées dans trois salles au surface de 302 mètres carrés dans lesquelles on présenta le développement de la médecine vétérinaire en Pologne dès son temps le plus ancien jusqu'à l'époque con-

temporaire. Dans la première section on montra la thérapeutique des animaux chez les Slaves préhistoriques.

Nous devons, des sources écrites les plus anciennes de cette période au Grec Absyrtus, médecin militaire de Constantin le Grand, qui décriva des méthodes thérapeutiques des animaux pratiquées par les Slaves. A l'époque médiévale, dans le traitement des animaux on attribua le grand rôle au sortilège et à la magie. Des sources littéraires du XVI jusqu'au

XVII siècle, ainsi que des documents des procès des sorciers nous donnent des informations sur ce sujet. L'exposition contient aussi des textes des quelques conjurations prononcés au moment de jeter un sort sur quelqu'un. Dans les thérapies populaires nous rencontrons à côté de la magie, des méthodes de traitement fondées sur l'expérience des générations; la thérapie végétale représentée dans l'exposition par des herbes médicinales exposés dans les vitrines en est un bon exemple. Dans la partie consacrée à l'histoire du fer à cheval en Pologne, l'objet exposé le plus ancien est le fer à cheval celtique plus au moins du XII siècle. A côté des fers à cheval ordinaires pour des chevaux de gros trait et de course on montra la collection riche des fers à cheval orthopédiques.

La médecine vétérinaire comme la science est née de la médecine et pour cette raison dans la section suivante on presenta des médecins célèbres de l'Antiquité et ses oeuvres. Parmi des photocopies des vieux livres vétérinaires attire l'attention le „Cours d'Hippiatrique” de Lafose de 1772 ainsi que le premier livre en polonais titulé: „Sprawa, a lekarstwa końskie...” traduit du tchèque probablement par Biernat de Lublin et édité en 1532. Dans la deuxième salle se trouve la section consacrée au traitement des animaux en Pologne dans la II-ème moitié du XIX siècle, divisée en plusieurs sous-sections. Dans l'exposition „Le diagnostic et le traitement des maladies contagieuses” on presenta les appareils et des instruments du travail utilisés dans le laboratoire et dans le terrain. Dans la partie pharmaceutique on montra la collection des balances et des vieux mortiers. Sur des rayons on mit des bocaux et des bouteilles servants à la conservation des matières pharmaceutiques, ainsi que des médicaments prêts à appliquer aux emballages originaux.

Dans la sous-section „La chirurgie” on exposa des instruments servants aux opérations chirurgicales. L'exposition qui concerne le diagnostic et le traite-

ment des maladies internes est ouverte par la collection des instruments pour les diagnostiquer. On y montra aussi le complet des instruments pour dompter des animaux et leur appliquer des médicaments. Dans la partie consacrée à l'obstetrique, on montra des outillages utilisés pendant l'accouchement tels que: des cordes, des chaînes, et des crocs.

Au commencement de la troisième salle on installa des instruments utilisés pendant le diagnostic des maladies parasitaires. La surveillance vétérinaire sur l'alimentation d'origine animal est illustrée par l'exposition dans laquelle on presenta des appareils utilisés dans le laboratoire bacteriologique des Abattoirs Municipals à Varsovie, qui était le premier en Pologne.

La grande partie de la troisième salle est occupée par l'exposition montrant les débuts des écoles vétérinaires en Europe et en Pologne. Des photographies et des documents illustrent l'activité de la première école vétérinaire polonaise fondée en 1823 auprès de la chaire de la médecine de l'Université de Vilno et aussi le travail des autres facultés de la médecine vétérinaire en Pologne. Dans la section „La Vétérinaire Militaire” nous trouvons l'outillage utilisé par l'armée polonaise avant et pendant la Seconde Guerre mondiale. Dans la partie suivante on presenta le développement de la législation vétérinaire, ensuite du XX service vétérinaire d'Etat et de l'Institut de la Médecine Vétérinaire à Puławy. Dans des collections du musée il y a des décorations, marques distinctives et des médailles polonaises et étrangers. La riche section de la littérature possède la collection unique des calendriers vétérinaires, et l'ensemble de périodiques polonais concernant ce sujet. On exposa aussi des objets d'un caractère personnel liés avec les études, le travail et l'activité sociale des étudiants et des médecins vétérinaires. Dans l'exposition consacrée au combat et à la martyrologie des médecins vétérinaires, des vivants ont rendu hommage à ceux qui sont partis.

Niczego mi, proszę pana, tak nie żal, jak porcelany

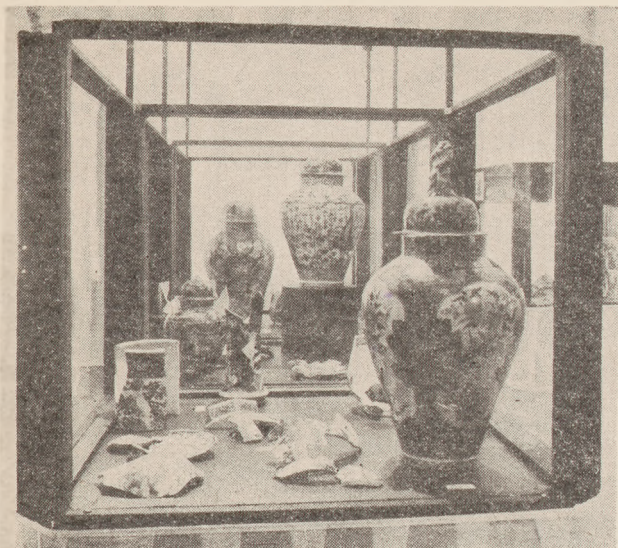
Magazyny każdego muzeum pełne są przedmiotów, czekających latami na swoją szansę — na wystawę, która ukaże ich piękno, nada im walor świadka epoki, znajdzie miejsce w historii rozwoju artysty czy całej gałęzi sztuki. Przypuszczam, że każde muzeum ma też swoje głębokie zakamarki, zapchane rzeczami rozpaczliwie nie-eksponowanymi, które przetrzymuje się z szacunku dla ofiarodawcy czy z ogólnej niemożności wyrzucenia czegokolwiek. Zakamarek Muzeum Historycznego m.st. Warszawy miał zupełnie specyficzny charakter: leżał tam materiał zebrany w ciężkim trudzie, ale — zdawało się — niemożliwy do użycia w jakikolwiek sposób. Mianowicie w latach odbudowy Starego Miasta muzeum nasze prowadziło akcję gromadzenia wszelkich przedmiotów o wartościach artystycznych, znajdujących w ruinach staromiejskich kamieniczek i Zamku Królewskiego. Akcja prowadzona była dwutorowo: na apel muzeum sami robotnicy przynosili znalezione przedmioty, a równocześnie mgr Barbara Bazińska objęła pieczę nad wozami wywozowymi staromiejskie gruzu. Przez trzy lata, od 1949 do 1952 r., wybierała z nich fragmenty ozdobnych krat, kawałki stylowych mebli, a przede wszystkim tysiące ułamków pięknie malowanych naczyń porcelanowych i fajansowych. Robotnicy ułatwiali jej pracę, ładując „gustowne skorupki” na wierzch wozu, lub zawiadamiając o odkryciu w zawalonych piwnicach jakiegoś większego zespołu zabytków.

Znaleziska zostały w muzeum umyte, zmagazynowane — i co dalej? Niektóre rzeczy weszły od razu w normalny „muzealny obieg”, ale olbrzymi zbiór potłuczonej porcelany i fajansu wymagał zabiegów preparatorskich, na jakie Muzeum Historyczne nie było w ogóle nastawione.

W 1971 r. powstał jednak w muzeum Dział Archeologiczny. Spoczywająca w piwnicy „war-

stwa kulturowa” z czasów Powstania Warszawskiego od razu zwróciła naszą uwagę, nie mogliśmy się nią jednak zająć w czasie intensywnych badań archeologicznych podczas odbudowy Zamku Królewskiego i przebudowy Placu Zamkowego. Dopiero w 1981 r. znaleźliśmy czas, by przyjrzeć się bliżej temu, co leżało w dziesiątkach pudeł, pokrytych 30-letnim kurzem. A leżała tam dosłownie ilustracja do *Piosenki o porcelanie* Czesława Miłosza, owe *sny majstrów drogocenne*, których *warstwa rzeźko chrupiąca* zgrzytała w wojennym czasie pod butami poety.

Umyliśmy kilkadziesiąt tysięcy skorup. Barwne, błyszczące ich stos rozsegregowaliśmy na ułamki, należące do poszczególnych naczyń. Wykleiliśmy wszystko, co się wykleić dało. Coraz silniej, w miarę odbudowywania przedmiotów, uderzało podobieństwo niepełnych form o kanciastych zarysach do ruin warszawskich domów, a prawdziwym szokiem było znalezienie wazonu dalekowschodniego, dosłownie rozstrzelanego dwoma kulami z pistoletu. Rósł przy tym, w czasie wyklejania na naszych oczach, przedziwny zbiór, który nie powstał z woli muzealnej komisji zakupów, ale był próbą losową tego, co mieszkańcy Starego Miasta kolekcjonowali, co przechowywali jako pamiątki rodzinne, co stało może w salach zamkowych. Udało się zidentyfikować wyroby 59 manufaktur z 11 krajów europejskich, w tym z 15 manufaktur francuskich, 14 angielskich, 11 polskich, 8 niemieckich, 5 rosyjskich, 3 czeskich i po jednej wytwórni z Austrii, Danii i Holandii. Uderzał zupełny brak porcelany i fajansów włoskich. Ilościowo dominowały manufaktury miśnieńska i berlińska. Osobną pozycją był wielki zbiór porcelany dalekowschodniej, której szczegółowe opracowanie wymaga czasu — na wystawie ograniczyć się musieliśmy do ogólnego określenia proveniencji i datowania.



1. Sala Dalekiego Wschodu, gabloty z porcelaną japońską XVII—XIX w.

1. Salle de l'Extrême-Orient, vitrines avec la porcelaine japonaise, XVII-ème et XIX-ème siècle



2. Sala Dalekiego Wschodu, porcelana chińska, XVI/XVII i XVII w.

2. Salle de l'Extrême-Orient, porcelaine chinoise, XVI/XVII et XVII-ème siècle

Odtworzony w czasie półrocznej pracy zespół był przy tym atrakcyjny, znajdowało się w nim wiele zabytków rzadko spotykanych, wiele rzeczy wysokiej klasy, które — nie zniszczone — miałyby dzisiaj wysoką wartość antykwareczną, a wartość muzealną zachowały mimo zniszczenia.

Istniały więc trzy powody, skłaniające nas do publicznego pokazania zreanimowanego materiału: jego wymowa antywojenna, ładunek informacji socjologicznych i dobry poziom merytoryczny. Gdzie jednak umieścić wystawę, której pomysł pojawił się spontanicznie, poza normalnym planem pracy muzeum, a temat wymagał otwarcia ekspozycji ściśle w okresie jesiennych rocznic wojennych? Znalazła się na to rada. Dyrektor odstąpił od twardych zasad i oddał nam 4 sale, służące normalnie ekspozycji stałej. Część ich wystroju pozostała na ścianach — w pierwszej sali były to widoki Warszawy i jej Zamku z doby stanisławowskiej, w ostatniej — portrety z czasów saskich.

Nasuwało się teraz drugie pytanie: jak zrobić wystawę z materiału, który merytorycznie był przypadkowym zbiorem, plastycznie odbiegał od tego, co zwykliśmy oglądać w muzeach, a emocjonalnie angażował wyraźnie wszystkich już w fazie roboczej?

Jako podkład literacki wystawy nasuwała się sama *Piosenka o porcelanie*, wiersz mówiący w formie pozornie naiwnej i nawet pieszczotliwej o okrucieństwie wojny. W wystawie, która miała wzruszać, użyto także nieco przewrotnej metody: materiał ułożono według kryteriów merytorycznych, w zespołach chronologicznych w ścisłym podziale na wyroby poszczególnych manufaktur, z podaniem wszelkich danych o wytwórniach, z rysunkami wszystkich sygnatur, w kilku wypadkach z komentarzami o historii obiektu, lub szczegółach technologicznych. Starano się przy tym o wyeksponowanie przedmiotów w sposób pozbawiony efekciarstwa, „zimny”, nie sugerujący przemocą żadnych skojarzeń czy emocji. Akcentami, przenoszącymi pokaz w sferę symboliczną, była tylko niecodziennosc eksponatów i strofy *Piosenki o porcelanie*. Dyskretna była także oprawa plastyczna pomysłu Krzysztofa Burnatowicza, operująca wyłącznie czernią i bielą, z trzema tylko fotogramami, ewokującymi

wspomnienia wojenne i powtarzającymi motywami bezlistnych, martwych drzew.

Otwarcie wystawy nastąpiło 16 września 1981 r. w wigilię 42 rocznicy spalenia Zamku Królewskiego. W westybulu, ponad makietą Starego i Nowego Miasta, ustawiliśmy japońską wazę o wręcz kubistycznych zarysach polamanych krawędzi — natychmiast zaczęła wyglądać jak pomnik Powstania Warszawskiego. Przed makietą umieszczono jedną z tragiczniejszych fotografii z września 1939 r. — grupę radośnie uśmiechniętych żołnierzy Wehrmachtu, znoszących barierę graniczną z Orłem Białym. Tutaj też zaczynał się wiersz Miłosza: *Różowe moje spodeczki, kwieciste filiżanki, leżące na brzegu rzeczki tam kędy przeszły tanki.*

Pierwsza sala, jasna i barwna, poświęcona była porcelanie Dalekiego Wschodu. To, co wydzieliliśmy z pierwotnej „miazgi skorupki”, robiło wrażenie jakiejś wielkiej kolekcji. Składało się na nią 6 wielkich wazonów i 5 talerzy japońskich z końca XVII i z XVIII w. oraz 3 wazony z wieku XIX, a także wiele pojedynczych skorup świadczących, że kolekcja była liczniejsza (il. 1). Dalej 7 różnego rodzaju XVII i XVIII-wiecznych chińskich butli i wazonów, które można było odtworzyć mniej więcej w całości (il. 2) oraz mniejsze fragmenty dalszych 10 naczyń, drobne ułamki talerzy i 2 półmiski z XIX w., a także perski półmisek i wazon z nieokreślonej na razie manufaktury — ten właśnie, który został „rozstrzelany”. Naszemu konsultantowi, dr Łucji Sobockiej z Muzeum Narodowego, udało się stwierdzić, że jedna z waz japońskich widoczna jest na przedwojennej fotografii wnętrza Pałacu Łazienkowskiego, wyposażonego wtedy z zasobów zamkowych. Brak jednak na razie innych wskazówek, pozwalających łączyć tę kolekcję z Zamkiem Królewskim.

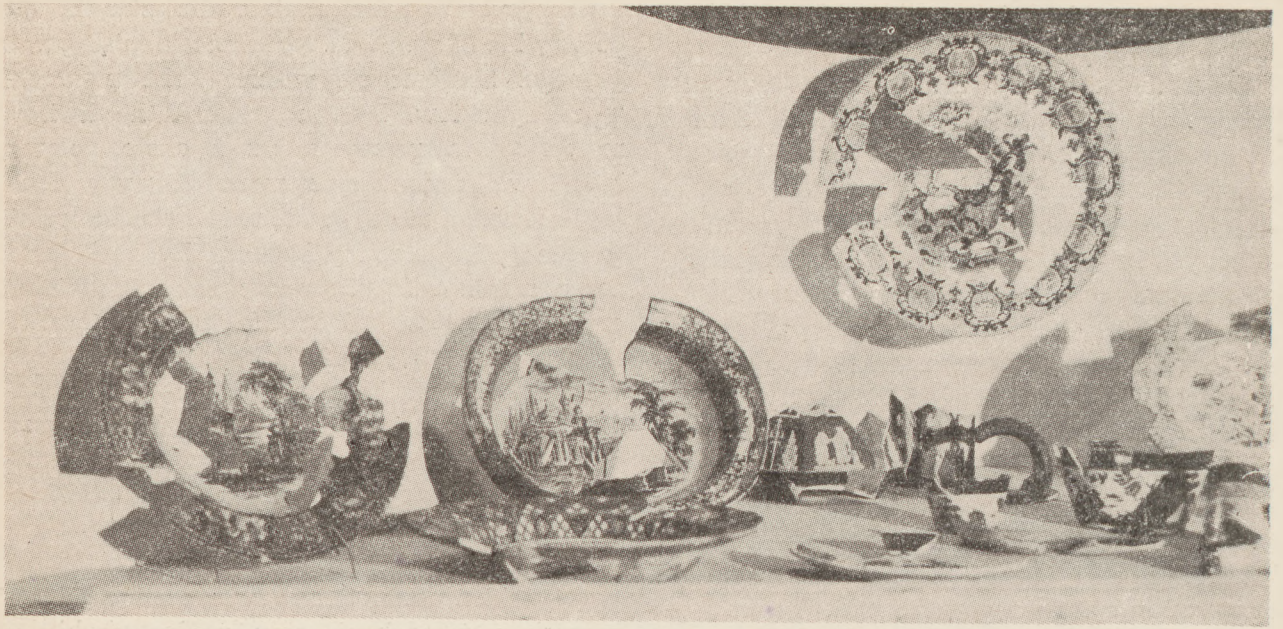
W przejściu do Sali Polskiej ustawiono kilka pochodzących ze zbiorów Muzeum Narodowego wazonów z manufaktur w Belwederze i w Bielinie, które u schyłku XVIII w. stosowały często swoistą trawestację motywów chińskich. Towarzyszył im cytat z Miłosza: *Sny majstrów drogocenne, pióra zamarzłych tabędzi idą w ruczaje podziemne i żadnej o nich pamięci.* Tu, muszę przyznać, mieliśmy małą satysfakcję, że z tą pamięcią nie jest tak źle.

Ekspozycja polska obejmowała zabytki od połowy XVIII w. do dwudziestolecia międzywojennego. Znalazło się w niej kilka prawdziwych cymeliów. Był tu w delikatne kwiaty malowany fajansowy talerz z około połowy XVIII w., pochodzący z manufaktury w Białej Podlaskiej, której działalność wzbudza wciąż jeszcze dyskusje wśród badaczy. Był mały brązowy wazonik fajansowy ze złożonym Chińczykiem z wytwórni Wolffa w podwarszawskim Bielinie. Był także fragment wspaniałego wazonu belwederskiego z lat 1770—1780 z pagodami i scenami figuralnymi (il. 3). Pierwszą połowę XIX w. reprezentowały wyroby manufaktury w Korcu, w tym dwa bladoróżowe, *cache-pôts* o wzorach pompejańskich i resztki serwisu z monogramami Dymitra i Zofii Czetwertyńskich, ozdobionego wieńcami liści dębowych i żołądziami, oraz z Baranówki — m.in. dwa dobrze zachowane półmiski, dekorowane listeczkami winorośli, pochodzące z naj-



3. Sala Polska, wazon z manufaktury w Belwederze, 1770—1780

3. Salle Polonoise, pot à fleur de la manufacture de Belweder, 1770—1780

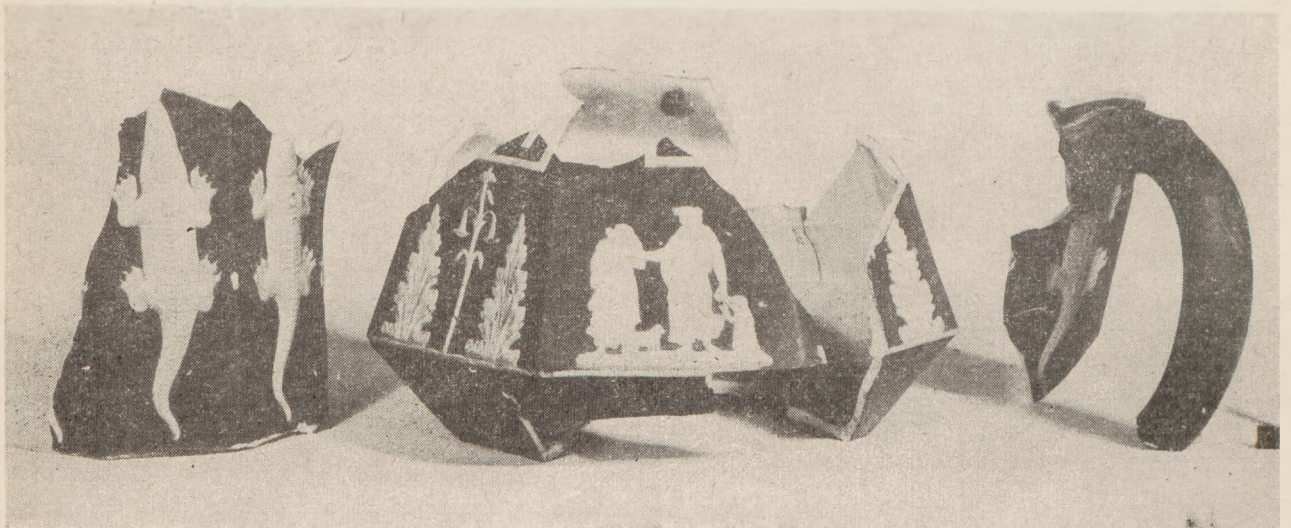


4. Sala Europejska, fajanse angielskie, XIX w.
4. Salle Européenne, faïences anglaises, XIX-ème siècle

wcześniejszej fazy funkcjonowania manufaktury (1804—1820) i dwie prawie w całości wyklejone wazy do zupy z porcelany wprawdzie dość sinawej, ale za to malowanej w beztrudno kolorowe wiązanki kwiatów i dokładnie datowane na 1838 r. Osobny zespół tworzyły fragmenty serwisów, pochodzących z manufaktur zachodnioeuropejskich, zamawianych tam jednak przez polskie rodziny, o czym świadczyły monogramy, lub piękne, umieszczane parami

herby małżeńskie — Łabędź z Leliwą i Łabędź ze Śreniawą. Były to wyraźnie pamiątki rodzinne „szlacheckiego mieszczaństwa Warszawy”.

Koniec XIX w., to oczywiście Nieborów — fryz z jego kobaltem malowanych kafli piecowych rysował się pięknie na tle ciemnoczerwonych ścian sali. Z dwudziestolecia międzywojennego zachował się jeden z serwisów, produkowanych w Ćmielowie na użytek polskich



5. Sala Europejska, dzban z manufaktury w Stoke-on-Trent, sygnowany SPODE, 1796—1827
5. Salle Européenne, cruche de la manufacture à Stoke-on-Trent, signée SPODE, 1796—1827

placówek dyplomatycznych. Całą dekorację naczyń o nowoczesnych kształtach stanowiły herby Rzeczypospolitej.

Zupełnie instynktownie, jakoś poza kolejnością, właśnie w sali polskiej umieściliśmy zakończenie *Piosenki o porcelanie: Leżą na świeżych kurhanach uszka i denka i dzbany. Niczego mi, proszę pana, tak nie żal jak porcelany.*

W wielkiej sali, poświęconej manufakturom europejskim, wykorzystano gabloty, stanowiące jej stałe wyposażenie. Doskonała była dla naszych celów „węzownica” o siedmiu elipsoidalnie zarysowanych kompartymenciech z chropowatymi ścianami i cynobrowymi sufitami. Ciepłe oświetlenie zwykłych żarówek stwarzało w każdym segmencie atmosferę intymną, sprzyjającą spokojnej kontemplacji. Umieściliśmy tu porcelanę berlińską, czeską, francuską i angielską.

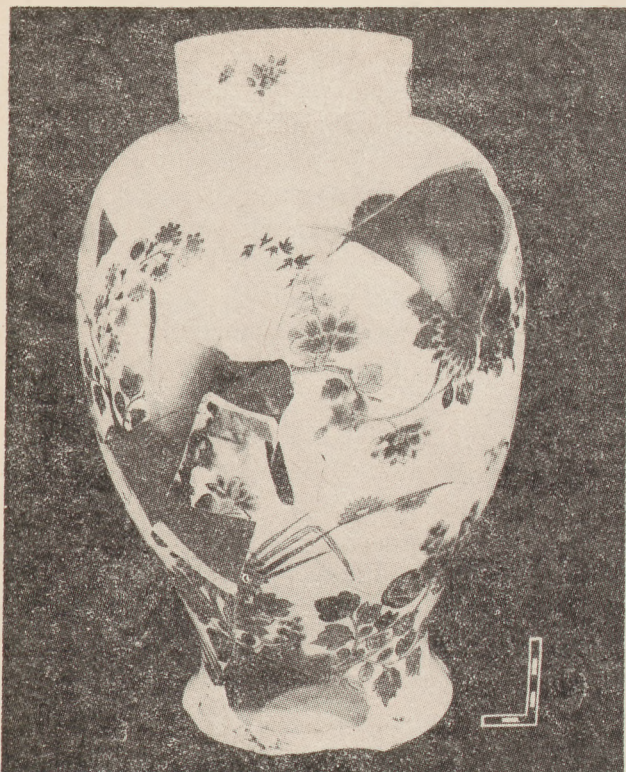
Wśród wyrobów berlińskiej Królewskiej Manufaktury Porcelany dominowały fragmenty talerzy, pochodzących wyraźnie z kilku serwisów z 2 połowy XVIII i 1 połowy XIX w. Ułamki te, ustawione gęstymi grupami, dawały jakby syntezę każdego typu ornamentu. Na przykład serwis z lat 1760—1770 malowany w kwiaty z użyciem wyłącznie różnych odcieni koloru zielonego pozbawiony niemal pierwotnych płaszczyzn białych, nigdy zapewne bardziej nie skupiał uwagi na subtelność zestawień barwnych jak tutaj. Wzornikiem klasycyzującego ornamentu z lat 1830—1847 stawał się zestaw, skompletowany kiedyś przez właściciela z siedmiu pokrewnych stylistycznie serwisów, malowanych kobaltem i złotem.

W zbiorze porcelany francuskiej znowu znacząco było rękę kolekcjonera: wyróżniliśmy tu 13 filiżanek i szereg spodeczków o klasycyzujących, złożonych motywach figuralnych i roślinnych. Wszystkie pochodziły z drobnych XIX-wiecznych manufaktur paryskich. Harmonizowały z tym 2 talerze z Sèvres i czarna, na złożonych nóżkach czarka Dagoty z wczesnego XIX w., oraz nieco późniejsze 2 talerze z widokami Luwru. Wśród okolicznej feerii niemieckich kwiatów, zbiór ten trwał w chłodnej, bardzo francuskiej wytworności.

Podobną indywidualność zachowała ekspozycja angielska. Wszystkie przedmioty pochodzi-

ły tu z XIX lub 1 połowy XX w., nawet jednak te najpóźniejsze, tkwiły najczęściej głęboko w dawniejszych tradycjach. W tradycyjnym używaniu swoistych mas ceramicznych — kamionek i tzw. miękkiej porcelany, w niekończącym się powtarzaniu wprowadzonych najczęściej jeszcze w XVIII w. schematów ornamentacyjnych, powielanych graficznie. Z jednym wyjątkiem wszystkie występujące tu naczynia służyły codziennym celom domowym — były to ulubione kiedyś i bardzo modne wówczas serwisy, nazywane potocznie „fajansem angielskim” (il. 4). Wyjątek, to dzban wzorowany na słynnych „jaspisach” Wedgwooda, ozdobiony na szyi ni mniej, ni więcej tylko ośmioma krokodylami. Jest on dziełem manufaktury w Stoke-on-Trent z czasów dyrektury Josiaha II Spode (początek XIX w.) i — jako taki — stanowi zabytek rzadki, a w Polsce chyba jedyny (il. 5).

Na specjalną ekspozycję zasłużył zbiór porcelany z manufaktury miśnieńskiej. W wielkiej, pionowej gablocie w głębi sali na czarnym tle rysowały się kanciasto resztki wspaniałych półmisków, talerzy, filiżanek i dzbanków z najbielszej europejskiej porcelany, reprezentujące wiele faz rozwoju manufaktury. Nie było w tym zbiorze wprawdzie wczesnych wyrobów Böttgera, porcelany malowanej w malarni Höroldta czy rzeźb Kändlera — *na szczęście* — jak powiedział nasz konsultant inż. Ireneusz Szarek — *bo na takie ułamki nie mógłbym patrzeć*. Cymeliów było jednak wiele. Przede wszystkim wielki wazon z ok. 1735 r., ozdobiony motywem tzw. indiańskich kwiatów (il. 6) w typie wazonów wykonywanych specjalnie dla kolekcji Augusta Mocnego i sygnowanych najczęściej monogramem A(ugustus) R(ex). Dalej — współczesne mu fragmenty naczyń o charakterystycznych dla Miśni typach ornamentów, wzorowanych na motywach dalekowschodnich: stolikowym, imari, czerwonego smoka, smoka uskrzydłonego i — już po połowie XVIII w. ze scenami myśliwskimi, ptakami, girlandami różyczek i z przeróżnymi odmianami słynnych „niemieckich kwiatów”. W dość licznej grupie zabytków z ostatniej ćwierci wieku XVIII z czasów dyrektury Camillo Marcoliniego, najcenniejsze były dla nas



6. Sala Europejska, wazon z manufaktury w Miśni, ok. 1735

6. Salle Européenne, pot à fleur de la manufacture de Misnie, vers 1735



7. Sala Europejska, akwarium z manufaktury w Miśni, 2 poł. XIX w.

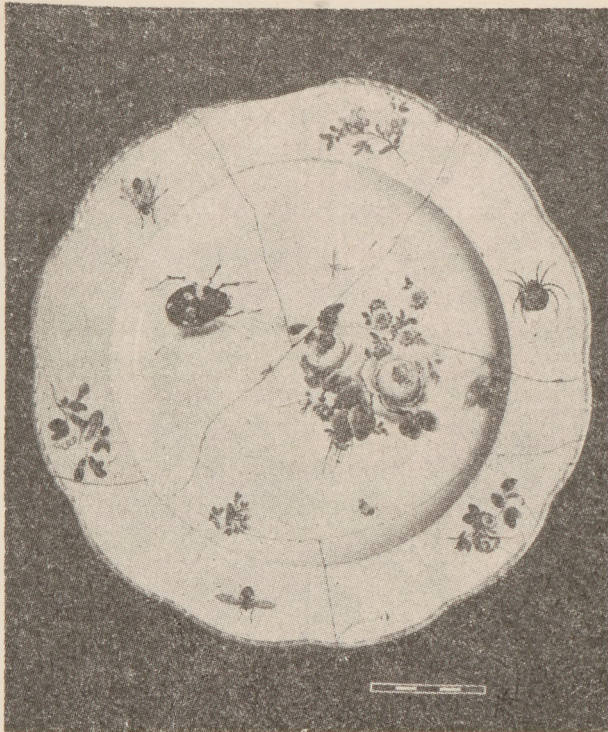
7. Salle Européenne, aquarium de la manufacture de Misnie, 2-ème moitié du XIX-ème siècle

3 fragmenty talerzy z bliską nam sygnaturą królewską S(tanislaus) R(ex). Dotychczas znanych było w Polsce tylko 13 naczyń z serwisów Króla Stasia, w tym 4 znalezione w czasie badań archeologicznych na Zamku Królewskim w Warszawie. Wśród obiektów późniejszych ogólną uwagę skupiało na sobie — i słusznie — porcelanowe akwarium z 2 połowy XIX w., chyba jedyne znane naczynie miśnieńskie tego typu (il. 7). Z rozmachem skomponowane kwiaty na licach zewnętrznych i ciekawe w stylizacji i kolorycie, kaligraficznie cyzelowane ryby we wnętrzu, malowane były przez tzw. malarza domowego poza manufakturą, na co wskazuje specyficzne oznakowanie dna.

Cały przysłowiowy wdzięk Wiednia zawarty był w stojącej nie opodal gablocie austriackiej. Półokrągłe i jasne jej wnętrze zostało wypełnione stosunkowo „dobrze” zachowanym i bardzo dla manufaktury wiedeńskiej charakterystycznym serwisem z około 1765 r. z lekko kre-

mowej, światłocieniowo reliefowanej porcelany, pokrytej bogato wiązkami kwiatów o delikatnych, świetlistych barwach. Towarzyszył mu zespół późniejszy, z początku XIX w., dekorowany drobnymi listeczkami winorośli i wyraźnie skompletowany z kilku serwisów o różnych rozwiązaniach brzegów. Najciekawszym dla specjalistów okazał się talerz z lat ok. 1765, na którym wśród kwiatów pelzały ogromne owady, nie spotykane w malowidłach na porcelanie wiedeńskiej tego okresu (il. 8).

Sala otoczona była witrynami, w których pokazano mniejsze zespoły. Można tu było obejrzeć np. późną XIX-wieczną replikę kopenhaskiego serwisu „Flora Danica”, malowanego w oparciu o XVIII-wieczny zielnik, według tradycji dla Katarzyny Wielkiej (temat był tak obszerny, że malowano go jeszcze w kilka lat po śmierci władczyni w 1796 r.), czy porcelanę rosyjską, zarówno tę opartą o wzory zachodnioeuropejskie z manufaktury w St. Petersburgu,



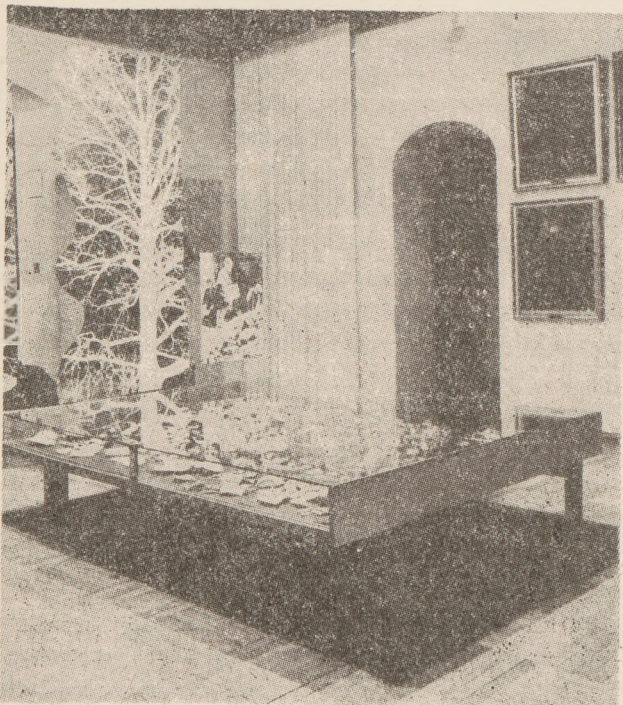
8. Sala Europejska, talerz z manufaktury w Wiedniu, ok. 1765

8. Salle Européenne, assiette de la manufacture de Vienne, vers 1763



9. Sala Europejska, figurki tancerek, sygnowane E. Quinton (?), 2 poł. XIX w.

9. Salle Européenne, statuettes de danseuses, signées E. Quinton (?), 2-ème moitié du XIX-ème siècle



10. Ostatnia sala wystawy z „miazgą skorupek”

10. Dernière salle de l'exposition avec „la pâte de tessons” (Fot. G. Kułakowska 1—10)

jak i pochodzącą z mniejszych wytwórni, stosujących często ornamentykę bardzo swoistą, bogatą w formach i kolorach, jak np. na filiżankach i miseczkach z manufaktury Braci Nowych z Kuziajewej pod Moskwą (1820—1840).

Najbardziej dramatycznie działać miał niewielki zbiór porcelanowych figurek, choć wrażenia te były napewno bardzo zróżnicowane. Miśnieński uścisk Amora i Psyche bez głów i pleców, to wrażenie dość jednoznaczne. Berliński Mars w grupie W. Ch. Meyera z około 1770 r., wznoszący głowę ku drobnej postaci Historii, z której zostały tylko stopy — to wrażenie inne. Anioł Śmierci G. Jüchtzera (z lat około 1800) nabrał wręcz szlachetnej prostoty po utracie afektowanej głowy, super-skrzydeł i różnych wianuszków. A los prześlicznych dziewcząt z grupy tancerek E. Quintona — nie tylko bez ukwieconych główek, bez wdzięcznych ramion, ale z przywartymi do rozwianych

W ostatniej sali leżał stos pozostałych skoszat grudami żużla? (il. 9).
rup w stanie takim, w jakim znalazła je Basia

Bazińska. Nad nim fotografia z czasów Powstania — wątlę chłopaczek przenoszący tro-skiwie przez gruzy klatkę z kanarkiem (il. 10). Obok stała wysłana jedwabną tkaniną witryna

Wystawa trwała od 16 IX 1981 r. do 31 X 1982 r.
Realizatorzy wystawy:

Projekt wystawy i katalogu — Aleksandra Świechowska

Konsultanci naukowi — Ireneusz Szarek, Łucja So-becka

Scenariusz wystawy — Aleksandra Świechowska, Wanda Szaniawska

Komisariat wystawy i redakcja katalogu — Wanda Szaniawska

Projekt plastyczny wystawy i katalogu — Krzysztof Burnatowicz

z całymi, muzealnymi okazami z prezentowa-nych i przez nas manufaktur. Na małej ta-bliczce widniał tu cały tekst *Piosenki o porce-lanie*.

Prace preparatorskie i udział w realizacji wysta-wy — Ryta Kozłowska, Zofia Lech, Andrzej Nowa-kowski, Grażyna Kułakowska, Jadwiga Rembiewska, Piotr Wittenberg.

W 1982 r. reżyser Zofia Oldak ze Studia Miniatur Filmowych F.P. zrealizowała film pt. „Piosenka o porcelanie” — rodzaj impresji poetyckiej, transponu-jącej na język filmowy to wszystko, o czym mówiła wystawa.

W dniu 17 X 1983 r. Ogólnopolska Komisja Ocen „Konkursu na najciekawsze wydarzenie muzealne ro-ku 1982” przyznała wystawie jedną z nagród zespo-łowych pierwszego stopnia.

Aleksandra Świechowska

Je ne regrette, Monsieur rien, plus que, la porcelaine

L'exposition intitulée ainsi fut ouverte en août 1981 dans le Musée Historique de Varsovie. Ce titre est le leitmotif de „La chanson de la porcelaine” de Czesław Miłosz, le poème qui parle des coups portés à la culture par la guerre. Dans le Musée Historique depuis plus de 30 ans on gardait quelques milles de fragments de la porcelaine et de la faïence, trouvés dans les ruines de la Vieille Ville de Varsovie, des fragments dans lesquels nous marchions tous, après la guerre comme Miłosz, dans les villes et les villa-ges de toute l'Europe. Seulement après la reconstruc-tion et après la composition de la collection on pou-vait se rendre compte de la valeur artistique et de la signification sociologiques de ce matériel qui-parait-il fut condamné à la destruction définitive. Les for-mes rudes et mutilés, autrefois harmonieuses, sym-bolisaient la cruauté de la guerre, m.me sans com-mentaires verbaux et avec l'exposition purement es-sentielle dont la discrétion était poussée à l'extrême. On réussit à identifier les produits des 58 manufac-tures de 11 pays européens et une grande collection de la porcelaine de l'Extrême-Orient (grav. 1). Des bouteilles et des vases chinoises (XVI/XVII siècle, grav. 2), des produits de la manufacture de Misnie avec un grand pot à fleur en type de vases faites spécialement pour Auguste Le Forte (grav. 6), les restes des services de Berlin et de Vienne (vers 1765, grav. 8), des faïences polonaises du XVIII-ème siècle de la fabrique de Belweder (grav. 3), de Bielin et

Biała Podlaska, ainsi que des produits en porcelaine de nos premières manufactures à Korzec et à Bara-nówka (fin du XVIII-ème et début du XIX-ème siècle) furent les objets les plus précieux de l'expo-sition. Il ne manquait non plus des objets uniques, non rencontrés dans les autres collections polonaises comme la cruche „de jaspe” de Josiah II Spode de la manufacture de Stoke-on-Trent (grav. 5), l'aqua-rium de Misnie du XIX-ème siècle (grav. 7) ou l'en-semble des danseuses de bisquit signée „E. Quinton”. A côté des objets provenant sans doute des appar-tements des collectionneurs qui habitaient la Vieille Ville, aussi les restes de beaux services de table en porcelaine et en faïence (le plus souvent anglais, grav. 4) du XIX-ème et des débuts du XX-ème siècle furent largement représentés à cette exposition. Ces services servaient aux familles varsoviennes pendant de longues années jusqu'au bout tragique de leurs foyers domestiques en automne 1944. La dernière vitrine pleine de „la pâte de tessous”, ramassés pen-dant la reconstruction de la Vieille Ville, témoigna l'état de ceux „rêves précieux des maîtres” (Cz. Miłosz) après la défaite de l'Insurrection de Varsovie. L'exposition, projetée pour deux mois, fut prolongée jusqu'à 31 octobre 1982. En 1983, elle remporta un des premiers prix au „Concours pour l'événement de musée le plus curieux de l'année” organisé par le Ministère de la Culture et de l'Art.

Problemy muzealnictwa polskiego w 1983 r. — odbicie w prasie

Dość ubogi, jeśli chodzi o ciekawe wydarzenia muzealne w Polsce, był rok 1983. Straciła temperaturę, wciąż aktualna niestety, dyskusja na temat zagospodarowania Zamku Ujazdowskiego w Warszawie, nie miała miejsca, na szczęście, żadna większa kradzież dzieł sztuki z muzeum, żaden problem muzealny nie wywołał ogólnonarodowej dyskusji. W tej, co tu ukrywać, szarzyźnie życia muzealnego było kilka rodzynek, które warto odnotować, kilka wydarzeń i decyzji dotyczących problemów muzealnych, które budzą głębokie, zwykle smutne refleksje. Zacznijmy od tych optymistycznych.

W 1983 r. w całym kraju trwały uroczyste obchody 300 rocznicy Odsieczy Wiedeńskiej i związanego z nią zwycięstwa wojsk pod wodzą króla Jana III Sobieskiego. Prasa polska prezentowała bardzo bogate kalendarium obchodów upamiętniających owo zwycięstwo, informowała na bieżąco o mających odbyć się imprezach, a także prezentowała problemowe artykuły na tematy polityczne, gospodarcze i kulturalne epoki Jana III Sobieskiego. Wyjątkowo uroczyste czciły rocznicę Odsieczy Wiedeńskiej muzea polskie organizując około 40 wystaw, spośród których warto odnotować tylko kilka. W Zamku Królewskim w Warszawie otwarto obszerną ekspozycję pod nazwą „Rzeczypospolita w dobie Jana III”; Oddział Muzeum Narodowego w Wilanowie rocznicę uczcił wystawą „Sława i chwała Jana III Sobieskiego w sztuce i literaturze XVII—XX w.” W dniu otwarcia wystawy (2 września) w Pałacu Wilanowskim rozpoczęła się sesja pt. „Europa w dobie Odsieczy Wiedeńskiej” przygotowana przez Komitet Nauk Historycznych PAN z udziałem naukowców polskich i austriackich. Zakończenie sesji odbyło się 5 września na Wawelu, gdzie w kilka dni później została otwarta wystawa „Odsiecz Wiedeńska 1683”. W Krakowie można było również obejrzeć: w

Muzeum Narodowym ekspozycję „Odsiecz Wiedeńska w twórczości Jana Matejki”, w Muzeum Historycznym m. Krakowa „Kraków w epoce Jana III Sobieskiego”, a w krakowskiej „Jaskółce” Domu Polonii wystawę pn. „Historia i tradycja Odsieczy Wiedeńskiej”. Wrocław prezentował w Muzeum Narodowym wystawę pt. „Jan III Sobieski i jego czasy”, w Muzeum Architektury „Wiedeń czasów Odsieczy Wiedeńskiej”, w Muzeum Sztuki Medalierskiej — medale związane z wiktoria, a w Arsenale dwie wystawy: „Oręż za czasów Jana III Sobieskiego” i „Sobiescy na Śląsku”. W Warszawie ponadto Muzeum Wojska Polskiego przedstawiało ekspozycję pt. „Zwycięstwo wiedeńskie na tle wojen polsko tureckich w XVII w.”, a Muzeum Narodowe prezentowało „Tkaninę turecką XVI—XIX w. ze zbiorów polskich”. Prócz tych głównych ośrodków liczne wystawy związane tematycznie z czasami Jana Sobieskiego zorganizowały mniejsze placówki muzealne m.in. w Poznaniu, Lublinie, Płocku, Przemyślu i we Włocławku.

Obchody trzechsetnej rocznicy Odsieczy Wiedeńskiej nie przyćmiły drugiego ważnego w muzealnictwie polskim wydarzenia roku 1983, które szerokim echem odbiło się w prasie polskiej i zagranicznej, a mianowicie polskiej wystawy Centre Pompidou „Présences polonaises”. Czasopisma polskie cytowały wypowiedzi zamieszczone w największych francuskich i nie tylko, tygodnikach wybierając najczęściej pochlebne recenzje typu wypowiedzi Pierre Mázars z „Le Figaro” — *...Można mówić o rewelacji à propos nowej wystawy w Centre Pompidou — „Présences polonaises”. Ten niezbyt wyrazisty tytuł niedostatecznie podkreśla zaskakującą żywotność polskiej sztuki początku XX stulecia [...] ta wystawa jest jedną z najbardziej ekscytujących, jaką zorganizowało Centre Pompidou.*

Wystawa ta trwała w Paryżu trzy miesiące i była imprezą interdyscyplinarną, prezentującą plastykę, muzykę, literaturę, teatr i film. Była przygotowana przez zespół polsko-francuski i w zamierzeniu swoim brała pod uwagę założenia wystawiennicze Centre, w którym zorganizowano już wielkie wystawy międzynarodowe takie, jak ekspozycja Paryż—Moskwa, Paryż—Berlin, czy Paryż—Nowy Jork. Nie były to imprezy dające wiedzę o wszystkich zjawiskach artystycznych w danym kraju i również w przypadku naszej wystawy chodziło o to, by wyeksponować możliwie silnie znaczące akcenty sztuki polskiej, jej indywidualne i niepowtarzalne dokonania, mogące stanowić własny wkład w dorobek światowej kultury. A taka jest fenomenalna twórczość Witkacego, znanego już na Zachodzie z przekładów powieści i dramatów oraz konstruktywizm, będący swoistą propozycją nie tylko dla sztuki, ale i dla wielu przejawów codziennego życia społeczeństwa.

Wystawę umieszczono w szerokim kontekście innych dziedzin twórczości: literatury, filozofii, muzyki, teatru i filmu tworzących klimat prezentowanych zjawisk. Do tej pory ani w Polsce ani za granicą sztuka nasza nie była w taki sposób eksponowana. Zadaniem zorganizowania przez Muzeum Sztuki w Łodzi i Muzeum Literatury w Warszawie wystawy było rozbudzenie zainteresowań wokół tej problematyki jaką niosła, dowiedzenia, iż w Polsce istnieją oryginalne zjawiska w sztuce, bez znajomości których światowa kultura jest uboższa. Zadanie swe spełniła. Spotkała się z życzliwym przyjęciem prasy i wysoką oceną krytyki światowej, pisano o niej, że jest *świetna, rewelacyjna, szokująca, że jest to tryumf organizatorów polskich i francuskich*. W polskiej prasie pojawiły się także recenzje, w których nie brakowało i pochwał, i głosów krytycznych, i ostatecznych refleksji oraz podsumowań. Zbyt mało może pisano i pokazywano nam tego, czym chwaliliśmy się przed Francuzami.

Wracając na grunt Polski częściej prasa donosiła nam o zjawiskach w polskim muzealnictwie smutnych niż radosnych, częściej było słyhać o kłopotach i problemach niż sukcesach. I tak wyznaczony na 4 kwietnia 1984 r. termin oddania Panoramy Raclawickiej prze-

sunie się co najmniej o rok a to z powodu *złożoności i zakresu prac*, jak również trudności w zdobyciu materiałów, importowanych urządzeń i chemikaliów itd. Społeczny Komitet Panoramy Raclawickiej nadal oczekuje na ofiarność społeczeństwa informując, że na koncucie złotówkowym (93015-2570-132, NBP, Oddział we Wrocławiu) zebrano ze składek ok. 40 milionów złotych, a na koncucie dewizowym (93015-192819-151-6787, I Oddział NBP we Wrocławiu) wpływy wyniosły dotąd 7.481 dolarów. Wydatki związane z konserwacją plót na są o wiele wyższe. Tymczasem dowiadujemy się, że Zespół VI Narodowej Rady Kultury zaaprobował memoriał Wrocławskiej Rady Ochrony Dóbr Kultury w sprawie rewaloryzacji centrum Wrocławia. Jako konieczne uznano powołanie Urzędu Konserwatorskiego w tym mieście i zlecono opracowanie szczegółowego planu rewaloryzacji. Nie kwestionując, oczywiście, ważności zapadłych decyzji ośmielałam się zauważyć, że może warto by było znaleźć środki na to, by skończyć najpierw jedną, drobną w stosunku do całego centrum Wrocławia, rewaloryzację.

W przyszłym (1984) roku minie pół wieku od rozpoczęcia budowy siedziby Muzeum Narodowego w Krakowie. Budowy, która nie wiadomo kiedy się zakończy, choć wszystko wskazuje na to, że nie w tym dziesięcioleciu. W 1934 r. podjęto uchwałę o budowie nowego gmachu Muzeum Narodowego w Krakowie. Architekci i muzealnicy wyjechali za granicę, aby w oparciu o drobiazgowo studia najlepszych wzorów przygotować projekt supernowoczesnego budynku... Dziś, mimo wznowienia prac budowlanych wiemy, że budowa potrwa jeszcze ok. 20 lat. Muzeum zyska jeden hektar powierzchni wystawienniczej, można będzie pokazać rzemiosło artystyczne, militaria, tkaniny, ubiory, sztukę Dalekiego Wschodu, tylko czy przy częstotliwości pokazywania niektórych sztandarcowych dzieł naszej kultury i sztuki raz na jedno pokolenie, zdążymy je jeszcze zobaczyć?

Przed trzema laty polskie muzea odwiedziło w ciągu roku ponad 20 mln osób, w 1982 r. niespełna 15 mln. *Muzea umierają w ciszy* — napisano, upatrując przyczyn tego faktu w braku ciekawych, elektryzujących uwagę społeczeństwa ekspozycji w rodzaju legendarnej już

wystawy „Polaków portret własny”, na którą przyjeżdżali ludzie z całej Polski i po kilka razy. Drugą przyczynę stanowią niewielkie tzw. zdolności przepustowe muzeów, a więc małe możliwości ekspozycyjne i brak odpowiedniej liczby pracowników muzealnych, trzecią — chyba kolejny, dramatyczny zakręt w naszej historii, który w powiązaniu z nieustannym niedostatkiem polskiego muzealnictwa w srodki finansowe na należytą konserwację i ekspozycję dzieł oraz niskimi płacami pracowników resortu kultury, powoduje marazm oraz gasi wszelką inicjatywę i chęć działania.

Od 76 lat Stanisław Wyspiański nie mógł doczekać się w Polsce muzeum. W 1983 r. dowiedzieliśmy się, w końcu, radosnej nowiny — oto wieloletnie starania, przy zaangażowaniu całego społeczeństwa (jak wiadomo, kamienica przy ulicy Kanonicznej 9 w Krakowie odnowiona została i zaadaptowana do celów muzealnych z funduszy społecznych) uwieńczzone zostały pomyślnym skutkiem. 28 listopada otwarte zostało „u stóp Wawelu” Muzeum Wyspiańskiego. Gazety polskie przypomniały długą historię muzeum, poczynając od narodzin samej idei 2 grudnia 1907 r. w dniu pogrzebu Stanisława Wyspiańskiego, aż do dnia otwarcia. Więcej było w tych wspomnieniach optymizmu niż goryczy, a to zapewne dlatego, iż istnienie Muzeum Wyspiańskiego w Krakowie stało się faktem.

Faktem jest również powołanie w styczniu 1983 r. (ze statusem placówki państwowej) Muzeum Powstania Warszawskiego i przydzielenie mu lokalizacji w pozostałościach zabudowań Banku przy ul. Bielańskiej. Miejmy nadzieję, że otwarcie muzeum nastąpi jednak przed rokiem 2000.

W 1983 r. rozpoczęto organizację następującej nowej placówki muzealnych — w Warszawie: Muzeum Mai Berezowskiej w jej miesz-

kaniu przy ul. Komarowa 82/86, Muzeum Przemysłu w dawnych zakładach Norblina (Oddział Muzeum Techniki NOT), Muzeum Marii Dąbrowskiej przy ul. Polnej 40, w dawnym mieszkaniu pisarki i Muzeum Adwokatury Polskiej przy ul. Lekarskiej 7; Muzeum Morskiego w Wyszowie mieszczącego się w neogotyckiej baszcie w Parku im. XXX-lecia PRL; Muzeum Stanisława Noakowskiego w Nieszawie, usytuowanego w jednej ze staromiejskich kamieniczek; Muzeum Wieży Więziennej i Katowni w Gdańsku w zabytkowym zespole Przedbramia pochodzącym z przełomu XIV/XV w. (Oddział Muzeum Historii Miasta Gdańska); Muzeum Pojezierza Łęczyńsko-Włodawskiego we Włodawie przy ul. Czerwonego Krzyża 7 w zabytkowej synagodze.

W 1983 r. rozpoczęto organizację następujących nowych muzeów: w Krakowie Muzeum Wita Stwosza i Muzeum Martyrologii Żydów Krakowskich, w Warszawie Muzeum Sejmu. Planowane jest zorganizowanie: w Zakopanem Muzeum Martyrologii Podhalą w pensjonacie „Palace”; we Fromborku Muzeum Medycyny; w Łodzi Muzeum Artura Rubinsteina; w Warszawie Muzeum Oświaty; w Bytomiu Muzeum Esperanto. W 1983 r. muzea obchodziły następujące jubileusze: 10-lecie Muzeum Azji i Pacyfiku w Warszawie, 20-lecie Muzeum Władysława Broniewskiego w Warszawie, 25-lecie Muzeum Henryka Sienkiewicza w Oblęgorku, Muzeum Okręgowe w Suwałkach, Muzeum Regionalne w Szczecinku i Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku; 30-lecie Muzeum Marynarki Wojennej w Gdyni; 35-lecie Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku; 60-lecie Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy i Państwowe Muzeum Archeologiczne w Warszawie; 75-lecie Muzeum Narodowe w Kielcach i 95-lecie Muzeum Tatrzańskie im. Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem.

Kultura techniczna a środowisko naturalne — konferencja w Starachowicach 15 — 16 września 1983 r.

W programie konferencji przewidziano 3 referaty uzupełniające wypowiedź na temat ekomuzeum (mgr inż. T. Halicki — „Współczesne koncepcje zagospodarowania doliny rzeki Kamiennej”; dr inż. J. Jaśkiewicz — „Aktualne przesłanki zagospodarowania rzeki Kamiennej w programie Stanisława Staszica”; R. Wojewódzki — „Zagadnienia ochrony i wykorzystania dziedzictwa kulturowego nad Kamienną”). Zorganizowano też objazd, którego celem było zaznajomienie uczestników konferencji z obiektami zabytkowymi z pierwszej połowy XIX w. stanowiącymi trzon państwowego przedsiębiorstwa górnictwo-hutniczego w miejscowościach Wąchock, Starachowice, Michałów, Brody, Nietulisko. One to zainspirowały pomysłodawcę Ekomuzeum Aglomeracji Staropolskiej.

W czasie obrad wykazano nowatorskie zalety koncepcji ekomuzeum. Uzyskano także inne poparcia ze strony władz centralnych, wojewódzkich i lokalnych, a w szczególności ze strony Fabryki Samochodów Ciężarowych jako kontynuatora świetnych tradycji przemysłowych. Postulaty zgłoszone przez uczestników obrad zostały ujęte we wnioskach. Podsumowania dokonał dr Franciszek Midura w imieniu organizatorów: Ministerstwa Kultury i Sztuki, Naczelnej Organizacji Technicznej przy udziale Instytutu Historii Kultury Materialnej PAN, Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Kielcach, Urzędu Miejskiego i FSC „STAR” w Starachowicach.

Powołano Komitet Organizacyjny ekomuzeum, który 25 XI 1983 r. ukonstytuował się w trzech zespołach problemowych pod przewodnictwem Prezydenta Miasta Starachowice, inż. Włodzimierza Werysa i dyrektora FSC „STAR” inż. Jaworskiego jako zastępcy przewodniczącego. Funkcje sekretarzy powierzono mgr. Kazimierzowi Nowickiemu z ramienia Urzędu Miasta w Starachowicach i Radosławowi Wojewódzkiemu przedstawicielowi Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Kielcach. Gremium Komitetu sformułowało pod adresem zespołu pierwsze wskazania realizacyjne.

Ekomuzeum aglomeracji staropolskiej w Starachowicach — zamysł i propozycje

Od kolekcji do muzeum historii techniki

Formy muzealnictwa technicznego towarzyszące rozwojowi cywilizacji przemysłowej w ciągu minionych dwu wieków zmieniały się znacznie wolniej, niż rzeczywistość ukształtowana pod wpływem postępu technicznego. Przypomnę, że w okresie preindustrialnym do końca XVIII w. wykształciły się początki tego muzealnictwa pod postacią kolekcji. Jeden ich rodzaj powstał w wyniku działalności takich instytucji, jak Urząd Patentowy w Anglii czy Akademia Francuska. Obydwie od końca XVII w. gromadziły dokumentację wynalazków typu archiwalnego. Drugi rodzaj kolekcji wyrażał indywidualne zainteresowania tak zwanymi osobliwościami. Nie służył początkowo żadnym celom społecznym poza tym, że podnosił atrakcyjność rezydencji zamożnego zwykle zbieracza. Od końca XVIII w. kolekcje zaczęły nabierać znaczenia dydaktycznego. Co raz częściej powstają one odtąd w wyniku świadomej działalności badawczej uczonych, którzy swe zbiory wykorzystują w opracowaniach naukowych, a następnie przekazują je powstającym w tym czasie szkołom technicznym w celu demonstrowania podczas wykładów.

Odkrycie dydaktycznego celu kolekcjonowania przedmiotów technicznych stworzyło bodźce do zakładania nowoczesnych muzeów techniki. Pierwsze z nich zostało ustanowione w Paryżu przez władze rewolucji francuskiej w 1795 r. pod nazwą Conservatoire des Arts et Metiers. Było to możliwe dzięki zbiorom Akademii Francuskiej zgromadzonym głównie w drodze konkursów na wynalazki, a także dzięki darowiźnie kolekcji Jakuba Vaucanson, wybitnego mechanika i konstruktora z okresu przedrewolucyjnego. Odtąd obydwie zbiory miały służyć za pomoce naukowe w działalności oświatowej nowej instytucji. W tym celu mu-

siały być usystematyzowane, objaśnione, publicznie udostępnione i konserwowane. Te cechy odróżniały pierwsze muzeum od kolekcji.

Model ten nie zawierał jeszcze elementów zabytkowości. Pojęcie zabytku kultury kształtowało się w ciągu 1 połowy XIX w. pod wpływem uznania wartości trwałych, jakie do dobrobytu cywilizacyjnego wniosła architektura i sztuka. Wytwory techniki, a w szczególności urządzenia i narzędzia jako służące do praktycznego użytku, były wówczas i jeszcze długo potem tolerowane w strefie dóbr kultury tylko dzięki swym cechom artystycznym. Jednakże podziw dla sukcesów techniki i towarzyszące mu nadzieje, że industrializacja doprowadzi ludzkość do braterskiego współzycia na zasadach wolności i równości stopniowo podnosiły walor obiektów techniki. Przyczyniały się do tego ożywione badania historyczne, zmierzające m.in. do wykazania wkładu poszczególnych narodów do postępu technicznego. Prototypy wynalazków nabierały w interpretacji nacjonalistycznej charakteru dokumentów uzasadniających pierwszeństwo i wyższość jednych narodów nad drugimi. To zapewniło z czasem obiektom technicznym, przynajmniej niektórym, równość względem innych zabytków kultury i sztuki. Przełom dokonał się podczas I Powszechnej Wystawy w Londynie w 1851 r. Następnym jej było powstanie nowego modelu muzeum techniki, nazwanego na cześć pary królewskiej w Anglii Victoria and Albert Museum. Miało ono przedstawiać rozwój historyczny techniki w powiązaniu z nauką, a służyć popieraniu wynalazczości i kultury technicznej.

Ten model okazał się nadzwyczaj żywotny. Przetrwał do naszych czasów jako dominująca koncepcja instytucji muzealnej w zakresie problematyki technicznej. Tłumaczy się to tym, że od połowy ub. wieku procesy industrializacji zostały podporządkowane zasadzie koncen-



1. Okolice Starachowic w 1885 r. na „Mapie pogładowej Królestwa Polskiego” Jadwigi z Zakrzewskich Wóycickiej

1. Les environs de Starachowice en 1885 sur la „Carte du Royaume de la Pologne” de Jadwiga Zakrzewska-Wóycicka

tracji uzasadnianej korzyściami ekonomicznymi. Produkcja skoncentrowana była tańsza i łatwiejsza do zorganizowania. Sprzyjał jej postęp w rozwoju komunikacji i łączności. Wydawało się więc logiczne, że i w dziedzinie kultury można było iść tą samą drogą gromadząc co cenniejsze pamiątki w reprezentacyjnych zbiorach.

Rozwiązanie zaproponowane pod koniec XIX w. przez Artura Hazeliusa, twórcę pierwszego skansenu w Sztokholmie stanowiło postęp w interpretacji obiektu zabytkowego, ale nie zmieniało zasady, na której opierał się model historycznego muzeum techniki. Metoda gromadzenia i ekspozycji stosowana poprzednio do zabytków ruchomych, została przez niego przeniesiona na obiekty budowlane, które rekonstruowano w muzeach pod gołym niebem. Dzięki wolnej przestrzeni i dodatkowym

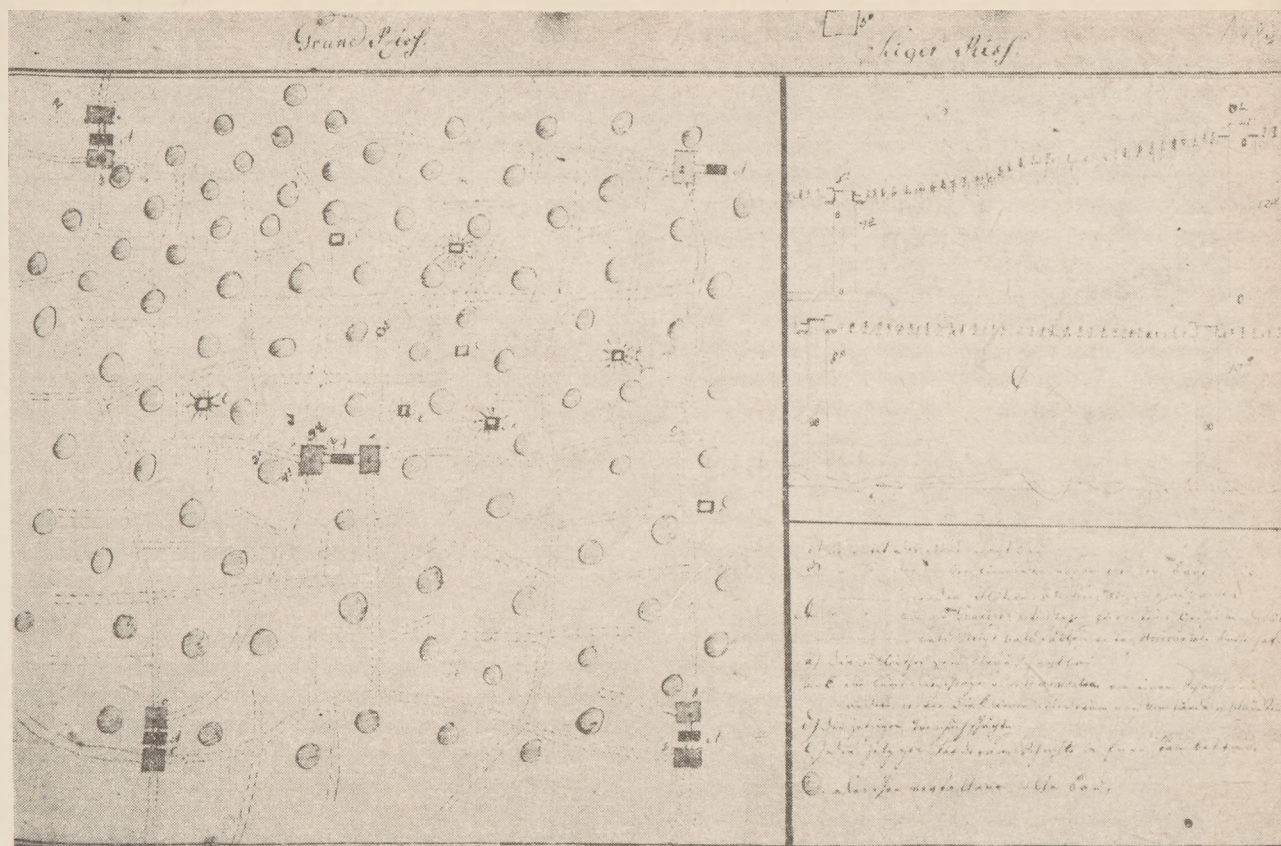
zaletom rekreacyjnym podnosiła się atrakcyjność obiektów chronionych. Potęgowała się też zwykle siła oddziaływania zbiorów na osoby zwiedzające, dzięki warunkom naturalnym. Skansen wcielał jednak nadal zasadę koncentracji zabytków, wyłączając niejako elementy kultury z ich otoczenia macierzystego.

Taka metoda przeciwstawiała się kierunkowi przemian społecznych. Nie zgadzała się zwłaszcza, ani z rozwojem demokratyzacji społeczeństw uprzemysłowionych, ani z dojrzewaniem świadomości klasowej robotników, którzy słusznie zaczęli czuć się współwłaścicielami nie tylko materialnych wyników swojej pracy, ale i współtwórcami kultury.

Potrzeba zmiany modelu dawała o sobie znać w poczynaniach podejmowanych sporadycznie od początku XX w. zarówno przez muzeologów, jak i środowisko inżynierskie. Płaszczyzną, na której się spotykali była znowu architektura. Wartości zabytkowe tej sztuki miały na przełomie XIX i XX w. zbyt bogatą literaturę na to, aby w niej przemilczano obiekty budownictwa przemysłowego. Najpierw więc upowszechniła się wiedza o monumentalizmie, za pomocą którego inwestorzy i architekci wyrażali ideowe cele industrializacji. Realizm mieszczański wyparł w ciągu 2 połowy XIX w. sakralno-pałacowy styl z terenu budownictwa przemysłowego. Zastąpił go formami zdeterminowanymi przez funkcję. Technika przestała być natchnieniem marzycieli, stała się realną siłą kreatorską w rękach przedsiębiorców. W tej jej roli dopatrywano się kryteriów dla oceny strony artystycznej konstrukcji budowlanych o przeznaczeniu przemysłowym. Nowatorskim formom sprzyjał tym razem materiał: żelazo, szkło i cement pod postacią żelbetu. Gabaryty obiektów wielkoprzemysłowych obrastały osiedlami, zmieniały krajobraz, wytwarzały odrębne środowisko cywilizacyjne. Objęcie tego zjawiska teorią zabytków i muzealnictwa zmuszało do odejścia od tradycyjnych wzorców.

Ekomuzeum jako współczesny wzorzec muzealnictwa technicznego

Współczesny model muzeum techniki powstał po II wojnie światowej. Dominującą je-



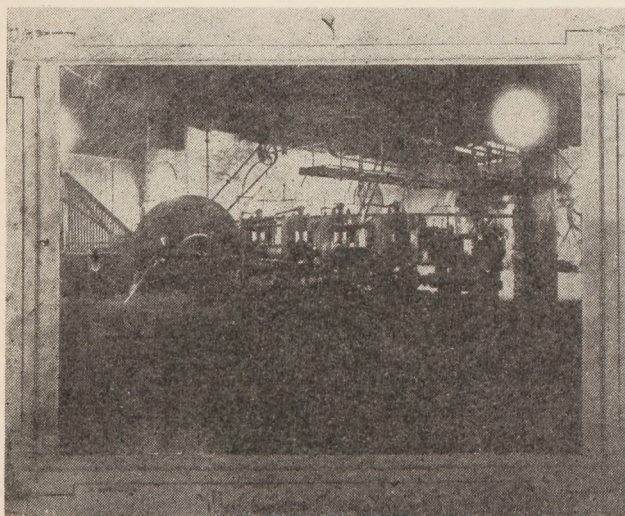
2. Kopalnia rudy żelaza w Młodzawach w latach 1787—1796 wg rys. H. Beckera
 2. Mine de fer à Młodzawy dans les années 1787—1796 (d'après le dessin de H. Becker)

go cechą jest zasada decentralizacji albo raczej powszechnej obecności w strukturze społeczno-gospodarczej. Jego upowszechnienie w krajach europejskich i w uprzemysłowionych państwach na innych kontynentach czyni szybkie postępy od szóstego dziesięciolecia naszego wieku. Sposób wcielania tego modelu zależy od stopnia industrializacji w danym kraju i od organizacji muzealnictwa technicznego. Zawsze jednak za podstawę służą materialne świadectwa dawnej działalności technicznej wraz z sytuacją przestrzenną. Wychodzi się przy tym z założenia, że obiekt przemysłowy bez sytuacji zachowuje wprawdzie swoje parametry ale traci dynamikę oddziaływania na otoczenie. Staje się martwy, podobnie jak maszyny w muzeach, choćby nawet nadawały się do uruchomienia. Intencja współczesnej teorii muzealnictwa polega zaś na tym, aby poprzez chronione obiekty *in situ* rozwijać świadomość społeczną, że na każdym miejscu, gdzie odby-

wa się zorganizowane współdziałanie ludzi i środków technicznych mogą powstawać skutki trwałe. Ma to swą kształcącą wymowę. Umacnia bowiem ludzi w przekonaniu, że ich praca ma sens głębszy niż jedynie zdobywanie środków materialnych. Każdy człowiek może w tych warunkach poczuć się współtwórcą przemian cywilizacyjnych, które będą tym pożyteczniejsze i trwalsze, im bardziej umiejętne i pilne będą starania o dokładność w wykonywaniu zadań. Trudno o bardziej przekonujący model humanizacji pracy. Ale to tylko jeden aspekt roli muzeum techniki w warunkach rozwiniętej industrializacji. Drugi wiąże się ze sprawą stosunku pomiędzy przyrodą a zobiektywizowanym wkładem ludzi w ukształtowanie swego środowiska. Wiadomo, że te proporcje zmieniają się pod wpływem uprzemysłowienia na niekorzyść przyrody. Pośrednio są niekiedy dotkliwie odczuwane przez ludzi; prócz strat materialnych jakie ponoszą,

tracą oni również zaufanie do środków technicznych uruchamianych w imię rozwoju cywilizacji. Współczesne muzeum techniki ma tym procesom zapobiegać. Potrzebne są w tym celu nie tylko zabytki, ekspozycje i słowa, lecz również przykłady. One to mają tę siłę przekonywania jaka jest potrzebna do ograniczenia błędnych poczynań i zmiany szkodliwych nastrojów. Instytucją, która te przykłady gromadzi i umiejętnie nimi rozporządza jest ekomuzeum.

Za prawzory tej instytucji można uważać rezerwaty przyrody i skanseny przemysłowe.



3. Wnętrze walcowni w Nietulisku w XIX w. zniszczone w 1903 r. przez powódź

3. L'intérieur du laminoin à Nietulisko au XIX siècle, détruit en 1903 par l'inondation

Rezerwaty mają w Polsce ponad półwiekową przeszłość znajdując oparcie w organizacji społecznej i w państwowej służbie ochrony przyrody. Skansenów przemysłowych, jakich wiele za granicą, nie mamy w Polsce, poza skansenem przemysłu naftowego w Bóbrce. W innych krajach rozwinęły się dwa rodzaje skansenów, w których gromadzi się autentyczne zakłady reprezentatywne dla dowolnych gałęzi wytwórczości w dobie preindustrialnej, lub z okresu wczesnego kapitalizmu, jak w Hagen w Westfalii (RFN) i Sibiu (Rumunia) albo takie, jak w Lovell (USA), Iron Bridge (Anglia), Příbram-Březove Hory (CSR), Engelsberg i Falun (Szwecja), w których występuje branżowa pro-

blematyka dzięki oparciu ekspozycji na zabytkach nieruchomości. Ten rodzaj jest w Polsce i na Węgrzech dość znacznie rozpowszechniony.

Ekomuzeum łączy zalety i cele rezerwatów i skansenów. Ukazuje środowisko ludzkie we wzajemnej zawisłości składników pochodnych od przyrody i od pracy. Wnosi też do dawnych koncepcji dodatkowy pierwiastek przez to, że nie wyłącza wybranego obszaru z normalnego biegu życia, jak to się czyni w rezerwach i skansenach, lecz wydobywa na jego powierzchnię wszystkie wartości nagromadzone przez pracę pokoleń, aby poprzez włączenie ich we współczesny nurt podnieść poziom świadomości społecznej, a z nim także kultury środowiska.

Jedynym obecnie muzeum zbliżonym do tego wzorca jest Ecomuseum Le Creusot-Montceau les Mines w środkowej Francji. Obejmuje ono 389 km kw., na których rozmieszczone są 2 miasta i 9 mniejszych osiedli. Za podstawę do jego wydzielenia posłużył wewnętrzny związek, jaki dzięki lokalnym surowcom mineralnym i aktywności ludzi wytworzył się w przeszłości pomiędzy tym wszystkim co po dzisiaj kształtuje nadal to środowisko, podnosząc jego rangę do roli reprezentatywnego punktu na mapie Francji.

Rejon Le Creusot jest bogaty w węgiel i rudę żelaza. Od średniowiecza działał tu przemysł górniczo-hutniczy i wyrobów ceramicznych. Znaczenie gospodarcze, a od końca XVIII w. także militarne tutejszej produkcji sprawiło, że państwo zadbało o połączenie tego zakątka kraju z całym organizmem gospodarczym za pomocą kanałów żeglownych, a następnie dróg i kolei. Wszystko co spotyka się na tym terenie — układ przestrzenny, osadnictwo i zabudowa, urządzenia produkcyjne i kulturalno-oświatowe, spadek przeszłości i aktualna funkcja składają się na obraz tego ośrodka produkującego reaktory atomowe i wiele innych nowoczesnych wyrobów. Zarząd Ecomuseum mieści się w pałacu dawnych przedsiębiorców tutejszej fabryki armat. Do jego zadań należy badanie, zabezpieczanie, a przede wszystkim włączanie do życia kulturalnego wszystkich historycznych składników przydatnych dla lokalnej i szerszej społeczności.

Walory muzealne doliny środkowej Kamiennej

W zastosowaniu do warunków w Polsce tylko jeden rejon nad środkową Kamienną mógłby spełniać rolę podobną do Ecomuseum w Le Creusot. Jest to rejon od Skarżyska po Ostrowiec, który w tym względzie wydaje się być nie kwestionowany. Nie wszystko co dotyczy jego przeszłości w zakresie przemysłu górniczo-hutniczego jest znane. Przyjmijmy jednak współczesny punkt widzenia. Z przeszłości niech na razie zadowolą nas sygnały, które pozwalają dostrzec wykorzystywanie rud żelaza w Grzybowej Górze w epoce kamienia, a następnie coraz to większą rolę przemysłu wydobywczego w okresie rzymskim, wczesnośredniowiecznym, w okresie Renesansu i Oświecenia, za Staszica i później w Polsce międzywojennej, aż po współczesność.

W tym ciągu poprzez 3 tysiąclecia szczególne miejsce zajmuje okres Staszica związany z oryginalną próbą przełamania stosunków feudalnych na rzecz form właściwych dla kapitalizmu. Ta śmiała próba polegała na wykorzystaniu energii napędowej i nośnej nurtu rzeki Kamiennej. Ma ona znaczenie nie tylko dla historii, jako współczynnik ekomuzeum przypomina też rolę rzeki w postępie cywilizacyjnym. Kamienna spełniła ją w przeszłości, ale obecne potrzeby wymagają innego jej zagospodarowania. Ta rzeka musi być czysta, aby mogła służyć życiu biologicznemu i zdrowiu, musi być zasobniejsza w wodę, aby jej starczyło dla przemysłu i rolnictwa. Trzeba aby całoroczny jej nurt wykorzystany był tak, by tzw. druga przyroda stwarzana przez ludzi w cywilizacji przemysłowej mogła w dolinie Kamiennej kwitnąć i rodzić owoce rozumnej działalności. Projekt przystosowania rzeki Kamiennej do nowych celów został już opracowany mimo że być może obecnie nie pora, aby przystąpić do jego realizacji. Ta zwłoka jest jednak niczym wobec rysujących się perspektyw. Sprzyja ona przemysłowi szczegółów poprzednio nie znanych, a wcale nie drugorzędnych.

Czy można współczesny obraz aglomeracji staropolskiej nad środkową Kamienną oderwać od przyczyn, które się złożyły na rozwój Skarżyska-Kamiennej, Starachowic i Ostrowca Świętokrzyskiego? Wystarczy go nałożyć na

kontury mapy z XVIII w., aby się przekonać, że jest on wytworem epoki industrializacji. Podlega więc, jako zjawisko, kryteriom współcześnie obowiązującym. Nie może przy jego ocenie zabraknąć spostrzeżeń, które mają znaczenie dla rozwoju kultury. Do nich należy przede wszystkim bilans dziedzictwa przetrwały w zabytkach przemysłowych.

Tworzywem tej spuścizny jest zespół zawierający w sobie spadek po Stanisławie Staszicu jako polityku i działaczu gospodarczym w latach 1816—1824. Był on w tym czasie zwolennikiem rozszerzenia wpływu państwa na sferę gospodarki. Jako pole do tego najodpowiedniejsze uważał górnictwo i hutnictwo, a za obszar koncentracji inicjatywy państwa w tym zakresie — region Gór Świętokrzyskich. Z doliną rzeki Kamiennej wiązał on wielkie nadzieje. Rzeka ta przebiegała przez tereny obfitujące w rudę żelaza i przez osiedla obeznane z przemysłem wydobywczym od dawna. Miała obfitą wodę i spadki zapewniające wykorzystanie jej do wytwarzania dużych mocy mechanicznych. Różnica w porównaniu z mocą pierwszych maszyn parowych Watt'a wyrażała się stosunkiem 4 do 2000 KM na korzyść rzeki od ujścia Kaczki po ujście Świśliny. Dlatego Staszic był przekonany, że łatwiej będzie osiągnąć uprzemysłowienie ówczesnego Królestwa Polskiego budując zakłady z ulepszonymi silnikami wodnymi niż za pomocą maszyn parowych, które trzeba było importować wraz z ich obsługą. Założeniem jego koncepcji było, aby na kaskadzie stopni wodnych, połączonych kanałem transportowym zbudować, w środkowym biegu rzeki Kamiennej, nowoczesny kombinat górniczo-hutniczy.

Pomysł ten powstał w 1816 r. i realizowany był w trzech kolejnych, modernizowanych wersjach: Staszicowskiej (do 1824 r.), Lubeckiego (do 1833 r.) i Banku Polskiego (do 1846 r.). Każdą z nich opracowywał pod względem technicznym Fryderyk Wilhelm Lempe, profesor Szkoły Akademiczno-Górnicznej w Kielcach i główny ekspert rządu Królestwa Polskiego. Dzięki temu kolejne zmiany uwzględniały angielskie zdobycze technologiczne w metalurgii, nie naruszając istoty pierwotnego założenia, aby kombinat składał się z czterech obiektów produkcyjnych: w Starachowicach (łącznie z

Wąchockiem i Wierzbnikiem), w Michałowie, w Brodach i Starej Rudzie albo w Nietulisku.

W pierwszej wersji ośrodkiem koncentracji miały być Starachowice. W pobliżu tej miejscowości Staszic zamierzał zbudować 2 wielkie piece, walcownię i fabrykę narzędzi rolniczych. Tu również miała być siedziba dwu jednostek administracyjnych zwanych dozorstwami, a mianowicie Dozorstwo Starachowicko-Brodzkie dla hutnictwa i Dozorstwo nad Kamienną dla górnictwa. Także szpital górniczy i szkoła miały się mieścić w pobliskim Wąchocku. Z ośrodkiem starachowickim miały współdziałać kuźnie wodne w Marcinkowie, w Michałowie i w Brodach wytwarzające żelazo, stal i wyroby gotowe.

W wersji Lubeckiego widać postęp w prawidłowości rozmieszczenia poszczególnych członów kombinatu. W rejonie Starachowic miały pracować 4 wielkie piece i walcownia, w Starej Rudzie wielki zakład kuźniczy na 30 młotów wodnych, a w Nietulisku fabryka maszyn z wielkim piecem do produkcji odlewów. Układ ten uwzględniał porządek cyklu produkcyjnego. Wewnętrzny związek miał we wszystkich trzech cyklach zapewniać kanał żeglowny z trakcją zaprzęgową po grobli. Wody rzeki Kamiennej i Wisły zamierzano wykorzystać do połączeń z rynkami zbytu, od czego jednak w trzeciej wersji odstąpiono, poprzestając na drogach z utwardzoną nawierzchnią.

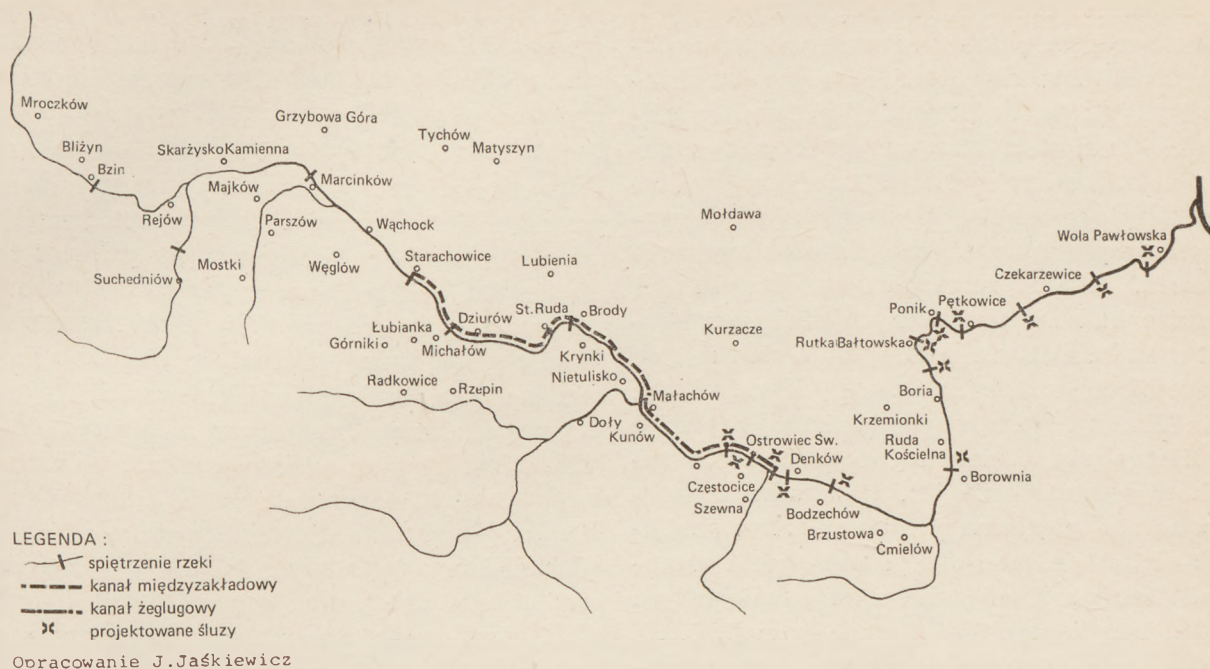
W wersji Banku Polskiego zrealizowanej tylko częściowo zbudowano w Starachowicach 3 wielkie piece a zdemontowano walcownię. W Michałowie i Brodach powstały pudlingarnie do przetwarzania surówki starachowickiej na żelazo, a w Nietulisku duża walcownia blachy i żelaza profilowanego. Z braku funduszy nie zbudowano, zaplanowanej również w tej miejscowości fabryki maszyn. Starczyło gotówki jedynie na budowę tokarni do obróbki wałów żelaznych poruszanej turbiną wodną Girarda. Ograniczone wykonanie wersji trzeciej nie pozwoliło spełnić nadziei, które towarzyszyły inwestycjom przemysłowym nad Kamienną. Inicjatorom chodziło o przekształcenie tej części kraju na „prowincję” zasiedloną przez ludność trwale związaną z przemysłem. Cel ten został osiągnięty przeszło wiek później. Trzeba było jeszcze trzy razy wznawiać wysiłki

inwestycyjne, dostosowując je za każdym razem do zmienionych warunków technicznych i społeczno-gospodarczych. Jednak tym, co stymulowało późniejsze decyzje i wyraziło się we współczesnym obrazie doliny rzeki Kamiennej był plan Staszica i jego kontynuatorów z lat 1816—1846.

Z okresu tego zachowało się wiele zabytków przedstawiających niepowtarzalną wartość dla kultury polskiej. Jedna część tych zabytków ukazuje rolę czynników materiałowych i fizycznych, zwłaszcza wód biejących, surowców mineralnych i organicznych (lasy), druga natomiast — aktywność ludzi w kształtowaniu swego środowiska. Zabytki obydwu tych grup to układy przestrzenne osiedli, budownictwo i sieć komunikacyjna. Zawarte są one w funkcji zakładów przemysłowych o odpowiedniej metryce. Przypominają je wszelkie roboty ziemne, które miały na celu pozyskiwanie surowców lub gospodarkę wodną, nazwy miejscowe pochodzące od działalności produkcyjnej, nagrobki itp.

Propozycje do ekomuzeum w Starachowicach

Obszar obecnej aglomeracji staropolskiej jest nasycony zabytkami wszystkich rodzajów. Tylko znikoma ich część, choć dostrzegalna, jest zrozumiała dla mieszkańców. Do niej należą przede wszystkim spiętrzenia rzeki Kamiennej, poczynając od Bzina, oraz fragmenty kanału żeglownego. Wielkie znaczenie ma tu dla sprawy kultury technicznej decyzja budowniczych zbiornika wody dla zakładów w Zębcu z 1960 r., którzy włączyli do grobli spiętrzającej Kamienną pod Brodami monumentalne elementy przepustu zbudowanego około 1840 r. Także opieką FSC „STAR” nad zabytkowym wielkim piecem w Starachowicach, a Huty im. Nowotki w Ostrowcu nad zespołem budownictwa wodnego i przemysłowego w Nietulisku przyczyniły się do spopularyzowania omawianej problematyki wśród ludności. Oddziaływanie tego kulturowego dziedzictwa na świadomość społeczeństwa ma jednak ograniczony zasięg. Przede wszystkim tylko część zabytków jest dostrzegalna. Przykładem dziedziny z nieczytelnym dziś zapisem jest górnictwo nad Kamienną. Ślady jego znaleźć można na obydwu stokach doliny



4. Mapa dorzecza rzeki Kamiennej
4. Carte du bassin de la rivière Kamienna

pod postacią niezliczonej ilości dołów i warpi po opuszczonych szybach. Pozornie są one do siebie podobne. Trudno powiedzieć, w imieniu którego pokolenia górników przemawiają. Czy sprzed wieku czy może sprzed tysiącleci? Porównując je z terenem neolitycznej kopalni w Krzemionkach Opatowskich łatwo pojmemy dlaczego nie mówią nic poza tym, że tu kiedyś czegoś poszukiwano. Dopiero na podstawie informacji pisanych można dowieść, że część dołów, ta najstarsza jest pozostałością odkrywkowych kopalń rudy żelaza lub szybów, które nie miały chodników do systematycznej wybiierki lecz tylko podziemne wyrobiska parometrowej długości po upadzie złoża. Nie wiemy kiedy zaczęło się łączenie podziemnymi chodnikami szybów. Wiadomo natomiast, że do końca XVIII w. nie wykształciła się jeszcze zasada wymiernego pola kopalni na złożach rud żelaza, wskutek czego zarówno odstęp między szybami, jak i kierunki łączących je chodników były dowolne.

Dopiero na przełomie XVIII i XIX w. pojawiają się pierwsze kopalnie o wymierzonej kwadratowej powierzchni jednego hektara. Na

podstawie zachowanej z tego okresu mapy kopalni Lubienie można stwierdzić, że pole hektarowe eksploatowano tu za pomocą 5 szybów (4 na rogach i 1 na przekątnej kwadratu) łączonych chodnikami, które udostępniały wybierkę filarową. Na polu tej kopalni znajdowały się 93 zapadłe doły z dawniejszych epok. Ujawnienie tej, lub innej podobnej kopalni *in situ* nadaje „dołom” kształcących wartości zabytku kultury materialnej. Do połowy XIX w. pojawiły się nad Kamienną dalsze nowości w górnictwie rud, a mianowicie sztolnie odwadniające złoża. Zbudowano ich kilka: „Książę Józef Poniatowski”, „Herkules”, „Henryk”, „Ignacy”. Liczyły po kilkaset metrów długości każda. Pod ziemią były one starannie obudowane, aby jak najdłużej mogły spełniać swoje zadanie. Linia przebiegu sztolni to również zabytek po odpowiednim zagospodarowaniu *in situ*. To samo dotyczy obiektów z 1 połowy XX w., w których czynne już były maszyny parowe. W tym wypadku dawne miejsca pracy spowodowały widoczne zmiany w krajobrazie, łatwe do uwydatnienia w systemie zabytków terenowych.

Problematyka górnicza nad Kamienną obejmuje również surowce skalne: piaskowce, wapień i margle, a także krzemienie, które służyły do XIX w. za surowiec do wyrobu krzesiw i skałek do broni palnej, piaskowiec wąchocki i kunowski stosowany był jako budulec obiektów sakralnych i użyteczności publicznej. Margle z okolicy Brodów służyły do wypalania wapna hydraulicznego o właściwościach cementu. Temu surowcowi zawdzięcza się trwałość budowli murowanych mających kontakt z wodą. Dziś nie podtrzymuje się już tych tradycji, oczywiście ze szkodą dla kultury. Brak dbałości, ze strony mieszkańców okręgu górniczego nad Kamienną, o zachowanie zabytków górnictwa nie jest zjawiskiem odosobnionym. Do niedawna jeszcze podobna obojętność cechowała inne okręgi w Polsce i zagranicą. Ochrona Wieliczki i mniej znakomitych kopalń zabytkowych w Austrii, Francji, NRD, Rumunii i in. odnosi się do górnictwa soli, którego produkt był przez tysiąclecia wyłącznie przedmiotem konsumpcji bezpośredniej, niezbędnym do życia niemal tak, jak zboże. Wszystkie inne kopaliny były eksploatowane jako surowiec do przetwórstwa przemysłowego. Podczas gdy górnictwo solne zrastało się z tradycją kulturową w podobny sposób, jak rolnictwo, to we wszystkich innych gałęziach górnictwa urobek służył przemysłom przetwórczym, a samą działalność wydobywczą charakteryzowała walka dwu sił: przyrody strzegącej swoich bogactw z ludźmi uzbrojonymi w narzędzia. W takich warunkach człowiek traktował ślady swej działalności eksploatacyjnej tak, jak bliźny na łonie przeciwnika. Daleko mu było dopatrywać się w nich śladów kultury. Przypominały mu raczej porażkę, lub sukces, za który uważał zawładnięcie przyrodą i zastąpienie środowiska naturalnego wytworami cywilizacji.

Nadszedł czas powszechnego odwrotu od tego zarozumiałego poglądu. Nie poprzestając na rekultywacji wyrobisk, każda gałąź górnictwa starała się o zachowanie reprezentatywnych urządzeń wydobywczych z poprzednich epok. Zasada ta umacnia się również w Polsce, gdzie górnictwo uchodzi za przemysł narodowy. To też nie tylko kopalnie, lecz każdy ślad pracy utrwalaony w ziemi winien jej mieszkańcom przypominać grecki mit o odradzającej mocy,

jaką rozporządza bogini Gea. Przetrwiała ona w nazwach nauk o ziemi: w geografii, geologii, geodezji i innych, tylko nie w świadomości, że za to, co się od ziemi bierze narasta dług, który można spłacić wyłącznie wyższą kulturą współzycia ze środowiskiem naturalnym.

Oprócz zabytków górnictwa mogłyby do tego celu służyć również ślady eksploatacji lasów jako bazy zaopatrzeniowej w paliwo i budulec. Era paliw mineralnych nad Kamienną zaczęła się dopiero przed wiekiem. Jeszcze na *Mapie poglądowej Królestwa Polskiego* wykonanej przez Jadwigę z Zakrzewskich Wóycicką na wystawę przemysłową w Warszawie w 1882 r. widnieją w rejonie środkowej Kamiennej wizerunki 4 przedstawicieli tutejszych zawodów — górnika, hutnika, metalowca i węglarza, który posiadał umiejętność „kurzenia” czyli tlenia drewna na węgiel dla przemysłu. Ślady tej praktyki przetrwały w regionie co najmniej od początku ery chrześcijańskiej. Czy nie byłoby słuszne, aby w Węglowie koło Starachowic — osadzie zawodowych węglarzy w czasach Staszica zrekonstruować jeden z dawnych mieleszy. Równie usprawiedliwione byłoby usytuowanie go obok zabytkowego wielkiego pieca w Starachowicach. Zabytek ten z 1899 r. ma wartość stanowiska, które ukazuje zarówno przeszłość okolicy począwszy od daty osiedlenia się Cystersów w Wąchocku około 1240 r., jak też i nowożytną panoramę hutnictwa żelaza i przemysłu metalowego. Adaptacja zabudowań wielkiego pieca wraz z przyległościami dla potrzeb proponowanego ekomuzeum to oddzielny temat. Obiekt ten należy pod względem technicznym do tego samego okresu rozwoju hutnictwa żelaza, co i inne nowożytnie wielkie piece produkujące surówkę na paliwie koksowym. Natomiast pod względem organizacji pracy jest to model odpowiadający koncepcjom okresu, w którym powstał. Za ideał wyznawano wówczas skoncentrowanie w zakładzie przemysłowym pełnego, w miarę możliwości, cyklu produkcyjnego. W hutnictwie oznaczało to wytwarzanie z własnych materiałów wyjściowych oprócz surówki, odlewów i półwyrobów walcowanych, bądź kutych także wyrobów gotowych w asortymencie ograniczonym do takich dziedzin, jak budownictwo, komunikacja, maszyny, broń itp. Taka organiza-

cja zapewniała przedsiębiorstwom większą zdolność przystosowania się do wahań koniunktury w gospodarce kapitalistycznej.

Zakłady Starachowickie zdążyły osiągnąć ten poziom rozwoju dopiero w Polsce międzywojennej. Wielki piec spełniał wówczas funkcję oddziału przy fabryce broni. Odejście od zasady koncentracji sprawiło, że przestał być użyteczny dla produkcji. Wskutek zaliczenia go do dóbr kultury zyskał natomiast szansę, aby stać się głównym dokumentem ekomuzeum a zarazem siedzibą ośrodka badań i popularyzacji kultury technicznej na skalę krajową. Rekonstrukcja mielerza przy tym obiekcie stanowiłaby symboliczne nawiązanie do poprzedniego zakładu na tym miejscu. Symbolice właśnie przypada w ekomuzeum główna rola. Każdy zabytek jest symbolem wartości bogatszych niż te, które faktycznie przedstawia. Ocena jego wymaga przecież porównań, co dowodzi związków konkretnego zabytku z wieloma innymi, jakie przypomina. Symbolika jest sposobem przekazywania informacji, wypróbowanym co do swej skuteczności. Nie trzeba zabiegać o to, aby symbol musiał być monumentalny, kosztowny lub krzykliwy. Wystarczy jeżeli jest komunikatywny i obecny w sferze życia codziennego złożonego z pracy, wypoczynku, rozrywki i wzruszeń. Pamiętano kiedyś o tym, wypełniając rzeczywistość, w której toczył się nurt życia ludzkiego wielorakimi symbolami pod postacią patronów pracy zawodowej, figur i kapliczek, stałych lub sezonowych znaków sakralnych lub magicznych wewnątrz i zewnątrz zabudowań osiedlowych, sygnałów akustycznych itp. Znaczna część tych środków oddziaływania pozostała do dzisiaj żywotna. Tych, które się przestarzały nie zastąpiono innymi. Szczególnie ucierpiał na tym poziom kultury materialnej, której realia zostały wymienione przez postęp techniczny. Pozory przemawiały za tym, że nie ma w tym wszystkim, co się składa na środowisko materialne, niczego stałego, wobec czego także wszelki wysiłek, który człowiek ponosi, aby to co istnieje ulepszać wart jest tyle, ile zapłata za pracę.

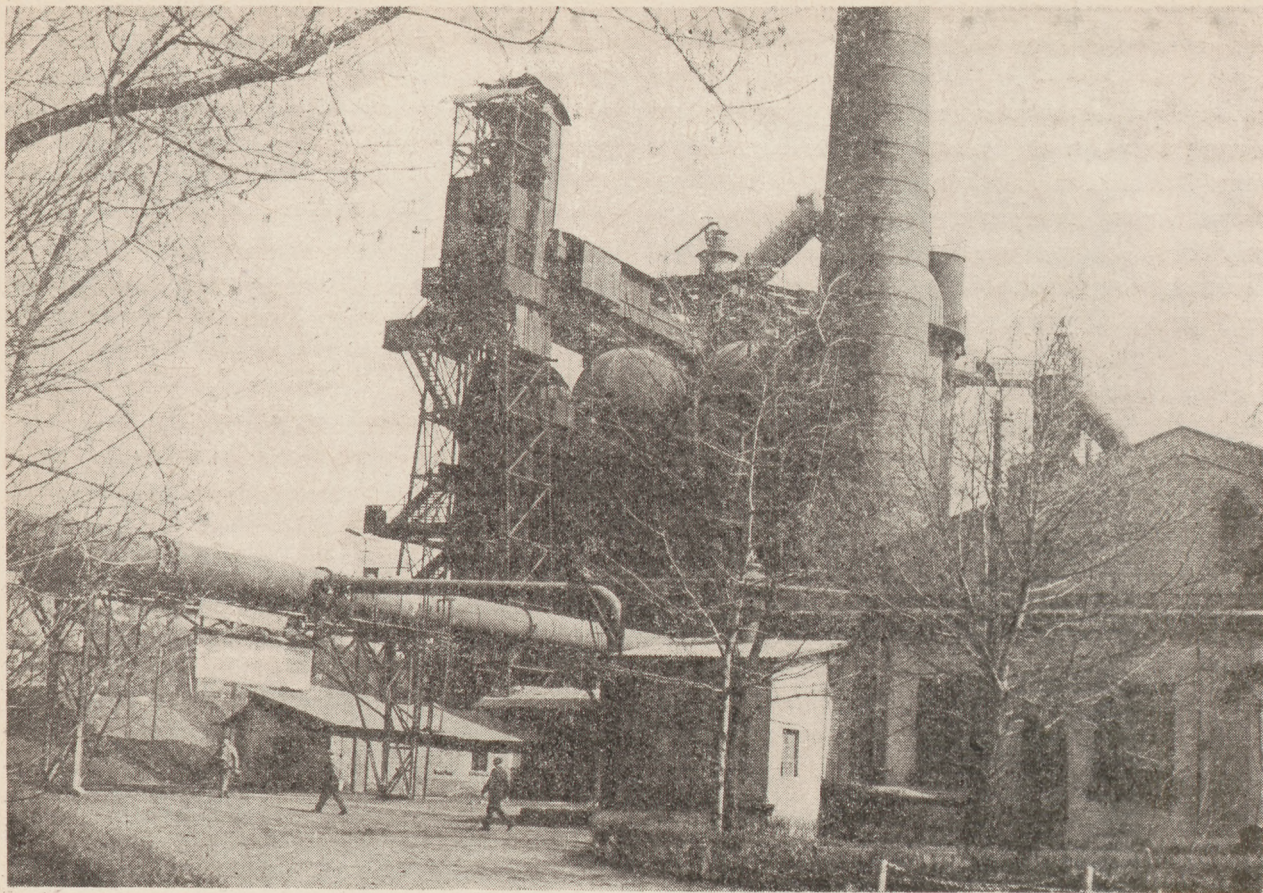
Daremne będą słowa, którymi chciałoby się zmienić to szkodliwe przekonanie. Los rzeczy przemijających będzie miał zawsze bardziej przekonującą wymowę. Zjawisku przemija-

nia i niestałości można skutecznie przeciwstawić zabytki pracy, jako materialne symbole wydobyte z zapomnienia wraz z ludźmi, którzy je niegdyś wytworzyli i w nich do naszych czasów przetrwali.

Arsenał środków symbolicznych w ekomuzeum musi się odznaczać naturalizmem, ożywiać myśli i pobudzać do wzruszeń swoją prostotą i wiernością prawdzie. Wart on jest oddzielnego opracowania, ponieważ dotyczy nie tylko tego, co przetrwało jako zabytek, reprezentuje też to, co z bieżącego przemijania chcielibyśmy zachować w zbiorowej pamięci. Faktem jest bowiem, że w sferze kultury materialnej stare musi ustępować miejsca nowemu. Niech to się jednak odbywa z ceremoniałem rozwijającym wewnętrzny związek, jaki powinien istnieć pomiędzy ludźmi i realiami, które są przez nich wytwarzane.

Pozostaje jeszcze jedna sprawa ogólniejszego znaczenia, jaki ma być zasięg terytorialny ekomuzeum? Czy ma się ono pokrywać z obszarem kombinatu górniczo-hutniczego pomiędzy Wąchockiem i Nietuliskiem czy też rozciągać się od Mroczkowa po Bałtów poniżej Ostrowca Świętokrzyskiego, gdzie znajdował się majątek ziemski księcia Ksawerego Druckiego-Lubeckiego? A poza tym, jak daleko na wschód i na zachód od biegu rzeki.

Na początek należałoby zachować umiarkowanie w wymiarach przestrzennych. Ożywienie najważniejszych zabytków kultury materialnej tylko na obszarze miasta Starachowice jest już zadaniem ponad możliwości lokalne. Oprócz wielkiego pieca, zabytkowych zabudowań osiedlowych, części budownictwa przemysłowego, wyrobisk górniczych, oczekują na swoje przeobrażenie także groble i staw na Kamiennej. Wyeksponowanie tego dziedzictwa kulturowego w taki sposób, aby zaczęło żyć w świadomości mieszkańców miasta, a jednocześnie pełnić rolę klejnotu ze skarbcza narodowego będzie wymagało, oprócz nakładów finansowych znacznej inwencji techników i plastyków, a także dodatkowych studiów z udziałem różnych specjalistów. Nie obejdzie się bez nawiązania kontaktów z Le Creusot, z którym zresztą Zakłady Starachowickie współpracowały w okresie międzywojennym z pożytkiem obustronnym. FSC „STAR” odziedziczyła wraz



5. Wielki piec w Starachowicach

5. Haut fourneau à Starachowice (Fot. S. Biniewski 1; E. Krygier 2; M. Kowalski 3; J. Siudowski 5)

z tradycjami także decydującą rolę miastotwórczą dawnych zakładów starachowickich, co będzie sprzyjać na początek zogniskowaniu prac wokół ekomuzeum w Starachowicach. Organizacje inżynierskie z okresu międzywojennego przodowały tu także w dziedzinie muzealnictwa. Stanowczo jednakże należy od początku opowiedzieć się za włączeniem do ekomuzeum obszaru od ujścia Kaczki do Kamiennej pod Marcinkowem, aż po ujście Świśliny pod Nietuliskiem. Pokrywa on się z zasięgiem administracyjnym dozorstw górniczo-hutniczych z czasów Staszica, dziś zaś stanowi w aglomeracji staropolskiej część środkową pomiędzy Skarżyskiem i Ostrowcem, zdominowaną przez Starachowice. Ekomuzeum zorganizowane na tym obszarze miałyby za sobą nie tylko motywacje historyczne ale i przyszłościowe. Głów-

ny atut tej wersji polega na tym, że stwarza ona warunki do wykazania na czym polega harmonijna koegzystencja kultury materialnej z przyrodą. Samo miasto, takie zwłaszcza jak Starachowice, które zawdzięcza swe istnienie i indywidualność procesom industrializacji odznacza się przewagą cech monokulturowych. Stoi to na przeszkodzie w osiągnięciu wszystkich celów stawianych ekomuzeum, a naczelnym spośród nich jest właśnie wzorzec materialnego środowiska człowieka w cywilizacji przemysłowej. Jeżeli wzorzec ten uda się zrealizować, zaczynając od ośrodka typu skansenowskiego przy zabytkowym wielkim piecu, przyjdzie kolej na dalsze poczynania i objęcie strefą ekomuzeum całej aglomeracji staropolskiej.

Literatura

- J. Jasiuk, *Ochrona materialnych dokumentów techniki w Polsce*. „Kwartalnik HKT” R. XXVII:1982 s. 33—49.
- W. Kalinowski, *Budowa zakładów starachowickich w latach 1836—1841 w świetle analizy materiałów kartograficznych*. „Kwartalnik HKM” R. XIX: 1971 s. 69—83.
- E. Krygier, *Katalog zabytków budownictwa przemysłowego w Polsce t. 2 z. 3 pow. Itza miasto Skarżysko-Kamienna, miasto Starachowice*. Wrocław 1961.
- W. Ostrowski, *Budownictwo przemysłowe Zagłębia Staropolskiego w okresie Królestwa Polskiego*. Prace IUA Warszawa 1951 t. 1.
- J. Pazdur, *Z przeszłości Staropolskiego Zagłębia Górniczego*, „Przegląd Geologiczny” 1953 z. 5.
- J. Pazdur, *Przemysł metalowy Zagłębia Staropolskiego w I połowie XIX w.* „Kwartalnik HKM” R. II: 1954 s. 24—44.
- J. Pazdur, *Działalność Stanisława Staszica w Kielecczyźnie*, „Małopolskie Studia Historyczne” Kraków R. II:1959 s. 53—74.
- J. Pazdur, *Początki planowania w polskim przemyśle górniczo-hutniczym* „Studia z dziejów górnictwa i hutnictwa” t. 11: 1967 s. 208—229.
- J. Pazdur, *Starachowice — Osiedle i zakłady do 1939 r.*, Tamże t. 13: 1968 s. 77—147.
- M. Radwan, *Rudy, kuźnie i huty żelaza w Polsce*. Warszawa 1963.
- A. Rey, *Zagadnienie energetyki wodnej w budownictwie przemysłowym Zagłębia Staropolskiego w I połowie XIX w.* „Kwartalnik AiU” t. 1: 1957.
- A. Rey, *Geneza i rozwój układów przestrzennych zakładów hutniczych w Zagłębiu Staropolskim*. „Kwartalnik AiU” t. 11: 1966.
- D. Molenda, J. Pazdur, *IV Międzynarodowy Kongres Ochrony Patrymonium Przemysłowego w Lyonie i Grenoble, 14—20 września 1981 r. (ICCIH 81)* „Kwartalnik HKM” t. XXX: 1982 z. 2 s. 297.

Jan Pazdur

L'Ecomuseum de l'agglomération polonaise ancienne à Starachowice — projet et propositions

Les musées de la technique existant aujourd'hui imitent, quant à leurs organisation et leurs programmes certains modèles formés déjà dans le passé. Le modèle le plus ancien fut crée dans la deuxième moitié du dix-huitième siècle et sa première réalisation était le Conservatoire des Arts et Metiers à Paris de 1795. L'objectif de cette institution était d'accumuler des objets anciens de la technique et les utiliser pour les buts pédagogiques. Le programme de Conservatoire des Arts et Metiers étant l'oeuvre de la Revolution Francaise exprimait l'idée que le vulgarisation de la science et de la technique permettrait aux hommes d'atteindre l'aisance matérielle et contribuerait à la fraternité des nations. Le modèle suivant fut crée à Londres en 1857 et portait le nom de Victoire et Albert-Museum. Il manifestait la puissance conquérante de la technique. Les collections et leur interpretation avaient pour le but de mobiliser des hommes à connaître et dominer des forces de la nature et, m me temps devaient montrer la liaison du développement de la technique et de la

production en Angleterre avec son rôle politique sur tous les continents.

Les aspects historiques et nationalistes avaient une importance considérable dans ce type de musée de la technique. En eliminant le phénomène de la différentiation des musées techniques selon les domaines, on peut considérer comme le troisième modèle universel Le Palais de la Decouverte à Paris de 1933. Il ferme le cycle du développement des musées de la technique tirant son origine du scientisme de l'Epoque des Lumières et utilisé au XIX et XX-ème siècle pour la science et la technique comme instrument du pouvoir. Le principe de la concentration de la science et des biens matériels dans les mains de l'elite constitue le trait commun des tous ces modèles. Les sources matériels archeologiques et ethnographiques obtinrent le rang des monuments de la culture. Artur Hazelius comme créateur du musée de plein air fit un important pas en avant. Mais c'était Oscar Miller en Allemagne et suivant son exemple Kazimierz Jackowski, directeur du Musée

de la Technique et de l'Industrie à Varsovie qui ont compris par l'activité programmée aussi des bâtiments des fabriques *in situ*. Après la Seconde Guerre Mondiale tous les pays industrialisés les suivaient. Beaucoup de musées de plein air ou des musées apparut sur les terrains abondants en monuments industriels d'une grande valeur. Depuis 1973 fonctionne l'organisation internationale servant au développement des recherches et des méthodes des la protection de l'héritage industriel. L'un de ses succès est la création de la nouvelle forme de musée nommée ecomuseum. Elle joint les traits caractéristiques de musée de plein air avec des critères qui servaient antérieurement à définir seulement des réserves naturelles. Parmi certains institutions de ce genre Ecomuseum Le Creusot-Montceau les Mines en France central possède les qualités les plus grandes dans le monde entier. Il comprend le territoire de 389 km carrés où deux villes et neuf colonies plus petites sont situés. Sur ce terrain les problèmes de l'industrie électronique locale se mêlent avec des longues traditions de la culture technique non seulement dans le paysage mais aussi dans la conscience des habitants. En Pologne seulement une région dans le bassin de la rivière Kamienna possède des qualités pareilles. Dans la première moitié du I siècle ce bassin fut le terrain d'un essai original de l'industrialisation, ayant pour le but d'atteindre au niveau économique du capitalisme. Sur les eaux de la rivière

à Starachowice, Michałow, Brody et Nietulisko on construisit un ensemble de bâtiments industriels pour la fonte de fer et sa transformation en marchandises et matériels du marché. La puissance totale des installations énergétiques fut projetée pour 2100 ch. tandis que des machines à vapeur importées de l'Angleterre produisaient en moyenne 4 ch. Utilisant à grande échelle la technologie traditionnelle, on eut l'intention d'éviter des frais liés avec l'importation des moyens de production avec le personnel indispensable.

L'entreprise fut détruite en 1903 par l'inondation. Pourtant beaucoup de monuments de l'architecture industrielle et hydrotechnique restèrent intacts. Leur valeur est d'autant plus grande que sur le même terrain se conservèrent les monuments de l'industrie minière et de l'industrie de transformation de toutes époques historiques: de l'âge de pierre jusqu'à l'industrie contemporaine métallurgique, électronique et mécanique. Cette industrie se concentre dans trois villes à Ostrowiec Świętokrzyski, Starachowice, Skarżysko-Kamienna, formant l'agglomération polonaise ancienne. Les traditions communes et les conséquences de l'industrialisation favorisent la naissance de l'ecomuseum dans cette région. Il aura pour le but le développement des principes de la coexistence rationnelle de la civilisation industrielle et de la nature. Le haut fourneau monumental de 1899 à Starachowice sera le centre de ce nouveau poste culturel.

Zamek Sielecki — Muzeum Szkła Współczesnego w Sosnowcu

I. Historia Zamku

Pierwsze wzmianki historyczne o wsi Sielec stanowiącej dziś dzielnicę miasta Sosnowca pochodzą z roku 1361 kiedy to Abracham z Goszyc z synem Markiem zamieniają wsie dziedziczne *Sedlecz et Climontow in terra Cracoviensi* na Witanowice wieś dziedziczną Ottona z Pilicy. W 1363 r. król Kazimierz przenosi tę wieś z prawa polskiego na niemieckie, magdeburskie.

W 1378 r. Otto z Pilicy sprzedaje Sielec i Klimontów wraz z patronatem kościoła w Mysłowicach za 700 grzywien groszy praskich Szafranowi z Pieskowej Skały.

Widocznie poprzednie nadanie prawa niemieckiego przez Kazimierza Wielkiego nie weszło w życie, gdyż w 1379 r. królowa Elżbieta przenosi na prośbę Szafranca, Sielec i Klimontów z prawa polskiego na niemieckie. W połowie XV w. Sielec w parafii Mysłowice jest własnością Jarockiego, ma 15 łanów kmiecych dających dziesięcinę plebanowi w Mysłowicach, który też posiadał tu swoją rolę i oba brzegi Przemszy na całym obszarze wsi. W 1581 r. Walenty Minor płaci tu od 5 łanów kmiecych, 5 zagród bez roli, 1 komory z bydłem, 2 komór bez bydła, 2 piekarzy i 1/2 łułu roli.

Na mokradłach lewego brzegu Czarnej Przemszy na terenie Sielca w 1620 r. wybudowany został zamek wzniesiony przez Sebastiana Minora z Przybysławic dziedzica Obichowa i Sielca pieczętującego się herbem „Półkozic”. Świadczy o tym tablica marmurowa znajdująca się w dawnej kaplicy zamkowej.

Z przekazów historycznych wynika, że Sebastian Minor walczył i wstawił się męstwem w bitwie pod Byczyną w pow. kluczborskim, stoczonej 24 stycznia 1588 r. przeciwko arcy-

księciu Maksymilianowi Habsburgowi pretendentowi do korony polskiej. Wojskami polskimi dowodził wówczas Jan Zamoyski. Wojska Maksymiliana w bitwie tej poniosły klęskę, w wyniku której Maksymilian rzekł się pretenzji do korony polskiej.

Sebastian Minor ponoć był mężem nadzwyczajnej siły i wcześniej już wstawił się bohaterstwem i odwagą w wyprawie na Węgry. Syn Sebastiana Ludwik poległ w potyczce z Tatarami pod Bóbrką. Geneza rodu Minorów wywodzi się od słynnej rycerskiej znanej już w średniowieczu rodziny Ligęzów.

Według podań w rodzinie tej urodziło się dwóch chłopców bliźniaków, którym nadano jedno imię Jan. Dla rozróżnienia jednemu nadano przydomek „major” (starszy) drugiemu zaś „minor” (młodszy). Odtąd przydomek „minor” w potomstwie pozostał na zawsze i stał się nazwiskiem linii rodowej. Pierwszy Ligęza Minor był wojewodą Łęczyckim, synowie zaś — jeden kasztelanem Sanockim, a drugi starostą Niepołomskim.

Syn ostatniego Jan był starostą Pilźnieńskim, który z dwóch małżeństw miał osiemnastu synów. Ośmiu jego synów poległo w bitwie z wojskami mołdawskimi stoczonej pod wodzą J. Tarnowskiego 22 sierpnia 1531 r. pod Obertynem. W rodzie tym zasłynął również w rzemiośle rycerskim Aleksander, sławiąc imię Polski na Węgrzech, oraz Tobiasz Minor pułkownik królewski, odznaczając się w walkach pod Oryniem, w zwycięskiej bitwie z tatarami pod Uściem i bitwie pod Ostropolem, gdzie walczył razem z synem Aleksandrem. Przez 30 lat słał swe imię sarmacką odwagą w służbie królewskiej Zygmunta III i Władysława IV Wazy, zmarł ok. 1653 r.

Herb „Półkozic” był herbem dość pospolitym w Polsce szlacheckiej. Według herbarza



1. Wieś Sielec na mapie Jana Hempla z 1856 r.

1. Village de Sielec sur la carte de Jan Hempel de 1856

ks. Niesieckiego z 1743 r. przypisany był 47 liniom rodowym. Początek tego herbu sięga wg podań 1022 r., kiedy to rycerz polski imieniem Stawisz bronił oblężonego zamku Eczech i wobec wroga użył następującego podstępu. Nieprzyjaciel liczył na to, że dzielnie broniącą się załogę zamku zmusi głodem do poddania się. Stawisz kazał zabić ostatnią kozę i osła. Krwią tych zwierząt kazał wymazać skóry wołowe, po czym głowy tych zwierząt i skóry po murach porozwieszać jako znak dostatku. Nieprzyjaciel wtenczas ustąpił spod murów będąc przekonany, że zamku prędko nie jest w stanie zdobyć. Za ten czyn Stawisz otrzymał głowy tych dwóch zwierząt jako znak herbowy. Głowa osła szara w czerwonym polu, a na hełmie półkoza zwrócona w prawo.

Do końca XVII w. brak jest jakichkolwiek informacji na temat zamku Sieleckiego, jego mieszkańców i właścicieli. Jedyne znany dokument datowany 28 07 1637 r. wymienia Heronima Minora z Sielca, prawdopodobnie syna Sebastiana i świadczy o tym, że zaprzyjaźniony był z Jadwigą i Albertem Miroszewskimi, Krzysztofem Gosławskim starostą Będzińskim, braćmi Lipskimi i Andrzejem Morskim z Mor-

Za panowania Króla Augusta II w 1706 r. dobra Sielca i okolicznego Modrzejowa znajdowały się w rękach pułkownika artylerii Franciszka z Garbów Modrzewskiego.

W czasach panowania ostatniego króla Polski Stanisława Augusta tereny Sielca i zamek stanowiły własność pułkownika Michała Żulińskiego, a następnie szambelana dworu królewskiego Jordana Stojewskiego.

W 1802 r. Stojewski sprzedaje Sielec pruskiemu generałowi kawalerii Schimmelpfenigowi von der Oye. O nowym nabywcy, pierwszym pruskim posiadaczu tych ziem krążyły legendy, że za jakieś przewinienia miał opuścić rodzinne strony i osiedlić się na krańcach państwa. W obcym kraju nie czuł się dobrze, często wyjeżdżał na wzgórza, które otrzymało od niego nazwę Jeneralskiej Góry i spoglądał tęsknie na zachód. Na tym wzgórzu kazał się pochować wraz z koniem i bronią. Tam pochowany został także jego wnuk. Grób ten jest zaznaczony na mapach Hempla z 1859 r. Wdowa po generale w 1814 r. sprzedała mężowską

posiadłość, również Niemcowi, hr. Ludwikowi Anhalt Koethenowi członkowi królewsko-bawarskiego bractwa św. Huberta, właścicielowi Pszczyzny, współwłaścicielowi Pogoni i Góry Siewierskiej, Modrzejowa i odtąd dóbr Sieleckich.

W roku 1824 Zamek Sielecki uległ zniszczeniu na skutek wielkiego pożaru. Odbudowany został w 1832 r. i w tej formie architektonicznej przetrwał do naszych czasów. Odbudowę zamku kierował Józef Heintzl.

Kolejnym właścicielem Sielca był książę von Plessa po nim hrabina Stolberg-Wernigerode, która w roku 1856 dobra sieleckie sprzedała hrabiemu Andrzejowi Renardowi ze Strzelców Wielkich na Śląsku Opolskim. Był on właścicielem rozległych posiadłości ziemskich oraz licznych kopalni i hut. Sielec zakupił on dla syna swego Jana Renarda, który piastował stanowisko sekretarza poselstwa królewsko-pruskiego we Wiedniu. Hrabia Jan Renard rzadko przebywał w swej posiadłości. Zmarł w 1874 r. w Wiedniu i tam został pochowany.

Dom Renardów przybył do Polski z Francji, z którego Jan podstoli Murski, starosta Tyszowiecki, a potem feldmarszałek wojsk saskich otrzymał herb „Renardów” uchwałą sejmu Grodzieńskiego w 1726 r. Herb ów przedstawiał w niebieskim polu lisa koloru żółtego biegnącego w prawą stronę. Na hełmie nad koroną umieszczone miał skrzydło orła koloru białego.

Po śmierci Jana Renarda dobra sieleckie odziedziczyli jego spadkobiercy: wdowa Wilhelmina, która po paru latach poślubiła hrabiego zu Solm-Roesa, córka Joanna Maria, siostrzenica hr. Mortimer von Tschirsky-Renard i siostrzenica hrabina Eufemia von Eulenburg Prassen.

Początki górnictwa na terenie Sielca datują się od 1840 r. Po nabyciu Sielca przez hr. Renarda, w 1858 r. powstała kopalnia „Fanny” pracująca początkowo systemem odkrywkowym. Później wybudowano na jej miejscu kopalnię szybową „Renard”. W roku 1884 w celu eksploatacji kopalni węgla w majątku Sielec i Modrzejów zawiązała się Spółka Górniczo-Przemysłowa, Gwarectwo im. „Hr. Renard”. Spółka ta w roku 1902 weszła w ręce kapitału francuskiego Grupy Towarzystw Przemysłowych „Huta Bankowa” skupiając oprócz ko-

palni zakłady metalowe. Kapitał Spółki Renarda w 1939 r. wynosił 25 000 000 zł.

Głównym ośrodkiem wydobywania węgla była kopalnia „Hr. Renard” w Sosnowcu (obecnie kopalnia „Sosnowiec”). Posiadała ona w owym czasie najnowocześniejsze urządzenia eksploatacyjne. Oprócz kopalni Gwarectwo „Hr. Renard” posiadało w Sosnowcu elektrownię o sile 8000 kW, browar parowy produkujący około 15000 hl piwa oraz gospodarstwo mleczne i rolne. Dla swych urzędników i robotników Gwarectwo wybudowało rozległe kolonie mieszkalne. W 1939 r. kopalnia „Hr. Renard” wydobywała 941 177 ton węgla i zatrudniała przeciętnie 1980 robotników.

Gwarectwo „Hr. Renard” przetrwało do wyzwolenia i upaństwowienia przemysłu. W 1945 r. zamek stał się obiektem administracji kopalni „Sosnowiec”, a przez jakiś czas mieściło się w nim Muzeum Górnictwa.

Staraniem Zjednoczonych Hut Szkła Gospodarczego i Technicznego „Vitropol” przy poparciu władz wojewódzkich i miasta Sosnowca dyrekcja kopalni „Sosnowiec” przekazała „Vitropolowi” w dniu 24 X 1977 r. Zamek Sielecki. Obiekt poddano generalnej rekonstrukcji z przeznaczeniem na Centralną Wzorcownię Szkła Polskiego.

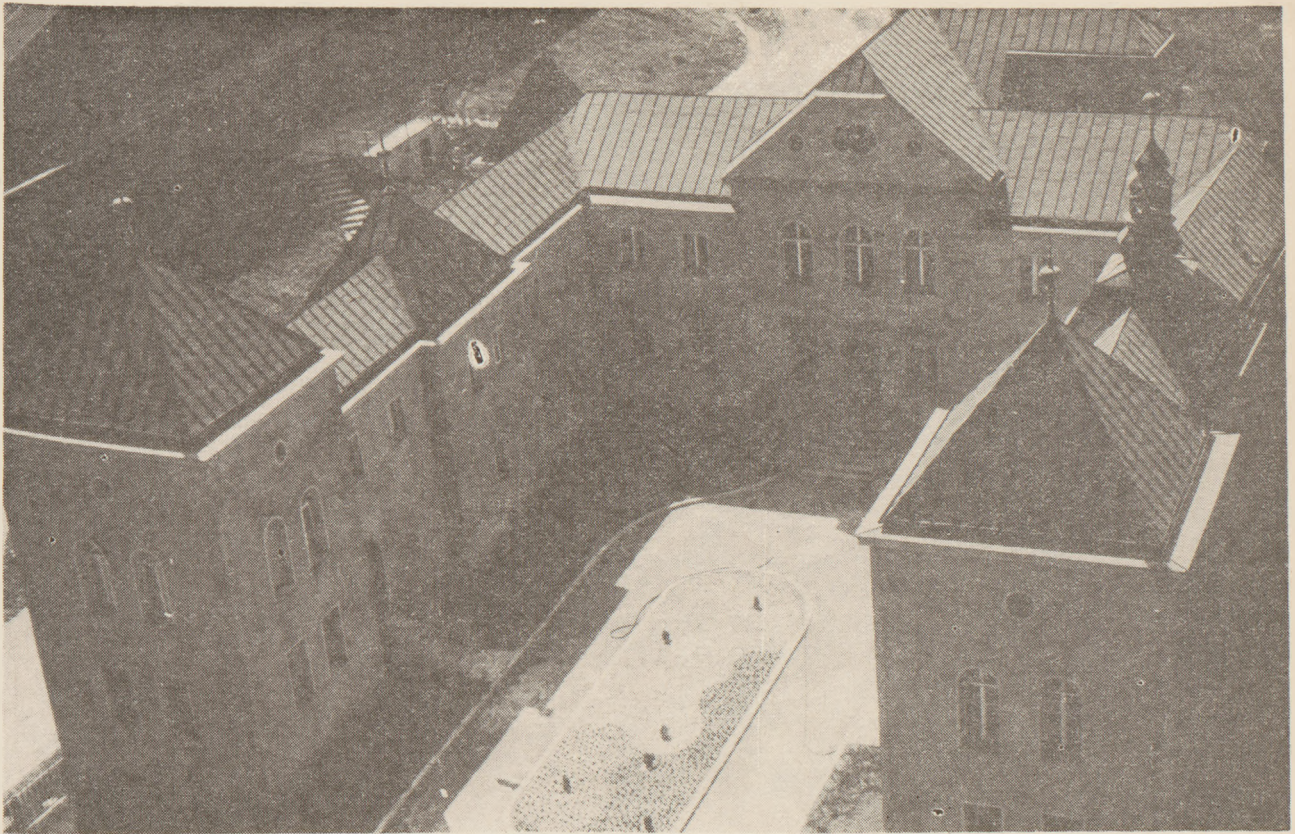
Wymieniono w nim całą drewnianą konstrukcję dachową na metalową, która pokryta została blachą miedzianą. Zrekonstruowano całkowicie wieżyczkę nad dawną kaplicą zamkową. Dokonano wymiany okien, drzwi wraz z ościeżnicami wymieniono na dębowe. Orestaurowano piwnice, całkowicie wymieniono tynki zewnętrzne. Kraty okienne wykonane zostały wg zachowanego, w jednym z okien XIX-wiecznych, wzoru. Zamek zbudowany był pierwotnie na planie czworoboku, obecnie posiada trzy skrzydła. Skrzydło wschodnie z bramą wjazdową na dziedzińcu Zamku zostało rozebrane prawdopodobnie w czasie odbudowy obiektu po pożarze w 1824 r. Zamek posiada 6 wieżyczek, które obniżone zostały w XIX w. W jednej z nich znajdowała się kaplica, która została zlikwidowana w 1927 r., a przerobiona na biura w roku 1931. W pomieszczeniu dawnej kaplicy znajduje się tablica marmurowa z roku 1620 z tekstem łacińskim mówiącym o budowniczym zamku Sebastianie Minorze.

Kaplica musiała posiadać kiedyś bogaty wystrój. Przemawia za tym dokument znajdujący się w Parafii Niepokalanego Poczęcia NMP w Sosnowcu, do której to Gwarectwo „Hr. Renard” w 1927 r. zwraca się z prośbą o przejęcie z nieczynnej od dawna kaplicy zamkowej ołtarza, starych obrazów i chorągwi. W parafii znajduje się do dziś stary, bardzo zniszczony ołtarzyk z malowanym na desce wizerunkiem Matki Boskiej z Dzieciątkiem. Nie odnaleziono natomiast śladów innych przedmiotów pochodzących z kaplicy zamkowej wymienionych w piśmie. Podkreślić należy, że ostatni właściciele zamku byli protestantami, stąd sądzić należy, że kaplica w zamku musiała być nieczynna wiele dziesiątek lat do chwili jej likwidacji.

Na piętrze w środkowej wieżyczce skrzydła południowego znajdują się liczne fragmenty polichromii z XVII w. noszące wyraźne cechy renesansu. W wielu pomieszczeniach parteru, klatkach schodowych i piwnicy zachowały się dawne sklepienia kolebkowe, krzyżowe oraz kolebkowe z lunetami.

Piękne pomieszczenia piwniczne znajdujące się pod całym zamkiem z odsłoniętymi ścianami z kamienia i cegły renesansowej wykorzystano obecnie na sale konferencyjne, kawiarnię o stylowym wystroju i magazyny. Dwa pomieszczenia piwniczne pod narożnymi wieżyczkami wschodnimi zamku są zasypane gruzem od niepamiętnych czasów i dotąd nie odkopane. W czasie prac remontowo-budowlanych na terenie dziedzińca zamkowego również natrafiono na pomieszczenie piwniczne. Najprawdopodobniej było to pomieszczenie wspomniane w *Pamiętniku Nauk i Umiejętności* jako więzienie w ziemi. Znaleziono także fundamenty rozebranego skrzydła wschodniego, w którym mieściła się kiedyś brama wjazdowa, potwierdzając tym fakt, że zamek zbudowany był na planie czworoboku.

Pamiętnik Nauk i Umiejętności z roku 1835 tak oto opisuje Zamek w Sielcu: *Od niepamiętnych czasów stał tu Zamek, jest on w kształcie kwadratu na bagnach i niedostępnych topielach zbudowany. Dzikie zarośla, a w szczególności drzewa wiązowe nadzwyczajnej wielkości otaczają go wokół. Musiał być niegdyś warowny, bo głębokie fosy wodą napelnione i most tyżwowy nie w innym celu mogły być*



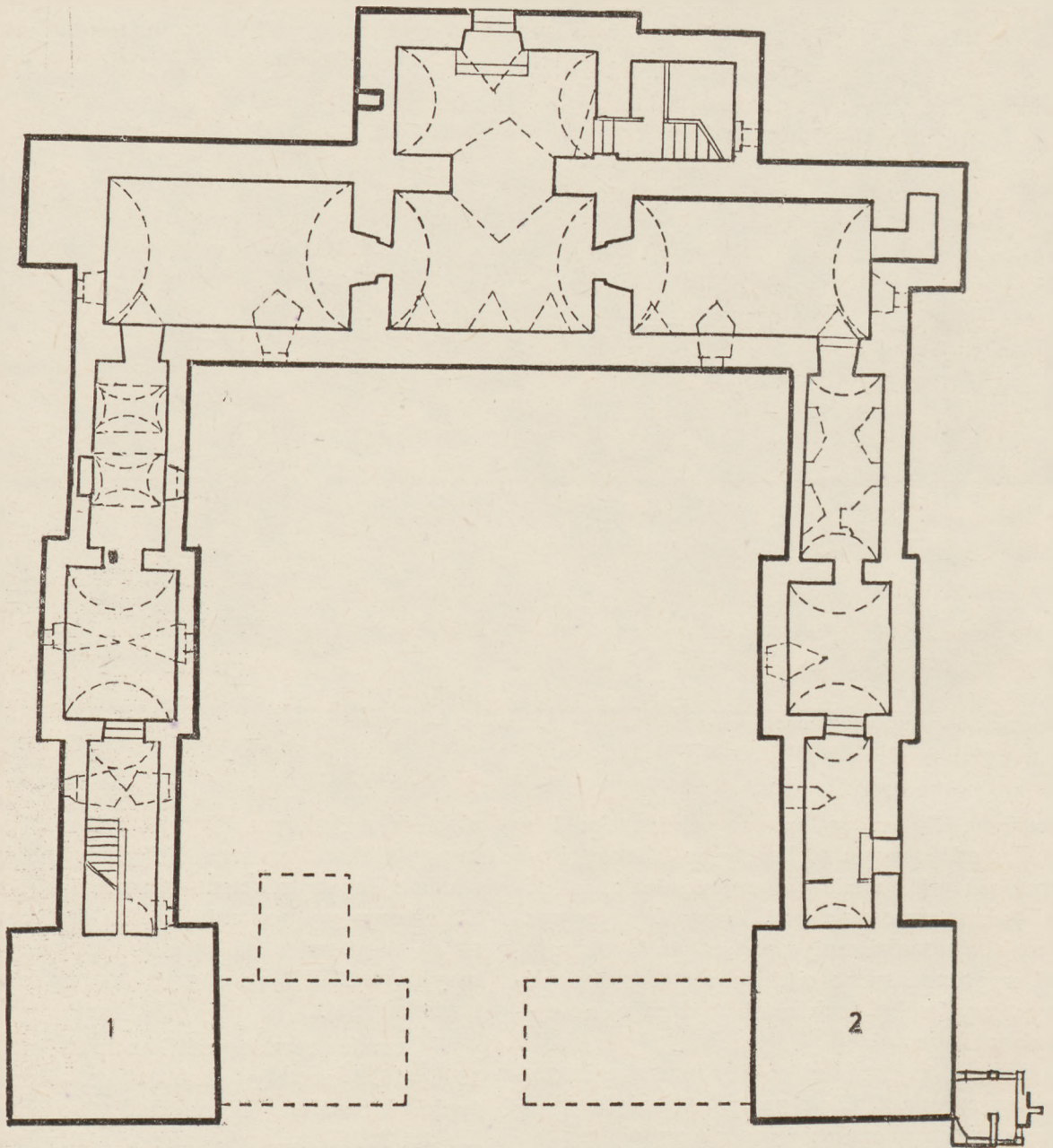
2. Zamek Sielecki, widok ogólny
2. Le Château de Sielec, vue générale

stawiane. Po wszystkich rogach zamku i w środku od południa są baszty, w północnej zaś stronie kaplica z wieżą dosyć wyniosłą, w której jeszcze dzwonek wisi. Mury do koła opatrzone są strzelnicami, a pod całym istnieją dotąd wyborne i suche piwnice, z mnóstwem różnych kryjówek i lochów do tajemnych wycieczek z warowni. Wpływ czasu, nieprzyjaciół najazdy, a najbardziej pożary mocno zniszczyły ten zamek. Ogólna ozdoba starożytnej budowy, piękność rzeźby i innych wyrobów sztuki zwiedzającego te zwaliska podziwem przejmuje. Starzy ludzie mówią, że zamek sielecki przez Templariuszów był zbudowany, którzy to swe siedlisko założyli od najazdów obronę mieli, a w kaplicy nabożeństwa swe odprawiali. Mówią też niektórzy, że za ich pamięci było przy bramie więzienie w ziemi.

W sali głównej zamku zwanej tradycyjnie rycerską znajduje się pięciopolowy herb Renardów wykonany z odlewów cynowych, utrzymany w kolorach heraldycznych: czerwonym,

niebieskim i złotym. W tejże sali zasługują na uwagę zrekonstruowane dużych wymiarów żyrandole bogato zdobione brązem i kryształem. Z dawnego wyposażenia zamku przechowywane są w jednej z sal porcelanowe wazy dekoracyjne z XVIII w. z wytwórni miśnieńskiej i wiedeńskiej.

W czasie rewaloryzacji zamku w latach 1978—1979 zostały skute stare wewnętrzne tynki. Ujawniono liczne ślady polichromii z XVII i XVIII w. wykonane w różnych technikach malarskich m.in. techniką sgraffito. Odslonięte zostały również liczne łukowe otwory drzwiowe i okienne świadczące o przebudowach wewnętrznych obiektu. Odkryto miejsca dawnych urządzeń grzewczych i wnęk ściennych. W skrzydle południowym pod dolnymi warstwami tynku stwierdzono najsilniejsze ślady pożaru skąd wnioskować należy, że pożar mający miejsce w 1824 r. rozprzestrzenił się właśnie z tego skrzydła. W skrzydle północnym nie stwierdzono jego śladów.



LEGENDA :

1,2 - piwnice zasypane gruzem w XIX w. nie odkopane

--- fundamenty nieistniejących ścian i pomieszczeń piwnicznych

3. Zamek Sielecki, rzut piwnic

3. Le Château de Sielec, plan des caves



4. Zamek Sielecki, pomieszczenie dawnej kaplicy zamkowej

4. Le Château de Sielec, logis de la vieille chapelle du château

Podczas wymiany poszycia i pokryć dachowych w helmie wieżyczki nad kaplicą znalezione zostały dwie butelki z dokumentami, jedna zawierała informację o odbudowie zamku zakończonej w 1832 r., druga o zmianie pokrycia dachowego w 1910 r. Kopie tych dokumentów znajdują się w zamku w pomieszczeniu prezentującym materiały historyczne obiektu.

Historia Zamku Sieleckiego w Sosnowcu posiada wiele nie wyjaśnionych kart dawnej przeszłości. Zamek wybudowany został w okresie największej aktywności budowlanej w Polsce, a więc w latach kiedy powstał w Warszawie Zamek Królewski, budowano Zamek Ujazdowski, Pałac Biskupów Krakowskich w Kielcach, kilka znakomitych budowli sakralnych i świeckich w Krakowie i w wielu większych i mniejszych miejscowościach na terenie całej ówczesnej Polski.

Zamek, jak wynika z powyższego opisu, wkrótce po ostatnim rozbiórze Polski wraz z dobrami Sielca wszedł w posiadanie magnaterii pruskiej, bądź ludzi z nią związanych. Był prawie niedostępny dla Polaków przez wiek XIX, a także w okresie międzywojennym, co wpłynęło na zapomnienie o jego polskości i znaczeniu, jakie odgrywał w XVII i XVIII w.

II. Historia Muzeum Szklą Współczesnego

W 1977 r. w Zjednoczonych Hutach Szklą Gospodarczego i Technicznego „Vitropol” w Sosnowcu powstała koncepcja utworzenia Centralnej Wzorcowni Szklą. Została ona poparta przez Władze Wojewódzkie i Miejskie Miasta Sosnowca. Głównym inicjatorem tego przedsięwzięcia był Dyrektor ZHSGiT „Vitropol”. W tym celu pozyskano od Kopalni Węgla Kamiennego „Sosnowiec” w Sosnowcu zabytkowy Zamek Sielecki. Zamek poddany został generalnej rewaloryzacji kosztem ok. 30 mln złotych, łącznie z adaptacją pomieszczeń i ich wyposażeniem. Powierzchnia ogólna zamku wynosi 963 m², w tym ekspozycyjna ok. 650 m².

W dniu 20 lipca 1980 r. zakończono prace remontowe i przygotowawcze i otwarta została w zamku Centralna Wzorcownia Szklą przedsiębiorstw wchodzących w skład ZHSGiT „Vitropol” i partycypujących w ogólnych kosztach przedsięwzięcia. Podstawowym założeniem Centralnej Wzorcowni Szklą „Vitropol” była działalność na rzecz handlu zagranicznego i handlu wewnętrznego. Uroczyste otwarcie Wzorcowni upamiętnione zostało emisją medalu projektu artysty medaliera Józefa Stasińskiego, który w jego treści nawiązał jednocześnie do 360-lecia istnienia Zamku Sieleckiego, najstarszego obiektu architektury miasta Sosnowca.

Z dniem 31 grudnia 1981 r. na skutek likwidacji zjednoczeń i kombinatów rozwiązane zostały ZHSGiT „Vitropol”. Wzorcownię przejęła Huta Szklą Gospodarczego „Ząbkowice” w Dąbrowie Górniczej — Ząbkowicach.

Huta, reprezentowana przez Dyrektora mgr. Ryszarda Zawodnego i Kierownictwo Centralnej Wzorcowni w porozumieniu z Zarządem Muzeów i Ochrony Zabytków przy Ministerstwie Kultury i Sztuki i Ministerstwem Przemysłu Chemicznego i Lekkiego, założyła program przekształcenia Wzorcowni w Muzeum Szklą Współczesnego, podlegające administracyjnie HSG „Ząbkowice”.

Przeprowadzona została częściowa wymiana i adaptacja gablot ekspozycyjnych, a także niektórych pomieszczeń przystosowująca je do publicznego zwiedzania. Zorganizowano i wyposażono Przymuzealny Salon Sprzedaży Szklą,

którego zyski przeznaczone są na finansowanie muzeum i finansowanie salonu.

W dniu 2 września 1982 r. muzeum zostało udostępnione do publicznego zwiedzania, rozpoczynając tym swoją działalność. W uroczystym otwarciu udział wzięli zaproszeni goście reprezentujący przemysł szklarski, resort kultury i sztuki oraz liczna grupa producentów i projektantów Polskiego Szkła Współczesnego. Otwarty został jednocześnie Salon Sprzedaży Szkła.

1 maja 1983 r. muzeum przeszło pod administrację Zrzeszenia Przedsiębiorstw Przemysłu Szklarskiego w Sosnowcu. Założenia programowe muzeum obejmują ścisłą współpracę z projektantami i twórcami szkła, z Komitetem d/s Muzeów i Zbiorów Szkła przy Polskim Komii-

tecie Narodowym ICOM oraz placówkami naukowymi i muzeami zainteresowanymi współczesnym szkłem polskim. Kolekcja muzealna będzie systematycznie uzupełniana szklami o wysokich walorach użytkowych, technologicznych i artystycznych, twórców współcześnie działających w Polsce. Muzeum gromadzi materiały biograficzne artystów szklarzy, monografie zakładów produkcyjnych (hut szkła) oraz księgozbiór o tematyce szklarskiej. Organizowane w nim są: wystawy czasowe, sympozja, konferencje i spotkania z projektantami i producentami szkła. W dniu 11 kwietnia 1983 r. zorganizowane zostało spotkanie, poświęcone sprawom organizacyjnym i programowym działalności muzeum. W spotkaniu udział wzięli przedstawiciele zrzeszeń z Sosnowca i Warsza-



5. Fragment ekspozycji szkła unikatowego Henryka Albina Tomaszewskiego
5. Fragment de l'exposition du verre uniques d'Henryk Albin Tomaszewski

wy, artyści plastycy — projektanci szkła, członkowie Komitetu d/s Muzeów i Zbiorów Szkła przy Polskim Komitecie Narodowym ICOM z jego przewodniczącym, prof. dr Januszem Durko. Na spotkaniu tym powołana została Rada Programowa Muzeum, w skład której weszli: historycy sztuki zajmujący się historią szkła, projektanci szkła współczesnego i przedstawiciele przemysłu.

Obecnie w salach ekspozycyjnych i magazynowych muzeum posiada ok. 5 tys. eksponatów z następujących przedsiębiorstw: HSK „Julia”, HSK „Violetta”, HSG „Irena”, HSG „Sudety”, HSG „Zawiercie”, Lubelskie Huty Szkła, HSG „Tarnów”, HSG „Ząbkowice”, Krośnieńskie Huty Szkła, HSG „Hortensja”, HSG „Radomsko”, „HSG „Białystok”, Pienińskie Huty Szkła.

W liczbie tej, większość to szkło przemysłowe, gospodarcze i kryształowy oraz szkła unikatowe artystów plastyków i projektantów zatrudnionych w w/w hutach szkła.

Ekspozycję rozszerzono o podstawowe narzędzia szklarskie, formy metalowe i drewniane, przedformy oraz zestawy produkcyjne ilustrujące fazy formowania i zdobienia wyrobów szklanych.

W związku z tym, że muzeum administracyjnie podlega Zrzeszeniu Przedsiębiorstw Przemysłu Szklarskiego w Sosnowcu nie prowadzi samodzielnej działalności administracyjno-finansowej. Aktualne zatrudnienie na koniec 1983 r. przedstawiało się następująco: kierownik muzeum — Józef Dzikowski, inwentaryzatorzy i przewodnicy po muzeum: Alicja Wołczyk, Joanna Majcherczyk, Ewa Wojtalczyk. Zespół ten prowadzi całokształt spraw gospodarczych i działalności programowej założonej i zatwierdzonej przez Radę Programową muzeum.

Doniosłym wydarzeniem dla muzeum było zorganizowane w dniach 17—18 października 1983 r. wspólnie z Instytutem Archeologii i Etnografii Uniwersytetu im. Mikołaja Kopernika w Toruniu i Komitetem d/s Muzeów i Zbiorów Szkła przy Polskim Komitecie Narodowym ICOM sympozjum nt. „Współczesne metody badań dziejów szkła”. Sympozjum odbyło się w muzeum przy udziale około 70 osób z placówek naukowych: Polskiej Akademii Nauk



6. Fragment ekspozycji kryształów

6. Fragment de l'exposition des cristaux (Fot. J. Dzikowski 2, 3, 6; A. Nowacki 1, 4, 5)

w Warszawie, Wrocławiu i Toruniu, wyższych uczelni Krakowa, Lublina, Poznania, Słupska i Torunia, muzeów narodowych, archeologicznych, okręgowych i regionalnych z Będzina, Białegostoku, Bytomia, Chrzanowa, Gliwic, Jeleniej Góry, Poznania, Tarnowa, Wilanowa, Warszawy i Wrocławia, Ośrodka Dokumentacji Zabytków w Warszawie, Państwowego Przedsiębiorstwa Konserwacji Zabytków w Poznaniu, przedstawiciele instytucji resortowych i przemysłu szklarskiego, artystów plastyków — projektantów szkła, redaktorów prasy lokalnej, czasopisma „Szkło i Ceramika”, a także grupy pracowników P.P. „Desa” z Warszawy, Krakowa i Katowic. Sympozjum składało się z trzech zasadniczych części: posiedzenia naukowego; pokazu ręcznego formowania niektórych wyrobów szklanych w Hucie Szkła Artystycznego „Staszic” w Dąbrowie Górniczej; zwiedzania zbiorów Muzeum Szkła Współczesnego i zapoznania uczestników sympozjum z historią Zamku Sieleckiego — siedzibą muzeum.

W ramach zakupów w roku 1982 i 1983 pozyskano szkła unikatowe takich artystów projektantów, jak: Henryk Albin Tomaszewski, Eryka Trzewik-Drost, Jan Sylwester Drost, Barbara Urbańska-Miszczuk, Ludwik Fiedorowicz, Ryszard Serwicki, Józef Górski, Barbara Górka, Janusz Robaszewski, Maria Dombrowska-Robaszewska, Jerzy Śluczczan-Orkuszy i Zbigniew Horbowy.

Muzeum staje się coraz bardziej popularnym obiektem, nie tylko dla miasta Sosnowca i Zagłębia, liczni goście i wycieczki z różnych

stron kraju i zagranicy zwiedzają muzeum, w którym ekspozycje prezentują rozwój polskiego przemysłu szklarskiego w 40-leciu PRL. Muzeum Szkła Współczesnego czynne jest codziennie oprócz poniedziałków i dni świątecznych w godzinach 10⁰⁰—16⁰⁰, w soboty i niedziele 10⁰⁰—14⁰⁰.

Salon Sprzedaży Szkła czynny jest codziennie oprócz poniedziałków i dni świątecznych w godzinach 11⁰⁰—17⁰⁰, w wolne soboty w godzinach 9⁰⁰—13⁰⁰.

Literatura

B. Chlebowski, *Słownik Geograficzny Królestwa Polskiego*. Warszawa t. 11: 1888.

M. Kantor-Mirski, *Z przeszłości Zagłębia Dąbrowskiego i okolicy*. Sosnowiec 1931.

A. Konieczny, *W cieniu Jeneralskiej Góry*. Katowice 1969.

J. Lustig, *Geschichte der Stadt Myslowitz in Oberschlesien*. Myslowitz 1857.

Polski Słownik Biograficzny. Oprac. zbiorowe. Wrocław t. 21:1976 s. 312.

Przewodnik po Zagłębiu Dąbrowskim. Oprac. zbiorowe. Sosnowiec 1939.

Józef Dzikowski

Château de Sielec — le Musée du Verre Moderne à Sosnowiec

En 1620 on construisit le château sur des marais de la rive gauche de Czarna Przemsza, sur les terrains de Sielec (aujourd'hui un quartier de Sosnowiec). D'après le tableau de marbre qui se trouve dans le château, il fut construit par Sebastien Minor du blason „Półkozic”, propriétaire de Obichów et Sielec. Sebastien Minor, comme cela résulte des sources historiques, combattit et devint célèbre dans la bataille de Byczyna et dans d'autres expéditions militaires. Le Château de Sielec fut construit sur le plan carré, il possède le fossé et un pont leviss. Aux coins de l'édifice se trouvent des donjons, du côté du midi et du nord il y a des tours. En 1824 le château fut détruit par l'incendie et en 1832 reconstruit sous la direction de Joseph Heintzl. A cette époque-là, on abassa les donjons et le quadrilatère de l'édifice fut ouvert du côté de l'ouest. Dans l'une de tours du château (jusqu'au 1931) se trouva la chapelle. Dans l'autre se conservèrent jusqu'à présent de nombreux fragments de la polychromie du XVII-ème siècle. Dans beaucoup de salles du rez-de-chaussée, dans les cages d'escalier et dans des caves se conservèrent des anciennes voûtes en berceau, et des voûtes avec des lunettes. Sous le château s'étendent des caves avec murs découverts de la pierre et de la brique de la renaissance. Deux caves qui se trouvent sous les tourelles angulaires sont murées et couvertes de

gravois depuis les temps les plus reculés et jusqu'à présent restent intactes. Le château, pendant son histoire qui dure plus de 360 ans, beaucoup de fois changea des propriétaires. Depuis 1856, le château et des terres de Sielec constituèrent la propriété du comte Renard et puis des ses héritiers. En 1884, dans le château fut fondée la Société Industrielle-Mineure, dite „Gwarectwo du comte Renard” qui persista jusqu'au 1945. Après la Seconde Guerre Mondiale le château fut la demeure des bureaux de la Mine Houillère „Sosnowiec”. En 1977 l'Industrie du Verre prit à sa charge cet objet, de l'architecture le plus ancien en ville, maintenant devasté et oublié. Après sa revalorisation on y organisa l'Echantillonnage Central du Verre pour les besoins de l'exportation et du commerce interieur. En 1982, après l'indispensable adaptation interieure des vitrines d'exposition, l'échantillonnage fut transformée au Musée du Verre Moderne. C'est le musée unique de ce genre en Pologne. Il ramasse les meilleurs modèles du verre moderne, des cristaux et du verre artistique ainsi que des matériaux monographiques sur les verreries polonaises, des matériaux biographiques des artistes-verriers, des livres concernant la technologie du verre, des sciences auxiliaires et des catalogues de la verrerie, etc. il organise des expositions thématiques temporaires.

Niepełnosprawni w muzeach

Problem udostępniania ludziom niepełnosprawnym zbiorów muzealnych i obiektów zabytkowych nie jest zupełnie nowy. Poważne próby w tym kierunku czynione są co najmniej od lat pięćdziesiątych, a z rosnącym nasileniem od lat siedemdziesiątych po czas obecny. Pojawienie się tego problemu łączy się zapewne z tendencją, by umożliwić ludziom niepełnosprawnym jak najpełniejsze uczestnictwo we wszystkich dziedzinach życia społecznego i by zredukować do minimum zakres nieuchronnych konsekwencji każdego kalectwa. Dlatego też w wielu krajach (szczególnie w Stanach Zjednoczonych, Wielkiej Brytanii, Francji, Szwecji, Belgii i in.) liczne muzea a także państwowe urzędy centralne dokładają wielu starań aby, po przeprowadzeniu właściwych badań i konsultacji, zapewnić ludziom niepełnosprawnym możliwie pełny dostęp do życia kulturalnego, także do zwiedzania muzeów i obiektów zabytkowych.

Podobnie, jak w innych krajach, problem udostępniania muzeów ludziom kalekim, np. niewidomym występuje także w nowszej historii naszego muzealnictwa. Niestety, jak dotychczas (z wyjątkiem może niewidomych) były to odosobnione inicjatywy poszczególnych muzeów, nie tak bardzo licznych, i daleko nam do całościowych i dojrzałych osiągnięć zagranicznych. Istnieją niemniej i u nas liczne placówki muzealne, które już od wielu lat starają się ułatwić osobom niepełnosprawnym zwiedzanie swych sal i ekspozycji oraz zapewnić im obsługę przewodników dostosowaną do specyficznych wymogów oprowadzania jakie narzuca dane kalectwo. Wydaje się, że właśnie na tym etapie wypracowywania metod i penetracji środowisk świadomość, że nasze wysiłki nie są odosobnione a także wymiana nawet skromnych doświadczeń mogłyby być bardzo istotne. Niniejszy artykuł jest właśnie próbą zasygnalizowania kilku takich inicjatyw podjętych

przez Ośrodek Upowszechniania Zamku Królewskiego w Warszawie.

Największe doświadczenie posiada nasz ośrodek w oprowadzaniu niewidomych. Już bowiem w listopadzie 1981 r. podjęliśmy współpracę z Zakładem dla Niewidomych im. Róży Czackiej w Laskach Warszawskich. Od tej pory dzieci z Lasek zwiedzają systematycznie Zamek, a dzięki bardzo miłej i bliskiej współpracy z nauczycielami wypracowujemy i doskonalimy wciąż metodykę oprowadzania niewidomych.

Niewidomi są tą grupą wśród niepełnosprawnych, która wymaga bodajże największego wysiłku wyobraźni i posiada największą specyfikę przy udostępnianiu im zbiorów czy wnętrz muzealnych. Brakujący zmysł wzroku zastępuje u nich, obok słuchu, węchu, smaku i zmysłu kinestetycznego (wyływającego z ruchu mięśni) przede wszystkim zmysł dotyku. Już to stawia nas twarzą w twarz z panującą w muzealnictwie zasadą „nie dotykać eksponatów”, a ponadto, choć w mniejszym stopniu, z prawdziwymi problemami konserwatorskimi. Dodatkowo zmysł dotyku jest zmysłem analitycznym tak, że dopiero dokładne i długotrwałe „obmacywanie” przedmiotu składa się na jego całościowy obraz. Można sobie więc wyobrazić, jak żmudny będzie dla niewidomych proces poznawania bogatych nieraz w formie obiektów muzealnych, nie mówiąc już o wnętrzach czy bryle architektonicznej. Przygotowanie zwiedzania będzie więc wymagało od nas selekcji zarówno konserwatorskiej, jak i merytorycznej tego, co chcemy pokazać. Nie możemy pokazać za wiele, gdyż oglądanie dotykiem bardzo męczy pamięć i uwagę. Nie możemy też pokazać za mało, by nie wywołać uczucia niedosytu i nie stworzyć u zwiedzających bardzo nieadekwatnego obrazu całości. Nie możemy zbyt wiele mówić — jest to najczęściej przez niewidomych wymieniana wada

przewodników — ale powinniśmy wiedzieć, że ciekawy opis może wiele wyjaśnić i przybliżyć. Problemów związanych z oprowadzaniem niewidomych jest bardzo wiele i nie sposób ich wszystkich w ramach niniejszego artykułu nawet tylko zasygnalizować. Zainteresowanych odsyłamy do „Przeglądu Tyflogicznego” nr 1 z 1984 r., zawierającego materiały ze spotkania poświęconego udostępnianiu niewidomym zbiorów muzealnych i zabytków architektury, które miało miejsce na Zamku Królewskim w Warszawie w kwietniu 1983 r., a także do planowanego w następnym numerze niniejszego pisma artykułu, który starał się będzie spojrzeć na to zagadnienie poprzez pryzmat osiągnięć zagranicznych.

Zagadnieniem z pogranicza oprowadzania niewidomych i ludzi widzących jest oprowadzanie ludzi niedowidzących. Są to tacy ludzie, którym kalectwo wzroku nie uniemożliwia korzystanie z druku czarnobiałego podczas gdy niewidomi posługują się wyłącznie wypukłym pismem punktowym Braille'a. W Polsce dzieci i młodzież niewidząca uczy się w osobnych szkołach. Oprowadzanie grup niedowidzących nie różni się zbytnio od oprowadzania grup osób widzących. Niedowidzący widzą, tylko znacznie gorzej od nas, i dlatego należy im pozwolić się zbliżyć do oglądanego przedmiotu, ewentualnie go dotknąć. Nie bez znaczenia jest też właściwe oświetlenie ekspozycji.

Zupełnie inne problemy wiążą się z oprowadzaniem ludzi głuchych. Tutaj na czoło wysuwa się bariera słuchu — bariera komunikacyjna. Teoretycznie odpowiednio wyszkolone osoby głuche mogą odczytywać z ust mowę, lecz w praktyce jest to odbiór bardzo niedoskonały. Nawet przy idealnej widoczności naszych ust istnieje pewna niejednoznaczność w recepcji przez osobę głuchą języka mówionego — są słowa, przy których wargi układają się podobnie oraz pewne dźwięki mowy, które wymawia się w sposób niedostrzegalny. Dlatego, o ile nie znamy języka migowego i alfabetu palcowego, musimy przy oprowadzaniu korzystać z tłumacza, co ujmuje wiele z bezpośredniości naszego kontaktu. Drugą barierą jest sprawa zrozumienia tego, co mówimy, nawet jeżeli cała nasza wypowiedź może być przetłumaczona na język, który jest przez nie-

słyszających odbierany. Choć bowiem nie ma danych, które by świadczyły o tym, że osoby dotknięte głuchotą nie mogą rozwijać się intelektualnie, uzyskiwać wysokiego poziomu osiągnięć zawodowych i szkolnych, kształtować w sposób prawidłowy swej osobowości i w pełni uczestniczyć w życiu społecznym podobnie, jak ludzie słyszący, to jednak najczęściej nie udaje się pokonać trudności związanych z tym kalectwem, które rzutują na inteligencję. I tak uczeni stwierdzili występowanie pewnego opóźnienia w rozwoju umysłowym uczniów głuchych (rzędu 2—3 lat), a także niekorzystny wpływ głuchoty na funkcje umysłowe zwane inteligencją abstrakcyjną. Stwierdzono, że u głuchych występuje tendencja do myślenia na poziomie specyficznym i konkretnym oraz do powstrzymywania się od uogólnień w daleko większym stopniu, niż u dzieci słyszących w tym samym wieku. Wypływa to ze ścisłego powiązania między mową, a myśleniem abstrakcyjnym. Istnieją więc różnice pomiędzy głuchymi a słyszącymi w kwestiach poznawczych. W praktyce przejawia się to w bardzo ubogim słownictwie, szczególnie dotyczącym zagadnień nie odnoszących się do życia codziennego. Zarówno więc podczas oprowadzania, jak i lekcji przygotowawczej zaistnieć może potrzeba wprowadzenia słów nowych, zwiedzającym dotychczas nieznanym. Tych jednak nie może być więcej niż kilka (powiedzmy do 10), gdyż większa liczba nie jest przyswajalna i muszą być one często powtarzane by mogły się utrwalić. Dlatego oprowadzając grupy osób głuchych staramy się być bardzo oszczędni jeśli chodzi o przekaz informacji i w miarę możliwości trzymać się konkretów bez dłuższych wywodów historycznych. Pewną techniczną trudnością przy oprowadzaniu grup tego rodzaju jest łatwa rozpraszalność ich uwagi. Oprowadzanie musi być więc żywe i odbywać się w możliwie jak najmniejszych grupach. Być może korzystniejsze od klasycznego oprowadzania byłoby zwiedzanie — rozmowa, w trakcie której przewodnik opowiadałby zwiedzającym to, co ich zainteresowało, co zwróciło ich uwagę, zaś systematyczny wykład miałby miejsce w czasie lekcji przygotowawczej czy powtórzeniowej.

Sporadyczny dotychczas kontakt mieliśmy

z dziećmi i młodzieżą upośledzoną umysłowo, uczącą się w szkołach specjalnych bądź w szkołach życia. Lekki stopień upośledzenia umysłowego oznacza ogólne funkcjonowanie intelektu na poziomie niższym od przeciętnego, który to stan bierze początek w okresie rozwoju i jest związany z upośledzeniem powodującym, że mierzony poziom będzie równy połowie do trzech czwartych normalnego poziomu w jednej (lub więcej) z następujących dziedzin: dojrzwanie, uczenie się oraz przystosowanie społeczne.

Zgodnie z naszymi dotychczasowymi doświadczeniami oprowadzanie dzieci lekko upośledzonych ma najwięcej analogii z oprowadzaniem głuchych. Podobne jest bowiem ubóstwo słownictwa, co zmusza nas do upraszczania naszych wypowiedzi, podobne trudności z myśleniem abstrakcyjnym np. z rozumieniem pojęcia czasu, stylu w historii sztuki itp. Dlatego i tu staramy się raczej oprowadzać po przedmiotach, po salach, niż po historii. Oczywiście szczególnego znaczenia nabiera tu żywość i zwięzłość wypowiedzi (trudności ze skupieniem uwagi), a także jej obrazowość (bardzo pomagają wszelkie historyjki i anegdoty).

Trudniejsze jest oczywiście oprowadzanie osób głębiej upośledzonych, które w związku z zaburzeniami w rozwoju mieszczą się w granicach 40—20% normalnego poziomu. Dzieci te są w stanie nauczyć się trochę mówić, czytać i pisać, zdobywają sprawność w podstawowych dziedzinach życia codziennego i następnie pracują w specjalnych zakładach pracy chronionej. Rozwój intelektualny tych osób jest bardzo niewielki, natomiast zwiększona jest jakby ich wrażliwość na pewne wartości, które można wyczuwać także emocjonalnie — np. dobro, piękno, życzliwość.

Można sobie oczywiście zadać pytanie po co osobom tak upośledzonym np. zwiedzanie Zamku — co one z tego rozumieją? Być może niewiele, tym niemniej z pewnością rozszerza to ich słownictwo, zasób wiedzy, doświadczeń, zmusza do wysiłku umysłowego i wyobraźni, zwiększa społeczne „obycie” i sprawność. Poza tym są to ludzie, którzy jak wszyscy inni mają prawo do piękna.

Zupełnie inną kategorię osób niepełnosprawnych jakie przybywają na Zamek stanowią lu-

dzie obciążeni kalectwem ruchu. W przypadku tych osób największym problemem jest oczywiście przemieszczanie się ich po Zamku — najczęściej kłopotu sprawiają wózki. Na szczęście dysponujemy kilkoma windami, mniejsze schody i progi pokonujemy „własnoręcznie” przenosząc wózki przy pomocy strażników. Do osób niepełnosprawnych zaliczamy także, prawdopodobnie wbrew terminologii naukowej, osoby starsze, przebywające w domach emerytów i rencistów oraz w domach opieki społecznej. Tutaj wszelka „niepełnosprawność” fizyczna czy psychiczna jest wynikiem posuniętego wieku i pewnej izolacji społecznej, jaka jest nieuchronną konsekwencją przebywania w tego typu zakładach. Ośrodek Upowszechniania Zamku stara się dotrzeć do domów emerytów i opieki społecznej z prelekcjami a właściwie pokazami barwnych przezroczycy z krótką opowieścią o Zamku. Teoretycznie jest to zachęcenie by zwiedzić Zamek, w praktyce jednak bardzo niewiele zakładów stać na to by zorganizować transport, a na podróż publicznymi środkami komunikacji pensjonariusze na ogół nie mają już sił. Dla ogromnej większości z nich nasze przybycie jest więc jedyną możliwością utrzymywania kontaktów ze światem muzealnym.

Zamek nawiązuje z ludźmi niepełnosprawnymi dwa rodzaje kontaktu: dorywczy i stały. Pierwsza kategoria to po prostu inne określenie turystyki osób niepełnosprawnych. Część naszych kontaktów z tymi ludźmi musi pozostawać w tej sferze — chociażby grupy pozamiejscowe. Jednak w przypadku instytucji miejscowych zrzeszających osoby niepełnosprawne usiłujemy nawiązać stałą współpracę, o ile okoliczności sprzyjają, ciągle ją pogłębiać.

W kontaktach z nami na pierwsze miejsce wysuwają się szkoły. Doświadczenie wykazuje, że współpraca ze szkołą jest najłatwiejsza. Muzea łatwo mogą znaleźć swoje miejsce w programie nauczania i wychowania, a nauczyciele na ogół są tym zainteresowani. Jednocześnie młodzież, także niepełnosprawna, jest otwarta i łatwiejsza w nawiązywaniu kontaktów. Dlatego współpracując z młodzieżą i korzystając z doświadczeń nauczycieli pracownik muzeum stosunkowo łatwo i szybko zdobywa potrzebne mu doświadczenia i wiedzę. Kontak-

ty ze szkołami różnią się w zależności od specyfiki i problemów związanych z danym kalectwem. Podstawową formą takiego kontaktu są „lekcje przygotowawcze”, które przygotowują młodzież do zwiedzania. Mają one za cel przekazanie podstawowych wiadomości o Zamku, co bardzo później ułatwia zwiedzanie, lecz przede wszystkim wzajemne poznanie się z grupą, którą mamy oprowadzać. Grupy te są na ogół niewielkie — do kilkunastu osób, więc można zdobyć pewną orientację w twarzach, imionach, zainteresowaniach i możliwościach uczniów. Dla nich też nie będziemy już na Zamku kimś nowym, nieznanym.

W przypadku dzieci niewidomych przygotowanie wymaga dodatkowych pomocy naukowych: modeli, wypukłych rysunków (tzw. brajlonów), wszelkich przedmiotów, które mogą przybliżyć tę wielką przestrzenną formę jaką jest Zamek. W przypadku innych kalectw jest to przeważnie prelekcja z przezrociami. Ważna jest bardzo jakość slajdów; powinny być one barwne, atrakcyjne, a dla osób niedowidzących kontrastowe pod względem koloru i waloru. Dla dzieci głębiej upośledzonych umysłowo zaleca się lekcję podsumowującą zamiast przygotowującej, gdyż tu stosowana jest metoda przejścia od konkretnego do obrazu a następnie pojęcia. Lektury podsumowujące w formie konkursu można także prowadzić w innych szkołach. Przeważnie dokonują tego we własnym zakresie nauczyciele. Prócz tego kontakty poza oprowadzaniem mogą mieć formę osobnej prelekcji z filmem. Ma to szczególne znaczenie w wypadku tych grup, które mają trudności z poruszaniem: inwalidzi na wózkach, emeryci w domach opieki.

Trudniejszy jest, na ogół, kontakt z dorosłymi, szczególnie jeśli chodzi o ten kontakt stały, „pozaturystyczny”. Dorośli niepełnosprawni nie zawsze mają czas i ochotę na zwiedzanie, nawet jeżeli jest taka możliwość, nie mówiąc o spotkaniu i prelekcji, szczególnie poza godzinami pracy. Składa się na to zapewne wiele czynników, do których należą także trudności związane z poruszaniem, większe jeszcze niż u przeciętnych osób zdrowych obciążenie troskami życia codziennego (np. zakupy), wy-

stępujące nieraz, w związku z fizycznymi i społecznymi konsekwencjami kalectwa ogólne zniechęcenie, a wreszcie — brak uprzednio rozbudzonych zainteresowań. Doświadczenia, głównie zagraniczne, wykazują jednak, że praca dla takich środowisk jest możliwa i pożyteczna. Istnieją też pewne inicjatywy krajowe.

Pozostaje jeszcze problem, jak zachowywać się wobec ludzi niepełnosprawnych. Co robić żeby ich nie urazić? Przeciętny człowiek w obliczu osoby kalekiej czuje się jakby sparaliżowany. Chciałby pomóc, ale jak? Opinia opiekunów, wychowawców, a także samych niepełnosprawnych jest jednoznaczna: należy zachowywać się naturalnie, traktować niepełnosprawnych z szacunkiem, brać pod uwagę (nie ignorować) ograniczenia płynące z ich kalectwa. Bardzo ważny jest spokój i naturalność przewodnika, a także to, co osoby niepełnosprawne szczególnie odczuwają — jego życzliwość.

Akcję udostępniania Zamku osobom niepełnosprawnym rozpoczął Ośrodek Upowszechniania Zamku ponad dwa lata temu. Dlatego też metodykę ich oprowadzania mamy wypracowaną w stadium początkowym. Być może inne muzea na terenie Polski podejmują podobne inicjatywy i wypracowały w tej dziedzinie własne metody. Bardzo pragnęlibyśmy z tymi placówkami nawiązać kontakt, by wymieniać na bieżąco doświadczenia. Pragnęlibyśmy także kontaktu z placówkami, które doświadczeń w tej dziedzinie nie mają, a pragnęłyby rozpocząć tego rodzaju działalność. Jesteśmy przekonani, że praca na rzecz niepełnosprawnych jest ciekawa i wzbogacająca, wymaga bowiem szczególnego zaangażowania i wysiłku umysłu i wyobraźni. Jednocześnie wydaje się być ona pożyteczna dla tych, do których jest skierowana — samych niepełnosprawnych. Prócz, bowiem, wartości intelektualnych i estetycznych jakie wnosi każdy zwiedzający Zamek, działalność taka wykazuje im, że nie są społeczeństwu obojętni i że ich kalectwo nie jest czymś co może ich wyeliminować z udziału w tak ważnej dziedzinie życia kulturalnego jaką są muzea.

Les handicapés dans les musées

Le problème de rendre accessible aux handicapés les collections des musées et les monuments suscite l'intérêt des en plus vif dans le monde entier ainsi que dans notre pays.

Le personnel des musées, des pédagogues et des assistants sociaux aussi les handicapés eux-mêmes se demandent comment profiter le mieux possible des musées pour satisfaire les besoins intellectuels des handicapés. Les monuments et leurs intérieurs les objets d'art et surtout le personnel des musées-quel rôle peuvent-ils remplir dans la revalidation des handicapés? Dans l'histoire de nos musées ce problème est relativement neuf bien que beaucoup d'eux aient noué les liens plus ou moins stables avec des milieux différents des handicapés. L'une des institutions qui voudrait bien entrer en contact constant et collaborer avec nombre le plus grand possible des handicapés, est Le Département de l'Instruction du Château Royal à Varsovie. En se mettant en contact avec de différents types de invalides nous voyons clairement que chacun d'eux a besoin d'un traitement individuel, d'une façon de présentation spécifique. La catégorie la plus difficile constituent les aveugles.

Quant à eux, la présentation des collections des musées, ou d'autant plus de l'aspect intérieur et extérieur des bâtiments entiers nous oblige à nous préparer soigneusement et exige l'effort considérable de l'imagination. Le moyen principal de la démonstration des objets aux aveugles d'un petit verre jusqu'au château est le toucher. Ce fait occasionne beaucoup de problèmes de nature psychologique („Ne pas toucher!" traditionnel dans les musées) entraîne aussi des difficultés dans le domaine de l'organisation, de la conservation des objets, etc. Cela exige aussi l'élaboration des projets et la réalisation du nombre le plus grand possible des modèles et des dessins con-

vexes qui rapprocheraient aux aveugles des formes trop grandes pour la perception directe par le toucher. En guidant les sourds nous rencontrons des autres problèmes.

Ici l'obstacle principal est la barrière de la langue (la nécessité d'employer un traducteur) est aussi le retard spécifique du développement spirituel qui accompagne souvent la sourdité.

Mais ce dernier problème concerne surtout les personnes atteintes d'arriération mentale, qui sont le plus souvent les écoliers des écoles spéciaux. L'accès aux musées (donc aussi au Château Royal!) des hommes ayant des difficultés de bouger, condamnés au voiture d'infirmes est un problème singulier. Ici il y a moins de problèmes avec le développement intellectuel-bien qu'ils ne disparaissent jamais-mais il existe des difficultés techniques liées avec le passage des seuils, des escaliers etc. Ces difficultés quoique importantes, car la plupart de musées n'y est aucunement préparés, peuvent être surmontées même à l'aide intérimaire des gardiens, des pompiers, des scouts etc. Parmi les hommes atteints d'une maladie chronique nous comptons aussi les personnes âgées surtout les pensionnaires des maisons de retraite. Dans ce cas, le personnel des musées peut faire beaucoup, en prévenant leur volonté d'éducation et le désir de changement, en allant au-devant de leur isolation et leur solitude. Il existe sans doute beaucoup d'autres espèces des handicapés ou d'hommes qui exigent notre soin particulier.

Il y a des orphelinats, des jeunes délinquants, des aliénés, etc. et c'est avec tous ces groupes de gens que nous voudrions entrer en contact. Pour le moment nous éprouvons un vif désir de perfectionnement de nos méthodes du travail, de la collaboration et de l'échange des expériences entre les institutions qui prendraient cette sorte d'initiative.

Możliwości spostrzegania przez niewidomych przedmiotów i obiektów muzealnych

Pragnę podzielić się kilkoma refleksjami na temat możliwości spostrzegania przez niewidomych, zwłaszcza tych dorosłych, różnego rodzaju przedmiotów i obiektów muzealnych. Zasadnicze znaczenie dla zwiedzania przez niewidomych ma zmysł dotyku. Oczywiście dotyk, w odróżnieniu od wzroku wymaga bezpośredniego kontaktu. Jakie ma to konsekwencje przy spostrzeganiu? Otóż ta bezpośredniość uniemożliwia dostrzeganie np. perspektywy czy poznawanie różnego rodzaju relacji przestrzennych. Innym rezultatem braku wzroku jest niemożność odbioru tego, co nazywa się dynamiką, ruchem. W momencie gdy dany przedmiot zaczyna się poruszać, dotyk „ogłądać” przestaje. Ilustracją tego jest np. pomnik Nike — choć w swej bryle nieruchomy, przed wzrokiem odsłania pewną dynamikę, która dla człowieka niewidzącego jest zupełnie niedostępna, o ile nie opisze mu się jej słowami. Myślę, że warto pamiętać o tym, co znaczy „ogłądać dotykiem” w rozumieniu już nie fizycznym, lecz raczej psychologicznym.

Inne zagadnienie, to problem ograniczonego pola spostrzegania. Wzrok umożliwia spostrzeganie syntetyczne, widzenie większej całości, za pomocą dotyku natomiast można jedynie stopniowo spostrzegać kolejne elementy tej całości. Oczami widzimy od razu; dotykiem musimy stopniowo „wypracowywać” obraz, wykorzystując w znacznie większym stopniu, niż przy wzroku — wyobraźnię. Musimy uruchamiać to, co w psychologii nazywa się „poza-zmysłowymi funkcjami poznawczymi”, czyli wykorzystywać, oprócz zmysłu dotyku, wszystkie inne możliwości poznawcze. Wspomniana już ograniczoność pola spostrzegania implikuje czas oglądania, który musi być u osób niewidomych znacznie dłuższy, niż u widzących. Istnieje jeszcze jedna różnica pomiędzy oglądaniem dotykowym a wzrokowym. Dotykanie jest mianowicie mniej precyzyjne, daje ono

mniej informacji pewnych i pełnych. I znowu ma to określone konsekwencje: coś, co może być dla oka bardzo ciekawe np. wyroby jubilerskie mające misterne, drobniutkie wzory czy ozdoby (nawet zróżnicowane w fakturze) jest często nieosiągalne dla dotyku. Zmysł ten ma bowiem dużo węższy zakres dostępności: zarówno przedmioty duże, jak i bardzo małe są dotykowi niedostępne. Niedostępne są oczywiście także i kolory.

Mówi się, że ok. 80—90% informacji jakie docierają do człowieka poprzez jego zmysły, to informacje wzrokowe. Zatem brak wzroku jest bardzo poważną wyrwą w całym systemie informacyjnym, jakim człowiek jest obdarzony. Skoro więc możliwości poznawcze niewidomego są tak mocno ograniczone, to czy, i w jaki sposób, możemy mu to zrekompensować? Wszyscy wiemy, że tak, ale na ile?

Warto sobie uzmysłowić, że słowo „niewidomy” nie zawsze rozumiane jest precyzyjnie. Dla przeciętnego człowieka, rzadko stykającego się z niewidomymi, jest to osoba, która nie widzi nic. Tymczasem niewidomi to grupa bardzo zróżnicowana. Jest to niezwykle ważne przy rozważaniach na temat metod i sposobów udostępnienia tym ludziom dóbr kultury. Osoby niewidome to tacy ludzie, którzy nie widzą nic i nigdy nic nie widzieli. Jednak „niewidomymi” nazywane są także osoby ociemniałe, a więc te, które obecnie nie widzą nic, ale kiedyś widziały i pamiętają nieraz bardzo wiele wrażeń wzrokowych. Ich pojęcia podstawowe, albo też i wszystkie były konstruowane przy bezpośrednim jeszcze, żywym udziale wzroku. Zagadnienie ociemniałych jest całkowicie odmienne.

Trzecia wreszcie grupa, to niewidomi w sensie formalno-prawnym. Są to ludzie będący członkami Polskiego Związku Niewidomych i trafiający do szkół specjalnych dla niewidomych, mający większą lub mniejszą utratę

wzroku. Ludzi, którzy nic nie widzą zarejestrowanych jest w PZN, wg szacunkowych danych 10—20%. Jest to więc grupa bardzo nieliczna a ci, którzy nie widzieli nigdy, stanowią tylko niewielką jej część. Potrzeby i możliwości wszystkich tych grup są zatem bardzo zróżnicowane.

Kiedyś w czasie zwiedzania wywiązała się dyskusja gdy zapytałem o kolor jakiegoś eksponatu. Spytał mnie ktoś wówczas: po co mi ta informacja? Już w tym pytaniu było założenie, że nie znam kolorów, podczas gdy ja właśnie kiedyś je widziałem i dotąd pamiętam. Nie jest też tak, że ludzie którzy nigdy nic nie mieli możliwości zobaczyć nie chcą znać kolorów, i że nie trzeba im ich przekazywać. Człowiek niewidomy, by normalnie funkcjonować wśród widzących, chce i musi posługiwać się takim samym jak oni, lub przynajmniej zbliżonym, aparatem pojęciowym i słownictwem. Niedobrze byłoby więc, gdyby nie miał on choćby podstawowej wiedzy o kolorach, wywoływać to mogłoby wiele nieporozumień. Moje własne doświadczenie podpowiada mi, że jeżeli wiem, iż dana sala była czerwona a inna — seledynowa, to za pół roku w rozmowie z kimś, z kim dzisiaj oba te pomieszczenia oglądałem, może to się okazać bardzo przydatne. Jeśli będę mówił, że mam na myśli salę, do której drzwi miały taką czy inną klamkę, bo akurat dokładnie je obejrzałem, to dla mojego rozmówcy może to być szczegół zupełnie nie zauważony. Natomiast jeżeli powiem, że zależy mi na zwiedzeniu raz jeszcze sali seledynowej, wówczas sprawa staje się jasną. Istnieje więc możliwość komunikacji między widzącymi i niewidomymi: Trzeba jednak zwrócić uwagę na rozróżnienie dwóch ważnych pojęć: „wiedzy” i „doznania”. Człowiek, który nic nigdy nie widział doznania koloru mieć nie będzie, lecz wiedzę o kolorach mieć może i powinien. Warto i trzeba w sposób naturalny posługiwać się tym wszystkim, co się z kolorami wiąże.

Problem ten wygląda inaczej w przypadku tych, którzy kiedyś widzieli i z własnych doznań znają barwy „czerwieni”, „błękitu” itd. Możemy i powinniśmy odwoływać się do ich pamięci i wyobraźni, gdyż dla nich ma to konkretną, żywą wartość. Jeżeli mamy do czynienia z ludźmi ociemniałymi, zasadą przynoszą-

cą im najwięcej korzyści jest odwoływanie się do analogii. Mówiąc np. o bryle Zamku Królewskiego możemy często nawiązywać do tego, co taki człowiek kiedyś widział w całości lub we fragmentach. Podobnych analogii jest wiele i mogą one być bardzo rozbudowane. Do takich podstawowych pojęć jak kolor, kształt czy perspektywa trzeba się odwoływać również wówczas, gdy człowiek przestał widzieć na tyle dawno, że doznania wzrokowe zamazały się, lub całkiem zatarły w jego pamięci.

Oczywiście, podczas pracy z ludźmi ociemniałymi pojawiają się czasem problemy, których w przypadku niewidomych nie ma. U ludzi ociemniałych częściej występuje np. niechęć do oglądania dotykiem. Myślą oni: „kiedy ja będę dotykał, to znaczy, że nie tylko ja będę oglądał, ale i mnie będą oglądali. Ja będę tym «niezdrowym» centrum zainteresowania”. Wiele jest podobnych postaw zwłaszcza u osób, które utraciły wzrok stosunkowo niedawno lub, które pomimo upływu czasu, nie potrafią sobie poradzić z tymi emocjonalnymi oporami. Dodatkowa trudność polega na tym, że są to zwykle problemy bardzo nietypowe, indywidualne. Trzeba o tym wiedzieć dlatego, by z jednej strony ułatwić niewidomemu dostęp do wszystkiego tego, co jest dla niego osiągalne, z drugiej zaś, by go niechęć nie zranić; żeby zrozumieć dlaczego oglądając coś ociemniały w pewnym momencie stanął, zeszytywniał, odwrócił się i odszedł. Może akurat przedmiot, który właśnie oglądał z czymś mu się skojarzył, może to wspomnienie jest dla niego jeszcze zbyt świeże. Wielu niewidomych powiedziałoby pewnie, że podejście takie jest przesadą, ważna jest bowiem dla nich sama możliwość obejrzenia a oglądanie dotykiem traktują jako czynność zupełnie naturalną. Na pewno jest jednak grupa ludzi, dla których wciąż są to sprawy delikatne, a nawet bolesne.

Poza niewidomymi i ociemniałymi są także ludzie, którzy mają jeszcze pewne, choć bardzo różne, resztki wzroku. Żeby niewidomemu opisać kształt jakiejś bryły, trzeba się czasem nieźle „nabiedzić”, tymczasem człowiek, który potrafi odróżnić choćby cień od jasności może widzieć jeszcze na tyle, że zauważy kontury. Jemu trzeba przekazać już więcej konkretnych informacji o różnych szczegółach. Należy

jednak zaznaczyć, że to ograniczone widzenie ma bardzo różne odmiany jakościowe. Nie zawsze jest bowiem tak, że człowiek słabo widzący patrzy jakby przez bardzo przyciemnione szkło, może on widzieć nawet bardzo ostro, ale ma tak wąskie pole widzenia, że patrzy na świat jakby przez dziurkę od klucza (tzw. widzenie lunetowe). Może być też i tak, że widzi on nie centralnie, ale np. lewym górnym lub prawym dolnym rogiem oka, w efekcie czego pewne fragmenty dostrzega, podczas gdy innych nie widzi w ogóle. Zdarza się wreszcie, że słabo widzący nie widzi kolorów, lub jest je w stanie dojrzeć dopiero z bardzo bliskiej odległości. Wszystkie te różnice należy mieć na uwadze, gdyż są to „niewidomi” wyraźnie inni z naszego punktu widzenia niż ci, którzy nie widzą zupełnie.

Co zatem powinni robić ludzie mający przybliżyć niewidomym zbiory muzealne lub zabytki architektury i jak się mają zachowywać?

Po pierwsze — zalecałbym naturalne zachowanie. Nie jest to wcale takie proste. Obserwując ludzi widzących, często wyczuwa się ich skrępowanie wobec niewidomych, ich sztuczność, niepewność: użyć słowa „zobacz”, czy nie? U zdecydowanej większości widzących spotykamy się ze zwykłą niewiedzą i wynikającą z niej obawą o to, by niewidomego nie zranić. Wspomniałem co prawda, że taka możliwość istnieje, ale jest to jedynie możliwość, a nie reguła.

Po drugie — trzeba pozwolić niewidomemu na dotknięcie wszystkiego tego, co tylko można obejrzeć dotykem i co na to obejrzanie szczególnie zasługuje. Jest to bardzo istotne, gdyż przy każdym zwiedzaniu ograniczony jest zarówno czas, jak i liczba eksponatów — toteż nie można sobie pozwolić na „improvizację”. Powstaje tu pewna delikatna kwestia, a mianowicie, że oprowadzający powinien z jednej strony dokonywać selekcji eksponatów i podejmować decyzję za niewidomego z drugiej, przez cały czas mieć na uwadze to, by nie naruszyć jego „suwerenności”. Trzeba powiedzieć niewidomemu, co można w danym miejscu obejrzeć, a następnie pozwolić mu dokonać samodzielnego wyboru. Niewidomy powinien być podmiotem, a nie przedmiotem, zaś oprowadzający — jedynie jego doradcą.

Po trzecie — o czym była już mowa, nie wolno się spieszyć. Pośpiech w poznawaniu w ogóle nie jest dobry, a w poznawaniu rzeczy pięknych jest, zwłaszcza w odniesieniu do niewidomych, wręcz szkodliwy.

Po czwarte — pamiętać należy o odwoływaniu się do innych zmysłów niewidomego; nie można bazować wyłącznie na dotyku. Jak pożytecznym jest korzystanie z innych zmysłów, dowieść może przykład z mojego życia. Kiedyś byłem w Armenii, gdzie wraz z innymi osobami będącymi na tej wycieczce oglądaliśmy pomnik postawiony dla uczczenia ofiar rzezi, której dokonali Turcy w 1915 r. Obecnie pamiętam tyle tylko, że szliśmy po nieskończonej ilości schodów do pomnika, który znajdował się na samej górze. Na pewno dużo nam wówczas opowiadano, dlaczego ten pomnik stoi tam właśnie, jak i czemu tak wygląda. Z tego niewiele jednak zapamiętałem — schody jednak „miałem w nogach”, utrwalone zmysłem kinestetycznym. Pamiętam też poczucie jakiegoś ogromu, monumentalności i jeszcze to, że było bardzo gorąco. Powyższy przykład dowodzi, jak mi się wydaje, że informacje przestrzenne należy przekazywać nie tylko słowem, ale również w każdy inny dostępny sposób.

A oto jeszcze jeden przykład. Kiedyś, gdy byłem na wycieczce na polach Grunwaldu, oglądałem znajdujący się tam pomnik. Wiadomo, że jest on bardzo wysoki i że dotykem można „obejrzeć” jedynie dolne jego fragmenty. Orowadzający nas przewodnik wpadł na świetny pomysł, by uzmysłowić nam wysokość tego pomnika. Odszedł mianowicie na odpowiednią odległość i stamtąd do nas mówił. Zdziałało to na moją wyobraźnię, i choć niewiele zapamiętałem szczegółów bitwy, o której tyle nam wtedy opowiadano, doskonale przypominam sobie to przeżycie kiedy skojarzyłem, że oglądanie dotykem fragmentu słupa, a wysokość pomnika, którą mogłem sobie wyobrazić słysząc głos przewodnika, to dwie zupełnie różne sprawy. To mnie poruszyło.

Po piąte — jedną z istotniejszych spraw jest umiejętność udostępniania osobie niewidomej dzieł sztuki w formie doznania; tak aby poruszyć jej sfery emocjonalne i wywołać możliwie przyjemne przeżycie.

Na koniec jeszcze jedna refleksja. Ograniczenia w dostępie informacji do niewidomego, są kompensowane przede wszystkim za pomocą języka, toteż osoba niewidoma przez całe życie jest „pod obstrzałem” słów. Kiedyś pewien niewidomy powiedział, że ma dość tego „bełkotu” — i chyba coś w tym jest. Dlatego możliwość przekazania osobie pozbawionej wzroku jakiegokolwiek informacji metodami pozawer-

balnymi nabiera szczególnego znaczenia. Wszelkie zbiory muzealne są tu w wyjątkowo dobrej sytuacji. Wiele jest przecież do oglądania przedmiotów, które mogą wywoływać bardzo bogate skojarzenia intelektualne i emocjonalne, wzbogacając wiedzę i przeżycia ludzi niewidomych. Mogą być one pewną „odświętną” odmiennością — trzeba je tylko umieć odważyć i mądrze niewidomym udostępnić.

Józef Mendruń

Les possibilités de la réception des objets de musée par les aveugles

Les informations visuelles constituent environ 80—90% de toutes les informations qui parviennent à l'homme par les sens. Alors la manque de vue limite considérablement les possibilités cognitives de l'aveugle. Le sens du toucher a l'importance fondamentale pour un aveugle visitant le musée et cela rend impossible la perception de la perspective, des relations de l'espace, de la dynamique des objets. Aussi le champ de la perception de l'aveugle est limité à l'aide du toucher il ne perçoit pas l'ensemble mais, peu à peu, ses éléments suivants. C'est pourquoi le temps de l'examen de l'aveugle est beaucoup plus long que des personnes qui voient. Le toucher a l'étendue de l'accessibilité beaucoup plus limitée que le sens de la vue — aussi les objets grands que les très petits et les couleurs ne lui sont pas accè-

ssibles. Tout cela doit être pris en considération par les gens qui veulent approcher les collections des musées aux aveugles. Ils ne doivent pas oublier ni le comportement naturel pendant les contacts avec les aveugles ni le mot „voir”. Il faut permettre à l'aveugle de toucher tout ce qu'on peut percevoir ainsi et (après la sélection des objets exposés) de choisir ce qu'il veut connaître plus exactement pour ne pas vider sa „souveraineté”. Il ne faut pas oublier la possibilité d'utiliser les autres sens de l'aveugle. Il est aussi très important de rendre adroitement accessible à la personne aveugle des objets d'art de la façon qu'ils puissent l'emouvoir et provoquer des sentiments agréables. L'aveugle doit être le sujet, et pas l'objet, et le guide son conseiller compétent.

Wielka przygoda klasy IV (refleksje nauczycielki Szkoły Podstawowej dla Dzieci Niewidomych w Laskach)

To już trzeci rok mija, jak klasa IV wkroczyła na ścieżkę „wielkiej przygody”. Różne bywają zespoły klasowe, które na mocy tzw. przydziału dostaje nauczyciel do wychowania i kształcenia. Ten, który otrzymałam po doprowadzeniu do progu liceum mej poprzedniej klasy VIII — zdolnej, ambitnej, aktywnej, był właśnie ową kl. IV — liczną (bo 14 uczniów liczącą), bardzo dziecinną, bierną, nie-dojrzałą do wymagań programowych, rozbitą społecznie, mało samodzielną, niezdyscyplinowaną.

Żalony jest los wychowawczynie klasy, na którą wszyscy się użalają, narzekają, niecierpliwią. Rozumiejąc te całkiem uzasadnione pretensje, wychowawczynie stara się bronić swoich uczniów; sama mając identyczne kłopoty z nimi, usiłuje tłumaczyć, prosić o pobłażliwość. Źle się zapowiadała dla mnie rok szkolny 1981/82. Od czego zacząć? co wybrać z katalogu potrzeb i niedomagań mojej klasy? Starym, harcerskim instynktem wiedzona (nie był to bowiem wybór dokonany na drodze intelektualnych rozważań) wybrałam dwa zadania — uaktywnienie i zlepienie tej czternastki w jakąś jedną zwartą grupę.

Wycieczki — taki to prosty, wypróbowany sposób rozruszania i związania dzieci, młodzieży. Dzieci niewidome, z natury mniej aktywne, pokonujące z dużo większym trudem przeszkody terenowe, ograniczone w odbieraniu uroków przyrody, walczące często z lękiem lub co najmniej z niepewnością, brakiem poczucia bezpieczeństwa, bronią się przed wyrwaniem ich ze stanu spokoju i bezpieczeństwa.

Wycieczka do lasu, nastawiona na odbiór wrażeń słuchowych i dotykowych (odgłosy leśne — ptaki, goniące się wiewiórki, rozróżnianie drzew po kształcie liści, po rodzaju kory) minęła bez echa.

Temat następnej wycieczki nasunęło mi spon-taniczne sprawozdanie dzieci z lekcji historii —

o życiu dawnych Słowian, o grodzie, o obronie przed wrogami. Podręczniki dla niewidomych nie mają ilustracji. Dziecko skazane jest na własną wyobraźnię, która często tworzy obraz daleki od rzeczywistości. Stale należy zwracać się do konkretów, prostować mylne wyobrażenia. Podchwytując chwilowe ożywienie dzieci proponuję wycieczkę do Muzeum Archeologicznego w Warszawie, żeby obejrzeć znaleziska z czasów dawnych Słowian — przedmioty codziennego użytku: naczynia, groty, toporki, ozdoby, zabawki dziecięce i ... największe pragnienie — makietę grodu słowiańskiego. Z Muzeum Archeologicznym łączą nas kilkunastoletnie przyjazne kontakty i kilka wspólnych pięknych inicjatyw, przybliżających niewidomym zagadnienia archeologiczne, wiedzę o pradziejach naszego kraju i swoiste piękno wielu przedmiotów z tamtych odległych czasów. Między innymi utrwaliły się we wspomnieniach naszych wychowanków dwa konkursy: odtworzenie z pamięci pokazanych przedmiotów (z różnych materiałów: gliny, plasteliny, drewna, metalu) oraz zastosowanie w przedmiotach użytkowych ornamentyki słowiańskiej. Muzeum ufundowało piękne nagrody i zorganizowało wystawę najciekawszych prac. Klasa IV miała pecha. Uczniowie nie obejrżeli grodu ani cmentarzyska słowiańskiego. W muzeum trwał remont i można było pokazać tylko drobne przedmioty codziennego użytku; ciekawe, ale nie spełniające szczególnego pragnienia dzieci.

Ta wycieczka pozwoliła nam jednak dokonać wielkiego „odkrycia”. Był nim pracownik Działu Upowszechniania z Zamku Królewskiego w Warszawie, który, zainteresowany wycieczką dzieci niewidomych, przyszedł do Muzeum Archeologicznego popatrzeć, jak się to odbywa. Znaliśmy się wzajemnie: mgr Daniel Arty-mowski nas, my — pana Daniela.

Zaplanowaliśmy natychmiast następną wy-



cieczkę — na Zamek. Zdawałam sobie sprawę, że wycieczka ta przerasta poziom umysłowy moich uczniów, przerasta ich załączkową wiedzę historyczną, przekracza sprawność oglądania dotykowego większości dzieci. Potrzebne więc było bardzo staranne przygotowanie do tej wyprawy, przygotowanie obustronne — klasy IV i pracowników oświatowych Zamku. Po kilku naradach strategicznych ustaliliśmy następujący plan działania: 1. zwiedzanie obejmie tylko dziedziniec z bramami, część gotycką i wazowską; 2. oglądanie urozmaicone będzie przerwami — muzyką średniowieczną („Bogurodzica”, pieśni trubadurów), muzyką renesansową (tańce z tabulatury lutniowej), barwnymi opowiadaniem z życia dworskiego,

fragmentami z literatury; 3. oglądanie będzie trwało tyle czasu, ile będzie potrzebne, by każde dziecko obejrzało wszystkie elementy architektoniczne i sprzęty.

W klasie zaczęła się wyteżona praca nad zdobyciem wiadomości o historii Zamku, przyswajaniem sobie nazw: styl gotycki, filar, portal, sklepienie itp. Dzieci obejrzały wycięte z kartonu pięcioboki utrwalając w pamięci, że taki właśnie kształt ma dziedziniec zamkowy. Zaznaczyły sobie Bramę Senatorską, którą mieliśmy wkroczyć w dzieje zamkowe. Uzupełnieniem tej, skoncentrowanej na jednym obiekcie, wycieczki miało być obejrzenie średniowiecznych murów Starego Miasta.

I znowu konieczność zapamiętania terminów:



mury blankowane, baszta i in. Znowu jako przygotowanie — oglądanie wyciętego z kartonu zwieńczenia blankowanego. Po raz pierwszy odczułam, że w klasie panuje jakiś nowy duch. Kiedy stawałam na progu klasy czułam nastrój oczekiwania — co dziś będziemy robili — i rozczarowanie, gdy lekcja nie była bezpośrednio związana z przygotowaniem do wycieczki. Godzina wychowawcza zamieniła się w „odprawę sztabową” — podział na „sprawiedliwe” trójki — jeden sprawny, trochę wiedzający, jeden niesprawny „gapcio” i ten trzeci; ktoś robi zamówienie na kanapki (niezbędny element wycieczki); ktoś zgłosi w kuchni nasz spóźniony powrót na obiad. Jeszcze jedno przy-

pomnienie dzieciom i przewodnikom, że niewidomy musi się najpierw zapoznać z całością oglądanego przedmiotu, potem dopiero zająć się szczegółami. Tylko przy zachowaniu tej zasady oglądania kilku szaf, kilku foteli, kilku skrzyń, kilku zydeli itd. niewidomy może sobie wytworzyć ogólne wyobrażenie co to jest szafa, fotel, skrzynia, zydel itd. Doprowadzenie do tego uogólnienia jest niesłychanie ważnym celem oglądania dotykowego.

Nie pamiętam, ilu przewodników postawił Zamek w stan pogotowia. Dużo. Wśród nich znaleźli się nawet dwaj strażnicy zamkowi, którzy z niesłychaną ofiarnością i zaangażowaniem podnosili dzieci, by mogły dobrze obej-

rzyć sklepienia piwnic gotyckich, przecięcia luków, wsadzali je we wnęki wysoko umiejscowionych okien, razem z dziećmi obejmowali filary itd., itd.

Wodzem w tym „zdobywaniu Zamku” był niestrudzony p. Artymowski dźwigający na ramionach najbardziej onieśmiałego i zagubionego Norberta. I tak, zgodnie z planem, obejrzelśmy dziedziniec, piwnice i sale. Dzieci nauczyły się rozpoznawać mury, okna i portale gotyckie, potem okna i portale renesansowe, kominki. Miecio, którego karność pozostawiała wiele do życzenia, zniknął co chwila, po czym zostawał „odstawiony” do wycieczki przez dyżurujące w salach zamkowych panie. Zwiedzał według własnej metody. Nie umiał się skupić na oglądaniu rzeźbionego fotela, czy też kraty okiennej, ale odkrył nam dodatkowe sposoby

poznawania szczegółów architektury. Znikał w zagłębieniach kominków i cieszył się odkrywając wewnątrz załamania i wnęki. Oczywiście znalazł naśladowców. Bardzo nam się to miało przydać za rok w Zamku Kórnickim. Chłopcy odnaleźli „dziurę” w wewnętrznej ścianie kominka, przesłoniętą jakąś płytką. Dzięki temu odkryciu usłyszeli pełną napięcia historię z życia Tytusa Działyńskiego, który w tej właśnie skrytce kominka ukrył się przed poszukującymi go Prusakami i ocalał życie.

Ale wróćmy do Zamku w Warszawie. Dzieci wprowadzone wcześniej w jego historię dociekały, która to część jest ową najstarszą Wieżą Grodzką, która Wielkim Dworem, w którym mieszkali Książęta Mazowieccy, a gdzie odbywały się bale dworskie? Trudno było poznać moje „śpiące królowny” i „zaczarowanych, nie-





mych królewiczów". Obudzili się, ożyli, oswoili ze swoimi przewodnikami, których dwie godziny wcześniej nie znali jeszcze. Wycieczka przeszła nasze oczekiwania. Zainteresowanie, radość, ożywienie, spontaniczne stawianie pytań, formułowanie odpowiedzi na stawiane przez p. Artymowskiego pytania. Pozostawało jeszcze sprawdzenie w szkole, na lekcji, ile zapamiętano. Uzupełnieniem wycieczki był więc konkurs. Pytania dotyczyły nie tylko wiadomości historycznych, ale opisu słownego charakterystycznych pomieszczeń — piwnic, Izby Poselskiej, więzienia, kształtu niektórych mebli, okien, okuć. Okazało się, że dzieci zapamiętały bardzo dużo. W czasie konkursu przypominały sobie pewne szczegóły, inne ważne wiadomości utrwaliły. Miałam możliwość przekonania się o tym przy dwukrotnej jeszcze bytności tej klasy w Zamku.

To był początek „wielkiej przygody”. Od tego dnia każda nowa wycieczka była nowym bodźcem do tropienia historii, zdobywania wiadomości, samorządnej organizacji, podziału funkcji. A wycieczek i konkursów sprawdzających zasób zdobytej wiedzy i doświadczeń było do dziś wiele.

Uzupełnieniem wycieczki na Zamek był wypad do Muzeum Historycznego m.st. Warszawy, w którym udało się nareszcie obejrzeć makietę grodu „Stare Bródno”, a następnie natychmiast rozpoznaną ścianę gotycką, wyroby rzemiosła średniowiecznego i piękne rzeźby gotyckie.

Trudno opisywać wszystkie wycieczki kl. IV, V, dziś VI. Każda wniosła nowe bogactwo, nową radość poznawania. Bardzo żywo wspomniana jest wycieczka do Wilanowa, pięknie i inteligentnie przygotowana i przeprowadzona przez mgr Joannę Falkowską. Zakres zwiedzania ograniczyliśmy do części pałacu z czasów Jana III Sobieskiego. Symetryczny plan budowli został starannie przygotowany przez pracowników Działu Oświatowego Pałacu Wilanowskiego. Dzieci po raz pierwszy zetknęły się z pojęciem symetrii. Każdy uczeń poznawał na swym planie sień, antykamery i sypialnie króla i królowej. Każdy z własnym planem w ręku przechodził z jednego pomieszczenia do drugiego, samodzielnie określając, w którym miejscu się znajdujemy. Piękne malowidła

plafonowe, których dzieci nie mogły zobaczyć, zostały opisane słownie i muzycznie („Cztery pory roku” A. Vivaldiego).

Te żywe wspomnienia przydały nam się w bieżącym roku w związku z 300-leciem zwycięstwa pod Wiedniem, a uzupełnione zostały wycieczką do Muzeum Wojska Polskiego. Któż widział radość i dumę dzieci przymierzających hełm i pancerz husarski, kołczugę jazdy pancernej? Kto widział powagę z jaką Mietek (ten włączający do kominków) robił fachowe uwagi na temat muszkietu i bandoletu? Mgr Sławomir Frontczak, również służący naszym niewidomym wychowankom swą wiedzą, a nade wszystko rozpalający zainteresowanie dzięki swemu entuzjazmowi, znakomicie trafiał w ich upodobania, z powagą traktując ich problemy, porządkował wiadomości.

Pragnę jeszcze wspomnieć dużą, 3-dniową wycieczkę: śladami pierwszych Piastów (Poznań, Lublin) i śladami Józefa Wybickiego (Manieczki, Skalka Poznańska). Niemal z pobożnością dotykano pozostałości pierwszej katedry, kamiennej misy chrzcielnej. To już nie tylko rozdział z podręcznika historii, to dotykalna rzeczywistość. W kaplicy przy sarkofagu, po dokładnym obrzejrzeniu rzeźb królów Mieszka i Bolka — apel harcerski.

Podobne uroczyste apele odbyły się w Manieczkach pod tablicą z płaskorzeźbą J. Wybickiego i przy jego trumnie na Skalce Poznańskiej. Odśpiewanie wszystkich zwrotek „Pieśni legionów Dąbrowskiego” miało szczególny wyraz w tych właśnie miejscach. Historia „Hymnu Państwowego” przestała być opowieścią z książki, stała się czymś rzeczywistym, szczególnie w momencie, gdy w Dworku Wybickiego w Manieczkach każde dziecko mogło samo „uderzyć w tarabany”. W czasie tej wycieczki zdobyliśmy, prócz wiadomości i wielu nowych przyjaciół: w Zamku Kórnickim, w którym oprowadzająca nas przewodniczka umiała wydobyć wszystkie piękne elementy patriotyczne i wychowawcze; w Muzeum Instrumentów Muzycznych w Poznaniu, gdzie oprowadzający nas przewodnicy udostępnili do obejrzenia wiele eksponatów grających, od tamtamów do organów, zaznajomili dzieci z konstrukcją polifonów, które wzbudziły szczególne zainteresowanie.

Z radością myślę o tych wszystkich wyprawach, które mamy za sobą, i o tych, które są przed nami. Bilans dwa i pół roku trwającej „przygody” jest ogromny. W dziedzinie rewolidacji — sprawność oglądania dotykem, dyscyplina oglądania, umiejętność tworzenia uogólnień, postęp w orientacji przestrzennej: tej małej — na planie, i tej wielkiej — w nowych pomieszczeniach, w nowym terenie, rozpoznawanie miejsc już kiedyś oglądanych, wytworzenie pewnego schematu organizacyjnego sprawnie działającego. A ileż walorów społecznych! — współdziałanie, poczucie odpowiedzialności za przygotowania, osiągnięcie naturalnej swobody w kontaktach z nowymi ludźmi, zawieranie przyjaźni z pracownikami muzeów, nabywanie kulturowych form zachowania.

S. Blanka Wąsala

Une grande aventure de la IV-ème classe Des réflexions de l'institutrice de l'Ecole Primaire pour les Enfants Aveugles à Laski

Des enfants aveugles, peu actifs par leur nature, surmontant avec beaucoup de peine des obstacles de terrain, borés dans leur possibilité de la réception de tous les charmes de la nature; combatant très souvent leur crainte ou, au moins, l'incertitude et la manque de sécurité, se défendent de l'arrachement de l'état du calme de la sûreté. L'organisation de l'excursion pour visiter le Château Royal à Varsovie se liait avec travail intensif des enfants pour obtenir des informations sur l'histoire du Château et pour se familiariser avec des noms comme: le style gothique, la colonne, le portail, la voûte etc. Les enfants connurent ces termes, touchant des modèles

Nie muszę wyjaśniać, jak oczywiste i wielkie są osiągnięcia dydaktyczne w zakresie języka polskiego, historii — coraz większa umiejętność formułowania myśli, obserwacji, pogłębianie wiadomości historycznych, samorzutne wiązanie faktów historycznych, porównania, a zatem początki myślenia historycznego. A nade wszystko — wyzwolona aktywność i radość. Najpiękniej scharakteryzował tę dawną klasę IV, a obecnie VI p. Daniel Artymowski nazywając ją „grupą komandosów” z radosną brawurą przecierających drogi do zabytków i muzeów innym wycieczkom niewidomych.

Cud? — nie. To tylko wspaiała współpraca z ofiarnymi, mądrymi, zapalonymi pracownikami muzeów.

des éléments particuliers de l'architecture découpés du carton. La préparation de „l'expédition” et la visite du Château avec des guides réanimèrent „des belles en bois dormant” et „des muets princes ensorcellés”. L'intérêt des enfants leur joie et leur animation, les questions spontanées qu'ils posèrent, ainsi que le nombre des renseignements retenus dans leur mémoire dépassèrent toute l'attente des organisateurs de l'excursion. De ce temps des excursions aux musées et des concours qui contrôlent des connaissances et des expériences acquises, entrèrent définitivement au programme de l'Ecole Primaire des Enfants Aveugles à Laski.

Niektóre zagadnienia ontologiczno-estetyczne i etyczne związane z prezentacją, konserwacją i rekonstrukcją przedmiotów kulturowych w ekspozycji muzealnej

Wprowadzenie do teorii eksponatu i ekspozycji

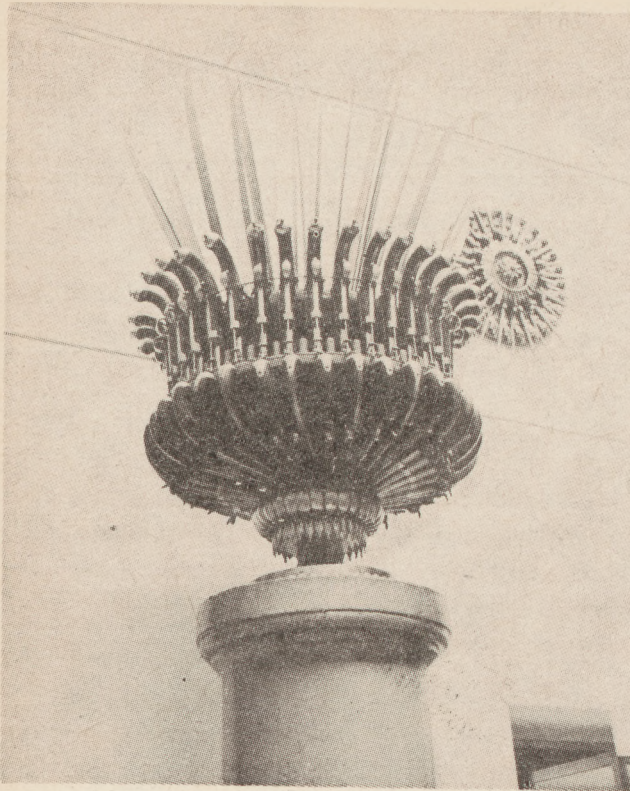
1. Zagadnienie

Gdy zajmujemy się zagadnieniem sposobu istnienia, a dokładniej zagadnieniem trwania i losu przedmiotów kulturowych, w szczególności gdy analizujemy metody ich konserwacji i rekonstrukcji, tudzież sposoby posługiwania się tymi przedmiotami dla celów informacji naukowej, natrafiamy na grupę pytań o bardzo szczególnym charakterze. Specjalny ich charakter wynika stąd, iż łączą się one z rozmaitymi interpretacjami pojęć **prawdy** i **nie-prawdy** w nauce, a zwłaszcza w sztuce, poszerzającymi tradycyjny sposób ich rozumienia. Pytania te wiążą się zarazem z zagadnieniem **wierności wobec prawdy**, wysuwany jako zasada w każdym działaniu, mającym na celu poznanie, przekaz wyników poznania, a częstokroć także twórczość artystyczną¹. Tym samym wiążą się one z muzealnictwem, w którym zagadnienie poznania, informacji, twórczości i oddziaływania na widza za pośrednictwem wystaw łączą się w nierozzerwalną całość.

Pytania te można sprowadzić do następujących punktów: 1) co to jest prawda i korelatywnie nie-prawda obiektu kulturowego, pojęta jako specjalnego rodzaju **jakość** i zarazem jako (pozytywna lub negatywna) **wartość treści** tego obiektu, jego estetycznej „wymowy” czy artystycznego „wyrazu”; 2) w jaki sposób prawda obiektu kulturowego może być w nim **zachowana**, a także, jak może być z niego wydobyta (np. w nim ujawniona), gdy obiekt taki ulega przekształceniom fizycznym, będącym wynikiem naszych decyzji i naszych działań np. gdy jest on poddawany procesom konserwacyjnym lub rekonstrukcyjnym naruszającym jego substancję (dokładniej: tę substancję, w której dany obiekt jest przez nas pozyskany, a tym samym dany naszemu poznaniu i naszemu działaniu); 3) jakie są **sposoby przekazu**

prawdy „zakodowanej” w obiekcie kulturowym jako jego prawda „własna”, jak również tej prawdy, którą dany obiekt ma tylko „powierzoną do przekazania” i która może dotyczyć jakiegoś innego przedmiotu, o którym dany obiekt jedynie „mówi”, który unaocznia, symbolizuje, lub który sobą ilustruje.

Pytania te mają w pierwszym rzędzie znaczenie **teoretyczne**. Wypływają zaś głównie stąd, że wiążą się one z zagadnieniami ontologicznymi przedmiotów kulturowych, z teorią poznawania tych przedmiotów oraz z teorią jakości i wartości w ujęciu filozoficznym. Szczególnie silne związki pojawiają się tu zwłaszcza z ujęciami tych zagadnień w systemie rozwiniętym przez fenomenologów, głównie w ontologii i traktowanej estetyce zbudowanej przez R. Ingardena². Tym samym pytania te wchodzą w samo centrum filozoficznej teorii przedmiotu kulturowego. A w pewnych swych wątkach stanowią jakby „ciąg dalszy” podstawowych badań nad tymi utworami, w szczególności badań estetycznych. Momentem, który skłania do traktowania tych pytań jako szczególnie ważnych pod tym właśnie względem jest okoliczność, że jakkolwiek procesy konserwacji i rekonstrukcji dokonują się w obrębie tego, co w przedmiotach kulturowych jest ich materialnością (w terminologii Ingardena byłby to „materialny fundament bytowy” tych utworów) — w ostatecznym wyniku dotyczą one tych wszystkich elementów w strukturze formalnej utworu kulturowego, które mają już wyraźnie **intencjonalny** charakter, czyli należących już do poszczególnych „warstw” przedmiotu kulturowego, rozumianego nie w sensie **rzeczy**, lecz **dzieła**, jako przedmiotu bytowo-heterogenicznego, bo obok swej materialnej podstawy (właśnie: w pewnej ma-



1. Ekspонат czysto dekoracyjny. Rodzaj jakby wazonu zrobionego z okazów pistoletów i szabel. Zwartą kompozycja sprawia, że okazy wchodzące w skład ekspozycji dekoracyjnej są niemal nierozpoznawalne — dostrzegamy bowiem przede wszystkim kompozycję całości, a nie to, z czego jest ona zrobiona. Musée Marine, Paryż.

1. Objet exposé purement décoratif. Une espèce du pot à fleur fait des exemplaires de pistolets et de sabres. L'exposition est tellement compacte que les objets particuliers formant son intégrité restent indiscernables: nous remarquons surtout l'exposition en sa totalité et non pas la matière dont elle fut composée. Musée de la Marine, Paris.

terialnej rzeczy) mającego równoległy fundament bytowy w akcie świadomościowym podmiotu psychicznego. Analiza procesów konserwacyjno-rekonstrukcyjnych, jeśli dokonywana jest pod kątem zmian zachodzących wśród elementów struktury przedmiotu kulturowego, może wyjaśnić nie tylko okoliczności zachodzenia tych zmian i nie tylko zasadę ich mechanizmu, ale przede wszystkim istotę przemian, którym przedmioty te ulegają w wyniku naszych działań i stają się nie tylko dziełami „utrwalonymi”, „odzyskanymi”, czy „zachowa-

nymi od zagłady”, ale również w pewien sposób przez nas przekształconymi, czyli **na nowo uformowanymi**. Stanowi to ważny przyczynek do zagadnienia, które np. w estetyce ingardenowskiej występuje pod mianem zagadnienia „życia” utworu kulturowego (np. „życia” dzieła sztuki).

Na specyfikę i zarazem na ważność tych pytań wpływa również fakt, że procesy konserwacyjne i rekonstrukcyjne (zwłaszcza te ostatnie!), choć technologiczne, są zawsze jakby rodzajem „projekcji” naszych systemów poznawczych, systemów wartościowania oraz naszych tendencji twórczych w obrębie kształtowanego przez nas świata przedmiotowego... Choć więc procesy te dotyczą tylko tzw. rzeczy martwych, mówią one pośrednio o **człowieku** — o jego postawach, czy nastawieniach, o jego dążnościach poznawczych, lub twórczych i w konsekwencji — o teoretycznych podstawach działania w dziedzinie tzw. materialnych dóbr kultury. Procesy te mówią też pośrednio o tym wszystkim, co zwykle się określać niekiedy jako „klimat twórczy” lub „klimat epoki” i co stanowi zewnętrzne tło kształtujących się w jego obrębie, czy pod jego wpływem programów i działań stosowanych do różnego rodzaju przedmiotów kulturowych. Tym samym procesy te stają się ważnym przyczynkiem wyjaśnienia genezy np. różnych programów konserwatorskich, czy rekonstrukcyjnych, które odpowiednio do miejsca i czasu oceniane były rozmaicie, często diametralnie odmiennie pod względem ich wartości np. zasadności, celu itp.

Pytania te mają tym samym pewne znaczenie **praktyczne**, głównie przez ich związek z zagadnieniem kryteriów oceny programów konserwatorsko-rekonstrukcyjnych, jak konkretnych prac z dziedziny konserwacji, lub rekonstrukcji zarówno dokonujących się, jak tych już dokonanych, należących do historii konserwacji czy rekonstrukcji i dziś już nieaktualnych, lub wyraźnie negowanych pod względem ich wartości.

Na tle całej tej problematyki pojawia się wreszcie zagadnienie **odpowiedzialności** za los przedmiotów kulturowych, które dane są naszemu poznaniu, naszemu estetycznemu przeżywaniu czy odczuwaniu, naszej ocenie i odpowiednio, naszemu działaniu: odpowiedzialno-

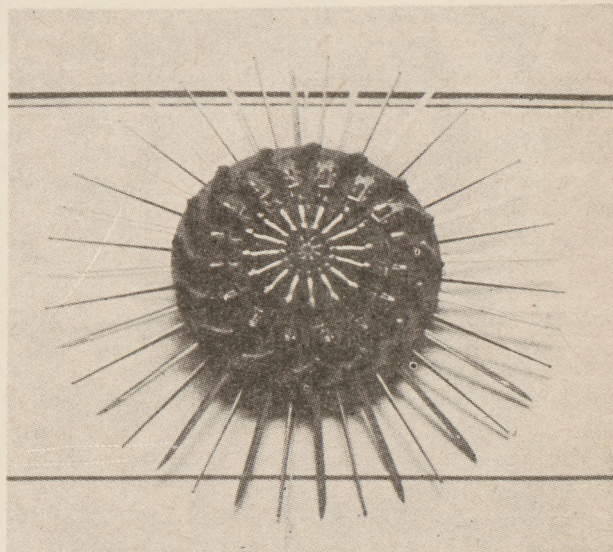
ści za ich zachowanie, lub za ich przekształcenie w imię takich czy innych przesłanek poznawczych lub twórczych, niekiedy za ich zniszczenie. Jest to zarazem zagadnienie odpowiedzialności za istnienie lub nie-istnienie określonych wartości (naukowych, naukowo-informacyjnych, artystycznych czy estetycznych), które powstają, lub giną odpowiednio do przeprowadzanych naszych działań na przedmiotach kulturowych, które są nam niejako „powierzone”, które zastajemy w otaczającym nas świecie i w których substancję decydujemy się ingerować. I choć problematyka ta dotyczy — jak już powiedzieliśmy — tylko tzw. przedmiotów martwych (bo zagadnienie człowieka pojawia się tylko w tle), wiedzie ona do specjalnej grupy zagadnień, które dają się rozpatrywać w kategoriach wyraźnie **etycznych**. To także decyduje o specjalnym charakterze wyjściowym naszych pytań.

Niektórymi problemami z całego tego zakresu zagadnień chciałbym się teraz zająć.

2. Zakres zagadnienia; pełny oraz jego robocze zawężenie

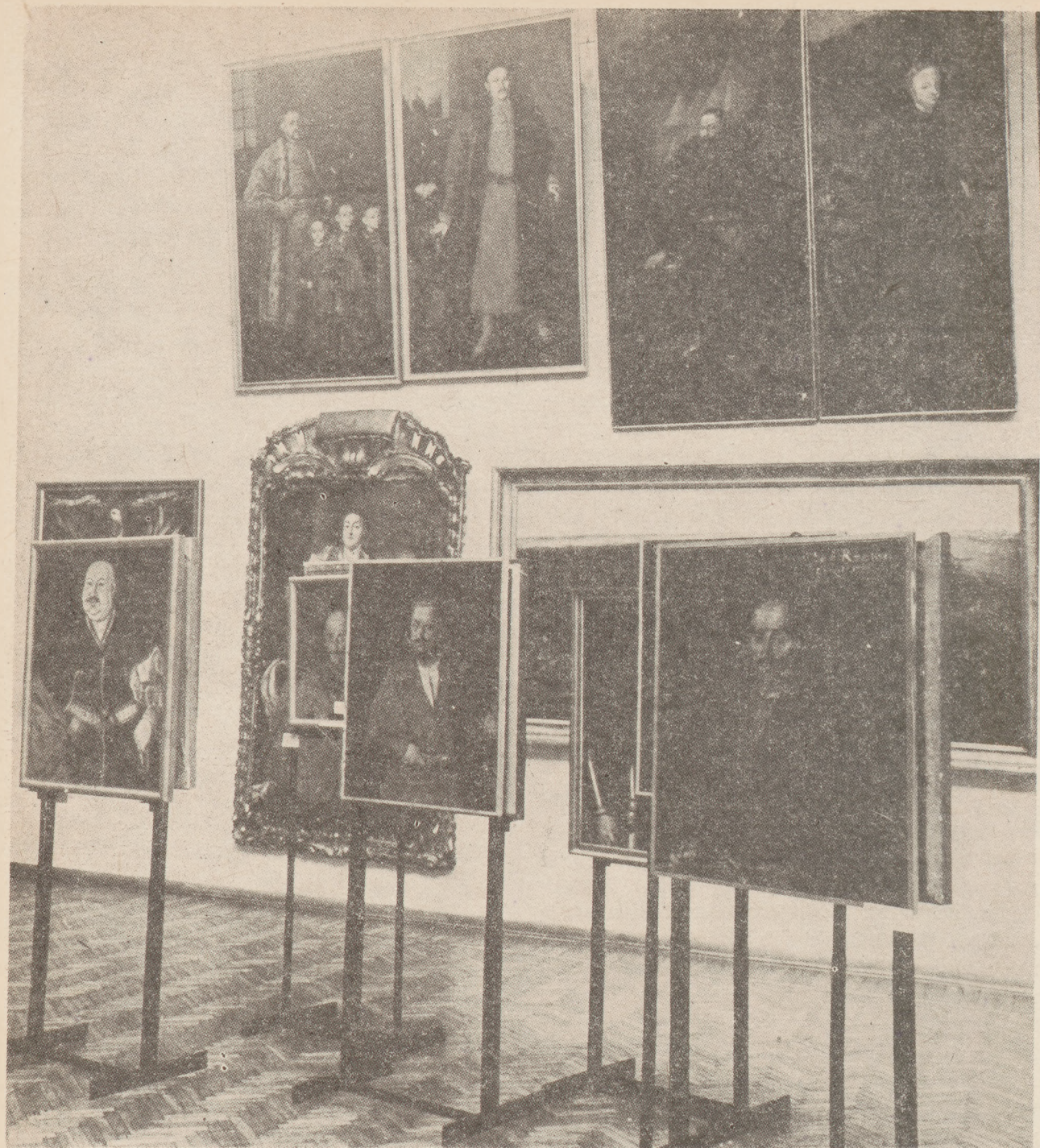
Problematyka wyznaczona przez nasze wyjściowe pytania obejmuje w zasadzie wszystkie typy tzw. materialnych przedmiotów kulturowych, które znajdują się w strefie naszego poznania naukowego, estetycznego przeżycia, sądów wartościujących i wreszcie naszego działania praktycznego. Są to przedmioty stanowiące 1. „Materialny dokument” poznania naukowego np. wszelkiego rodzaju „okazy dowodowe” np. okazy archeologiczne, etnograficzne, przyrodnicze, a także dzieła sztuki, o ile są one nie tylko przedmiotem przeżycia estetycznego, lecz również przedmiotem badań naukowych 2. Przedmioty stanowiące podłoże przeżycia estetycznego³ i będące głównie produktem twórczości artystycznej; chodzi tu głównie o te dzieła sztuki, które stają się wartościowe kulturowo ze względu na jakość artystyczną, i które jednocześnie nie stanowią przedmiotu badań naukowych. Obie te grupy mogą się w pewnym zakresie częściowo pokrywać; często bowiem pewien przedmiot (nie koniecznie zresztą należący do „strefy sztuki”) stanowi jednocześnie obiekt badań naukowych i wywołuje przeżycia estetyczne.

Zajmę się tylko drobnym wycinkiem tych dwu wielkich zakresów przedmiotowych: interesować mnie będą bowiem tylko te przedmioty kulturowe, które występują w funkcji **ekspozycji muzealnych**, jak również same **ekspozycje muzealne** — dające się traktować, jako utwory kulturowe specjalnego typu, konkretnie, jako przedmioty łączące w swej formalnej strukturze elementy architektury, plastyki i języka⁴. Ograniczenie zakresu przedmiotowego proponuję zaś dlatego, że zagadnienia przede wszystkim etyczne — ukazują się szczególnie wyraźnie na przykładach eksponatu i ekspozycji, jak również na jej projektowaniu w muzeach, a więc praktyki muzealnej. Ekspонат i ekspozycja stanowią więc bardzo dogodny pole do analiz: poprzez pewnego rodzaju „przerysowanie” zachodzących tam zjawisk, wyniki uzyskane z analiz uzyskują nie tylko bardzo „kontrastowy rysunek”, lecz również dają się przeformułować i odnieść do dziedzin najbardziej odległych, gdzie zagadnienia te nie rysują się często aż tak jaskrawo



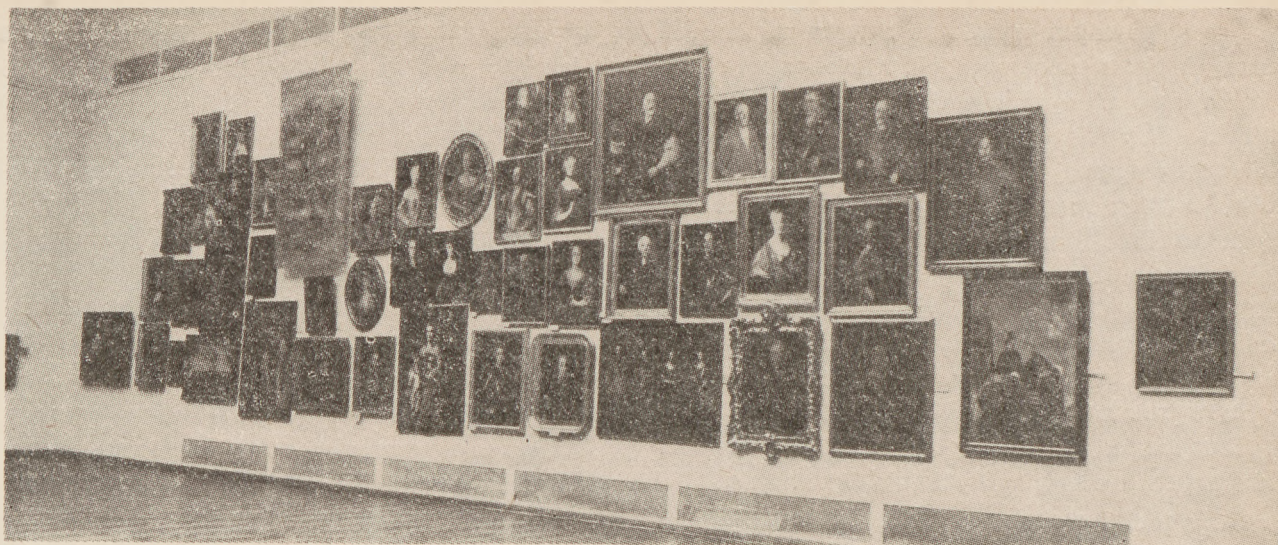
2. Ekspонат czysto dekoracyjny. Rozeta wykonana z rewolwerów i rapiarów. Składniki tej kompozycji tracą tam samodzielność, są ledwo rozpoznawalne. Musée Marine, Paryż.

2. Objet exposé purement décoratif. La rosotte composée de revolvers et de rapières. Les parties de cette composition perdent leur indépendance, elles sont à peine remarquables. Musée de la Marine, Paris.



3. Dzieła sztuki z wyraźnie zaakcentowaną ich funkcją „ekspozycyjną”. Ich wyrwanie z pierwotnego, naturalnego otoczenia zaakcentowane jest współczesnymi stojakami, standardowym, współczesnym oblistwowaniem i współczesną aranżacją przestrzenną. Z zestawienia ich widać wyraźnie, że nie chodzi tu o pokazanie danych dzieł malarskich dla nich samych, lecz że dzieła te stanowią przekaznik określonej treści dotyczącej przedmiotu (ogólnego!) leżącego niejako „poza” nimi, konkretnie w strefie konceptualnej. Wystawa „Polaków Portret Własny”. Muzeum Narodowe, Kraków.

3. Objets d'art dont la fonction de l'objet exposé est nettement accentuée. L'arrachement de leur milieu original et naturel est accentué par des supports modernes, par des listons standardisés et par l'arrangement moderne de l'espace. Il résulte de cette composition qu'il ne s'agit pas de montrer les vieilles peintures pour elles-mêmes, mais que ces oeuvres transmettent le contenu bien déterminé concernant l'objet général qui se trouve „hors” d'elles, concrètement dans la sphère conceptuelle. Exposition: „Le portrait propre des Polonais”. Musée National, Cracovie.



4. Przykład unaocznienia przedmiotu ogólnego (konceptualnego), którym jest w danym przypadku postać „Sarmaty” z przełomu XVII i XVIII w. Przedmiot ten nie ma żadnego jednostkowego odpowiednika: stąd próba jego unaocznienia przez zestawienie różnych wizerunków jego typowych przedstawicieli. Wystawa „Polaków Portret Własny”. Muzeum Narodowe, Kraków.

4. L'exemple de l'illustration d'un objet général (conceptuel), dans ce cas il s'agit du personnage du „Sarmate” (XVII/XVIII siècle). Cet objet n'a pas aucun équivalent particulier: d'où vient l'essai de le démontrer par le montage des plusieurs portraits de ses représentants typiques. Exposition „Le portrait propre des Polonais”. Musée National, Cracovie.

lub występują w różnorodnych powiązaniach z innymi i są w różnym stopniu przez te problemy przesłonięte.

Ograniczając się do przykładów z dziedziny ekspozycji i ekspozycji chodzić nam będzie jednak o rozszerzenie samej muzeologicznej problematyki, konkretnie o nawiązanie niektórych jej wątków z podstawowymi badaniami estetycznymi i etycznymi. Istotna jest tu nie tylko sama teoria ekspozycji i ekspozycji, ile przede wszystkim zagadnienia konserwatorskie i rekonstrukcyjne, odgrywające podstawową rolę w dziedzinie zachowania, czy rewaloryzacji materialnych dóbr kultury. Naświetlenie zagadnień estetyczno-ontologicznych, a zwłaszcza zagadnień etycznych, związanych z konserwacją i rekonstrukcją przedmiotów kulturowych od strony muzeologicznej, a więc jakby „z poza” tradycyjnego sposobu traktowania tematyki konserwatorsko-rekonstrukcyjnej, może mieć znaczenie właśnie dla tych obu dziedzin. Problemy konserwatorskie i rekonstrukcyjne, które w przeważającej większości publikacji traktowane są w płaszczyźnie technologii, a przynajmniej nauki o wyraźnie praktycznym

nastawieniu, mogą przez to „nietypowe” dla nich naświetlenie uzyskać pewien nowy wymiar. Tym samym pojawia się możliwość, że leżące w ich ośrodku, czy u ich podstawy zagadnienia trwania i losu przedmiotów kulturowych uzyskają pewne aspekty nie dające się dostrzec (a przynajmniej dostrzec wyraźnie) przy tradycyjnym, czysto technologicznym spojrzeniu. Zawężenie zakresu przedmiotowego wyłącznie do analiz ekspozycji i ekspozycji muzealnej jest więc w tym kontekście próbą poszerzenia podstaw teoretycznych problematyki konserwacji i rekonstrukcji. A już to samo może być pożyteczne, ze względu nawet na postawienie tej kwestii, która stwarza możliwość podjęcia badań muzeologicznych, bądź estetycznych. Próbę taką warto jest w każdym razie podjąć.

3. Punkt wyjścia. Twierdzenia wstępne i wstępne rozróżnienia pojęciowe: materialny przedmiot kulturowy — okaz muzealny — ekspozycja. Zagadnienie zmiany istoty w ekspozycjach. Podłoże tej zmiany.

Dla interesujących nas zagadnień podstawowym jest twierdzenie, że przedmioty kulturo-

we są w pewnym wymiarze zawsze zależne od naszych aktów poznawczych, które ku nim kierujemy; *nb* na tym właśnie opiera się charakter intencjonalny wyróżnionych w systemie fenomenologicznym „warstw” tych przedmiotów, tudzież mechanizm „konstytuowania się tych warstw” w aktach świadomościowych każdego podmiotu poznającego. Ponadto dołączyć tu należy jeszcze jedno twierdzenie, a mianowicie że przedmioty kulturowe są zależne również (choć już w inny sposób i w innym wymiarze!) od wszelkiego rodzaju aktów twórczych, a zwłaszcza od wszelkich działań twórczych, o ile w ich obrębie się znajdują⁵.

Gdy przedmioty te zostają postawione w funkcji eksponatów, zależności te stają się szczególnie wyraźne, a w każdym razie zyskują one naoczny i bardzo konkretnie „ukierunkowany” wymiar; można powiedzieć, iż eksponat ujawnia bądź samym sobą (np. sposobem swego ukształtowania), bądź sposobem jakim się nim posługujemy (np. jak go prezentujemy w ekspozycji, w jakim kontekście znaczeniowym jego prezentacja jest realizowana itp.) rodzaj aktów poznawczych, lub aktów twórczych i — w konsekwencji, rodzaj działań, w wyniku których został on tak, a nie inaczej ukształtowany, lub choćby tylko pod określonym aspektem wybrany i pokazany. Postać eksponatu i rodzaj jego prezentacji są więc jakby „ślądem” materialnym naszego nastawienia wobec jego treści „własnej”, wobec znaczenia, które może on przekazywać o innych jakichś przedmiotach, o jego wartościach estetycznych itp. Spróbujmy wyjaśnić na jakiej zasadzie tak się dzieje.

Jest w zasadzie obojętne, czy pod uwagę będą brane typowe eksponaty muzealne, a więc przedmioty wstawione w specjalnie zaaranżowaną dla nich sytuację wystawy muzealnej, czy eksponaty innych jakichś typów, np. zabytki architektoniczne prezentowane poza „strefą” muzealno-wystawową, a więc ogólniej, przedmioty dla których nie aranżuje się specjalnie sytuacji wystawowej, lecz które jakby same sytuację taką dla siebie, czy dookoła siebie wytwarzają w momencie gdy zaczynamy traktować je jako eksponaty. Ważne jest bowiem tylko to, że każdy przedmiot z chwilą gdy zaczyna „jawić się” nam jako eksponat

(gdy zaczynamy go „widzieć” w kategoriach eksponatu) a tym bardziej, gdy go czynimy eksponatem w jego realnej sytuacji (np. przestrzennej) i w jego funkcji, zmienia swoją istotę. W tym nie tylko swą pierwotną funkcję, lecz także cały szereg swoich cech, a niekiedy także elementów składowych („części”), bez których jego pierwotna funkcja bywa często zupełnie niemożliwa. Eksponaty typu muzealnego są tylko pod tym względem najbardziej charakterystyczne i zmiany, które w nich zachodzą ujawniają się najwyraźniej.

Jakiego są one rodzaju? Zmiana istoty przedmiotowej zachodząca w obiektach stających się eksponatami podobna jest przede wszystkim do tych zmian, które można obserwować np. w przypadku stosowania „gotowych” przedmiotów jako tworzywa kompozycyjnego dzieł sztuki z pogranicza malarstwa lub rzeźby. Przedmioty takie np. kawałki złomu, szczątki różnorodnych rzeczy, niekiedy okazy przyrodnicze lub ich fragmenty (np. skóry, kości itp.), gdy zostaną włączone do tworzonego za ich pomocą dzieła sztuki, tracą nie tylko swoją pierwotną funkcję (np. „bycia tylko kawałkami złomu, resztkami organizmu zwierzęcego” itp.) i nie tylko przestają być w sposób „naturalny” użyteczne (np. gdy były pierwotnie narzędziami, fragmentami stroju itp.), lecz często także przestają być w ogóle w swym pierwotnym charakterze rozpoznawalne: do istoty dzieł, które z takich przedmiotów są budowane należy m.in. właśnie to, aby przedmioty składające się na całość kompozycji zatraciły na jej rzecz swój pierwotny charakter i stały się w tej kompozycji czymś nowym: komponentami już nie użytkowej, ale czysto artystycznej całości.

Zmiany zachodzące w eksponatach nie muszą oczywiście prowadzić do powstawania nowych całości dokładnie takiego samego typu, jak obserwujemy to na przykładach dzieł sztuki. W znacznej większości wypadków ma ona bowiem charakter tworzenia działającego przede wszystkim poprzez swoją treść naukową, nie zaś przez estetyczną wymowę, czy nowo nabytą wartość artystyczną. Dotyczy to nawet tych wypadków, gdy eksponaty mają charakter dzieł sztuki; tak dzieje się przynajmniej w ekspozycjach operujących wprawdzie dziełami sztuki, lecz podporządkowanymi problematyce nauko-

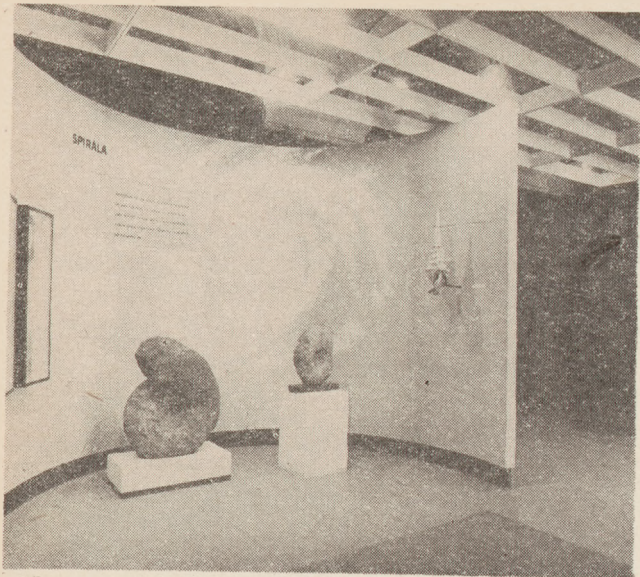
wej. Czyniąc porównanie między zmianą istoty zachodzącą w przedmiocie **stającym się eksponatem** i w przedmiocie użytym do zbudowania dzieła sztuki, musimy zwrócić uwagę jedynie na głębokość dokonującej się zmiany funkcji; z reguły zmianę treści (względnie znaczenia) i często na zmianę budowy np. na utratę pewnej ilości cech, a nawet składowych elementów typowych dla **pierwotnego** stanu danego przedmiotu, a w zamian za to nabycie pewnej ilości cech nowych, czy nawet nowych elementów składowych. Można powiedzieć zatem, że eksponat i przedmiot, z którego on powstał, to dwa odmiennie uposażone przedmioty, które bywają wprawdzie ze sobą identyfikowane, ale dotyczą one w rzeczywistości tylko pewnej (często „procentowo” nieznacznej!) liczby cech czy elementów tożsamyh. I — jak już powiedziano są to przedmioty funkcjonujące w całkowicie odmienny sposób. Eksponaty przyrodnicze są pod względem tych przekształceń najbardziej typowymi przykładami⁶.

W wielu wypadkach zmiana istoty zachodząca w przedmiocie, który staje się eksponatem jest zmianą wtórną (np. kolejną). Tak dzieje się np. z reguły w przypadku wszystkich tych przedmiotów, które zanim zostaną kreowane eksponatami, stanowią przedmiot badania naukowego w muzeach i są dla tych badań „okazami naukowymi”. Jedynie w niektórych wypadkach dzieł sztuki, lub przedmiotów przekształcanych w eksponaty czysto dekoracyjne, zmiana przedmiotu będącego pierwotnie elementem naszego „codziennego” świata (cywilizacyjnego, lub świata przyrody) w eksponat jest zmianą bezpośrednią, jednofazową. Przedmioty takie nie przechodzą wtedy fazy „bycia okazami naukowymi” stają się eksponatami od razu.

Pierwszy ślad zmian dokonujących się w przedmiotach, które „kreujemy” eksponatami, dokonuje się w płaszczyźnie **czysto intencjonalnej**. Przedmiot taki nie zmienia się więc fizycznie, w szczególności nie podlega i nie ulega żadnym naszym praktycznym działaniom: nic się z nim faktycznie nie „dzieje”. Jego „stawanie się eksponatem” dokonuje się wtedy tylko w naszym jego „widzeniu” (czy też w poznawczym, lub estetycznym nastawieniu): tym samym przedmiot taki jest eksponatem

tylko „dla nas” — spostrzegających go w określony sposób, a raczej pod określonym (głównie znaczeniowym, choć często także estetycznym) aspektem. Ta zmiana przedmiotu przez nas poznawanego swą naturalną funkcją w swym naturalnym otoczeniu spełnia w wymiarze praktycznym rolę przygotowawczą. Fakt, że coś „jawi się nam” jako eksponat, jest bowiem tym pierwszym i podstawowym warunkiem, aby w następnej fazie to coś, mogło być już faktycznie przeniesione do sytuacji wystawowej, lub gdy to jest niemożliwe (np. gdy chodzi o nie dający się przenieść do muzeum obiekt architektoniczny), aby odebrana była temu czemuś jego pierwotna funkcja i by w jej miejsce pojawiła się funkcja nowa, typowa już dla eksponatu (np. taka, która charakterystyczna jest dla pozostawianych w pierwotnym otoczeniu obiektów skansenowskich). W wypadku obiektów przyrodniczych, „zobaczenie czegoś jako eksponat” oznacza z reguły nastawienie się na wydobycie tego czegoś z jego pierwotnego środowiska np. odkucie ze złoża pewnego jego fragmentu, na wydobycie ze skały pewnej skamieliny itp. W wypadku okazów żywych, jest to również nastawienie się na zabicie takiego okazu i poddanie go później określonym procesom preparacyjnym. Okaz żywy zostaje więc „zobaczony” już trochę jako „przyszły preparat”, i oceniony wedle cech, które już jako ów preparat będzie mógł prezentować⁷.

Można więc powiedzieć ogólnie, że przedmiot „zobaczony” przez nas w kategoriach eksponatu, gdy znajduje się on jeszcze w swym naturalnym otoczeniu, zostaje przez nas wybrany (i ewentualnie przeznaczony do wydobycia z pierwotnego otoczenia) dlatego, że pod wpływem nakierowanego nań aktu świadomościowego, (poznawczego, estetyczno-przeżyciowego a często kreatywnego), ujawnia się on nam w cechach, lub treściach, które spodziewamy się w nim **faktycznie** zobaczyć i w nim pokazać, gdy znajdzie się on w rzeczywistej sytuacji ekspozycyjnej. Cechy te mogą to być przy tym, albo jego cechy „własne”, albo też cechy, które zostaną danemu przedmiotowi narzucone przez sytuację ekspozycji. W szczególności mogą to być cechy, którym zostanie powierzona funkcja wskazywania na inne jakieś cechy, bądź tego samego przedmiotu, lecz w danym



5. Ekspонат przyrodniczy jako przekaźnik treści „powierzonych mu” do niesienia. Dwa okazy amonitów i jeden okaz ślimaka zestawione z fotogramem przedstawiającym mgławicę mającą postać spirali; zestawienie to, wzmocnione tytułem całej ekspozycji („Spirala”) mówi o podstawowym planie budowy istniejącym w świecie i będącym „symbolem rozwoju życia” — jak czytamy z dołączonego do ekspozycji objaśniającego tekstu.

5. Objet de l'exposition biologique comme transmetteur du contenu qui lui „était confié”. Deux exemplaires des amonites et un d'un escargot complétés par un photogramme représentant la nébuleuse en forme de spirale: le sens la composition souligné par le titre de toute l'exposition („Spirale”) parle d'un plan fondamental de la structure existante dans le monde qui est le „symbole du développement de la vie”, comme nous lisons dans l'explication adjointe à l'exposition.

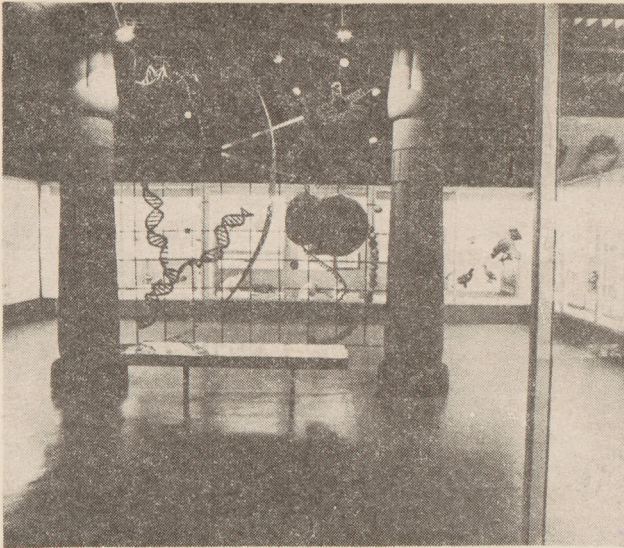
momencie już nie istniejące np. charakterystyczne dla minionej fazy jego istnienia, bądź jakiegoś innego przedmiotu, często nie mającego w ogóle charakteru rzeczy (tzn. będącego np. przedmiotem ogólnym), lecz mającego charakter np. procesu, zdarzenia, relacji międzyprzedmiotowej itp.

Przedmiot, który zaczynamy „widzieć” jako ekspонат, ukazuje się nam więc jakby w przyszytej swej roli; w naszej intencji „wyrrywamy” go też z jego pierwotnego środowiska i „osadzamy” w imaginowanej sytuacji ekspozycyjnej, jako rzecz o odpowiednio zmienionym uposażeniu, o nowych treściach, znaczeniach i jakościach estetycznych itp. Intencjonalne „zo-

baczenie” czegoś w roli eksponatu może oczywiście nie przewidywać szeregu zmian, które w danym przedmiocie wywoła rzeczywista sytuacja ekspozycyjna. Zmiany takie bywają niekiedy zaskakujące. Na niemożności ich przewidzenia polegają np. często spotykane błędy aranżacji ekspozycyjnej np. błędy kolorystyczne, przestrzenno-kompozycyjne itp.

Można też powiedzieć, że „zobaczenie” czegoś „jako eksponatu” stanowi szczególny wypadek tego sposobu spostrzegania przedmiotów, przy którym spostrzegany przedmiot uchwytywany jest nie w izolacji od otoczenia⁸, lecz wspólnie z jego elementami, jako podlegający optycznemu (głównie estetycznemu np. kolorystycznemu), choć także treściowemu wpływowi tego otoczenia i rzutuujący zrazem na jego estetykę i sens. Szczególny charakter tego przypadku polega jedynie na tym, że otoczenie, w którym spostrzegany przez nas przedmiot „widzimy” czy raczej staramy się „widzieć” (wszystko dzieje się bowiem tylko w naszym wzrokowym wyobrażeniu, jakby w pewnej „wizji twórczej”) nie jest tym otoczeniem (albo takim otoczeniem), które jest nam ze spostrzeganym przedmiotem faktycznie współ-dane, lecz otoczeniem dla niego nowym; w tym wypadku otoczeniem typu wystawowego, a przynajmniej mającego funkcję wystawową⁹.

Zobaczenie pewnego przedmiotu „jako eksponatu” może oczywiście kończyć się na tej czysto intencjonalnej fazie. Tak dzieje się np. w tych wszystkich wypadkach, kiedy dany przedmiot nie tylko nie może być nigdy przeniesiony faktycznie do sytuacji ekspozycyjnej, lecz ponadto, gdy jest on nadal przeznaczony do pełnienia swej pierwotnej, naturalnej funkcji np. gdy jest w dalszym ciągu normalnie funkcjonującą świątynią, fabryką, warsztatem rzemieślniczym, czy „staroświeckim” pojazdem itp. Nasze „zobaczenie” go „jako eksponatu” spowodowane jest tylko tym, że przedmiot taki ukazuje się nam w odpowiednio zmodyfikowanym zespole cech (typowym właśnie dla jego „ekspонатowości”), a zwłaszcza w zmodyfikowanym zespole znaczeń związanych z jego cechami. W spostrzeżeniu naszym zmienia się, np. hierarchia ważności jego cech; wysuwają się wtedy bowiem na czoło te, które dla nor-



6. Ekspozycje akcesoryczne (atrakcje wystawowe) w muzeum przyrodniczym, służące wyłącznie jako przekazywanie treści o unaocznianym przez nie przedmiocie ogólnym (tu: o strukturze komórki). Phyletisches Museum, Jena.

6. Objets exposés comme accessoires dans le musée des sciences naturelles, servant seulement pour transmettre les informations sur l'objet général démontrées par eux-mêmes (ici: sur la structure de la cellule). Phyletisches Museum, Jena.



7. Dzieło sztuki skomponowane dla określonej wystawy muzealnej jako ekspozycja i będące przekazywaniem treści emocjonalnych. Rzeźba z surowego żelaza i wypalanej gliny, obrazująca „w artystycznej przenośni” plan Zamku Królewskiego w Budapeszcie. Muzeum Zamkowe (Vármuzeum), Budapeszt.

7. L'oeuvre d'art construit comme objet exposé pour l'exposition de musée bien déterminée et qui transmette le contenu emotif. La sculpture en fer et en argile cuite montrant „en métaphore artistique” le plan du Château Royal à Budapest. Musée du Château (Vármuzeum) Budapest.

malnego funkcjonowania a niekiedy nawet dla istnienia (np. dla życia) danego przedmiotu nie są w ogóle potrzebne. Zmienia się też wtedy dla nas znaczenie naturalnej funkcji danego przedmiotu: nabiera ona dla nas zupełnie innej „racji istnienia”, stając się wyłącznie elementem prezentacji, lub ilustracji określonego przedmiotu (*nb.* wcale niekoniecznie tego, który aktualnie spostrzegamy, ale np. tego, na który dany przedmiot ma w sytuacji ekspozycyjnej wskazywać, który ma symbolizować, ilustrować itp.). Naturalną funkcję spostrzeganego przedmiotu uchwytnym wtedy tak, jakby była ona faktycznie funkcją ekspozycji, czynnością spełnianą przez ekspozycję w warunkach wystawowych, w których czynnik ruchu (czy jakiegos „dziania się”, jakiejś akcji) jest elementem prezentacji lub ilustracji czegoś. Spostrzegana w ten sposób naturalna funkcja przedmiotu nie sprawia więc, że dany przedmiot **użytkujemy** w sposób zgodny z jego pier-

wotnym przeznaczeniem, lecz wyłącznie obserwujemy go jakby „z boku” i jeszcze pod specjalnym kątem jego „ekspozycyjnej” funkcji. Naturalna funkcja takiego przedmiotu nie może też wówczas sprawić, że zostajemy przez nią „wciągnięci” w zwykły sposób oddziaływania danego przedmiotu np. estetyczne, „metafizyczne” itp., które należy do pierwotnego i naturalnego przeznaczenia danego przedmiotu. Nawet gdy „ekspozycją” staje się dla nas wewnątrz świątyni, nie uczestniczymy w odbywającym się w nim nabożeństwie i nie „wczuwamy się” w jego treść, lecz obserwujemy je tak, jakby było ono jeszcze jednym elementem prezentacji lub ilustracji czegoś i jak gdyby przez nie możemy się o czymś „dowiedzieć” lub czegoś „nauczyć” itp. (np. na czym „polegają” obrzędy kultowe w kościele katolickim, w meczecie, co to jest kult w ogóle itp.). W naszym sposobie „widzenia” przedmiotu nie ma wtedy istotnej różnicy, czy spostrzegany przed-

miot znajduje się jeszcze w swym pierwotnym otoczeniu i spełnia w nim swą naturalną funkcję, czy jest już eksponatem muzealnym, który zmuszany jest w pewien sposób do wykonywania (a raczej do odtwarzania) swej funkcji w warunkach wystawowych, czy wreszcie stanowi on tylko muzealną atrapę (np. jest eksponatem faksimilowym, modelem itd.) wytworzonym specjalnie dla celów wystawowo-dydaktycznych.

Nie jest oczywiście powiedziane, że nastawienie przekształcające intencjonalnie poznawane lub estetycznie przeżywane przedmioty w eksponaty musi być takie. Może ono stanowić bowiem tylko przejściowy epizod dłuższego toku poznawczego. Gdy „ważność” takiego epizodu dla nas się wyczerpuje, przedmiot dany staje się znów „naturalnym” przedmiotem i jego funkcja zaczyna oddziaływać w sposób zgodny z jej pierwotną treścią i przeznaczeniem, powodując, że na powrót wciągnięci zostajemy emocjonalnie dokładnie w taki sposób, jak to jest z istoty danego przedmiotu przewidziane. „Eksponatowy” charakter przedmiotu znika tym samym z pola naszego widzenia. Taki proces odejścia od spostrzegania przedmiotów jako eksponatów może zachodzić zresztą i w rzeczywistych warunkach ekspozycyjnych. Cały nasz wysiłek polega wtedy właśnie na intencjonalnym (poznawczym, estetyczno-przeżyciowym itp.) wyłączeniu danego przedmiotu z faktycznego wpływu ekspozycji i wyeliminowaniu samej ekspozycji z pola naszego widzenia. Przedmiot spostrzegany staramy się zobaczyć jak gdyby w izolacji (np. takim jakim powinien on być „zawsze”, jakim jest „w ogóle”, czy „w swej istocie” — inna sprawa czy faktycznie jest to w pełni możliwe), albo staramy się go wstawić na powrót w jego pierwotne, naturalne otoczenie i ujrzeć go takim, jakim był on „w naturze”, „kiedyś” itp.¹⁰

Zmiana istoty przedmiotu przekształcanego w eksponat może mieć także wymiar **fizyczny**. Dzieje się to wtedy, gdy w ślad za naszym intencjonalnym sposobem „zobaczenia” czegoś „jako eksponatu” idzie jakieś nasze działanie ingerujące w materialność (Ingarden powiedziałby w *materialny fundament bytowy*) bądź otoczenia tego czegoś, bądź samego przedmio-

tu, o którym w danym wypadku mowa. Ingerencja fizyczna w otoczenie wybranego przez nas przedmiotu jest wypadkiem niejako „słabszym”. Polega ona na tym, że sam przedmiot mający stać się eksponatem nie zostaje wtedy naruszony, pozostaje on np. na swoim „dawnym miejscu”, a cały proces przekształcenia go w eksponat polega na odpowiednim „spreparowaniu” jego tła, w wyniku czego dochodzi do wyraźnego wyeksponowania danego przedmiotu. Natrafienie na taki przedmiot (mimo że dzieje się gdzieś „w naturze”) a zwłaszcza oglądanie go nabiera wtedy cech „zwiedzania muzeum”. Choć oglądany przez nas obiekt jest fizycznie nietknięty, rozpoznajemy wtedy bezbłędnie, że to co mamy przed oczyma nie jest już „zwykłym” przedmiotem „naturalnym”, lecz właśnie **eksponatem**, specjalnie przygotowanym do oglądania. Na przedmiot taki nastawiamy się więc od razu w taki sam sposób, w jaki oglądamy typowe eksponaty muzealne: przedmiot taki staje się też dla nas automatycznie wyłączony ze strefy codziennego życia, z przyrody itd. Gdy działaniami objęta jest również materialność samego przedmiotu, mającego stać się eksponatem, wtedy stopień przekształceń jego staje się automatycznie silniejszy.

W przypadku dzieł sztuki ingerencji naszej podlega to, co w terminologii ingardenowskiej określane jest np. jako „malowidło”, „kamień”, itp. W przypadku okazów przyrodniczych są to np. „tkanki organizmu”. Ponieważ, jak powiedzieliśmy, zmiany zachodzące w eksponacie bywają często zmianami wtórnymi np. poprzedzone są przez zmiany zachodzące w danym przedmiocie, gdy staje się on „okazem naukowym”, trzeba zwrócić uwagę nie tyle na samo pojawienie się zmian, ale na ich specjalny rodzaj. W wielu wypadkach stawanie się przedmiotów eksponatami związane jest bowiem ze specjalnym typem zmian zachodzących w takich przedmiotach: zmiany te muszą wtedy zachodzić niezależnie, czy przedmiot dany przekształcany jest w eksponat bezpośrednio z „przedmiotu naturalnego”, czy pośrednio poprzez uprzednią fazę „okazu naukowego”.

Zmiany ingerujące w fizyczność przedmiotu mającego stać się eksponatem polegają na ta-

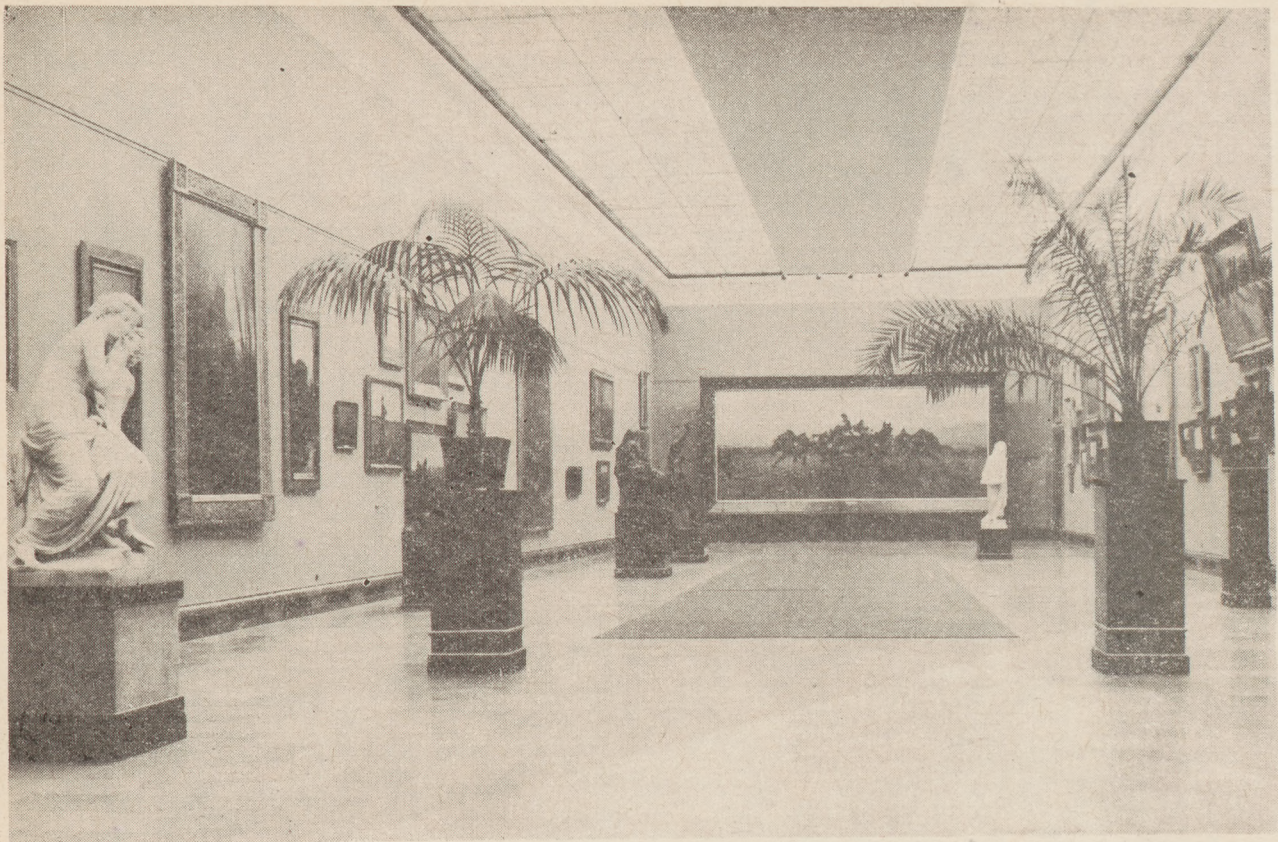


8. Dzieła sztuki potraktowane wyraźnie jako eksponaty. Ich aranżacja, wyraźnie archaizująca — naśladuje sposób zawieszania obrazów w galeriach z końca zeszłego wieku — podkreślona typowymi dla dawnych wystaw sztuki akcentami dekoracyjnymi (żywe rośliny), mówi, że chodzi tu nie tyle o prezentację pojedynczych dzieł dla nich samych, lecz o stworzenie „nastroju mówiącego o epoce”. Muzeum Narodowe, Kraków (Galeria Sukiennice). Wystawa po 1975 r.

8. Oeuvres d'art traités nettement comme objets d'exposition. Leur arrangement, rendu archaïque, imite la méthode de l'accrochement des tableaux dans les galeries de la fin du siècle passé, elle est soulignée par des accents décoratifs typiques pour des anciennes expositions de l'art (comme des fleurs vifs). Il ne s'agit pas de la seule présentation des oeuvres particulières pour elles-mêmes mais, plutôt, de la création de „l'ambiance de l'époque”. Musée National, Cracovie (Galerie Sukiennice). Exposition après 1975.

kim, czy innym sposobie przygotowania go do ekspozycji. W obrębie takiego przedmiotu instaluje się więc np. różnego rodzaju uchwyty, podpory (np. gdy jest on fragmentem rzeźby, nie mogącym samodzielnie stać); kiedy indziej modeluje się bryłę okazu i tym samym nadaje mu się określony kształt rzeźbiarski, dostosowując go do warunków wystawowych. W przypadku eksponatów geologicznych np. dochodzi do nadania im w ogóle rzeźbiarskiego kształtu. Eksponaty takie, aby mogły po-

wstać muszą być bowiem wykute ze złoża skalnego, a zatem utrzymane w określonej bryle o określonej powierzchni, fakturze, rozmiarze itp. W naturze przedmioty takie nie mają bowiem zazwyczaj ograniczonego kształtu, są całkowicie stopione ze swym otoczeniem, czyli, aby mogły stać się „okazami”, czy tym bardziej eksponatami, muszą być w pewnym wymiarze uformowane. Kształt, pod którym oglądamy je na wystawie jest więc już ich kształtem „wystawowym”, sztucznym. Zmiany naj-



9. Dzieła sztuki w funkcji eksponatów: mimo że ideą ekspozycji jest prezentacja poszczególnych dzieł dla nich samych (nie ma tu unaocznienia żadnego przedmiotu konceptualnego, żadnej „nadrzędnej idei”) — eksponowane rzeźby, przez ich aranżację w przestrzeni, przez dobranie im odpowiednio wysmakowanych estetycznie postumentów, percepowane są z konieczności (i nieuchronnie) wraz z elementami sytuacji ekspozycyjnej. Stąd wszystkie możliwe „konkretyzacje” tych dzieł zostają w określony sposób z góry „zaprogramowane”. W innych warunkach ekspozycyjnych te same dzieła byłyby konkretyzowane odbiorczo zupełnie inaczej. Hirshorn-Gallery, Waszyngton.

9. Objets d'art comme objets exposés: malgré que l'idée de l'exposition est la présentation des objets particuliers pour eux-mêmes (il n'y a pas ici de la démonstration de nul objet conceptuel, nulle „idée principale”) — les sculptures exposés par leur arrangement dans l'espace et par le choix esthétiques des socles sont perçus inévitablement avec des éléments de la situation d'exposition. C'est pourquoi toutes les „concrétisations” possibles sont „programmées” d'avance d'une façon bien déterminée. Dans les autres conditions d'exposition les mêmes oeuvres seraient „concrétisées” autrement. Hirshorn-Gallery, Waszyngton.

bardziej radykalne powstają oczywiście w wypadku przekształcania w okazy i eksponaty organizmów żywych. Nie tylko bowiem konieczne jest wtedy zabicie takiego okazu (co pociąga automatycznie szereg zmian pośmiertnych np. ubarwienia i kształtu), ale nadto okazy martwe przez konieczność ich utrwalenia muszą mieć odpowiednio zmieniony chemizm tkanek, muszą być często pozbawione szeregu części składowych, których „spreparować” się nie da itp. W większości przypadków np. okazów kręgowców, to co prezentowane jest nam na

wystawie, stanowi tylko drobny fragment „autentyku”. W dodatku jeszcze silnie zniekształcony. Pod tym względem praktyka muzeów przyrodniczych różni się od praktyki muzeów humanistycznych, w których znaczna część okazów jest zachowana przynajmniej w swej materialnej substancji. A jeżeli jest nawet zmieniona to w niewielkim stopniu.

Wszystkie te spostrzeżenia prowadzą do wniosku, że pod względem zmian istoty, zachodzących w przedmiotach stających się eksponatami, najbardziej charakterystyczne są

właśnie eksponaty **muzealne** (typu muzealnego). W nich bowiem zarówno pierwotna **zmiana funkcji**, a często także **pierwotne ucechowanie** podlega najdalej idącym przekształceniom. Eksponaty te zostają więc w szczególnie radykalny sposób wyrwane ze swego pierwotnego otoczenia i sytuacja, w którą są one wstawiane jest w ich wypadku szczególnie dla nich obca. Dotyczy to *nb.* nie tylko — jakby się zdawało — wyłącznie okazów przyrodniczych, archeologicznych czy etnograficznych, lecz również dzieł sztuki, które mimo iż w wielu przypadkach dostają się na wystawę w niezmienną swą fizyczną substancję, zostają zawsze wyrwane ze swego pierwotnego otoczenia, z tego, w którym powstały i które w jakiś sposób oddziaływało na ich sposób uformowania. Dotyczy to zarówno dzieł projektowanych np. do wnętrza typu nie-muzealnego (np. do wnętrza typu pałacowego, sakralnego itp.), jak i w pewnym sensie także dzieł tworzonych „na wystawę”, ale powstających faktycznie w pracowni artysty i pod działaniem (nieuchronnym!) warunków przestrzennych tej pracowni. Nawet dla oka autora takich prac okazuje się widoczne (wręcz zaskakujące na plus lub minus), że w warunkach wystawowych dzieła jego wyglądają zupełnie inaczej. Zdarza się często, że autor zaczyna widzieć swoje własne dzieła wystawione tak, jakby były dziełami cudzymi, nowymi, nie poznaje w nich „tych samych” obrazów, czy rzeźb, do których przyzwyczaił się w warunkach swojej pracowni, gdzie wydawałoby się nadał im ostateczną i niezmienną postać.

Charakter „eksponatowy” przedmiotów, które do funkcji eksponatów są przeznaczone nie musi być oczywiście **trwały**. Bywa przecież, że różnego rodzaju okazy naukowe wycofywane są z wystawy np. w celu przeprowadzania na nich badań. Nie ze wszystkimi można jednak w ten sposób postępować. Istnieje cały szereg typów eksponatów, które z chwilą, gdy zostały ukształtowane do funkcji wystawowej, nie nadają się już do pełnienia żadnej innej np. stają się bezwartościowe dla badań naukowych. Cały szereg eksponatów przyrodniczych należy do tej właśnie grupy. Wynika to ze stosowania odmiennych metod konserwacyjnych dla

przedmiotów, mających stać się „okazami naukowymi” i eksponatami.

Wszystkie eksponaty, które **łączą** w sobie funkcje pierwotną (codzienną, życiową itp.) z funkcją eksponatową, jak również wszystkie te, które stają się eksponatami tylko w pewnych fazach swego istnienia, należy uznać za przypadki graniczne lub mieszane.

W ostatecznej konkluzji będzie więc racjonalne, jeśli dalsze rozważania skoncentrujemy przede wszystkim na eksponatach typu muzealnego, a więc takich, dla których zostaje wytworzona rzeczywista sytuacja ekspozycyjna, a ponadto, że interesować nas będą głównie eksponaty trwałe. Jest to niewątpliwie dalsze ograniczenie zakresu rozważań, wydaje się jednak, że dokonując go będzie można uchwycić najbardziej typowe zjawiska dokonujące się w obrębie eksponatu, a zwłaszcza sytuacji ekspozycyjnej, dzięki istnieniu której eksponat konstituuje się jako przedmiot specjalnego typu (mam tu na myśli typ ontyczny) w pierwszym rzędzie nie tylko w wymiarze czysto intencjonalnym, ale również fizycznym.

4. Definicja eksponatu

Czy zatem na podstawie dokonanych już spostrzeżeń i rozróżnień można zarysować już definicję eksponatu muzealnego, jako przedmiotu specjalnego rodzaju? Wydaje się, że jest to już możliwe, i że definicja taka da się sprowadzić do następujących punktów 1. Eksponat jest przedmiotem, którego główną (a niekiedy jedyną) „racją istnienia” jest **bycie prezentowanym w sytuacji ekspozycyjnej**, w celu ukazania w nim lub przynajmniej na jego podłożu, określonych jakości estetycznie wartościowych, bądź określonych treści (sensów), bądź dotyczących samego prezentowanego przedmiotu lub jakiegoś innego, aktualnie nie znajdującego się na wystawie, albo nie dającego się nigdy pokazać (ze względów technicznych, na jego ontyczny charakter itp.). W tym sensie eksponat jest przedmiotem, którego specyfika określona jest głównie funkcją. 2. Eksponat, określony jest zarazem specyfiką swego rodzaju istnienia. Dzieje się to w momencie, gdy w wyniku skierowanego na nas aktu świadomościowego „odziewa się” on w odpowiedni do swej funkcji zespół cech i znaczeń (np. gdy

zaczynamy go „widzieć” jako przekaźnik określonej treści naukowej itp.). W tym aspekcie eksponat musi być traktowany w sposób podobny, jak wszystkie inne utwory kulturowe tzn. bez względu na to, czy powstaje on z przedmiotu, który był już pierwotnie utworem kulturowym (np. dziełem sztuki), czy z przedmiotu nie należącego do strefy twórców kulturowych (np. który był żywym organizmem, skałą istniejącą gdzieś w przyrodzie itp.) Specjalny dobór cech, w których uchwytywany każdy przedmiot stający się eksponatem decyduje o tym jakby wyjątkowym charakterze eksponatu jako utworu kulturowego, tym, który pozwala odróżnić nawet „typowe” utwory kulturowe nie będące jeszcze eksponatami od tych, które zostały postawione w funkcji eksponatów i odpowiednio do niej przedstawione są w określonym typie ich ucechowania (fizycznego lub nawet tylko intencjonalnego).

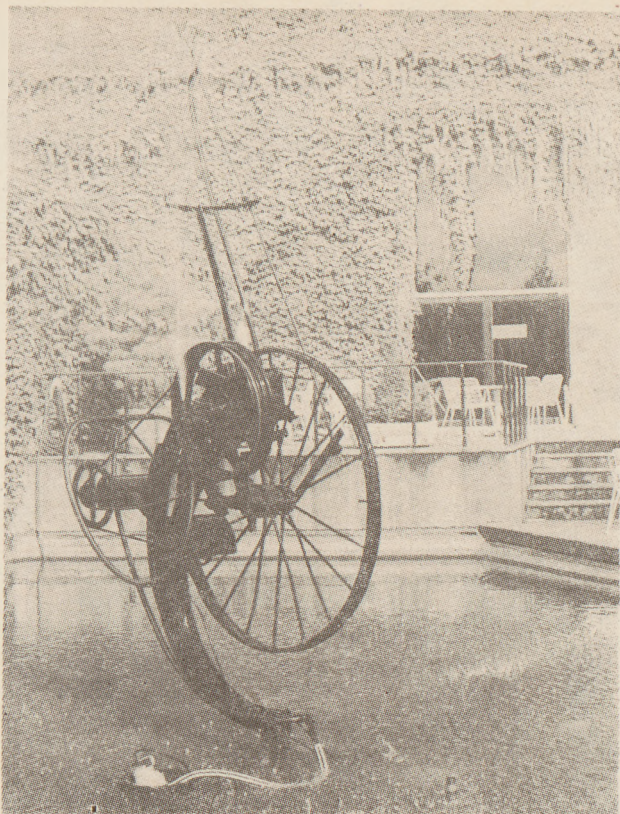
Można powiedzieć także, że eksponat poprzez wyposażenie go w określone sensory zostaje, jako przedmiot specjalnego typu, wstawiony w szczególnego rodzaju „rzeczywistość”, dla niego tylko charakterystyczną. W pierwszym rzędzie chodzi tu o tę szczególną „rzeczywistość”, którą stwarza dla niego **sytuacja ekspozycyjna**, np. jak w przypadku eksponatów muzealnych — wewnątrz wystawowe wraz ze wszystkimi elementami architektonicznego wyposażenia, warunkami światła, przestrzeni, dźwięku itd.

Jak już powiedziano wyżej, przedmiot, który chcemy uchwycić poznawczo **jako eksponat**, nie może być uchwycony inaczej, jak tylko wraz z elementami sytuacji ekspozycyjnej, owego „tła”, wespół z którym tworzy on specyficzną (nb. bardzo złożoną w swojej strukturze) całość. Gdy przedmiot taki staramy się uchwycić w izolacji od konstytuującej cały szereg jego cech sytuacji ekspozycyjnej, przestajemy mieć do czynienia (intencjonalnie, oczywiście!) z **eksponatem**, mamy wtedy do czynienia z „dziełem sztuki”, z „okazem przyrodniczym” itp., ale w każdym z takich przypadków nie dochodzą do głosu (pozostają poza zakresem naszego poznania i przeżycia), te cechy faktycznie spostrzeganego przedmiotu, które staną się istotne natychmiast, gdy przedmiot taki zaczynamy „widzieć” świadomie jako element

tej całości, którą tworzy on sam i całe jego wystawowe otoczenie: „tło” podlegające jego wpływowi i wpływające jednocześnie na niego.

W drugim znaczeniu „rzeczywistością”, w którą wstawiony jest eksponat, jest pewna **sfera konceptualna** np. sfera pewnej idei naukowej (dotyczącej np. określonych przedmiotów ogólnych), czy pewnej idei estetycznej (np. pewnej koncepcji piękna wytworzonej w „wizji twórczej” artysty i domagającej się zrealizowania). „Wstawienie” eksponatu w tego rodzaju „rzeczywistość” dokonuje się już oczywiście w innym zupełnie wymiarze, niż w wypadku wstawienia go w konkretną sytuację ekspozycyjną. Można tu mówić raczej o odniesieniu (i to głównie treściowym) eksponatu do pewnych elementów tej konceptualnej rzeczywistości, o jakimś rodzaju „bycia odpowiednikiem czegoś” do tej rzeczywistości należącego, niż o faktycznym istnieniu pewnego przedmiotu „wewnątrz” jakiejś sfery bytowej. Jakkolwiek byśmy jednak tę relację nazwali, istotnym w niej jest to, że eksponat bądź wzięty jako całość, bądź uchwycony w specjalnym doborze swoich cech, wyglądy, jakości estetycznych, znaczeń itp. stanowi rodzaj „konkretyzacji” określonych elementów rzeczywistości konceptualnej, do której zostaje z racji swej istoty przynależny lub zostaje intencjonalnie (np. przez twórcę ekspozycji) przypisany.

Jako uzupełnienie tych wniosków można jeszcze dodać, że eksponat jako przedmiot typu ontycznego dany jest w bardzo specjalny sposób. Wynika to z dokonanych już wyżej spostrzeżeń na przypadkach szczegółowych. Na przykład, że jego charakter nie tylko konstytuuje się w określonego rodzaju akcie świadomościowym, przez co nabiera on charakteru podobnego (często identycznego!) z innymi przedmiotami intencjonalnymi, ale również, że jest on dany zawsze jakby z pewnego „dystansu”. Szereg muzeów usiłuje ten właśnie dystans przełamać i tendencją projektantów wystaw jest pokazanie eksponatu w sposób możliwie najbardziej przypominający pokazanie przedmiotu „naturalnego”. Dystansu tego przełamać się jednak nie daje nigdy i mimo pozorów kontaktu bezpośredniego, eksponat jest zawsze jakoś od swego odbiorcy „oddalony”. Fakt, że eksponatu nie można nigdy np. użyt-



10. Czysto prezentacyjna funkcja dzieła sztuki. Rzeźba współczesna stanowiąca zarazem element dekoracyjny w otoczeniu budynku muzealnego, stale się porusza i rytmicznie tryska wodą. W danym przypadku funkcja ta nie jest unaczynieniem pierwotnej funkcji przedmiotu, z którego powstał eksponat, lecz jest funkcją właściwą dla prezentowanego dzieła sztuki. W przypadku eksponatów o funkcji obrazującej ich faktyczna funkcja na wystawie jest zawsze w jakimś stopniu zdeformowana w stosunku do funkcji przez te eksponaty obrazowanej. Stedelijk Museum, Amsterdam.

10. Fonction purement decorative de l'objet d'art. La sculpture moderne constituant en même temps un élément décoratif l'entourage du bâtiment de musée, se remue constamment et gicle de l'eau. Dans ce cas cette fonction ne démontre pas la fonction originelle de l'objet qui fut la base de l'objet exposé, mais est la fonction propre à l'oeuvre d'art représentée. Dans le cas des objets exposés à la fonction demonstrative, leur rôle réel à l'exposition est toujours modifié par rapport à la fonction démontrée par ces objets mêmes. Stedelijk Museum, Amsterdam. (Fot. J. Świecimski 1-7, 10; Washington Hirshorn-Gallery 8; Z. Malinowski 9).

kować faktycznie („na serio”, „naprawdę”) i że każde jego użytkowanie jest zawsze do pewnego stopnia fikcyjne lub pozorowane, stanowi jeden z elementów tego właśnie dystansu poznawczego. Choć nie zawsze oddzielony od widza szybą, czy witryną eksponat zachowuje się, jakby „mimo woli” tak, jakby był do oglądania tylko przez szybę. Wynika to ze specyfiki jego funkcji i wyłączenia ze strefy życia codziennego.

W wielu wypadkach sposób w jaki eksponaty są dane widzowi jest, jak gdyby „z góry zaprogramowany”, w szczególności określa on w jakich wyglądach, jakościach estetycznych, czy też w jakich treściach (znaczeniach) eksponat powinien być przez odbiorcę percepcyjny, przeżywany lub rozumiany. To ukierunkowanie z góry sposobu widzenia eksponatu zachodzi w każdym bez wyjątku przypadku, tzn. również wtedy, gdy odbiorcy pozostawia się dużą swobodę w kształtowaniu jego indywidualnych „konkretyzacji” eksponatu (np. gdy jest on dziełem sztuki, a przynajmniej „przedmiotem pięknym” dającym się przeżyć na wiele różnych sposobów). Większość „konkretyzacji”, o których mowa jest *nb.* w podstawowych badaniach estetycznych, dokonuje się właśnie w warunkach ekspozycyjnych i jest przez nie w jakimś stopniu określona. I tylko niezauważenie, że tworzenie tych „konkretyzacji” dotyczy w rzeczywistości eksponatu, a nie dzieła sztuki istniejącego „nigdzie” sprawia, że np. analiza ich treści wypada często niedokładnie np., że wypadają z niej te cechy „konkretyzacji”, które nie mogłyby się pojawić nigdzie indziej, jak tylko w sytuacji wystawy, czy nawet ekspozycji określonego, jednostkowego rodzaju. Odpowiednie **pokazanie** np. dzieła sztuki na wystawie muzealnej polega właśnie na ograniczeniu możliwych „konkretyzacji” tego dzieła do pewnego, optymalnego pod względem wartości estetycznej zakresu.

Przeprowadzone rozważania były potrzebne jako pierwszy krok w naszym toku badawczym. Przede wszystkim trzeba było ich dokonać, aby rozgraniczyć zakresy pojęciowe, które w praktyce muzealnej są często ze sobą mylone. Krok następny, który trzeba będzie uczynić, to analiza zagadnienia, która poprowadzi już bezpośrednio do interesującego

nas problemu, a mianowicie rozwiązania postawionego na wstępie pytania prawdy i nie-prawdy przedmiotu kulturowego znajdującego się w funkcji eksponatu. A to z kolei doprowadzi

do zagadnień etycznych związanych z ekspozycją i ekspozycją. Etapy te zostaną przedstawione jednak dopiero w następnej części tego opracowania.

Przypisy

¹ Gdy chodzi o twórczość artystyczną może być to również „wierność wobec prawdy” w innym sensie, niż to rozumiane w przypadku poznania naukowego; „prawda” lub „prawdziwość”, wobec której winna obowiązywać tu wierność może być czysto subiektywnego charakteru (np. jako „moja” prawda), jako autentyczność dzieła, jego niezklamianie, jego prawdziwość kompozycyjna itd. por. niżej.

² R. Ingarden, *O różnych rozumieniach prawdziwości w dziele sztuki*, (w:) *Studia z Estetyki*, Warszawa t. 1: 1957.

³ Piszę umyślnie o tym przedmiocie jako podłożu przeżycia estetycznego, by nie identyfikować tego przedmiotu z przedmiotem przeżycia estetycznego w rozumieniu ingardenowskim. Jak wiadomo, przedmiot przeżycia estetycznego w tym rozumieniu jest przedmiotem czysto intencjonalnym.

⁴ J. Świecimski, *Ekspozycja muzealna jako twór architektoniczno-plastyczny*. Kraków 1978.

⁵ Odwołuję się tu do ontologicznej koncepcji dzieła sztuki w systemie R. Ingardena.

⁶ W wypadku eksponatów przyrodniczych, zwłaszcza zoologicznych, to co jest faktycznie prezentowane odbiorcy jest często nikłym szczątkiem autentycznego, zdeformowanego, odbarwionego itd. Są okazy, których w ogóle nie można nigdy eksponować jako autentyczne np. z powodu rozkładu tkanek, nie dającego się zahamować (zwłaszcza gdy okaz jest wiel-

kich rozmiarów); okazy takie muszą być odtwarzane i to co się ostatecznie prezentuje w muzeach jest tylko makieta autentycznego.

⁷ Pod tym kątem ocenia się np. czy w ogóle dany okaz da się eksponować jako autentyczny czy też nie, względnie, jak będzie on wyglądał jeślibyśmy go eksponowali jako autentyczny. Od oceny tej zależą np. późniejsze zabiegi konserwatorskie czy rekonstrukcyjne, aż do wykonywania makiety okazu.

⁸ Tzn. tak, jak to występuje np. w estetyce ingardenowskiej, gdzie celowo abstrahuje się od otoczenia dzieła sztuki, w którym dzieło to faktycznie się znajduje, by łatwiej dotrzeć do jego formalnej budowy.

⁹ Na takim właśnie „zobaczeniu przedmiotu wraz z elementami otoczenia” polega każde „widzenie artystyczne”, np. gdy spoglądamy na pewien wycinek znajdującej się w polu naszego widzenia rzeczywistości jako na „martwą naturę”, którą zamierzamy np. namalować. Wtedy nastawienie się na relacje formalne i kolorystyczne pomiędzy poszczególnymi przedmiotami, dostrzeżenie przede wszystkim ich cech czy jakości względnych ma zasadnicze znaczenie. Zmiana sensu (względnie) takich przedmiotów wynika właśnie z ich układu wzajemnego. Będzie jeszcze o tym mowa w drugiej części tego opracowania.

¹⁰ Na tym np. polega odbiór utworów dioramowych, tak częstych w muzeach przyrodniczych, etnograficznych i historycznych.

Jerzy Świecimski

Certains problèmes ontologiques, esthétiques et éthiques liés à la présentation, la conservation et la reconstruction des objets de culture dans l'exposition muséale

Le présent travail (première partie) est, proprement dit, l'introduction à la théorie de l'objet exposée et de l'exposition; et en même temps il constitue le pas en avant dans les recherches fondamentales ontologiques et esthétiques sur les objets de culture, en particulier sur les objets d'art dans le système de phénoménologiques, surtout dans l'ontologie et l'esthétique de Roman Ingarden.

D'après cette conception l'objet exposé et l'exposition muséale sont traités comme une espèce particulière de la „réalité”, différente par égard au contenu et à la fonction de tout ce que nous rencontrons dans le monde „quotidien” qui nous entoure. Le produit exposé est un objet isolé de son propre milieu et privé de sa fonction originale ou un objet produit spécialement pour l'exposer dans le musée.

Il présente son contenu „propre” ou celui qu'on lui confia à montrer le contenu concernant non seulement lui-même mais aussi un autre „objet” qui peut être privé totalement du caractère ontologique du chose (étant par exemple: un processus, un événement etc.)

Le contenu d'un objet exposé dépend en grande partie de la manière de sa présentation, par exemple: de la nature de l'espace où il est placé, ainsi que de son contexte. Par rapport à cela, c'est le problème de la responsabilité du contenu et de la valeur de l'objet exposé qui se pose: convenablement à la manière de sa présentation, un objet présenté peut véhiculer la vérité ou la fausseté; ses valeurs (esthétiques, artistiques et emotives etc.) peuvent être gardées, renforcées ou détruites. C'est pourquoi les problèmes typiquement ontologiques, donc décrivant le caractère d'un objet exposé et de l'exposition comme celui des objets d'un genre spécial qui se caractérisent par une existence spécifique etc., sont liés avec les problèmes éthiques. La façon de la présentation d'un objet de culture, et comme nous le verrons, aussi la manière de sa conservation et surtout de sa reconstruction bien qu'elle ne regarde directement que l'aspect matériel de la chose, nous informe des attitudes scientifiques bien déterminées, des jugements sur les valeurs et des types des impressions esthétiques en conséquence desquelles la présentation, la conservation et la reconstruction des objets de culture est réalisée d'un tel ou tel façon.

Le présent travail constitue un pas en avant par rapport aux recherches fondamentales esthétiques de Ingarden parce qu'elle essaie de montrer un objet de culture de la même manière qu'on le perçoit en réalité: cela veut dire avec des éléments de son entourage. La situation de l'exposition dans laquelle l'objet de culture dépend particulièrement fort de son entourage, présente un exemple extrême mais pour cette raison très favorable pour l'analyse de ce problème. L'exposition muséale elle-même peut être aussi analysée comme objet de culture d'un certain genre, concrètement celui qui rejoint en lui des éléments de l'architecture, des arts plastiques et du langage. Quand une exposition présente des valeurs artistiques remarquables, elle peut être traitée comme l'objet d'art „*sui generis*”. Cette oeuvre peut se composer des „objets ordinaires” appartenants primitivement à notre réalité quotidienne, des produits de la nature ainsi que des objets d'art, par exemple: des tableaux, des sculptures et des fragments de l'architecture. De cela résulte le degré plus haut de la complication de la structure formelle des ces formations exposées. Cette conception nous conduit alors au nouveau domaine de l'esthétique et de l'ontologie: précisément à l'esthétique de l'objet exposé et de l'exposition. Et aussi aux problèmes éthiques liés avec cette esthétique lesquels, bien qu'ils aient pour objet direct seulement des choses inanimées parlent indirectement aussi de l'homme.

Odształcenia obrazów na drewnie

W pomieszczeniach muzealnych, w których istnieje niekontrolowana wymiana powietrza i ciepła nie można utrzymać wilgotności względnej i temperatury na stałym poziomie. Obrazy malowane na drewnie narażone na częste i szybkie zmiany wilgotności i temperatury powietrza mogą ulec uszkodzeniu, gdyż pod wpływem zmian klimatu zmieniają się wymiary liniowe i objętość podobrazii. W wyniku zmian wilgotności względnej powietrza obserwuje się powstawanie w podobrazii gradientu wilgotności, a w następstwie gradientu naprężeń ściskających lub rozciągających. Powstałe naprężenia powodują często spaczenia obrazów oraz mogą doprowadzić do nadmiernego wzrostu naprężeń, a w rezultacie do pęknięć podobrazia. Odształcenia te stwarzają również zagrożenie dla polichromii. W czasie pęcznienia lub skurczu podobrazia zachodzi względny ruch drewna wobec polichromii wywołując jej „pęcherzenie”, odpryski i złuszczenia, a także obłuzowanie i wypadanie kitów. Zjawisko to jest najczęściej spotykane, gdy podobrazie wykonane jest z desek o nieregularnym usłojeniu. Według Matejaka i Skwarka¹ zmiany wymiarów polichromii obrazu są niewielkie w porównaniu z odształceniami warstw strony niepolichromowanej.

W pomieszczeniach muzealnych bez klimatyzacji instaluje się często nawilzacze powietrza czynne wyłącznie w godzinach pracy personelu. Stosowane są one zwykle w okresie zimy, gdy niska zawartość wilgoci powietrza zewnętrznego powoduje znaczny spadek wilgotności względnej powietrza po ogrzaniu go do temperatury wnętrza. Nawilżanie powietrza powoduje cykliczne zmiany jego wilgotności względnej, polegające na wzroście wilgotności

po włączeniu nawilzaczy i spadku po zakończeniu ich pracy. W podobny sposób zmienia się wilgotność drewna podobrazia.

Rama jako oprawa obrazu spełnia wobec niego istotną funkcję ochronną. G. Semper² widział w ramie obrazu również *jedną z najważniejszych podstawowych form sztuki. Bez ramy nie ma zamkniętego obrazu*. W celu ochrony obrazu stosuje się często ramę z szybą. Jest to oczywiste przy akwarelach i pastelach, gdy powierzchnia narażona jest na działanie dymu, pyłu, kurzu, które przedostają się do wnętrza przez nieszczelne otwory, okna (podczas wietrzenia) lub są wnoszone na ubraniu.

W niektórych muzeach, np. w Staatliche Kunstsammlung w Dreźnie część obrazów malowanych na deskach techniką olejną umieszczono w oszklonych ramach. Ma to na celu przede wszystkim ochronę lica przed skraplaniem się pary wodnej pochodzącej z oddechu oglądających, którzy stoją w niewielkiej odległości od obrazu, jak również zabezpiecza go przed dotykaniem przez zwiedzających.

W niniejszej pracy autorzy postanowili zbadać, jakie różnice w wielkości amplitudy odształceń higroskopijnych zachodzą między obrazami umieszczonymi w oszklonych i nieoszklonych ramach, a więc czy wobec obrazów malowanych na deskach techniką olejną oszklona rama spełnia funkcję ochronną wobec zmian klimatu. W tym celu przez 18 miesięcy prowadzono pomiary wilgotności względnej powietrza, temperatury i odształceń desek podobrazii umieszczonych w ramach, zaopatrzonych w szyby i bez szyb.

Do badań użyto, wykonanych z jednej rdzeniowej deski sosnowej, podobrazii o stosowanym zwykle stojącym układzie słojów. Miały

one ten sam układ i szerokość przyrostów rocznych, a więc bardzo zbliżone właściwości higroskopijne oraz skurcz i pęcznienie. Desek tych nie pokryto polichromią, gdyż z badań prowadzonych przez Chodarę³ wynikało, że szybkość zmian wilgotności desek sosnowych o wymiarach równych grubościom podobrazii obrazów pokrytych jednostronnie polichromią i nie pokrytych jest bardzo zbliżona. Wymiary podobrazii wynosiły: $150 \times 150 \times 10$ mm. Deski podobrazii zawieszono w ogrzewanym centralnie pomieszczeniu charakteryzującym się stałością klimatu. Umieszczono je w ramach o jednakowych wymiarach na ceglanej ścianie pokrytej warstwą płyty pilśniowej porowatej, stykającej się bezpośrednio z murem. Zbadano trzy warianty oprawienia deski w ramie: trzy deski umieszczono w nieoszkłonych, trzy w oszkłonych ramach i trzy deski w oszkłonych ramach, ale o zabezpieczonych za pomocą blachy aluminiowej odwrociach. Wszystkie ramy zawieszono w ten sposób, by stykały się z płytą pilśniową ściany.

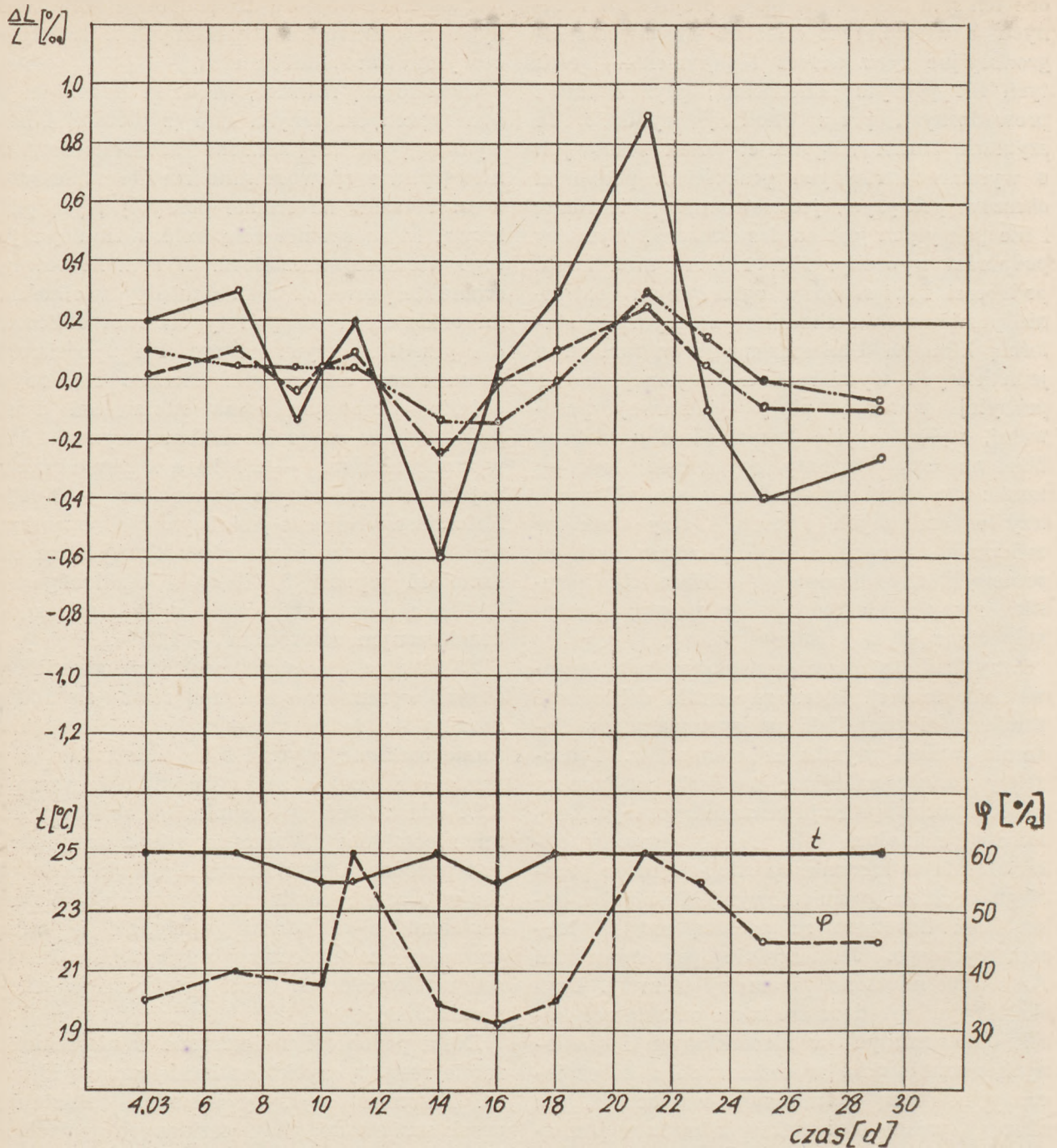
Przy badaniach zastosowano metodę tensometrii oporowej, która zapewniła dokładność pomiarów i pozwalała na systematyczne śledzenie wahań wymiarów elementów. Tensometry zostały naklejone na deski za pomocą nitrocelulozowego kleju tensometrycznego. Tensometry naklejono tak, by rejestrowały odkształcenia w kierunku prostopadłym do przebiegu włókien (promieniowym). Pomiarów odkształceń dokonano za pomocą mostka tensometrycznego. Jednocześnie psychrometrem Assmanna mierzono parametry klimatu. Uzyskane wyniki będące średnimi odkształceń desek umieszczonych w nieoszkłonych i oszkłonych ramach oraz w oszkłonych o zabezpieczonych blachą aluminiową odwrociach, jak również zmiany parametrów klimatu w pomieszczeniu, przedstawiono na rys. 1 i 2. Obrazują one dwa wybrane okresy z półtorarocznych badań: wiosenny i jesienny, które charakteryzują się gwałtownymi zmianami klimatu. Z rysunków wynika, że amplituda odkształceń podobrazii umieszczonych w nieoszkłonych ramach

jest znacznie większa, niż podobrazii umieszczonych w oszkłonych i oszkłonych z zabezpieczonymi odwrociami ramach.

Okazało się również, że deski podobrazii w obu typach oszkłonych ram (z plecami i bez) wykazują bardzo zbliżone odkształcenia, co niewątpliwie spowodowane zostało umieszczeniem obrazów na ścianie pokrytej płytą pilśniową, która spełnia rolę buforu zmniejszającego wielkość odkształceń. W celu liczbowego scharakteryzowania różnic między wielkościami odkształceń różnych typów ram obliczono dla przedstawionych na rys. 1 i 2 odcinków czasu sumy odkształceń. Okazało się, że w okresie wiosennym suma odkształceń desek podobrazii w ramie nieoszkłonej wynosi 4,6‰, w ramie oszkłonej — 2,38‰, a w ramie oszkłonej z zabezpieczonym odwrociem — 1,05‰. Natomiast w okresie jesiennym dla podobrazii umieszczonego w ramie nieoszkłonej suma odkształceń wynosi 5,60‰, dla oszkłonej — 2,14‰, a dla deski oprawionej w ramie z zabezpieczonym odwrociem — 1,53‰.

Zakładając, że suma wartości odkształceń obrazu w ramie nieoszkłonej równa się 100‰, okazuje się, że wiosną odkształcenie obrazu w ramie oszkłonej wynosi 52‰ odkształceń, a w ramie oszkłonej z zabezpieczonym odwrociem 23‰ odkształceń w stosunku do obrazu w ramie nieoszkłonej. W okresie jesiennym sytuacja jest podobna. Odkształcenie dla deski podobrazii w ramie nieoszkłonej równa się 38‰ odkształceń, a dla deski podobrazii w ramie oszkłonej i zabezpieczonej z tyłu 27‰ odkształceń w stosunku do deski podobrazii w ramie nieoszkłonej.

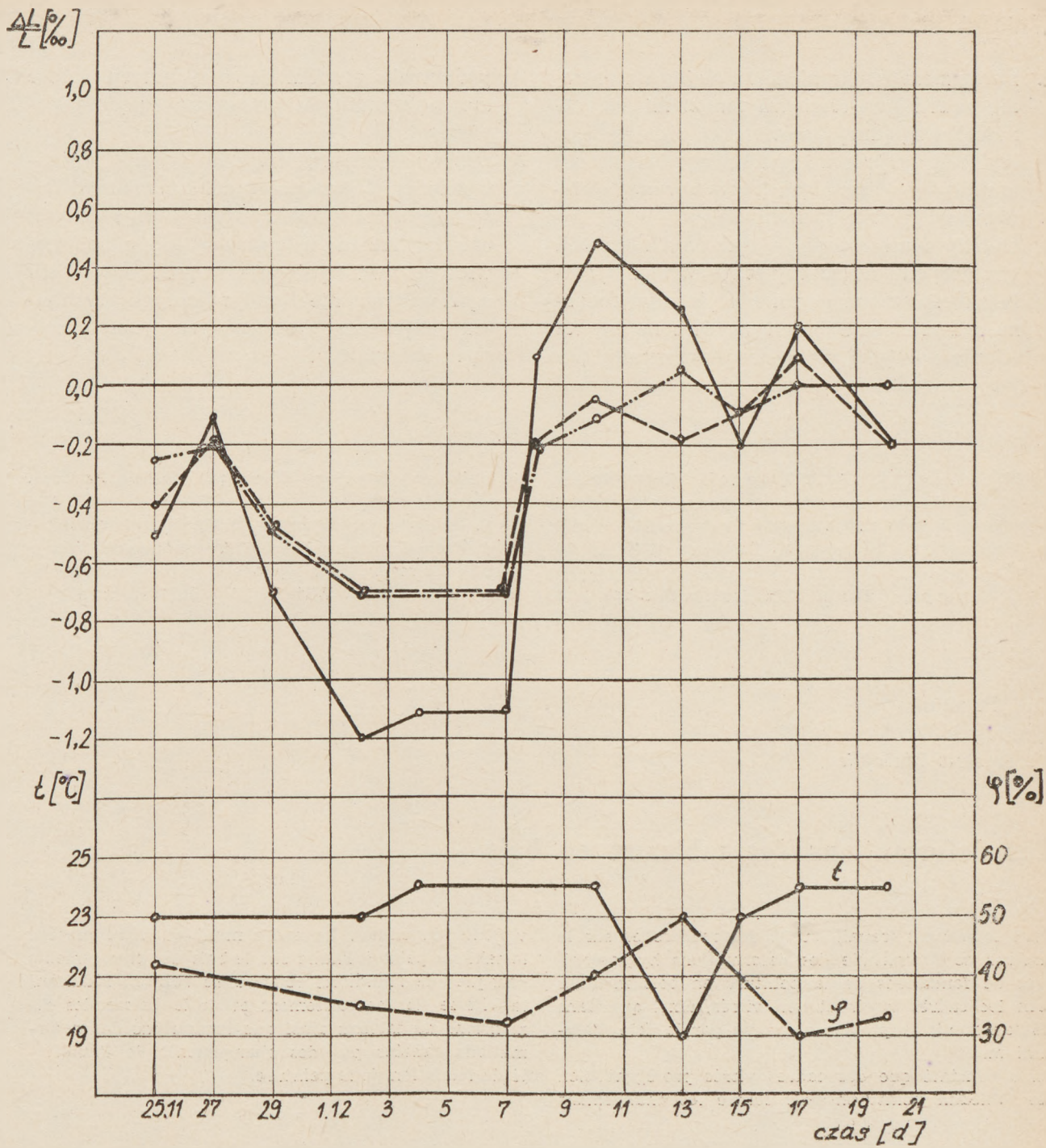
Deski podobrazii umieszczone w nieoszkłonej ramie reagują szybko na każdą zmianę klimatu. Natomiast wykresy średnich odkształceń desek umieszczonych w oszkłonych ramach są łagodniejsze i zbliżone do siebie. Z tego wynika, że szyba tłumi wielkość odkształceń podobrazii. Natomiast zabezpieczenie odwrocia blachą aluminiową nie ma już tak istotnego wpływu.



1—2. Dobowe zmiany odkształceń podobrazi umieszczonych w nieoszkłonych (—), w oszkłonych (---), oraz w ramach oszkłonych o zabezpieczonych przy pomocy blachy aluminiowej odwrociach (-.-.-).

1—2. Les changements pendant le 24 heures des déformations des fondations de la peinture en bois installés dans les cadres non vitré (—), vitrée (---) ainsi que dans les cadres vitrés protégés au verso par la tôle d'aluminium (-.-.-)

rys. 1 — w okresie od 4 03 1983 do 19 03 1983
 dessin 1-du — 4 03 1983 au 19 03 1983



rys. 2 — w okresie od 20 11 1983 do 25 11 1983
 dessin 2-du — 20 11 1983 au 25 11 1983

Wnioski

1. Rama z szybą chroni obraz olejny na drewnie przed gwałtownymi zmianami wilgotności względnej powietrza zmniejszając szybkość przyrostu i spadku wymiarów oraz amplitudę odkształceń powodowaną zmianami wilgotności podobrazia.
2. Obrazy umieszczone w oszklonych ramach bez względu na to czy ich odwrocia zostały zabezpieczone czy nie, wykazują zbliżone odkształcenia jeżeli zawieszane są na ścianie pokrytej płytą pilśniową zmniejszającą (utrudniającą) ruch powietrza wokół podobrazia i spełniają rolę buforu wobec zmian klimatu (wilgotności względnej powietrza).
3. Oszklona szczelna drewniana rama nie zabezpiecza obrazu przed odkształceniami powodowanymi długotrwałym (np. rocznym) cyklem zmian wilgotności względnej powietrza, jaki występuje w pomieszczeniach ogrzewanych nieklimatyzowanych, zmniejsza jedynie szybkość osiągnięcia maksymalnych odkształceń.

Przypisy

¹ M. Matejak, A. Skwarek, *Zastosowanie metod tensometrii oporowej do badań odkształceń drewnianych podobrazii*. „Zeszyty Naukowe SGGW-AR w Warszawie”, „Technologia Drewna” 1981 nr 12 s. 207—219.

² G. Semper, *Der Stil in den technischen und*

tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik. Frankfurt/M 1860.

³ E. Chodara, *Badania szybkości zmian wilgotności drewnianych podobrazii w zmiennych klimatach*. Praca magisterska wykonana w Instytucie Technologii Drzewnictwa WTD SGGW-AR. Warszawa 1976.

Ewa Popowska
Katarzyna Wróblewska
Mieczysław Matejak

Les deformations des tableaux en bois

Dans le présent travail on fit des recherches sur la hauteur de l'amplitude des deformations hygroscopiques de fondations de la peinture en bois installés dans les cadres vitrés et non vitrés, ainsi que dans les cadres vitrés protégés au verso par la tôle d'aluminium.

On a constaté que des cadres vitrés protègent bien des tableaux peints en bois contre les changement

violents du climat. Le cadre muni du vitre protège le tableau peint à l'huile sur le bois des changements brusques de l'humidité relative de l'air en réduisant la vitesse de l'accroissement et de la baisse des dimensions du tableau ainsi que l'amplitude des deformations causées par des changements de l'humidité de fondation de la peinture.

Nowe akty prawne w zakresie kultury

W latach 1982—1983 miała miejsce ożywiona działalność prawotwórcza dotycząca regulacji różnych sfer życia kulturalnego, w tym także działalności muzeów oraz zatrudnionych w nich pracowników. Szczegółowe komentowanie wszystkich wydanych w tym okresie aktów prawnych dotyczących kultury jest zbyt ciężkie, niemniej krótkie scharakteryzowanie niektórych spośród nich może okazać się przydatne dla pracowników muzeów. Przyjmując takie założenie, informacja niniejsza będzie dotyczyła następujących aktów prawnych:

- ustawy o urzędzie Ministra Kultury i Sztuki oraz rozporządzenia Rady Ministrów w sprawie szczegółowego zakresu i trybu działania Ministra Kultury i Sztuki;
- ustawy o Narodowej Radzie Kultury oraz o Funduszu Rozwoju Kultury, jak również niektórych aktów prawnych wydanych na podstawie tej ustawy;
- ustawy o narodowym zasobie archiwalnym i archiwach.

Ustawa z dnia 4 maja 1982 r. o urzędzie Ministra Kultury i Sztuki (Dz.U. Nr 14, poz. 112) regulując status prawny Ministra Kultury i Sztuki jako naczelnego organu administracji państwowej w sposób wyraźny eksponuje problematykę, która jest przedmiotem działalności muzeów; mianowicie wśród podstawowych celów działalności Ministra Kultury i Sztuki wymienia ochronę dóbr kultury oraz tradycji i dziedzictwa narodowego, jak również upowszechnianie humanistycznych wartości kultury narodowej i światowej. Ustawa do zakresu działania Ministra Kultury i Sztuki zalicza m.in. sprawy ochrony dóbr kultury, muzealnictwa oraz kultury ludowej i rękodzieła artystycznego.

Rozporządzenie Rady Ministrów z dnia 25 kwietnia 1983 r. w sprawie szczegółowego zakresu i trybu działania Ministra Kultury

i Sztuki (Dz.U. Nr 32, poz. 150) precyzując poszczególne sprawy należące do kompetencji tego ministra, ustala m.in., że w zakresie ochrony dóbr kultury i muzealnictwa Minister Kultury i Sztuki nadzoruje działalność wojewódzkich konserwatorów zabytków oraz muzeów, ustala: programy ochrony dóbr kultury, programy rozwoju muzealnictwa, programy odnowy miast zabytkowych i zespołów staromiejskich, koordynuje sprawy ewidencji i dokumentacji zabytków oraz zatwierdza dokumentacje konserwatorskie dotyczące obiektów wpisanych na listę dziedzictwa światowego i innych cennych obiektów zastrzeżonych do decyzji Ministra Kultury i Sztuki.

Ustawa z dnia 4 maja 1982 r. o Narodowej Radzie Kultury oraz o Funduszu Rozwoju Kultury (Dz.U. Nr 14, poz. 111) wprowadziła dwie nowe, ważne dla polskiej kultury instytucje prawne: Narodową Radę Kultury — organ doradczy Rady Ministrów oraz Fundusz Rozwoju Kultury realizujący w resorcie kultury funkcję, którą do czasu uchwalenia tej ustawy spełniał budżet państwa. Narodowa Rada Kultury jest organem opiniodawczym i doradczym Rady Ministrów mającym na celu zapewnienie uczestnictwa kulturotwórczych sił narodu w kształtowaniu i realizacji zadań polityki kulturalnej. Wśród głównych celów Rady ustawa wymienia ochronę tradycji i poszanowania dziedzictwa kulturalnego narodu polskiego oraz upowszechnianie i utrwalanie obecności kultury polskiej w świecie; sprawy te są m.in. dziedziną działalności muzeów.

W skład Rady wchodzi szeroka reprezentacja środowisk twórczych, organizacji politycznych, społecznych, kulturalnych, naukowych i organów administracji państwowej. Zadaniem Rady jest m.in. opiniowanie założeń polityki kulturalnej, rozpatrywanie programów rozwoju i upowszechniania kultury, inspirowa-

nie i ocena działań podejmowanych na rzecz ochrony dóbr kultury, opiniowanie programów międzynarodowej współpracy kulturalnej.

Fundusz Rozwoju Kultury został utworzony w celu zapewnienia materialnych warunków dla rozwoju polskiej kultury odczuwającej od wielu lat głębokie niedofinansowanie, szczególnie w działach upowszechniania kultury, rozwoju sieci placówek kultury, bibliotek oraz ochrony zabytków.

Fundusz Rozwoju Kultury składa się z funduszy: centralnego, wojewódzkich, miejskich, miejsko-gminnych i gminnych, przy czym ustawa określa, co stanowi dochody każdego z nich. Głównym źródłem dochodów funduszu centralnego są przekazywane przez Ministra Finansów dochody budżetu państwa (w wysokości 13,6% podatku od płac; Rada Ministrów może zwiększyć ten procent). Związanie wielkości środków przeznaczonych na kulturę z narastającym funduszem płac stanowi gwarancję stałego przyrostu środków Funduszu Rozwoju Kultury. Środki Funduszu przeznacza się na finansowanie:

- twórczości artystycznej oraz działalności instytucji artystycznych;
- ochrony dóbr kultury oraz muzealnictwa;
- bibliotek oraz rozwoju czytelnictwa;
- kinematografii;
- działalności domów kultury, klubów, świetlic oraz innych placówek upowszechniania kultury i sztuki;
- społecznego ruchu kulturalnego oraz regionalnych stowarzyszeń kulturalnych;
- utrzymania, budowy i rozbudowy obiektów oraz urządzeń służących działalności kulturalnej;
- doksztalcenia i doskonalenia zawodowego pracowników upowszechniania kultury;
- upowszechniania kultury polskiej za granicą oraz współpracy kulturalnej z zagranicą;
- badań i analiz naukowych z zakresu kultury i sztuki;
- innych wydatków związanych z kulturą i sztuką.

Zarządzenie Ministra Kultury i Sztuki z dnia 15 grudnia 1982 r. w sprawie trybu finansowania instytucji i rodzajów działalności kulturalnej z Funduszu Rozwoju Kultury wprowadza istotną zmianę w zasadach finansowania

muzeów. Muzea, które dotychczas były finansowane według zasad określonych dla jednostek budżetowych, są obecnie finansowane z Funduszu Rozwoju Kultury właściwego szczebla i rozliczają się z tym funduszem na zasadach obowiązujących zakłady budżetowe. Stwarza to możliwość wypracowywania przez muzea dodatkowych środków finansowych oraz przeznaczania ich na rozwój działalności merytorycznej.

Centralny Fundusz Rozwoju Kultury gromadzi także środki dewizowe (fundusz dewizowy), które mogą być przeznaczone m.in. na zakup za granicą maszyn, urządzeń, sprzętu, materiałów i surowców, książek oraz innych przedmiotów niezbędnych do działalności jednostek organizacyjnych resortu kultury jak również na zakup wybitnych dzieł sztuki, eksponatów z wystaw w kraju i za granicą cennych poloników i innych przedmiotów z dziedziny twórczości artystycznej.

Z dniem 1 stycznia 1984 r. weszła w życie ustawa z dnia 14 lipca 1983 r. o narodowym zasobie archiwalnym i archiwach (Dz.U. Nr 38, poz. 173). Ustawa ta wymaga dokładniejszego skomentowania z dwóch powodów; po pierwsze — wprowadza zmiany w systemie prawnym ochrony dóbr kultury funkcjonującym na podstawie ustawy z dnia 15 lutego 1962 r. o ochronie dóbr kultury i o muzeach, po drugie — w odniesieniu do materiałów archiwalnych gromadzonych i przechowywanych przez muzea i biblioteki wprowadza przepisy prawne obowiązujące w jednostkach państwowej sieci archiwalnej.

Jakie zmiany zostały wprowadzone w ustawie o ochronie dóbr kultury i o muzeach? Na pytanie to najogólniej można odpowiedzieć następująco: ustawa o narodowym zasobie archiwalnym i archiwach wyłączyła materiały archiwalne spod działania przepisów ustawy o ochronie dóbr kultury i o muzeach. Najistotniejsze zmiany wprowadzone w ustawie o ochronie dóbr kultury i o muzeach są następujące:

- z ochrony prawnej przewidzianej tą ustawą wyłączone zostały, znajdujące się w muzeach i bibliotekach, materiały archiwalne wchodzące w skład narodowego zasobu archiwalnego; z ochrony tej wyłączone zosta-

ną także materiały archiwalne, wpisane do rejestru zabytków prowadzonego przez wojewódzkich konserwatorów zabytków (nastąpi to z chwilą skreślenia ich z rejestru zabytków oraz wpisania do centralnego rejestru niepaństwowego zasobu archiwalnego, który jest prowadzony przez Naczelnego Dyrektora Archiwów Państwowych);

— z wyliczenia przykładowego, precyzującego pojęcie „dobra kultury” (art. 5 ustawy z 15 lutego 1962 r.) został skreślony pkt 8 dotyczący materiałów archiwalnych;

— materiały biblioteczne, wyszczególnione w art. 5 pkt 9 ustawy z 15 lutego 1962 r., podlegają ochronie na podstawie przepisów tej ustawy o ile nie wchodzi w skład narodowego zasobu archiwalnego;

— dyrektorzy muzeów sprawują ochronę zabytków znajdujących się w muzeach oraz innych zabytków (w zakresie im zleconym) na podstawie przepisów ustawy z 15 lutego 1962 r. natomiast ochronę materiałów archiwalnych — będących w muzeach pod ich pieczę i wchodzących w skład narodowego zasobu archiwalnego — sprawują (od 1 stycznia 1984 r.) na podstawie ustawy o narodowym zasobie archiwalnym i archiwach.

Materiałami archiwalnymi wchodzącymi w skład narodowego zasobu archiwalnego są wszelkiego rodzaju akta i dokumenty, korespondencja, dokumentacja finansowa, techniczna i statystyczna, mapy i plany, fotografie, filmy i mikrofilmy, nagrania dźwiękowe i wideofonowe oraz inna dokumentacja, bez względu na sposób jej wytwarzania, mająca znaczenie jako źródło informacji o wartości historycznej o działalności państwa polskiego, jego poszczególnych organów i innych państwowych jednostek organizacyjnych oraz o jego stosunkach z innymi państwami, o rozwoju życia społecznego i gospodarczego, o działalności organizacji o charakterze politycznym, społecznym i gospodarczym, zawodowym i wyznaniowym, o organizacji i rozwoju nauki, kultury i sztuki — powstała w przeszłości i powstająca współcześnie. Narodowy zasób archiwalny dzieli się na państwowy zasób archiwalny oraz niepaństwowy zasób archiwalny. Państwowy zasób archiwalny tworzą materiały archiwalne powstałe i powstające w wyniku działalności:

- 1) organów państwowych oraz innych państwowych jednostek organizacyjnych;
- 2) obcych organów władzy i administracji państwowej i innych organów, jednostek organizacyjnych i organizacji, związków wyznaniowych, a także okupacyjnych jednostek wojskowych, jeżeli materiały te znajdują się w Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej.

Państwowy zasób archiwalny tworzą również materiały archiwalne powstałe w wyniku działalności:

- 1) partii politycznych oraz innych organizacji o charakterze politycznym, społecznym, zawodowym i gospodarczym;
- 2) kościołów i związków wyznaniowych;
- 3) innych niepaństwowych organizacji i jednostek organizacyjnych;
- 4) działaczy politycznych, społecznych i gospodarczych, twórców w dziedzinie nauki i techniki, kultury i sztuki oraz innych osób, które wniosły swój historyczny wkład do rozwoju państwa polskiego, życia politycznego, społecznego i gospodarczego oraz do rozwoju nauki i techniki oraz kultury i sztuki;
- 5) rodzin i rodów, które wywierały historyczny wpływ na sprawy państwowe, stosunki polityczne, gospodarcze i społeczne, a także dotyczące ich majątków, przedsiębiorstw i innej aktywności gospodarczej, jeżeli materiały te stały się własnością państwa w wyniku zakupu, darowizny lub w innej drodze.

Niepaństwowy zasób archiwalny tworzą materiały archiwalne, które nie są własnością państwowych jednostek organizacyjnych. Zasób ten jest ewidencjonowany albo nieewidencjonowany.

Ewidencjonowany niepaństwowy zasób archiwalny tworzą materiały archiwalne powstałe i powstające w wyniku działalności:

- 1) partii politycznych;
- 2) organizacji politycznych, spółdzielczych i innych organizacji społecznych;
- 3) kościołów i związków wyznaniowych;
- 4) innych niż wymienione w pkt. 2 niepaństwowych jednostek organizacyjnych oraz stanowiące ich własność.

Nieewidencjonowany niepaństwowy zasób archiwalny tworzą materiały powstałe i powsta-

jące w wyniku działalności osób fizycznych, stanowiące własność tych osób lub ich prawnych następców.

Podstawowe zasady postępowania z materiałami archiwalnymi określa rozdział 2 ustawy z dnia 14 lipca 1983 r. Spośród tych zasad warto wskazać na dwie: pierwszą dotyczącą niezbywalności materiałów archiwalnych, drugą dotyczącą pierwokupu materiałów archiwalnych.

Art. 7 ustawy stanowi, że materiały archiwalne wchodzące do państwowego zasobu archiwalnego nie mogą być zbywane oraz nie mogą być — poza wypadkami określonymi w ustawie — przekazywane innym jednostkom organizacyjnym niż określone w art. 22 ustawy, co oznacza, iż mogą być przekazywane m.in. państwowym muzeom i bibliotekom, które gromadzą i przechowują materiały archiwalne wchodzące w skład narodowego zasobu archiwalnego.

Art. 9 ust. 1 ustawy przyznaje archiwom państwowym oraz archiwom państwowym wyodrębnionym prawo pierwokupu materiałów archiwalnych wchodzących do nieewidencjonowanego niepaństwowego zasobu archiwalnego. Jednakże to prawo pierwokupu — co wynika z art. 9 ust. 2 ustawy — nie ma zastosowania, jeżeli wyżej wskazane materiały archiwalne są oferowane do nabycia muzeom lub bibliotekom w celu uzupełnienia aktualnie posiadanego archiwalnego zasobu historycznego tych jednostek. Muzea mogą więc nadal kupować materiały archiwalne, które czynić będą bardziej kompletnymi już posiadane zasoby archiwalne, gromadzone zgodnie z zakresem ich działania określonym w statucie. Warto podkreślić, że muzea mogą nadal korzystać z prawa pierwszeństwa nabywania zabytków ruchomych i materiałów archiwalnych (odpowiadających ich statutowo określonej przedmiotowi działania), które jest przewidziane w art. 62 ustawy z dnia 15 lutego 1962 r. o ochronie dóbr kultury i o muzeach, jak również przyjmować darowizny i zapisy (legaty) uzupełniające już posiadane zasoby archiwalne. Centralnym organem administracji państwowej w sprawach państwowego zasobu archiwalnego jest Naczelny Dyrektor Archiwów Państwowych, do którego zakresu działania należy:

- 1) koordynowanie działalności archiwalnej na terenie państwa;
- 2) prowadzenie centralnego rejestru niepaństwowego zasobu archiwalnego oraz kontrola rejestrów prowadzonych przez podległe mu archiwa państwowe;
- 3) wydawanie zezwoleń na czasowy wywóz określonych materiałów archiwalnych;
- 4) nadzór nad gromadzeniem, brakowaniem, ewidencją, przechowywaniem, opracowywaniem, udostępnianiem i zabezpieczaniem materiałów archiwalnych;
- 5) nadzór nad działalnością naukową i wydawniczą prowadzoną w archiwach państwowych;
- 6) prowadzenie współpracy międzynarodowej w zakresie spraw archiwalnych.

Działalność archiwalną w zakresie państwowego zasobu archiwalnego prowadzi państwowa sieć archiwalna. Sieć tę tworzą:

- archiwa państwowe;
- archiwa państwowe wyodrębnione (archiwum Sejmu PRL, archiwum Rady Państwa, archiwa jednostek organizacyjnych podległych i nadzorowanych przez Ministrów: Obrony Narodowej, Spraw Wewnętrznych i Spraw Zagranicznych);
- archiwa zakładowe organów państwowych i innych państwowych jednostek organizacyjnych;
- archiwum Komitetu do Spraw Radia i Telewizji „Polskie Radio i Telewizja”.

Działalność archiwalną w zakresie państwowego zasobu archiwalnego prowadzą również:

- jednostki organizacyjne, które posiadają powierzony zasób archiwalny (są to jednostki organizacyjne, którym Naczelny Dyrektor Archiwów Państwowych powierzy na stałe lub na czas określony gromadzenie i przechowywanie materiałów archiwalnych);
- państwowe biblioteki i muzea, które gromadzą i przechowują materiały archiwalne wchodzące do państwowego zasobu archiwalnego.

Działalność archiwalna obejmuje gromadzenie, ewidencję, przechowywanie, opracowywanie, zabezpieczanie i udostępnianie materiałów archiwalnych oraz prowadzenie działalności informacyjnej.

Materiały archiwalne udostępnia się jednost-

kom organizacyjnym i obywatelom dla potrzeb nauki, kultury, techniki oraz gospodarki.

Materiały archiwalne są udostępniane po upływie 30 lat od ich wytworzenia, jeżeli nie narusza to prawnie chronionych interesów państwa i obywateli.

Do zakresu działania archiwów państwowych należy w szczególności:

- 1) kształtowanie państwowego zasobu archiwalnego;
- 2) prowadzenie rejestru niepaństwowego zasobu archiwalnego;
- 3) ewidencja, przechowywanie, opracowanie, zabezpieczenie i udostępnianie materiałów archiwalnych należących do ich zasobu archiwalnego;
- 4) kontrola postępowania z materiałami archiwalnymi wchodzącymi do państwowego zasobu archiwalnego w archiwach zakładowych, w składnicach akt oraz jednostkach organizacyjnych z powierzonym zasobem archiwalnym;
- 5) wydawanie uwierzytelnionych odpisów, wypisów, wyciągów i reprodukcji przechowywanych materiałów;

6) prowadzenie prac naukowych oraz wydawniczych w dziedzinie archiwistyki i dziedzin pokrewnych;

7) popularyzacja wiedzy o materiałach archiwalnych i archiwach oraz prowadzenia działalności informacyjnej.

Na zakończenie tej części informacji niezbędne jest przytoczenie *in extenso* treści art. 39 ust. 1 ustawy; brzmi on następująco: *państwowe biblioteki i muzea, które gromadzą i przechowują materiały archiwalne, w zakresie tych materiałów pełnią funkcje jednostek państwowej sieci archiwalnej*. Z przepisu tego, jak również z art. 39 ust. 2 ustawy wynika, że muzea państwowe w zakresie posiadanego przez nie zasobu archiwalnego podlegają przepisom ustawy o narodowym zasobie archiwalnym i archiwach. Z tego głównie powodu dokładna znajomość przepisów ustawy z dnia 14 lipca 1983 r. o narodowym zasobie archiwalnym i archiwach (ogłoszonej w Dzienniku Ustaw Nr 38 z 1983 r.) jest nieodzowna w działalności każdego muzeum.

Restytucja dwóch obrazów Dürera do zbiorów Weimaru

Zagadnienie podjęte w niniejszym artykule wydaje się być odległe od zainteresowań polskiego czytelnika. Jest to historia dwóch, małych rozmiarów, portretów pędzla Albrechta Dürera ze zbiorów weimarskich, które zagięły po zakończeniu działań wojennych II wojny światowej w okupowanych już Niemczech a wypłynęły, po z górą 20 latach, u pewnego kolekcjonera nowojorskiego. Proces o odzyskanie ich dla muzeum, z którego pochodziły trwał następne prawie 20 lat i był niezwykle skomplikowany. Proponujemy zapoznać się z przebiegiem tej sprawy, gdyż szereg zasad i rozstrzygnięć prawnych sądu ma walor ogólniejszy dla przypadków tego rodzaju a wynikające stąd wnioski mogą okazać się przydatne dla praktyki polskiej odzyskiwania utraconych w czasie ostatniej wojny muzealiów. Niemało bowiem dzieł sztuki pochodzących z rabunków hitlerowskich w Polsce mogło i z pewnością zostało wywiezionych po klęsce Niemiec do Stanów Zjednoczonych, gdzie prędzej czy później zostaną one ujawnione. Może powstać wówczas pytanie czy warto podejmować trudne starania o ich odzyskanie, czy po tak wielu latach wysiłki takie mogą osiągnąć pozytywny skutek. Opisany przypadek restytucji należy do optymistycznych. Stało się tak dzięki podjęciu przez odpowiednie władze NRD ryzyka prowadzenia kosztownego i niepewnego procesu sądowego za oceanem, w którym wykazały one stanowczą konsekwencję w dowodzeniu swych racji i odwagę doprowadzenia sprawy do końca.

Przedmiotem sporu były dwa niewielkich rozmiarów (27,5×23,5 cm) portrety, przedstawiające Hansa i Felicitas Tucherów, namalowane przez Albrechta Dürera około 1499 r. Od 1824 r. znajdowały się one w prywatnej kolekcji książęcej rodu Sachsen-Weimar-Eisenach w Weimarze. Na podstawie umowy zawartej w 1927 r. przez wdowę po Wielkim

Księciu Wilhelmie i Erneście z władzami krajowymi Turynii¹, wraz z całą kolekcją przeszły na własność tego kraju². Utworzono wówczas Staatliche Kunstsammlungen zu Weimar, w których omawiane portrety wystawiane były publicznie do 1943 r. W tym czasie, wobec przewidywanych bombardowań Niemiec, zostały razem z najbardziej wartościową częścią kolekcji zabezpieczone w utworzonej specjalnie na ten cel składnicy muzealnej w zamku Schwarzburg, okręg Rudolstadt, niedaleko Weimaru. W wyniku działań wojennych rejon ten zajęty został przez wojska amerykańskie, a po pewnym czasie, w następstwie zawartych wcześniej umów międzynarodowych, przekazany został wojskom radzieckim stając się tym samym częścią radzieckiej strefy okupacyjnej Niemiec.

Jak wynika to ze sprawozdania ówczesnego opiekuna zbiorów dra W. Scheidiga, który miał możliwość kilkakrotnego wizytowania składnicy Schwarzburg w czasie bytności tam żołnierzy USA, obrazy zaginęły tuż przed lub w czasie wycofywania się sił amerykańskich z terenu zamku. Od tego momentu ślad po nich zaginął i mimo poszukiwań prowadzonych później na terenie Niemiec i USA nie udało się ich odnaleźć. Dopiero w 1966 r. ujawnił je w swej kolekcji obywatel Stanów Zjednoczonych Edward Elicofon, kolekcjoner w Nowym Jorku. Według jego wyjaśnień, portrety nabył w 1946 r. za 450 dolarów od młodego, zdemobilizowanego wojskowego amerykańskiego, który zaoferował mu wówczas 8 obrazów twierdząc, że kupił je w Niemczech. Następnie Elicofon przechowywał obrazy w swym mieszkaniu aż do chwili, kiedy od znajomego dowiedział się o rzeczywistym ich pochodzeniu. Ów znajomy informację tę uzyskał z publikacji poświęconej zaginionym i ukradzionym dziełom sztuki. W tej sytuacji Elicofon zdecydował się na ujawnienie posiadania obrazów. Spowodo-



1. Albrecht Dürer, Felicitas Tucher. Kunstsammlungen zu Weimar

wało to wystąpienie o ich zwrot Kunstsamm-
lungen zu Weimar z NRD jako sukcesora
przedwojennych Staatliche Kunstsammlungen,
bezpośrednio do posiadacza portretów. Elico-
fon odmówił jednak wydania dzieł ponieważ
uważał się za ich pełnoprawnego właściciela.

Z tą chwilą otworzyła się druga część histo-
rii — postępowanie prawne przed sądem w No-
wym Jorku, mające na celu ustalenie nie-
wątpliwego właściciela spornych obrazów i w
konsekwencji albo pozostawienie ich w dotych-
czasowych rękach albo też nakazanie stosownej
restytucji. Sprawa z miejsca okazała się bar-
dzo złożona, gdyż w początkowej fazie proce-
su z roszczeniem restytucyjnym wystąpiły ko-
lejno: Republika Federalna Niemiec, wielka
księżna Matylda Izydora von Sachsen-Wei-
mar-Eisenach oraz Kunstsammlungen zu Wei-
mar z NRD. Każda z wymienionych stron
procesu opierała swoje powództwo na innej
argumentacji prawnej. Rozpoczynająca proces
RFN podniosła, że w związku z przejęciem
kolekcji weimarskich przez państwo na pod-
stawie odpowiedniej ustawy z 1934 r. oraz fak-
tem, iż RFN jest sukcesorem Trzeciej Rzeszy,
a więc także i właścicielem jej majątku, kolekc-
je weimarskie łącznie z kwestionowanymi
obrazami Dürera są własnością Republiki Fe-
deralnej i jako takie powinny być jej wydane,
ponieważ są bezprawnie przetrzymywane w
USA. Trzeba w tym miejscu podkreślić, że na
podstawie umowy zawartej w 1966 r., rząd
Stanów Zjednoczonych przekazał RFN trzy
inne obrazy znajdujące się do tego czasu w
Ameryce, a pochodzące także z Weimaru. Były
to obrazy: Rembrandta, Terborcha i Tisch-
beina³.

Księżna Matylda wystąpiła o zwrot portre-
tów jako ich właścicielka od 1968 r., kiedy to
otrzymała je od Wielkiego Księcia na podsta-
wie specjalnego aktu prawnego. Było to moż-
liwe, jak stwierdziła, gdyż jej zdaniem obrazy
nie przeszły w pełni na własność Turynгии w
1927 r., a potem także i na własność Trzeciej
Rzeszy w 1934 r. Również tę informację wy-
pada opatrzyć uwagą, że jeden z obrazów prze-
kazanych przez USA do RFN w związku z u-
mową wspomnianą wyżej, został następnie
zwrócony członkom rodziny książęcej w opar-
ciu o wyrok sądu zachodniemieckiego⁴.

Trzecia strona powodowa w procesie, Kunst-
sammlungen zu Weimar rozpoczęła starania o
dopuszczenie do sporu w 1972 r., także roszcze-
nie swoje opierając na prawie własności jako
następca prawny Staatliche Kunstsammlungen
zu Weimar. W obecnej formie Zbiory istnieją
od 1966 r. jako instytucja państwowa, znaj-
dująca się pod zarządem Ministerstwa Kul-
tury NRD i obejmują muzea i zbiory weimar-
skie zwolnione spod zajęcia przez radzieckie
władze okupacyjne w 1952 r. Ponieważ jednak
Niemiecka Republika Demokratyczna nie była
wówczas uznawana jako państwo przez USA,
a więc jej oficjalne organa nie mogły wystę-
pować przed sądami amerykańskimi, wcześniej
dokonano zmiany w strukturze prawnej i or-
ganizacyjnej interesującej nas instytucji. Otóż
w 1969 r. minister kultury przywrócił Zbio-
rom z mocą wsteczną status odrębnej jednostki
wyposażonej w osobowość prawną, która po-
zwalała dyrekcji Kunstsammlungen zu Weimar
działać w pełni samodzielnie. Nowy statut,
zbliżony do przedwojennego przewiduje, że ko-
legium dyrektorów mianowane jest przez bur-
mistrza Weimaru i że Zbiory utrzymują się ze
środków pochodzących ze sprzedaży biletów
wstępu i wydawnictw, organizowanych imprez
oraz dotacji rady miejskiej. Sąd nowojorski
rozpatrujący problem dopuszczenia Kunst-
sammlungen do procesu w charakterze powoda
nie uznał jednak tych zmian statutowych, zda-
niem sądu tylko formalnych na użytek proce-
su restytucyjnego, i orzekł, że są one nadal
agendą rządową NRD, a więc nie mogą być
dopuszczone do sporu sądowego na terenie
Stanów Zjednoczonych. Sytuacja uległa rady-
kalnej zmianie dopiero w trzy lata później,
kiedy to rząd USA uznał oficjalnie Niemiecką
Republikę Demokratyczną jako państwo, co
automatycznie otworzyło drogę do zmiany sta-
nowiska sądu i zezwolenie Zbiorom weimar-
skim na występowanie w procesie o obrazy.
Jednocześnie spowodowało to wycofanie się
Republiki Federalnej Niemiec ze sprawy.
W dalszym ciągu procesu sąd rozpatrzył rosz-
czenie wielkiej księżnej i oddalił je uważając,
że umowa z 1927 r., na podstawie której obra-
zy przeszły w zarząd władz krajowych Tu-
ryngii zamknęła drogę wszelkim przyszłym
roszczeniom o ich zwrot⁵. Oddalenie powódz-

stwa księżnej miało miejsce w 1978 r., tak więc w dwunastym roku procesu pozostały już tylko dwie strony sporu, powód — Kunstsammlungen zu Weimar oraz pozwany Edward Elicofon. Sprawa rozpoczęła się, jak gdyby, od nowa. Przedstawiciele stron wystąpili przeciwko sobie z podstawowymi zarzutami. Było ich wiele i wszystkie spotkały się z odpowiednią obroną i kontrargumentacją. Zarzuty rzeczywiście istotne zostały wnikliwie rozpatrzone przez zespół sędziowski, co znalazło wyraz w obszernym uzasadnieniu wyroku, które liczy 84 strony maszynopisu. Dokonajmy przeglądu najważniejszych z podniesionych zagadnień prawnych, przede wszystkim tych, które mogą być interesujące dla polskiego punktu widzenia.

Głównym problemem było uzyskanie odpowiedzi na pytanie, czy Edward Elicofon nabył tytuł własności obrazów jednocześnie lub później po wejściu w ich posiadanie, czy też prawo to przeszło na Kunstsammlungen jako następcy Staatliche Kunstsammlungen, ostatniego posiadacza i właściciela. Od samego początku Elicofon twierdził, że zakupu dzieł dokonał w dobrej wierze, bez wiedzy o ich rzeczywistym pochodzeniu. Powód przyjął tę wersję okoliczności transakcji, jednakże podkreślił, że dobra wiara w momencie kupna nie ma znaczenia dla sprawy, ponieważ obrazy pochodziły z kradzieży co uznane zostało przez sąd za fakt dowiedziony po przeprowadzeniu drobiazgowego postępowania dowodowego⁶. Broniąc swej pozycji, pozwany powołał się na koncepcję ochrony nabywcy w dobrej wierze, znaną prawu niemieckiemu, która powinna być tu zastosowana, jako że dostawca uzyskał obrazy w Niemczech. Zgodnie z tą koncepcją, okoliczność kradzieży nie wyklucza możliwości nabycia przez pośrednika tytułu własności obrazów na terenie Niemiec, a w konsekwencji przeniesienie go na obszar Stanów Zjednoczonych. Argument ten został jednak przez sąd odrzucony na skutek błędnej oceny odpowiednich przepisów prawa niemieckiego przez stronę pozwaną. Ponadto dodatkową przeszkodą w nabyciu własności portretów na terenie okupowanych wówczas Niemiec były przepisy ustawy nr 52 wydanej przez wojskowe władze okupacyjne. Zgodnie z tą ustawą każda tran-

sakcja dobrem kultury była w tamtym okresie z mocy prawa nieważna⁷. Z przedstawionych powodów dostawca obrazów działający w Niemczech nie mógł uzyskać tytułu własności przywiezionych stamtąd dzieł Dürera. Nie mógł także stać się ich właścicielem na podstawie prawa obowiązującego w Nowym Jorku. Zgodnie bowiem z tym prawem, złodziej lub ktokolwiek kto wszedł w posiadanie rzeczy kradzionej nie może przekazać ważnego tytułu własności na nabywcę (nawet w dobrej wierze), ponieważ tylko własne działania rzeczywistego właściciela mogą spowodować utratę jego własności⁸.

Wobec upadku twierdzenia o nabyciu własności portretów drogą zakupu, Elicofon wystąpił o zastosowanie innej zasady prawa niemieckiego, tak zwanego zasiedzenia, które pozwala uznać własność rzeczy ruchomej po upływie 10 lat posiadania jej w dobrej wierze, kiedy ostatni właściciel utracił posiadanie. Przedstawiciel Kunstsammlungen zu Weimar sprzeciwił się jednak przyjęciu zasiedzenia, gdyż nie stosuje się tej instytucji prawa do nabycia własności dóbr publicznych, a do takich z pewnością należały i należą sporne dzieła jako majątek muzeum. Ponadto wymagany okres 10 lat był przerwany przez czas kiedy Niemiecka Republika Demokratyczna nie była uznawana przez rząd USA. Sąd rozstrzygnął te wątpliwości orzekając, że nie zachodzi konieczność badania sprawy zasiedzenia, albowiem stosownie do prawa obowiązującego w Nowym Jorku, prawo niemieckie nie może być stosowane przy określaniu prawidłowości nabycia tytułu własności przez Edwarda Elicofona. Prawo nowojorskie przekazuje ocenę tę prawu miejsca położenia przedmiotu w czasie dokonywania umowy kupna-sprzedaży. W analizowanym przypadku stosować należy więc właśnie prawo Nowego Jorku, które, jak już wspomniano, wyklucza możliwość nabycia własności rzeczy pochodzącej z kradzieży, przy czym nie zachodzi konieczność badania gdzie została ona dokonana, a jedynie czy w ogóle miała miejsce. Podobnie, jak to podkreślił sąd, nie jest istotne miejsce siedziby rzeczywistego właściciela ponieważ prawo nowojorskie chroni nie tylko własnych obywateli lecz wszystkich bez wyjątku właścicieli, mając na celu niedopuszczenie



2. Albrecht Dürer, Hans Tucher. Kunstsammlungen zu Weimar

do sytuacji, w której obszar jego obowiązowania stałby się terenem handlu przedmiotami kradzionymi⁹.

Tak więc Elicofon nie stał się właścicielem obrazów w oparciu o przepisy regulujące procedurę zasiedzenia. W związku z możliwością obrony swego tytułu, dalsza akcja pozwanego skupiła się na przedstawieniu przeciwnikowi zarzutów o przedawnieniu, a także nadmiernym opóźnieniu roszczenia restytucyjnego. Zgodnie uznano, że nie podlega dyskusji fakt pozyskania obrazów w 1946 r. oraz wystąpienia przez zbiory weimarskie o ich zwrot bezpośrednio do Elicofona w 1966 r., kiedy to ujawniono, że znajdują się w jego posiadaniu. Sąd nie uznał przedawnienia już w swej decyzji z 1975 r., kiedy to ostatecznie dopuścił Kunstsammlungen zu Weimar do procesu, ponieważ do tego czasu NRD nie była uznawana przez rząd USA i nie mogła wystąpić z odpowiednimi krokami prawnymi. Niezależnie od tego, sąd przyjął dla analizowanej sprawy ewentualny okres przedawnienia nie 3 lata, jak postulował pozwany, ale lat 6 lub nawet 10, przy czym okres ten zdaniem sądu należy liczyć od chwili odmowy wydania obrazów, a nie od momentu ich zakupu. W tym miejscu sąd wyjaśnił, że posiadanie obrazów przez Elicofona było początkowo zgodne z prawem, jako że zakupił je w dobrej wierze. Stało się bezprawne dopiero z chwilą odmowy wydania na żądanie właściciela¹⁰.

Zarzut nadmiernego opóźnienia powództwa restytucyjnego oraz brak prowadzenia poszukiwań utraconych obrazów także nie został przez sąd uwzględniony. Zbiory weimarskie nie mogły wcześniej starać się o zwrot z powodu braku wiadomości gdzie się one znajdują. Poszukiwania prowadzono natomiast już od 1945 r. Początkowo na terenie okupowanych jeszcze w tym czasie Niemiec, potem zaś także w Stanach Zjednoczonych korzystając z pomocy muzeologów amerykańskich pochodzenia niemieckiego. Między innymi nawiązali oni kontakt z Ardelią Hall, która była kierownikiem realizowanego przez Departament Stanu USA programu poszukiwania dzieł sztuki zagrabionych i zaginionych w czasie II wojny światowej¹¹. Tą drogą odnaleziono na przykład złote monety pochodzące także ze Zbiorów

weimarskich. Na wniosek A. Hall władze wojskowe przeprowadziły w 1954 r. dochodzenie w sprawie zaginięcia portretów Dürera. Przesłuchano wówczas oficerów amerykańskich, którzy stacjonowali na terenie zamku — składnicy muzealnej Schwarzburg. Postępowanie to nie doprowadziło jednak do istotnych rezultatów. Wśród innych starań poszukiwawczych należy jeszcze wymienić publikację o zaginionych w czasie wojny dziełach¹². Fakty te okazały się dla sądu wystarczające. W zaistniałej sytuacji, kiedy upadły wszystkie argumenty strony pozwanej i ostatecznie ustalono, że Edward Elicofon nie może rościć pretensji prawnych do spornych portretów, odzyskanie ich przez stronę przeciwną w procesie wymagało udowodnienia, że prawo własności należy do niej. W kwestii tej przedstawiciel Kunstsammlungen zu Weimar wywiódł, że kraj (Land) Turyngia jako właściciel obrazów na podstawie umowy z 1927 r. wykonywał to prawo poprzez swój organ Staatliche Kunstsammlungen zu Weimar, która to instytucja została obecnie zastąpiona przez powoda. Po wojnie majątek tej instytucji był zabezpieczony przez wojskowe władze okupacyjne.

W 1949 r., z chwilą utworzenia Niemieckiej Republiki Demokratycznej, Turyngia stała się ponownie jednostką administracyjną państwa. Na podstawie odpowiedniego rozkazu władz okupacyjnych i opartej na nim decyzji Ministra Spraw Wewnętrznych NRD z 1950 r. majątek byłych krajów przekazano nowym ich odpowiednikom. Obrazy stały się w ten sposób ponownie własnością Turyngii. Potem w trybie już wyżej opisanym przywrócono Zbiorom weimarskim formę prawną zbliżoną do ich przedwojennego statusu. Tym samym stały się one pełnoprawnym właścicielem portretów Dürera. Sąd zgodził się z tym rozumowaniem i wydał ostateczne orzeczenie, mocą którego, nakazał E. Elicofonowi wydanie obrazów przedstawicielom Kunstsammlungen zu Weimar. W orzeczeniu znajduje się także decyzja o odstąpieniu od obowiązku zwrotu wartości przekazywanych dzieł, ponieważ mają one charakter unikalny. Wyrok tej treści zapadł 12 czerwca 1981 r. i jest ostateczny. Po 36 latach od chwili kradzieży obrazy powróciły na miejsce swego pochodzenia.

Niniejszy artykuł autor chciałby zakończyć następującą uwagą. Otóż różne były wojenne losy dzieł sztuki, z różną też intensywnością podejmowano i podejmuje się do dzisiaj starania o ich odzyskanie. W miarę upływu lat można spotkać coraz częściej opinię, że sprawa restytucji utraconego dorobku kulturalnego staje się z czasem mniej aktualna, że jest to już w zasadzie zamknięty rozdział historii. Tymczasem praktyka zainteresowanych państw a w tym między innymi i przedstawiony wyżej proces sądowy wskazują, że wpływ nawet wielu lat nie odgrywa zasadniczej roli dla skuteczności starań restytucyjnych, że skomplikowane nieraz i „bogate” losy poszczególnych dzieł sztuki także nie stanowią tu przeszkody nie do przewyciężenia. Konkretna sytuacja prawna zabląkanego dzieła zależy bowiem od wielu czynników i okoliczności oraz odpowiadających

im ocen prawnych, które zwykle złożone i trudne, przy dobrym i wnikliwym rozeznaniu na ogół zawierają w sobie duże możliwości interpretacyjne. W każdym zaś razie nigdy nie są z góry oczywiste. Dlatego też stale warto prowadzić poszukiwania może tylko czasowo utraconego dziedzictwa kulturalnego. Z chwilą natomiast ujawnienia danego dzieła sztuki, decyzja w przedmiocie podjęcia ewentualnych starań restytucyjnych winna być starannie, przede wszystkim z punktu widzenia prawa, przygotowana. Przebieg opisanego procesu restytucyjnego oraz zapadłe w jego toku rozstrzygnięcia prawne, takie jak na przykład: rezygnacja z ochrony nabywcy w dobrej wierze, ustalenia w sprawie przedawnienia, czy odstąpienie od obowiązku zapłaty wartości zwracanych dzieł, chociaż właściwe dla określonego tylko obszaru prawnego są jakże zachęcające.

Przypisy

¹ Kraj (Land) Turyngia utworzony został w 1920 r., w jego skład weszło dawne księstwo Weimaru.

² Charakter prawny tej umowy oraz jej skutki nie są jednak w pełni jednoznaczne, por. w tej sprawie przypis 5.

³ Wspomniana umowa zakładała obowiązek zwrotu obrazów przez RFN do zbiorów weimarskich po zaistnieniu odpowiednich warunków, których spełnienie pozostawiono w gestii rządu RFN, por. *US Treaties and other International Agreements*, Washington t. 17: 1968 cz. 2 s. 2279.

⁴ Był to autoportret Rembrandta. Zgodnie z opinią wyrażoną w liście do autora artykułu przez Dyрекcję Kunstsammlungen zu Weimar nie jest pewne autorstwo samego Rembrandta. Pozostałe dwa obrazy (Terborcha i Tischbeina) znajdują się obecnie w zbiorach Wallraf-Richartz-Museum w Kolonii.

⁵ Autor artykułu nie miał możliwości zapoznania się z jej treścią. Jednakże wypada w tym miejscu powołać się na informację przekazaną mu przez Dyрекcję Kunstsammlungen zu Weimar w liście z dnia 23 stycznia 1984 r., w którym stwierdzono, że sprawa umowy z 1927 r. jest bardzo niejasna i nie wynika z niej bezspornie prawo własności zbiorów dla później utworzonych Staatliche Kunstsammlungen zu Weimar. Odmiennie musiał interpretować tę umowę sąd w Niemczech Zachodnich, skoro zwrócił obraz odzyskany z USA, a pochodzący ze zbiorów weimarskich, spadkobiercom rodziny księżęcej.

⁶ Na podstawie postępowania dowodowego ustalono, że najprawdopodobniej obrazy ukradł zamieszkujący w tym czasie zamek Schwarzburg architekt niemiecki Fassbender. Przygotowywał on plany prze-

budowy zamku na letnią rezydencję Hitlera. Zamek opuścił nagle tuż przed ewakuacją wojsk amerykańskich. Poprzednio wykazywał zainteresowanie przechowywanymi w składnicy muzealnej zbiorami sztuki.

⁷ Ustawa nr 52 wstrzymała wszelki obrót dziełami sztuki: ... *no person shall import, acquire or receive, deal in, sell, lease, transfer, export, hypothecate or otherwise dispose of, destroy or surrender possession, custody or control to any property: — (d) which is a work of art or cultural material of value or importance, regardless of the ownership or control thereof.*, art II Law no 52, *Blocking and Control of Property*, „Military Convernment Gazette”. Germany. United States Zone, Issue, A 1 June 1946 s. 24.

⁸ Por. *International Legal Materials* t. 20: 1981 nr 5 s. 1126.

⁹ Por. jw. s. 1144.

¹⁰ Por. jw. s. 1146.

¹¹ Prace swoje opisuje A. Hall w artykule *The recovery of cultural objects dispersed during world war II* zamieszczonym w: „Department of State Bulletin” t. 25: 1951 nr 635 s. 337 i nast. Tamże także informacje o poszukiwaniu dzieł sztuki zagrabionych w Polsce. Autorka publikuje fotografie obrazów: *Portret młodzieńca Rafaela* ze zbiorów Czartoryskich oraz *Sceny z życia św. Jana Ewangelisty* Hansa Suess von Kulmbacha z kościoła św. Floriana w Krakowie, s. 342.

¹² Por. na przykład *Verlorene Werke der Malerei in Deutschland in der Zeit von 1939 bis 1945 zersorte und verschollene Gemälde aus Museen und Galerien*. Oprac. M. Bernhard, Berlin 1965 s. 232.

La restitution de deux tableaux de Dürer aux collections de Weimar

Dans l'article on décrit le déroulement du procès de la restitution qui eut lieu devant le tribunal de New York dans les années 1969—1981. Deux portraits peints par A. Dürer gardés jusqu'au 1945 à Staatliche Kunstsammlungen à Weimar, constituent l'objet de conflit. Après la guerre, ces collections furent restituées sous le nom de Kunstsammlungen zu Weimar et maintenant se trouvent à la République Démocratique Allemande. En été en 1945 ces tableaux furent volés du dépôt museal quand il se trouva sous le contrôle de l'armée américaine. En 1966 on constata que des oeuvres recherchées se trouvaient dans des collections d'un collectionneur de New York E. Elicofon, qui les acheta peu de temps après la guerre. La République Federale d'Allemagne comme successeur de l'hérité du 3-ema Reich, ainsi que la duchesse Mathilde von Weimar comme leurs prétendue propriétaire depuis 1968, portèrent contre le possesseur des tableaux une affaire en justice. Kunstsammlungen zu Weimar présenta aussi ses prétentions de la restitution mais ne fut admis au conflit parce que, à cette époque-là, la République Démocratique Allemande n'était pas encore reconnue par le gouvernement des Etats-Unis. Cet obstacle disparut en 1974 et l'année suivante les collections de Weimar furent admis au conflit. Ni la duchesse Mathilde ni la République Federale d'Allemagne ne

prenaient plus part au procès; la première à cause d'avoir retiré la demande en justice, le deuxième en raison de debouter sa demande en justice comme non fondée. Le tribunal dans son verdict prononcé en 1981 ordonna la restitution des tableaux à Weimar sans aucun dédommagement. La sentence s'appuyait sur le principe que, malgré l'achat des tableaux par l'assigné Elicofon, il n'acquies pas le titre valable de propriété car ces oeuvres provenaient du vol ce qui fut incontestablement établi par le tribunal.

Le tribunal ne reconnut non plus l'acquisition des droits du propriétaire par voie de l'usucapion et ne prit pas en considération ni la prescription éventuelle ni le retard excessif de la action en justice de la restitution. Par centre, le tribunal reconnut que le Kunstsammlungen zu Weimar comme successeur des Staatliche Kunstsammlungen, est le propriétaire en plein droit des tableaux. Le caractère du procès et les décisions juridiques adoptées pendant son déroulement nous permettent de tirer la conclusion que ni l'écoulement du temps ni la complication considérable de la situation juridique des oeuvres d'art disparues pendant la guerre ne constituent pas l'obstacle fondamental dans leur restitution.

Jako uzupełnienie artykułu W. Kowalskiego publikujemy bibliografię prac z dziedziny rewindykacji dóbr kultury, przede wszystkim z piśmiennictwa polskiego

Bibliografia wybranych prac z zakresu rewindykacji dóbr kultury po II wojnie światowej

A. K., *Jeszcze o rewindykacji mienia narodowego z Niemiec do Polski*. Rzeczypospolita R. 4:1947 nr 11 s. 3.

ANTONIEWICZ Włodzimierz, *Rewindykacja i odszkodowania w zakresie zabytków archeologicznych ziem Polski*. Z Otchłani Wieków R. 15:1946 z. 7/10 s. 55—62.

ANTONOW Michał, *Wzajemne przekazywanie archiwaliów przez Czechosłowacką Republikę Socjalistyczną i Polską Rzeczypospolitą Ludową*. Archeon t. 40: 1964 s. 301—303.

Les archives de la Républiques Populaire de Pologne. Varsovie 1956 ss. 30. (Rozdz.): *Les pertes des archives polonaises pendant la II-me guerre mondiale* s. 3—8.

- BAŃKOWSKI Piotr, *Odzyskane zabytki rękopiśmienne*. *Mówią Wieki* R. 1:1958 nr 8 s. 18—24.
- BAŃKOWSKI Piotr, *Przekazanie Polsce przez Związek Radziecki archiwaliów wywiezionych przez hitlerowców do Niemiec*. *Kwartalnik Historyczny* R. 65: 1958 nr 3 s. 965—967.
- BEREZOWSKI Cezary, *Ochrona prawno-międzynarodowa zabytków i dzieł sztuki w czasie wojny*. Warszawa 1948 MKiS ss. 137. *Prace i Materiały Wydziału Rewindykacji i Odszkodowań*, 6*
- BERNHARD Maria Ludwika, *Powrót zbiorów gotłuchowskich*. *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie* t. 3:1958 s. 319—334.
- BODNIAK Stanisław, *Straty wojenne zbiorów rękopiśmiennych bibliotek w Warszawie*. *Sprawozdania Poznańskiego TPN* t. 13:1945/46 z. 1 s. 31—32.
- BOROWY Wacław, *Tezy ogólne w sprawie rewindykacji i odszkodowań z zakresu kultury i sztuki*. Warszawa 1945 MKiS ss. 20. Toż w jęz. ang. *Prace i Materiały Wydziału Rewindykacji i Odszkodowań*, 2.
- BRZOSTOWSKI Stanisław, *Polskie skarby narodowe w Kanadzie*. *Biuletyn Informacyjny Zarządu Muzeów* 1959 nr 21 s. 67—75.
- BULAS Kazimierz, *Zbiór naczyń greckich w Gotłuchowie*. Warszawa 1948 MKiS s. 9 tabl. 10. Toż w jęz. franc., ang. *Prace i Materiały Wydziału Rewindykacji i Odszkodowań*, 5.
- Cenny dokument niszczenia muzealiów przez władze hitlerowskie*. *Biuletyn Informacyjny Zarządu Muzeów* 1962 nr 43 s. 3—4.
- CHWALEWIK Edward, *Wojenne straty polskich zbiorów exlibrisu*. Wrocław 1949 „Zakład Narod. im. Ossolińskich” ss. 15. [Wydane z okazji wystawy „Dzieje polskiego exlibrisu” w Bibliotece Zakł. Narod. im. Ossolińskich we Wrocławiu 7 IV—30 IV 1949].
- CHYBIŃSKI Adolf, *Wojenne losy polskich zabytków muzycznych*. *Ruch Muzyczny* R. 1:1945 nr 1 s. 9—11. *Cultural losses of Poland. Index of Polish cultural losses during the German occupation. 1939—1944*. Edited by Charles Estreicher. London 1944 ss. XVII, 497.
- Rec.: T.[adeusz] G.[ostyński], *Biuletyn Historii Sztuki i Kultury* 1946 nr 3/4 s. 208; Sawicka Stanisława, *Przegląd Zachodni* 1948 nr 1 s. 100—102.
- CYPRIAN Tadeusz, SAWICKI Jerzy, *Grabież dzieł sztuki w Generalnej Guberni*. (w:) *Nie oszczędzać Polski*. Warszawa 1960 „Iskry” ss. 461. Toż. wyd. 2: 1962, wyd. 3:1965.
- DEMBOWSKI Jan, FISZMAN Samuel, *Skarby kultury wracają do kraju*. *Odrodzenie* R. 4:1947 nr 29 s. 6.
- * Akta Biura Rewindykacji i Odszkodowań przekazane zostały przez Składnicę Akt MKiS (Ministerstwo Kultury i Sztuki) Archiwum Akt Dawnych pod numerem 387.
- DOBZYCKA Anna, *Rewindykowane zbiory malarstwa europejskiego w Muzeum Narodowym w Poznaniu*. *Kronika m. Poznania* 1957 nr 1/2 s. 113—116.
- FISZMAN Samuel, *Polonica w ZSRR*. *Kuźnica* R. 3: 1947 nr 31/32 s. 17.
- FISZMAN Samuel, *Poszukiwania poloników w archiwach i bibliotekach w ZSRR*. *Osiągnięcia i perspektywy*. *Kuźnica* R. 3:1947 nr 29 s. 6.
- FISZMAN Samuel, *Skarby kultury wracają do kraju*. *Tygodnik Polski (Londyn)* R. 2:1947 nr 29 s. 4.
- GAWORZEWSKA Halina, KAMIŃSKA Ewa, *Rewindykacja zbiorów graficznych w Poznaniu*. *Muzealnictwo* 1958 nr 7—8 s. 52—65, il.
- Gdański zbiór tkanin udostępniony*. *Biuletyn Informacyjny Zarządu Muzeów* 1962 nr 40 s. 15 [Tkaniny przekazane Polsce przez NRD].
- Der Generalgouverneur. Der Sonderbeauftragte für die Sicherung der Kunst und Kulturgüter. Sichergestellte Kunstwerke im Generalgouvernement...* Breslau 1940 ss. 149.
- Rec. Sroczyńska Krystyna, *Biuletyn Historii Sztuki i Kultury* 1946 nr 3/4 s. 209—210.
- GOSIENIECKA Anna, *Wystawa rewindykowanych zbiorów gdańskich*. *Muzealnictwo* 1958 nr 7—8 s. 41—51, il.
- GRYCZ Józef, *Wskazówki dla prowadzących akcję zabezpieczania bibliotek i zbiorów bibliotecznych*. Warszawa 1945 Ministerstwo Oświaty, Wyd. Bibl. ss. 16.
- IDZIKOWSKI Mieczysław, *Straty wojenne w portretach Fryderyka Chopina*. *Ruch Muzyczny* 1962 nr 20 s. 20.
- J. B., *Wydawnictwa o zabytkach, które przetrwały*. *Biuletyn Historii Sztuki i Kultury* 1948 nr 1 s. 90. Jotka, *Zagadnienia rewindykacyjne*. „*Kurier Codzienny*” R. 3:1947 nr 55 s. 5. [Stanowisko MKiS].
- KACZMARZYK Dariusz, *Straty wojenne Polski w dziedzinie rzeźby*. Warszawa 1958 MKiS ss. 240, il. 206. *Prace i Materiały Wydziału Rewindykacji i Odszkodowań*, 14.
- Katalog obrazów wywiezionych z Polski przez okupantów hitlerowskich w latach 1939—1945*. Cz. 2 — *Malarstwo polskie*. Praca zbiorowa Warszawa 1951 MKiS ss. 70, il. 265. Toż w jęz. ang. wyd. 1953. *Prace i Materiały Biura Rewindykacji i Odszkodowań*, 11.
- KIESZKOWSKI Witold, *Składnica muzealna Paulinum i rewindykacja zabytków na Dolnym Śląsku*. *Pamiętnik Związku Historyków Sztuki i Kultury* t. 1:1948 s. 135—158.
- KŁYSZEWSKI Władysław, *Rewindykacja*. *Odrodzenie* R. 2:1945 nr 23 s. 5.

- KOCZOROWSKI Stanisław Piotr, *Wystawa rękopisów i druków wywiezionych przez hitlerowców do Niemiec*. Bibliotekarz R. 15:1948 nr 10/11 s. 160—162.
- KOZAKIEWICZ Stefan, *Bibliografia komentowana, ocena istniejącej literatury i wnioski badawcze i wydawnicze odnoszące się do stanu badań nad hitlerowską polityką grabieży dzieł sztuki i niszczenia zabytków* [Warszawa 1970] ss. 45.
- KOZERSKA Helena, *Straty w zbiorze rękopisów Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie w czasie I i II wojny światowej*. Warszawa 1960 Uniwersytet Warszawski ss. 133. Prace Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie, 2.
- KOZIKOWSKI Edward *Straty literatury polskiej w czasie ostatniej wojny*. Nauka i Sztuka t. 6:1948 s. 171—184.
- KUBCZAK Jerzy, *Dzieje zbioru naczyń starożytnych z Gołuchowa*. Z Otchłani Wieków 1957 z. 6 s. 331—337.
- KUBCZAK Jerzy, *O biżuterii antycznej ze zbiorów krakowskich, rozgrabionej przez hitlerowców*. Z Otchłani Wieków R. 32:1966 s. 213—221. [Opis kolekcji ze zbiorów Czartoryskich w Sieniawie].
- KUPŚC Bogumił [Stanisław], *Powrót skarbów kultury narodowej z Kanady*. Przegląd Biblioteczny R. 27: 1959 z. 1/2 s. 136—139.
- LORENTZ Stanisław, *Le Canada refuse de rendre à la Pologne ses richesses culturelles Varsovie*. Varsovie 1949. Musée Nationale ss. 85. Toż w jęz. ang.
- LORENTZ Stanisław, *Muzea i zbiory w Polsce 1945—1955*. Warszawa 1956 „Polonia” ss. 134. Toż w jęz. ang., franc., hiszp., niem., ros. [Rozdz.: Zniszczenia i straty. Odbudowa muzeów po wojnie s. 48—57].
- LORENTZ Stanisław, *Przewodnik po muzeach i zbiorach w Polsce*. Warszawa 1982. Wydawnictwo „Interpress” ss. 521. [Rozdz.: Zniszczenia i straty w czasie wojny i okupacji niemieckiej 1939—45 s. 32—33].
- LORENTZ Stanisław, *Skarby narodowe*. Przegląd Artystyczny 1961 nr 1 s. 33—41. [Historia arrasów Jagiellońskich, ich powrót do Polski].
- LORENTZ Stanisław, *Straty w dziełach sztuki i zabytkach przeszłości*. Kwartalnik Historyczny R. 53: 1939/46 z. 3/4 s. 715—739.
- LORENTZ Stanisław, *W obronie kultury polskiej*. Przegląd Historyczno-Oświatowy 1947 nr 1 s. 104—114. [Działalność konspiracyjna podczas okupacji].
- LORENTZ Stanisław, *Wystawa obrazów wywiezionych przez hitlerowców z Galerii Wilanowskiej, uratowanych przez Armię Radziecką i zwróconych Polsce*. Przegląd Artystyczny 1951 nr 2 s. 20—22.
- LORENTZ Stanisław, *Zburzenie Zamku Królewskiego w Warszawie*. Warszawa 1946 MKiS ss. 24, il. Toż w jęz. ang. Prace i Materiały Wydziału Rewindykacji i Odszkodowań, 4.
- MALECZYNSKI Karol, *Straty w zabytkach sztuki kościelnej we Wrocławiu*. Zaranie Śląskie 1946 z. 1/2 s. 63—64.
- MALINOWSKI Kazimierz, *Co wnosi nowego ustawa o ochronie dóbr kultury i o muzeach*. Ochrona Zabytków R. 15:1962 nr 2 s. 7.
- MANTEUFFEL Tadeusz, *Ekwiwalenty i odszkodowania w dziedzinie naukowych pracowni historycznych*. Przegląd Historyczny t. 36:1946 s. 68—71. *Much-Travelled Art Treasures*. Connoisseur 1952 s. 49—50. [dotyczy skarbów wawelskich].
- MYTARIEWA K., *Wystawka proizwiedienij izobrazitielnogo iskusstwa iz polskich muziejew*. Soobsczenija Gosudar. Ermitaża 1957 z. 12 s. 10—13. *Na gruzach*. Kwartalnik Muzealny R. 4:1948 z. 1—4 s. 5—6. [Krótka charakterystyka sytuacji w muzealnictwie po 1939 r.; lista Niemców niszczących polskie muzea].
- NACHLIK Stanisław E.[dward], *Les cas des collections polonaises au Canada. Considerations juridiques*. Annales Polonais des Affaires Internationales 1959/60 s. 172—190.
- NACHLIK Stanisław Edward, *Grabież dzieł sztuki. Rodowód zbrodni międzynarodowej*. Wrocław 1958, „Zakład Narodowy im. Ossolińskich” ss. 482, tabl. 6. Rec. Cyprian Tadeusz, *Państwo i Prawo* 1958 z. 10 s. 652—655; T.[eofil] S.[yga]. *Stolica* 1958 nr 41 s. 16; Bramson Aleksander, *Sprawy Międzynarodowe* 1958 z. 12 s. 164—175; Skowroński Jerzy, *Prawo i Życie* 1959 nr 2 s. 6; Żychiewicz Tadeusz, *Tygodnik Powszechny* 1959 nr 11 s. 5; Sroczyńska Krystyna, *Biuletyn Historii Sztuki* 1960 nr 1 s. 99—102; Ludziński Marian, *Nowe Książki* 1958 nr 16 s. 997—998.
- NACHLIK Stanisław Edward, *Sprawa zbiorów polskich w Kanadzie. Rozważania prawne*. Sprawozdania Międzynarodowe Warszawa 1958 nr 1/58 ss. 22.
- NACHLIK Stanisław Edward, *Plon wiedeńskiej konferencji w sprawie prawa traktatów*. „Sprawy Międzynarodowe” 1970 nr 6.
- NACHLIK Stanisław Edward, *Tak zwana sprawa arrasów w świetle dokumentów*. Studia do Dziejów Wawelu t. 4:1978 s. 361—395.
- NACHLIK Stanisław Edward, *Zagadnienia międzynarodowej ochrony dzieł sztuki w czasie pokoju*. [w:] Księga pamiątkowa ku czci Juliana Makowskiego z okazji 50-lecia pracy naukowej. Warszawa 1957 s. 220—246.
- NIEĆ Halina, *Ojczyzna dzieła sztuki. Międzynarodowa ochrona integralności narodowej spuścizny kulturalnej*. Warszawa—Kraków 1980 „PWN” ss. 211.
- NIEĆ Halina, *Prawa do kultury jako prawa człowieka*. Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego Prace Prawnicze 1971.
- OLSZEWICZ Bolesław, *Lista strat kultury polskiej (1 IX 1939—1 III 1946)* Warszawa 1947 S. Arct ss. 336.
- PEGDEN Norman, *Comparaison entre les divers*

- legislations nationales protegeant les biens culturels*. Museum 1974 nr 1 s. 53—60.
- RECZYŃSKI K., *Losy zbiorów wschodnio-pruskich*. Arkona 1945/46 nr 12 s. 22.
- ROSS Juliusz, *Zniszczenia wojenne i ochrona zabytków w rejonie Beskidu Niskiego*. Ziemia 1948 nr 1 s. 9—13.
- RYBARSKI Antoni, *Rewindykacja i zabezpieczenia archiwaliów w latach 1945—1947*. Kwartalnik Historyczny R. 55:1948 s. 34—39.
- SAWICKA Stanisława Maria, *Materiały do rewindykacji strat w zbiorach malarstwa w Polsce*. Przegląd Zachodni R. 7:1951 nr 11/12 s. 601—605.
- SAWICKA Stanisława Maria, *Les pertes de collections polonaises dans le domaine des manuscrits illustrés*. Scriptorium t. 15:1961 nr 2 s. 300—302.
- SAWICKA Stanisława Maria, *Rewindykacja książki polskiej*. Przegląd Zachodni R. 2:1946 nr 2 s. 193—195; Tamże R. 7:1951 nr 11/12 s. 601—605.
- [SAWICKA Stanisława Maria] St. M.S., *Rewindykacje mienia kulturalnego aliantów odnalezionych w Niemczech*. Biuletyn Historii Sztuki i Kultury 1946 nr 1/2 s. 133.
- SAWICKA Stanisława, *Straty wojenne zbiorów polskich w dziedzinie rękopisów iluminowanych*. Warszawa 1952 MKiS ss. 97, tabl. 130. Prace i Materiały Biura Rewindykacji i Odszkodowań, 10.
- SAWICKA Stanisława Maria, SULERZYSKA Teresa, *Straty w rysunkach z Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej 1939—1945*. Warszawa 1960 Uniwersytet Warszawski ss. 79, tabl. 57.
- SAWICKI Jerzy, *Zburzenie Warszawy. Zeznania generałów niemieckich przed polskim prokuratorem, członkiem polskiej delegacji przy Międzynarodowym Trybunale Wojennym w Norymberdze*. Warszawa 1946 ss. 319, il. mapa; Wyd. 2 uzup. Warszawa 1949 Instytut Wydawniczy ss. 310, pl. 1.
- SEYDEWITZ Ruth, SEYDEWITZ Max, *Dama z grostajem. Największy rabunek dzieł sztuki wszystkich czasów*. Kraków 1966. „Wydawnictwo Literackie” ss. 224, tabl. 55.
- SIEROSZEWSKI Władysław, *Ochrona prawna dóbr kultury na forum międzynarodowym w świetle legislacji UNESCO*. Biblioteka Muzealnictwa i Ochrony Zabytków t. 35:1974 seria B, ss. 246.
- SIEROSZEWSKI Władysław, *Ochrona prawna dóbr kultury w Polsce*. Biblioteka Muzealnictwa i Ochrony Zabytków t. 30:1971 seria B, ss. 175.
- SIEROSZEWSKI Władysław, *Odpowiedzialność kar na na podstawie przepisów ustawy o ochronie dóbr kultury i o muzeach*. Palestra 1962 nr 3/4 s. 109.
- SIEROSZEWSKI Władysław, ŻÓŁKIEWSKI Aleksander, *Przepisy prawne dotyczące ochrony dóbr kultury oraz muzeów*. (Suplement do II wydania). Biblioteka Muzealnictwa i Ochrony Zabytków t. 50: 1978 seria B, ss. 184.
- Sprawozdanie w przedmiocie strat i szkód wojennych Polski w latach 1939—1945*. Warszawa 1947 ss. 63.
- SROCZYŃSKA Krystyna, *Rewindykacja dzieł sztuki*. Biblioteka Muzealnictwa i Ochrony Zabytków t. 23: 1968 seria B, s. 47—51.
- STANISŁAWSKA-KILIAN Janina, *Zbiory Muzeum Wielkopolskiego wracają do Kraju*. Przegląd Artystyczny R. 1:1946 nr 4 s. 8.
- STANKIEWICZ Witold, *Z badań nad problematyką strat wojennych bibliotek polskich*. (Warszawa 1970) ss. 21 + ss. 12.
- Statement on war losses and damages of Poland in 1939—1945*. Warsaw 1947 ss. 88. Tekst również w jęz. franc.
- Straty kulturalne Warszawy*. 1. Praca zbiorowa. Red. Władysław Tomkiewicz. Warszawa 1948 MKiS ss. 315, tabl. 77. Prace i Materiały Wydziału Rewindykacji i Odszkodowań, 7.
- Straty kultury polskiej 1939—1949*. Praca zbiorowa. Red. Adam Ordęga i Tymon Terlecki. Glasgow 1945 „Książnica Polska” t. 1—2 ss. 570 + 560.
- Straty wojenne Polski w latach 1939—1945*. Poznań 1960 „Wydawnictwo Zachodnie” ss. 119. Toż w jęz. franc., niem., ros.; Wyd. 2 uzup. 1962 ss. 142.
- Straty wojenne zbiorów polskich w dziedzinie rzemiosła artystycznego*. Praca zbiorowa. Warszawa 1953 MKiS t. 1—2 ss. 98 + 160, tabl. 132. Prace i Materiały Biura Rewindykacji i Odszkodowań, 12—13.
- SUCHODOLSKI Witold, *Zagadnienie prymatu strat kulturalnych w ogólnym programie odszkodowań*. Warszawa 1945 MKiS ss. 8. Toż w jęz. franc.
- SZUMAN Norbert, *Grabież dóbr kultury polskiej w ramach działalności „generalnego powiernika dla zabezpieczenia niemieckich dóbr kultury na wschodnich ziemiach przyłączonych”*. Biuletyn Głównej Komisji Badań Zbrodni Hitlerowskiej t. 4:1948 s. 173—227.
- TATARKIEWICZ Władysław, *Etyczne podstawy rewindykacji i odszkodowań*. Warszawa 1945 MKiS ss. 23. Toż w jęz. franc. Prace i Materiały Wydziału Rewindykacji i Odszkodowań, 3.
- TOMKIEWICZ Władysław, *Katalog obrazów wywiezionych z Polski przez okupantów niemieckich w latach 1939—1945*. 1: Malarstwo obce. Warszawa 1949 MKiS ss. 77, tabl. 169. Toż w jęz. ang. wyd. 1950. Prace i Materiały Biura Rewindykacji i Odszkodowań, 9.
- TOMKIEWICZ Władysław, *W sprawie restytucji polskiego dorobku w dziedzinie kultury artystycznej*. Przegląd Historyczny t. 36:1946 s. 51—67.
- TOMKIEWICZ Władysław, *Zbiory polskie w Niemczech i Austrii*. Problemy 1946 nr 1 s. 39—43.

TOMKIEWICZ Władysław, *Zniszczenia wojenne w dziedzinie kultury*. (w:) *Polska w okresie drugiej wojny północnej 1655—1650*. Praca zbiorowa. Red. Adam Przyboś. Warszawa 1957 „PWN”.

Uczestnictwo szeregu państw w konwencji w sprawie ochrony światowego dziedzictwa kulturalnego i naturalnego, przyjętej w Paryżu dn. 16 XI 1972 r. przez Konferencję Generalną Organizacji Narodów Zjednoczonych dla Wychowania Nauki i Kultury na jej siedemnastej sesji. Oświadczenie Rządowe. Dziennik Ustaw 1977 nr 31 poz. 139.

URBANOWICZ Bohdan, *Kronika Fischhornu*. Muzealnictwo 1966 nr 13 s. 11—13.

WALICKI Michał, *Nowo odnalezione obrazy z Galerii Stanisława Augusta*. Biuletyn Historii Sztuki i Kultury R. 9:1947 nr 3/4 s. 299—305.

WALICKI Michał, *Stracone skarby sztuki*. Ochrona Zabytków 1948 nr 3/4 s. 135—139.

Walka o dobra kultury. Warszawa 1939—1945. Praca zbiorowa. Red. Stanisław Lorcntz. Warszawa 1970 t. 1—2 ss. 585 + 636; w tym: *Bibliografia materiałów publikowanych w drukach zwartych i periodykach dotyczących ochrony zbiorów archiwalnych, bibliotecznych i muzealnych w Warszawie w okresie okupacji*. Oprac. Maria Jasińska s. 571—592.

Warszawa oskarża. Przewodnik po wystawie urządzonej przez Biuro Odbudowy Stolicy wspólnie z Muzeum Narodowym w Warszawie maj—czerwiec 1945. Warszawa MKiS i Ministerstwo Odbudowy Kraju ss. 24. Toż w jęz. ang., ros.

WDOWISZEWSKI Zygmunt, *Straty artystyczne i kulturalne zbiorów Przeździeckich w Warszawie*. Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie t. 3:1958 s. 353—413.

WILLIAMS S. A., *The Polish art treasures in Canada: legal problems and political realities* [revised edition]. Toronto 1974.

WOSZCZYŃSKI Bolesław, *Materiały archiwalne przekazane Centralnemu Archiwum Wojskowemu ze Związku Radzieckiego*. Wojskowy Przegląd Historyczny R. 9:1964 nr 4 s. 231—237.

Wydział Rewindykacji i Odszkodowań w dziedzinie kultury. Kwartalnik Historyczny 1946 z. 3/4 s. 758—759.

Wystawa dzieł sztuki zabezpieczonych przez ZSRR. Warszawa, Gdańsk, Poznań, Szczecin. Katalog. Oprac. wersję polską Stanisław Brzostowski. Warszawa 1956 „Sztuka” ss. 67.

Wystawa obrazów wywiezionych przez hitlerowców z Galerii Wilanowskiej, uratowanych przez Armię Radziecką i zwróconych Polsce. Wstęp Stanisław Lorentz. Warszawa 1951 Muzeum Narodowe w Warszawie ss. 15, tabl. 16.

Wystawa „Zbrodnie niemieckie w Polsce 1939—1945”, Muzeum Narodowe w Warszawie. Warszawa 1946 Muzeum Narodowe w Warszawie ss. 65.

Zestawienie strat i szkód wojennych Polski w latach 1939—1947. Warszawa 1947. Biuro Odszkodowań Wojennych przy Prezydium Rady Ministrów ss. 312.

Zestawienie strat i szkód wojennych w Polsce 1939—1945. Warszawa 1946. Biuro Odszkodowań Wojennych przy Prezydium Rady Ministrów ss. 70.

ŻYGULSKI Zdzisław jun., *Muzea na świecie*. Warszawa 1982 ss. 212.

Oprac. Beata Pawłowska-Wilde

Zasługi Edwarda Rastawieckiego jako kolekcjonera i mecenasa

Rastawiecki podzielił los wielkich leksyko-
grafów, takich jak Thieme czy Becker; ich
nazwiska weszły do literatury jako określenia
zastępcze napisanych, czy opracowanych przez
nich wielotomowych dzieł. Że zaś z tych dzieł
korzysta się bardzo często, więc i nazwiska ich
twórców stały się wśród historyków bardzo
popularne, ale tylko jako skróty nazw książek.
„Rastawiecki” np. to przede wszystkim okreś-
lenie *Słownika malarzów* znacznie rzadziej
Słownika rytowników. Te tomy przesłoniły po-
stać ich twórcy, którym też prawie się nie in-
teresowano. Na temat Edwarda Rastawieckie-
go ukazał się tylko jeden wart przypomnienia
artykuł, oparte na archiwaliach studium ów-
czesnego studenta prawa, a przyszłego polity-
ka i profesora UJ, dwudziestoletniego Władys-
ława Leopolda Jaworskiego¹. Omówił on ob-
szernie samą młodość Rastawieckiego, ogłosił
więc typowy tzw. przyczynek naukowy, bar-
dzo sumienne opracowanie tego okresu życia
zasłużonego człowieka, kiedy jeszcze niczym
się nie wyróżniał. Ostatnio przyciągnęły nieco
uwagi opracowane przez Rastawieckiego słow-
niki² i prowadzony przezeń sztambuch³.

To za mało, jak na życie ściśle wypełnione
prawdźwicie mrówczą, konsekwentną pracą, za-
pobiegliwością i staraniem człowieka całkowi-
cie oddanego idei uchronienia i przekazania
następcom, tradycji dawnej polskiej kultury
artystycznej. Na ten cel nie żałował niczego,
przeznaczył nań swój znaczny majątek, zaan-
gażował wszystkie ambicje i siły. A miał mo-
że przy tym przekonanie, że jest to obowiązek,
który na nim wobec historii ciąży, bo był ostat-
nim z rodu. Niejednokrotnie — szczególnie zaś
w pierwszej poł. XIX w. — spotykamy się
z pragnieniem utrwalenia nazwiska w taki
właśnie sposób, że przypomnę poczynania Osso-
lińskich, gen. Ludwika Paca czy Jana Działyń-
skiego, których rody wygasły, brak było bo-
wiem potomków, przynajmniej „po mieczu”.

Tyle, że dla osoby postronnej, Rastawieccy
herbu Sas wydają się rodziną niewybitną, świe-
żej daty, ale majątną, skoligaconą z przedsta-
wicielkami przeciętnej szlachty. Jeszcze nie
uwzględnieni przez Niesieckiego, uchwytani są
tylko w pięciu pokoleniach, bardzo słabo roz-
rodzonych, zasiedziały w dawnym powiecie
tomaszowskim na Lubelszczyźnie, z siedzibami
w Nowosiólkach⁴ (kupionych z wiana Krajew-
skiej) i Dołhobyczowie⁵ (kupionym, wraz z ma-
jątkami Sahryń i Czumów, z posagu Wysokiń-
skiej). Jako pierwszy z Rastawieckich pojawia
się Jerzy-Aleksander żonaty z Anną Sawicką,
dalej jego syn Mikołaj wraz z żoną Anną Ter-
lecką i wreszcie wnuk Andrzej (1731—1809),
bardzo bogato ożeniony z Katarzyną Wysokiń-
ską. On to, za nieznane bliżej zasługi, otrzy-
mał w 1781 r. od cesarza Józefa II dziedziczny
tytuł barona w Galicji⁶. Tytuł przeszedł na sy-
na Ludwika (1772—1847) — to pierwsza wy-
bitniejsza postać tego rodu; w 1803 r. pojął on
za żonę bardzo posadną Teresę Krajewską.
W 1791 r. ukończył filozofię i prawo na Uni-
wersytecie Lwowskim, był paziem Stanisława
Augusta (*miał przy boku Jego czynić kompa-
niią*), później marszałkiem sejmiku tomaszow-
skiego, posłem na Sejm, aktywnym maso-
nem — w 1812 r. mistrzem w świątyni Izis,
w 1817 r. afiliowanym do loży Kazimierza
Wielkiego⁷. Pozostawił jedno tylko dziecko,
dziedzica tytułu i majątków — barona Edwar-
da Rastawieckiego (1805 r. lub 1804—1874).
Na nim, bo mu zaślubiona w 1845 r. Leonia
Nakwaska potomka nie dała, wygasła rodzi-
na, a to ludzi tak silnie do tradycji przywią-
zanych jak twórca słowników, zobowiązywała
szczególnie. *Noblesse oblige* — mawiano prze-
cież.

Rastawiecki, który był zaprzeczeniem roman-
tyzmu, niemal wyzbyty zdolności do jakich-
kolwiek wzruszeń, swój szczerzy patriotyzm
może nieefekownie, ale skutecznie wyrażał w

zbieractwie rodzimej sztuki, dokumentów historycznych, a także wiadomości o dokonaniach Polaków na polu kultury. Nie był estetą, odczuwającym potrzebę otaczania się przedmiotami pięknymi, ani człowiekiem światowym i pysznym chcącym olśniewać wspaniałością kolekcji; nie zamierzał być historykiem odtwarzającym sugestywny obraz przeszłości, a tym mniej pisarzem oddziałującym słowem na wyobraźnię, a więc także na charakter i postawę swych ziomków. On spełniał tylko, jak potrafił, te zadania, które J. I. Kraszewski we wpisanym do sztambucha barona wierszu tak z emfazą wyraził *Zbierajmy przeszłości rozsiekanę ciało. Niech się zetknie, pozrasta, by z grobu powstało. Zbierajmy i okruchy, i drobiny małe*⁹. A sam Rastawiecki, niezbyt zgrabnie, tak o sobie w 1859 r. napisał w liście do Aleksandra Przedzieckiego, skarżąc się, że choć *Wzory sztuki średniowiecznej...* — przygotowali wspólnie — wspominający o tym wspaniałym wydawnictwie wymieniają tylko Przedzieckiego — *To są zbyt dotkliwie razy i kolące cieranie, które w pokorze cierpieć może tylko gorliwy dla rzeczy publicznej pracownik, w życzeniach i nadziejach swych skromny, do wszelkich poświęceń pochopny. Takim właśnie byłem zawsze i będę*⁹.

Wykształcenie i wychowanie, jak na bogatego i dobrze urodzonego panicza przystało, otrzymał bardzo staranne. Prawdziwą szkołą był mu głośny salon warszawski prowadzony przez siostrę matki, Annę Nakwaską. Obie siostry tak układały plany przyszłego życia Edwarda *aby nie był bogatym niedołęgą, jak ich tyłu jest na świecie*¹⁰. Dzieciństwo spędzał w Nowosiólkach pod okiem francuskiego guwenera i nauczyciela muzyki. W 1816 r. rodzice przenieśli się do Warszawy; tu nauką kierował nowy opiekun, także Francuz. Następnie nauka w Liceum Warszawskim (gdzie go celnie scharakteryzowano w świadectwie *Po tym uczniu Ojczyzna spodziewać się może zacnego i pracowitego obywatela*), następnie na Wydziale Administracyjnym Uniwersytetu Warszawskiego, ale — zdaniem rektora Lindego — od systematycznej nauki więcej *pociągały go patriae litterae*¹¹. Już wówczas gromadził książki, dokumenty, numizmaty i zabierał się do badań nad historią arianizmu i pierwszymi pol-



Ksawery Jan Kamiński, portret Edwarda Rastawieckiego

Ksawery Jan Kamiński portrait d'Edward Rastawiecki

skimi drukarniami. W 1826 r. odbył swą pierwszą i jedyną „wielką podróż”. Jechał przez Pragę, Wiedeń, Monachium, zjechał całe Włochy w dół i w górę, stąd udał się do Szwajcarii, Niemiec, Paryża (gdzie pozostał prawie przez rok). Na drogę wyposażył go Joachim Lelewel w obszerny list wskazujący gdzie i jak szukać należy dokumentów z Polską związanych¹², a podczas wojażu prowadził pamiętnik zupełnie odmienny od wszelkich innych diariuszy podróży. Był to mianowicie *Dziennik biblioteczny, czyli wiadomość o sposobie uporządkowania i utrzymywania spisów główniejszych księgozbiorów zagranicznych w czasie podróży w latach 1826, 1827 i 1828 zwiedzonych*.

Stanowisk, ani wyróżnień Rastawiecki się nie dobijał. W karierze oficjalnej poprzez uzyskane w 1829 r. stanowisko kamerjunkra dworu królewsko-polskiego doszedł w 1832 r. do tego, że go w tymże charakterze zaliczono do dworów cesarskiego, ale w pamiętnym roku manifestacji 1861 rosyjskim szambelanem być przestał. Pełnił za to mnóstwo rozmaitych funkcji społecznych, zarówno w Warszawie (m.in. w To-

warzystwie Kredytowym Ziemi, Rolniczym, Dobroczyńności, Heroldii, wydawnictwie „Biblioteki Warszawskiej”), jak i w powiecie hrubieszowskim. Ale wszystko to zabierało mu tylko czas, który chciał przeznaczyć w całości na szeroko pojętą „archeologię krajową”. Jak wspominałem, zasłużył się szczególnie jako kolekcjoner przedmiotów i wiadomości historycznych.

Skromniejsze były jego zasługi jako mecenas, ale i one pozostawiły trwałe ślady. Dotyczyły zarówno działań opiekuńczych w stosunku do artystów, jak i piśmiennictwa poświęconego sztuce. Nastawiony na historię, ze współczesnymi mu twórcami stykał się niezbyt wiele. Wyjątkowy pod tym względem był okres 1860—1866, kiedy Rastawiecki bardzo aktywnie współdziałał przy powołaniu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, którym następnie przez sześć lat, jako wiceprezes, kierował¹³. Zapewne dzielnie wspomagał też artystów w dobie powstania czy po jego upadku. Nic wprawdzie o tym bliższego nie wiemy, ale Wincenty Smokowski wspominał w 1867 r., że baron *tak świetnie zajął się losem żyjących artystów wśród nieszczęśliwych okoliczności*¹⁴.

Zresztą, w całej rodzinie Rastawieckich kontaktów z artystami nie brakło. Dziadów barona portretował więc Józef Pitschmann, ojca — Rafał Hadziewicz, uzdolniona malarsko matka uczyła się u Kazimierza Wojniakowskiego, wizerunki samego Edwarda Rastawieckiego i jego żony malowali m.in. parokrotnie Jan Ksawery Kaniewski i Rafał Hadziewicz¹⁵. Do swej wiejskiej rezydencji sprowadził Marcina Zaleskiego, który zdyktował rysunek wnętrza gabinetu w Dołhobyczowie, a potem na tej podstawie wymalował dla zbieracza widok olejny. Dalej zlecał Rastawiecki m.in. Wincentemu Smokowskiemu i Emilowi Boratyńskiemu wykonanie kopii. Obrazy konserwowali mu Bonawentura Dąbrowski i Jacenty Sachowicz, na koniec u Jana Feliksa Piwarskiego zamówił serię portretów malarzy (litografie i akwaforta) do swego słownika¹⁶, a i pozostałe jego dzieła wymagały współpracy rysowników i grafików np. Maksymiliana Fajansa, który mu wiele zawdzięczał. W Nowosiólkach baron przebudował murowaną cerkiew¹⁷, ściany jej pokryła interesująca polichromia, a w podziemiach urzą-

dził mauzoleum swej rodziny. Znacznie poważniejsze roboty prowadził w Dołhobyczowie, gdzie ojcowski pałac w rozległym założeniu ogrodowym w 1837 r. rozbudował, ozdobił stiukami i urządził, zatrudniając przede wszystkim samego Antonia Corazziego¹⁸. Rezydencja zmieniła się zupełnie. Rastawiecki pisał więc nie bez dumy *Dołhobyczów dzisiejszy jest to mój własny utwór, dziecko starań i pomysłów moich*¹⁹. Wymienione nazwiska artystów wskazują na niewątpliwe dobre rozeznanie w artystycznym środowisku warszawskim. Dodajmy, że okresowo należał jeszcze doń szacowny pałac Krzysztofory w Krakowie, nabyte w 1836 r.

Znaczne zasługi miał także jako mecenas piśmiennictwa z zakresu tzw. starożytności krajowych. Nie tu jest miejsce, by dorobek piśmienniczy, czy naukowy barona omawiać, dość stwierdzić tylko, że był poważny, a wszystkie swoje publikacje Rastawiecki własnym kosztem przygotowywał (zatrudniając różnych pomocników w wielu miastach) i drukiem ogłaszał. Przy czym bardzo kosztowne okazało się zbieranie materiałów do *Słownika malarzów...*, zdecydowany był nawet, choć się początkowo natarczywym namowom Kraszewskiego opierał, zakupić za żądane 250 czerwonych złotych cały wielki zbiór wypisów do dziejów malarstwa, ale się pisarz w ostatniej chwili rozmyślił²⁰. Kraszewski nie przyjął też szlachetnej propozycji Rastawieckiego, który zgłaszał gotowość, by *skuteczną, a najchętniejszą pomocą ułatwić wydanie wielce kosztownego przedsięwzięcia*²¹. Gest ten nie był wyjątkowy: w 1845 r. wydał baron własnym kosztem podstawowe dzieło numizmatyczne Ignacego Zagórskiego *Monety dawnej Polski*. Finansował i inne poczynania np., z jego inicjatywy i z jego zasobów odbył Józef Łepkowski swą podróż archeologiczną po Galicji²². Mniejszych nakładów wymagała opracowana przez Rastawieckiego *Mappografia dawnej Polski* z 1846 r., ale prawdziwą fortunę pochłonęło piękne albumowe wydanie wspólnie z Aleksandrem Przędzieckim przygotowywanego i drukowanego dzieła, którego skaleczony urzędowo tytuł²³ brzmiał *Wzory sztuki średniowiecznej i z epoki odrodzenia po koniec wieku XVII w dawnej Polsce*. Podjął się tego kolosalnego zamierzenia kierowany myślą obywatelską: *Będzie to*

sposób przechowania od zagłady i niepamięci wielu pamiątek dziejowych lub sztuki — pisał Kraszewskiemu²⁴. Ale zarazem wyznał Przędzieckiemu, że *Wzory po mojej śmierci będą zawsze jakim takim pomnikiem na mym grobie*²⁵.

Oba względy, narodowy i rodowy, przyświecały mu też w całej jego rozległej działalności kolekcjonerskiej. Gromadził bowiem zapamiętane, przez całe swe życie, do swych kolekcji był przywiązany i chciał je zabezpieczyć przed rozproszeniem. W styczniu 1863 r., w obliczu wielkich narodowych wydarzeń, oświadczył — co podkreślił — „kategorycznie” *Jest moim stałym zamiarem założyć w Warszawie Muzeum imienia mojego, złożone ze wszystkich moich zbiorów, to jest obrazów, rycin, monet i medali, starożytności i biblioteki z rękopisami, dyplomami i sfragistyką. Jedyłą trudnością jest brak odpowiedniego a stałego lokalu; za swego życia chcę być sam kuratorem tego zakładu, z możliwością zwiększenia go wedle myśli własnej. Po mojej śmierci wyznaczę dożywotniego kuratora, który zarazem wskaże następcę swego itd. Zaś na utrzymanie i dalsze zwiększanie zapiszę na majątku moim ziemskim pewny stały roczny dochód*²⁶. Może i za wzór służył mu lwowski Instytut Ossolińskich wraz z Muzeum Lubomirskich. Planowane Muzeum im. Edwarda Rastawieckiego ewentualnie mogłoby być połączone z Towarzystwem Zachęty Sztuk Pięknych, jak mu to podsuwano. Z tych projektów nic, jak wiadomo, nie wyszło, w ogóle nic po powstaniu styczniowym ze zbiorów w zaborze rosyjskim nie pozostało. Przekazał tylko pewne kwoty na Uniwersytet Warszawski, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych i organizacje charytatywne²⁷.

Zbiory Rastawieckiego wyrosły z jego zainteresowań badawczych, które z biegiem czasu ulegały zmianie. Układają się więc w odrębne grupy, a że i los je rozdzielił, wymagają osobnej wzmianki. Pierwszym obiektem kolekcjonerskim były archiwalia. Złożyły się na nie rzeczy najrozmaitsze (ale zawsze z Polską związane), autografy (np. list Jana Dantyszka), dokumenty historyczne (np. zbiór gazetek pisanych z pierwszej połowy XVIII w.), pergaminy (od 1477 r.), pieczęcie (zbiór po numiz-

matyku Friedrichu Auguście Vossbergu, który polskim średniowiecznym pieczęciom poświęcił ważne opracowanie naukowe²⁸) itd. W sumie raczej bogata *silva rerum*, niż zbiór jednolity. Doszły do tego papiery rodzinne, a także, pewnie po ojcu, bogata kolekcja akt masońskich, na koniec zaś bardzo obszerne archiwum własne Edwarda Rastawieckiego. Obejmowało ono rozległą korespondencję, rachunki, materiały naukowe jak wypisy, wycinki, odpisy (ale i oryginały) kontraktów z artystami i rzemieślnikami, rękopiśmienne katalogi zbiorów i prowincjonalnych wystaw, zakupywane i otrzymywane materiały do słownika malarzów i innych opracowań, sztambuch itd. Wyzyskane dotychczas w małej tylko części, stanowi prawdziwe złoża wartościowego surowca dla wielu badaczy dziejów kultury. Archiwum to zachowało się bez widocznych luk i zniszczeń i przechowywane jest obecnie w Archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego jako Teki Edwarda Rastawieckiego. Trafiły tam z bezinteresownego daru twórcy tego zbioru, który wybrał dla nich to miejsce, jako widocznie bezpieczne, rokujące nadzieje przetrwania i roztoczenia opieki. Ani z Krakowem, ani z jego wszechnicą nie był bowiem baron w swym życiu związany.

Wymienione papiery połączone były pierwotnie z woli ofiarodawcy z kolekcją tzw. starożytności, czyli przedmiotów rzemiosła artystycznego. Z kolei ten zbiór wyrastał z tych samych zainteresowań co *Wzory* i był z pracą nad *Wzorami sztuki średniowiecznej* związany. Powstawał przede wszystkim w późniejszych latach życia, zakupywany w znacznym stopniu na zagranicznych rynkach antykwarycznych m.in. w Niemczech i Francji, zarówno osobiście, jak za pośrednictwem innych ludzi, którzy jak np. Kraszewski z Drezna, informowali barona o nadarzających się okazjach. Obejmował zabytki przedhistoryczne oraz okazy rzemiosła artystycznego, m.in. kilkadziesiąt naczyń srebrnych i złotych, z którymi związane było rękopismo historyczne, nawet monarchiczne, pochodzenie. Ale to było złudne: część tej kolekcji okazała się falsyfikatami, część przedmiotami stosunkowo późnymi i niezbyt wielkiej wartości²⁹. Cały zespół czeka jednak jeszcze na przebadanie. Włączony do Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego dotrwał, wprawdzie po-

ważnie uszczuplony, do naszych czasów. Przekazany w kilku ratach w latach 1869, 1870 i 1874³⁰ jako Zbiór Rastawieckiego Uniwersytetowi, miał wyznaczonego przez ofiarodawcę kuratora w osobie Aleksandra Przeddzieckiego, a po nim jego syna Konstantego³¹, którzy ze swej strony przekazali także wykopaliska, „starożytności”, książki i mapy jako Zbiór im. Przeddzieckich. Kierownictwo całością objął Józef Łepkowski, tworząc Gabinet Archeologiczny³², jako że na nazwę Muzeum władze nie chciały udzielić zgody. Z czasem przedmioty o charakterze muzealnym włączono do Muzeum Uniwersytetu, a papiery do Archiwum uczelni.

Reszta zbiorów trafiła do Poznania. W jej skład weszła najpierw pokaźna kolekcja grafiki polskiej, gromadzona przez wiele lat, z której wyrósł przyszły *Słownik rytowników polskich*. Rastawiecki poszedł w tym własną drogą: inni bowiem przejawiali zainteresowania ikonograficzne, z reguły gromadzili więc tzw. polonika, to jest przede wszystkim portrety Polaków, widoki miejscowości z terenu historycznej Rzeczypospolitej, sceny bitewne i obrazy innych wydarzeń dziejowych, wreszcie ryciny popularyzujące polskich świętych lub czczone u nas tzw. cudowne obrazy. Te ryciny były w większości anonimowe lub wychodziły z pracowni sztycharzy cudzoziemskich, podczas gdy Rastawiecki chciał zgromadzić bodaj całą twórczość rytowników — Polaków. Kupował sztychy także w kraju, ale częściej u antykwariuszy zagranicznych, wertował w tym celu katalogi aukcyjne i prowadził obszerną korespondencję, sporo także ze zbieraczami wymieniał. W 1855 r., gdy Hipolit Skimborowicz proponował mu odstąpienie całej swej kolekcji graficznej, Rastawiecki — rezygnując z tego — donosił, iż jego zbiór został na nowo uporządkowany, a jest zasobny, bo go *od lat dawnych w kraju i za granicą kształcił*³³. Szczególnie zabiegał o zgromadzenie całego *oeuvre gravé* Jeremiasza Falcka.

Ze zbiorami graficznymi barona wiązała się znaczna kolekcja sztychowanych map i planów; pozwoliła ona na opracowanie i wydanie *Mappografii...*, której zrębem zasadniczym była spuścizna po Janie Danielu Janockim, bibliotekarzu Józefa Andrzeja Załuskiego³⁴. Dalej szła numizmatyka — monety i medale, także orde-

ry. Ale do monet się zraził: zbyt dużo pojawiało się falsyfikatów, więc już sam pracy o polskiej numizmatyce pisać nie chciał, wolał wydać gotowy rękopis Ignacego Zagórskiego i na tym poprzestać.

Spośród wszystkich zespołów wszechstronnej kolekcji Rastawieckiego zdecydowanie najbliższe jego sercu było jednak malarstwo. Przy gromadzeniu obrazów kierował się tymi przesłankami, co przy opracowywaniu *Słownika malarzów...*: zbierał więc wyłącznie dzieła malarzy polskich lub w Polsce działających, w zasadzie nieżyjących, malowidła o ustalonym autorstwie. (Przy atrybucji zdarzały mu się oczywiście pomyłki, nawet bardzo poważne, ale nieliczne³⁵). Toteż nie pozyskał np. żadnych dzieł Matejki, Grottgera, Simmlera, czy Rodakowskiego. W jego kolekcji zabrakło także — z nielicznymi wyjątkami — dzieł starszych niż z drugiej poł. XVIII w. Z tych wcześniejszych najważniejsze były: doskonale *Ukamieniowanie św. Szczepana* Bartłomieja Strobla, sygnowany i datowany 1622 *Św. Norbert* Wojciecha Maliśkiewicza oraz 43 rysunki Jędrzeja Radwańskiego. Nieliczne obrazy zanotowane jako anonimowe były prawie wyłącznie nowymi kopiami oraz portretami historycznych postaci, pochodzącymi pewnie od rodziny barona. Gromadził nie tylko obrazy, ale także — stanowiące dział odrębny — „studia i szkice oryginalne” malarzy oraz miniatury portretowe. Rastawiecki stworzył — na ile to było możliwe — najbardziej systematyczny i najkompletniejszy zbiór polskiego malarstwa. Prowadził katalog swej galerii obrazów, ale nie udało się go odszukać. Zastępuje go jednak sumienny spis sporządzony wkrótce po 1869 r. przez kierownika zbiorów Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Poznaniu Hieronima Feldmanowskiego³⁶. Wykazuje on 508 pozycji, w tym większość rysunków, poza tym niewielki zbiorek miniatur z XVIII—XIX w., a w nim zwarta grupa 14 portretów malarzy polskich, których baron potrzebował jako podstawy do rycin ilustrujących *Słownik malarzów...*

Jak do swego doskonałego zbioru doszedł? Dokładniej prześledzić tego nie można, bo baron raczej nie prowadził dokładnej dokumentacji, jak to np. czynił skrupulatny Atanazy Raczyński, którego *notabene* Rastawiecki naj-

surowiej potępiał, w czym zresztą nie był odosobniony. Baron pisał: *Raczyński, znamienity pisarz i znawca, ale haniebnie rzekł się pochodzenia swego, to zabity Niemiec, Polskę zapomniał zupełnie, zaparł jej się bezwstydnie*³⁷. W odróżnieniu od tamtego, patriota Rastawiecki szukał tylko polskich obrazów i rysunków. Kupował dzieła pojedynczo, co sam odszukał, lub co mu zgłaszano, od zbieraczy i pośredników, artystów (od których też czasem drobniejsze rzeczy otrzymywał w prezencie) i ich spadkobierców, ściągnął też, co znalazł od swojej rodziny. Nic nie wiadomo, by jakieś zbiory miał nabyć w całości, choć mu to proponowano, np. obrazy będące w posiadaniu Konstantego Nowomiejskiego, a zgromadzone niegdyś przez *wielkiego znawcę i artystę ks. kanonika Dłuskiego*³⁸. Niewielkie tylko części zbiorów, m.in. Aleksandra Kokulara, Karola Hoppena w Radomiu (posiadającego znaczny zespół obrazów i rysunków Bacciarellego) czy Grzegorza Jahołkowskiego znalazły się w kolekcji Rastawieckiego.

Najpoważniejsza propozycja przyszła już zbyt późno, kiedy Rastawiecki czuł się stary, sterany życiem, cierpiący na oczy, kiedy już niczego nie oczekiwał, tym bardziej zaś niczego nie zamierzał kupować. Jeżeli tu o niej nieco szerzej wspominam, to tylko dlatego, że dotyczy zbioru jednego z najważniejszych, najbardziej znanych i największych, a przy tym takiego, który doczekał się szczegółowej monografii³⁹, gdzie jednak pominięty został ten epizod. Mowa o galerii obrazów Tomasza Zielińskiego z Kielc. Otóż pod koniec 1867 r. Aleksander Przedziecki donosił Rastawieckiemu: *Od Bronikowskiego z Kielc miałem list. Piśże w końcu „Z powodu niespodziewanego zgonu ś.p. Zielińskiej, w której domu dotąd zbiór po ś.p. Zielińskim miał pomieszczenie, znalazłem się nagle w konieczności obmyślenia innego na ten zbiór lokalu. Bardzo bym był rad, żeby mi udało się pomieszczenie w Warszawie”. Odpisałem mu na to, że może by taniej i dogodniej było choć część do Krakowa przenieść, a w Warszawie może bym i ja mógł część drugą u siebie przytuścić. Zwracałem razem uwagę o potrzebie zabezpieczenia zbioru od zmarnowania i rozproszenia ważniejszych przedmiotów. Mój terażniejszy stan majątko-*

wy i wydatki Długoszowe nie pozwalają mi o tym myśleć.

Adam Potocki, do którego pisano o niebezpiecznym stanie zdrowia Bronikowskiego chciałby choć łącznymi siłami wyratować zbiór i odpisał w tym sensie. Sądzi, że można by Władysława Krasińskiego do spółki wciągnąć, ale przede wszystkim o baronie myślał, czym zupełnie i w moją myśl trafił. Co nie potrzeba, można by odprzedać, a dobre zatrzymać. *Podaję to uwadze Waszej [...] Proszę o słówko odpowiedzi co do zbioru Zielińskiego, ja też dam wiedzieć co Bronikowski odpisze i co p. Adam będzie mógł zrobić*⁴⁰. Już po paru dniach otrzymał na to odpowiedź, która go wprowadziła w zdumienie. Rastawiecki pisał bowiem *Co się tyczy zbiorów po Zielińskim życzę, żeby przeszły w dobre ręce, ale nie pojmuję nabytku wspólnego, chyba teścia z zięciem [tj. Potockiego z Krasińskim]. Zbiory te znane są z opisów Sobieszczańskiego i malarza Sachowicza samych obrazów z cenami; ten wszakże spis bardzo ulega krytyce. Ja o takich nabytkach myśleć dziś nie mogę, pragnę własny majątek ziemski wraz ze wszystkimi zbiorami sprzedać z zapewnieniem sobie wyłącznym jedynie dożywotniej pensji, jako też po moim zgonie pensji dożywotniej dla mojej żony. Zaś dla zbiorów jedynie zachowania mego imienia i pewnych przepisów co do utrzymania. Co do tego wszystkiego masz u mnie, jeżeli chcesz, pierwszeństwo. Lecz gdybyś nie życzył, to będę musiał obrócić się inaczej, bo przede wszystkim pragnę zabezpieczyć sobie na resztę żywota spokojne i, ile można, swobodne życie*⁴¹. Przedziecki wyjaśnił sprawę kolekcji Zielińskiego, nie bardzo wiedząc co począć z zaskakującą ofertą nabycia zbiorów Rastawieckiego. Pisał⁴², że całej sprawy nie pojmuje jeszcze jasno, że ją trzeba omówić osobiście, ale że do Warszawy wybiera się dopiero za parę tygodni, chyba, że go Rastawiecki wezwie. Dodał jeszcze *Z poprzednich rozmów naszych w tym przedmiocie wiesz baron dobrze, że mi bardzo idzie o to, aby Zbiory połączone z imieniem Twoim jak najpewniejszą przyszłość uzyskały w rękach zaufanych. Jestem więc gotów stawić się w Warszawie kiedy i jeżeli tego uznasz potrzebę.*

Rastawiecki nie nabył więc ani potężnej ko-

lekcji Tomasza Ziełińskiego, ani pozostałości po Konstantym Nowomiejskim, ani w ogóle żadnego większego zespołu obrazów zgromadzonych przez jakiegokolwiek zbieracza. Pojedynczymi zakupami doszedł do swej galerii, że zaś nabywał niemal wyłącznie w stolicy — przeważa w niej malarstwo warszawskie czasów Stanisława Augusta i pierwszej poł. XIX w. W tym zakresie doszedł także i do dzieł bardzo wybitnych (choć starał się kupować tanio i nie zabiegał o pozyskanie największych arcydzieł). Ale dzieła wszystkich znaczniejszych malarzy spotyka się w jego galerii. Tak więc spośród artystów z czasów Stanisława Augusta Bacciarelli reprezentowany był 14 portretami i pięcioma szkicami olejnymi do kompozycji z sali Salomona w Łazienkach (dziś uważanymi raczej za kopie J. B. Plerscha), ale Bernardo Bellotto tylko dwoma i to niepewnymi widokami Wenecji, Grassiego miał cztery portrety olejne i dwa rysunki, Lampiego — trzy (m.in. Józefy z Mniszchów Potockiej), 7 portretów Pitschmanna, trzy prace Louis Marteau, jedną z wersji powtarzanego często starczego autoportretu Augustyna Mirysa. 16 akwarel i rysunków reprezentowało Norblina (wśród nich i olejny piękny autoportret w kapeluszu), 28 — Orłowskiego, 26 — Plerscha, 14 — Zygmunta Vogla, 24 rysunki architektoniczne i widoki — Kamsetzera. Po Franciszku Smuglewiczu nabył Rastawiecki słynną *Przysięgę Kościuszkę* (uprzednio posiadał ją gen. Kossecki), trzy obrazy rodzajowe, autoportret i duży zespół rysunków, po Józefie Wallu także przede wszystkim rysunki — pejzaże i weduty z jego stypendialnych wyjazdów zagranicznych. Nie gorzej przedstawiało się w kolekcji Rastawieckiego środowisko warszawskie pierwszej poł. XIX w. Przede wszystkim rzadko spotykane dzieła mało płodnego Antoniego Brodowskiego, m.in. wizerunki arcybiskupa Szczepana Hallowczyca, Józefa Sułkowskiego i zupełnie u artysty wyjątkowy portret podwójny (Krajewskich), a ponadto scena mitologiczna i olejny szkic sceny reprezentacyjno-historycznej; a dalej: Antoniego Blanka *Abraham Stern z jego maszyną do liczenia*, kilkanaście kompozycji kwiatowych Henrietty Beyer i Antoniego Kolasieńskiego, rysunki Bonawentury Dąbrowskiego, autoportret i wizerunek aktora Marcina

Szymanowskiego na scenie pędzła Jana Gładysza, obrazy i rysunki Rafała Hadziewicza, Józefa Peszki portrety prezydenta Warszawy Wyssogoty-Zakrzewskiego i malarza Franciszka Smuglewicza oraz rysunki i drobniejsze prace Płońskiego, Jakuba Sokołowskiego i Jana Feliksa Piwarskiego, weduty Seidlitzów, Józefa Richtera i 10 widoków wykonanych przez Marcina Zaleskiego, 7 obrazów olejnych i rysunki Januarego Suchodolskiego, spory zespół obrazów i rysunków Kazimierza Wojniakowskiego.

Znacznie słabiej pokazane jest środowisko krakowskie. Zwraca uwagę obecność Piotra Michałowskiego, m.in. akwabela *Pocztylion francuski konno*. Są prace Michała i Teodora Stachowiczów, zespół rysunków i akwarel J. K. Wojnarowskiego, dwa widoki wnętrza Aleksandra Gryglewskiego, olejne pejzaże i rysunki typów ludowych Jana Nepomucena Głowackiego.

W kolekcji brak było zupełnie prac artystów ze środowiska lwowskiego, lepiej już reprezentowani byli Wilnianie: Jan Damel, Jan Rustem, Konstanty Kukiewicz, tak rzadki Julian Karczewski czy Wojciech Żamett, zwłaszcza zaś Wincenty Smokowski, od którego baron uzyskał portrety J. I. Kraszewskiego i K. W. Wójcickiego oraz otrzymał w darze księgę przerysów analogiczną do *Skarbczyka Matejki*. Smokowski przywiązywał do niej wielką wagę, uważał ją za atlas „archeologii krajowej” i sądził, że zasłużyła na publikację. Księga tego rodzaju, jak pisał *byłby to prawdziwie Winckelmann polski, nie tak jak Potockiego, książka bezużyteczna i tylko na makulaturę przydatna*⁴³.

Tak przedstawiała się starannie dobierana galeria obrazów malarzy polskich zgromadzona przez Edwarda Rastawieckiego, którą początkowo chciał ofiarować Warszawie jako muzeum publiczne swego imienia, a później sprzedać w tzw. dobre ręce, aby tylko nie została rozbita i żeby na trwałe związana była z wygasającym nazwiskiem Rastawieckich. Tylko to pierwsze osiągnął, a ten sukces zawdzięczał wielkiemu mecenasowi, malarzowi i przyjacielowi artystów Sewerynowi Mielżyńskiemu z Miłosławia.

Postanowił on mianowicie nabyć całość po-

zostałych zbiorów (po wyłączeniu darów dla Krakowa i tego, co Rastawiecki pragnął zatrzymać przy sobie) — dzieła sztuki, książki, numizmatykę, sprzęty itp. Zamierzał część tego dobytku od razu spieniężyć, by zwrócić sobie część ponoszonych znacznych kosztów, a przy tym tak całość zabezpieczyć, by nie trafiła w zachłanne pruskie ręce. Pertraktacje należało więc prowadzić dyskretnie, tym bardziej, że zgłosili się i inni ewentualni nabywcy. O tych zabiegach jesteśmy poinformowani od osoby najbardziej kompetentnej: żony nabywcy, Franciszki z Wilkxyckich Sewerynowej Mielżyńskiej, która o przebiegu starań powiadamała Józefa Ignacego Kraszewskiego⁴⁴.

Mielżyński pragnął nabyć te zbiory celem *uratowania ich dla kraju*. Zachęcał go do tego usilnie Józef Łepkowski. Tymczasem jednak obiekty przechowywane były w Warszawie, a Mielżyński pośpiesznie prowadził roboty budowlane w Miłosławiu w Wielkopolsce. Kontrakt miał być spisany na terenie zaboru pruskiego, przy czym schorowany Rastawiecki mógł się obawiać jakiś nieoczekiwanych trudności ze strony władz rosyjskich, Mielżyński — niemieckich, a do tego obaj działali przez swych pełnomocników, co stwarzało dodatkowe trudności i powody do zgryzot. Tak np. w ostatniej chwili, jak skarżyła się p. Mielżyńska, sprzedający *urwali 10 szaf gdańskich wielkiej wartości [...] i większej wartości porcelanę, wazy chińskie, etruskie brązy, które miały do tego należeć, a dla Seweryna miały wartość pieńiężną*.

Trzeba więc było ile możności transakcję przyspieszyć. Akt notarialny, do którego osobiście stawał Seweryn Mielżyński, spisano w Toruniu 28 IV 1870 r. Zakup objął 262 obrazy, 7 000 rysunków i rycin, 4 249 monet i medali, całe — jak pisano — „muzeum narodowe”⁴⁵, którego wartość szacowano na przeszło 200 tys. czerwonych złotych. Wchodziła doń ponadto 14 tys. tomów licząca biblioteka. *Ma ona być wielkiej wartości — pisała Mielżyńska — katalog ukazuje dzieła, których już za żadną cenę nabyć nie można — powiada Żupański. Wszystkie zbiory systematycznie zbierane, tylko polskie, lub tyżące się Polski. Ten księgozbiór Mielżyński zaraz odda Towarzystwu Przyjaciół Nauk w Poznaniu, zapewniwszy ile się da*

od grabieży obcych. Tego przywłaszczenia obawiano się najbardziej, toteż jeszcze 5 V 1870 r. F. Mielżyńska zaklinała Kraszewskiego, żeby *nie ani o nabyciu, ani o darze w „Tygodniu” nie wspominał, póki [całości] się nie sprowadzi i aktu urzędowego zastrzegającego od grabieży nie sporządzi*. Dodawała przy tym *Seweryn przez ten dar chce postawić Towarzystwo na poważniejszej stopie i wyjednać mu nazwę Przyjaciół Nauk i Sztuk Pięknych*. Warunki nabycia były stosunkowo niezbyt uciążliwe. *P. Rastawiecki ma dożywocia 3 000 rubli, a po jego śmierci jego żona 1 000, przy czym sprowadzka kosztowna, nabycie korzystne, chociaż dla szlachcica zadłużonego warunki trudne*. Nabywca, a po jego rychłej śmierci bratanek Józef, musieli owo dożywocie płacić przez kilka lat baronowi, a później przez lat 20 wdowie⁴⁶.

Tymczasem jednak, wbrew woli obu stron — nadano całej sprawie powszechny rozgłos. Mianowicie współtwórca Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Karol Libelt, ogłosił w lwowskim periodyku, a „Gazeta Polska” i „Kurier Warszawski” przedrukowały ten tekst (ale anonimowo i bez całego, drażliwego dla rosyjskich zaborców, zakończenia) artykuł „Zbiory narodowe Rastawieckiego”⁴⁷. Libelt pisał m.in. *Hr. Seweryn Mielżyński nabył te skarby jedynie w tym chwalebny celu, aby je oddać na własność Tow. Przyjaciół Nauk w Poznaniu z zastrzeżeniem, aby takowe stanowiły osobny oddział w zbiorach dotychczasowych Towarzystwa [...] Nie ulega wątpliwości, że tak obfitym i cennym skarbem narodowym byt Towarzystwa Naukowego w Poznaniu zapewniony na długo został [...] Darem takiego obszaru i takiej wartości (Mielżyński) podniósł znaczenie Towarzystwa naukowego do wysokiego stopnia i włożył niejako obowiązek na współobywateli i współrodaków, by nie dali upaść instytucji, podniesionej w uznaniu gwałtownej potrzeby pielęgnowania języka i narodowej oświaty, tu na krańcach dawnej Polski, zagrożonych coraz szerszym napływem panującego inonarodowego żywiołu*. Dodał przy tym aluzje o trudnościach powstałych przy zakupie kolekcji⁴⁸.

Zaniepokojona hr. Mielżyńska zwierzała się Kraszewskiemu *Wielką przykrość zrobił Sewerynowi p. Libelt swoim artykułem i to z ta-*

kimi szczegółami, których się poufnie dowiedział. Są rzeczy, które się mówią a nie publikują. Nie możemy tego wcale pojąć; żeby tylko nie był powodem do większych jeszcze przykrości. Całą sprawę udało się jednak zażegnać. Rastawiecki podał do prasy sprostowanie, a Mielżyński napisał do pełnomocnika Rastawieckiego, Lucjana Woyniłłowicza, te taktowne słowa *Nie chcąc trudzić Pana Barona Rastawieckiego moją korespondencją, udaję się do Pana Dobrodzieja z prośbą, abyś zechciał Mu zakomunikować, że zbiory Jego stały się własnością Towarz. Przyjaciół Nauk w Poznaniu z warunkiem, aby na zawsze w swoim komplecie zachowały znamię „Zbiory Rastawieckiego” i gdyby kiedykolwiek Towarzystwo zostało rozwiązane, zbiory te z tą samą nazwą przejdą na własność rodziny Mielżyńskich. Dla siebie zatrzymałem dożywotny użytek z rycin i kilka obrazów. Dwie mam prośby do Pana Barona. Pierwsza, żeby pozwolił, aby Jego portret, wyłączony kontraktem, stał się później własnością Towarzystwa. Słusznie oni pragną, aby ta pamiątka po mężu drogim krajowi, została wśród skarbów, które zgromadził. Druga, aby Pan Baron raczył mi udzielić wiadomości o niektórych obrazach, notat tyczących się ich nabycia, pierwotnych właścicieli etc.*⁴⁸

Tymczasem zbiory zostały nie bez kłopotów zwiezione. Franciszka Mielżyńska pisała 28 VI 1870 *Ryciny po Rastawieckim ma Seweryn u siebie, żeby to wszystko trochę uporządkować. Bo, chociaż amballer pakował, porozwodziły się szafy, wszystkie półki opadły. Bardzo tam mało pięknych sztychów, a śmieci masa. Medali piękniejszych są tylko odlewy. Obrazy zostały czasowo umieszczone w Bazarze. 2 XI 1870 pisała Mielżyńska Zbiory Rastawieckiego wszystkie w Poznaniu, jedno na drugim, w Bazarze na drugim piętrze. Sprowadzenie, jak przewidywałam, bardzo wiele kosztowało i nieumiejętnie było prowadzone, co kosztów przysparza. Monety wziął Seweryn do Miłostawia, są już z pomocą Pana Feldmanowskiego starannie ułożone. Obrazy, jako historia malarstwa interesujące, chociaż smutne zrobiły one wrażenie pod względem sztuki. Już o tym nie mówiłam Sewerynowi. Mieliśmy wziąć z nich [kilka] tymczasowo do Miłostawia do pokoi, ale trudny wybór, zostawiłam go Sewerynowi.*

Weźmie pewnie te, które najwięcej potrzebują restauracji. [...] Portrety najlepsze; prawda, że jeszcze 45 zostało u p. Rastawieckiego dożywotnio. Sztychy są także w Miłostawiu dla uporządkowania i poki nie będzie dla nich właściwego miejsca, a o to wszędzie trudno teraz. Skądinąd wiemy, że do Miłostawia przeniesiono wówczas 11 portretów malowanych przez Bacciarellego, kilka Lampiego, Grassiego i Antoniego Brodowskiego, ponadto Smuglewicza Przysięgę Kościuszki, Obóz pod Szczekocinami Orłowskiego i parę innych.

Po kilku latach, kiedy niemal równocześnie zmarli oboje Sewerynostwo Mieleżyńscy, i te obrazy, wraz z całą galerią miłostawską, zostały przeniesione do Poznania i włączone do zbiorów Towarzystwa Przyjaciół Nauk, tworząc Muzeum im. Mielżyńskich⁴⁹, jedyne podówczas muzeum w Poznaniu. Wraz ze zbiorami Towarzystwa, kolekcja Rastawieckiego włączona została w latach 1923—1924 do Muzeum Wielkopolskiego, dzieląc odtąd jego losy. W czasach ostatniej wojny i okupacji utraciła niejedno: zginął np. piękny autoportret Norblina, 5 obrazów Bacciarellego (w tym szkice do cyklu Salomona), 17 utworów Orłowskiego, Marcina Zaleskiego widok salonu w Dołhobyczowie⁵⁰. Obrazy należące do Rastawieckiego stanowią część zasadniczą kolekcji dawnego malarstwa polskiego w Muzeum Narodowym w Poznaniu. Przynajmniej one świadczą o wielkości dokonań kolekcjonerskich Edwarda Rastawieckiego, choć tak przezeń upragnionej i przez Mielżyńskiego zagwarantowanej nazwy „Zbiory Rastawieckiego” niestety nie noszą.

Pozbывszy się wszystkich swych zbiorów, baron dożywał swych dni jako zgorzkniały, niedołężny, ociemniały starzec. Wreszcie doniosła prasa⁵¹, iż zmarł 23 II 1874 w swym — już dziś nie istniejącym — pałacyku przy ul. Mazowieckiej 14 w Warszawie. W tym samym budynku, zaledwie po paru miesiącach, sprzedawano z wolnej ręki meble, srebra, brązy, marmury, zegary (antyki), porcelanę i szkło⁵². Wraz z tym dobytkiem wystawiono również na sprzedaż resztę nakładów *Słownika malarzów*, *Mappografii* i *Monet dawnej Polski Zagórskiego*, a także „wózek kryty dla osoby chorej”, ostatnią pamiątkę po baronie Edwardzie Rastawieckim.

Przypisy

¹ W. L. Jaworski, *Młodość Edwarda Rastawieckiego (1804—1832)*, [w:] *Pamiętnik słuchaczy Uniwersytetu Jagiellońskiego*. Kraków 1887 s. 195—215.

² A. Ryszkiewicz, *Słowniki artystów polskich*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*. Wrocław t. 1:1971 s. X—XIII.

³ A. Biernacki, *Edwarda Rastawieckiego „Imionnik Narodowy”*. „Blok-Notes Muzeum Literatury”. Warszawa 1978.

⁴ *Słownik Geograficzny Królestwa Polskiego* t. 7: 1886 podaje nazwę Nowosiółki Pokropiwnie.

⁵ *Słownik Geograficzny... op. cit.*, t. 2:1881.

⁶ S. Konarski, *Armorial de la noblesse polonaise titrée*. Paris 1958 s. 394—395.

⁷ Wedle papierów Rastawieckiego z Archiwum UJ. St. Małachowski-Lempicki (*Wykaz polskich łóz wolnomularskich oraz ich członków w latach 1738—1821*. Kraków 1929 s. 179) notuje, że w latach 1811—1812 Ludwik Rastawiecki był członkiem I st. łoży Izis.

⁸ Sztambuch ten („Imionnik Narodowy” rozpoczęty 5 VI 1843) znajduje się obecnie w Archiwum UJ, Teki Rastawieckiego nr D I 38. Wpis Kraszewskiego datowany jest „Gródek 2 VIII 1848”, dokąd Rastawiecki sztambuch posłał, nigdy bowiem osobiście pisarza nie odwiedził.

⁹ AGAD, Archiwum Przeddzieckich nr 19-D-357, list z 25 II 1859. Tu przechowywane są i pozostałe cytowane listy do A. Przeddzieckiego.

¹⁰ Cytat z korespondencji (francuskiej) obu sióstr z 1809, por. W. L. Jaworski, *op. cit.*, s. 202.

¹¹ Tamże, s. 208.

¹² Przedruk tamże, s. 210—211.

¹³ Pozostały po tym okresie papiery, jedyny zwały szczątek archiwum Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, przechowywane w Archiwum UJ. Teki Rastawieckiego nr D-I-20; por. też J. Wiercińska, *Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. Zarys działalności*. Wrocław 1968 s. 152—153 i *passim*.

¹⁴ W. Smokowski do E. Rastawieckiego, Krykiany 6 II 1867. Ten i pozostałe listy do Rastawieckiego zachowane są w Archiwum UJ, Teki Rastawieckiego nr D-I-12 i D-I-30.

¹⁵ Wzajemny stosunek tych portretów wyjaśnia katalog: *Portrety osobistości polskich znajdujące się w pokojach i w galerii pałacu w Wilanowie*. Warszawa 1967 s. 179 nr 192.

¹⁶ Płacił mu po 400 zł za 1000 odbitek każdego portretu. Oryginał umowy z Piwarskim z 18 II 1847 w Archiwum UJ nr D-I-12.

¹⁷ Według *Słownika Geograficznego* t. 7:1886 „przed 40 laty”; wg R. Brykowskiego, (*Katalog zabytków sztuki w Polsce*. t. 8 z. 17 *Tomaszów Lubelski i okolice*. Warszawa 1982 s. 38—39) — w latach 1860—1864.

¹⁸ T. Chrzanowski, M. Kornecki, J. Samek, *Katalog zabytków sztuki w Polsce*. t. 8 z. 6 *Pow. Hrubieszowski*. Warszawa 1964 s. 5—8.

¹⁹ E. Rastawiecki do J. I. Kraszewskiego, Dołhobyczów 19 IV 1851. Ten i inne listy do Kraszewskiego w Bibliotece Jagiellońskiej, rkps. nr 6477/IV.

²⁰ Por. Ryszkiewicz, *op. cit.* Kraszewski w liście (Hubin 12 II 1852) tak tłumaczył odstąpienie od uzgodnionego już zakupu *Pisałem był do WSzPana Dobrodzieja o moich materiałach do historii malarstwa krajowego, które Mu odstąpić zamierzałem i dobrze się stało, żeś WSzPan Dobrodziej, odkładając to na dalej, nie schwycił się mojego projektu, bo właśnie stan mojego zdrowia i zajęcia liczne w tym roku, widzę, że mi nie dozwolą wykonać tego jako chciałem. Rzućmy więc w niepamięć projekt (D-I-30)*.

²¹ Rastawiecki do Kraszewskiego, Warszawa 9 II 1851.

²² W. Benzelstjerna Engeström, *Kilka słów o Edwardzie Rastawieckim*. Poznań 1882 s. 12.

²³ A. Przeddziecki do Rastawieckiego, Warszawa 10 XI 1852. Początkowo tytuł miał brzmieć *Zabytki sztuki...*, ale cenzura się nie zgodziła.

²⁴ Rastawiecki do Kraszewskiego, Warszawa 8 II 1852.

²⁵ Rastawiecki do Przeddzieckiego, Warszawa 30 III 1859.

²⁶ Rastawiecki do Przeddzieckiego, 10 I 1863.

²⁷ W sztambuchu Rastawieckiego jest wpis pamiętnikarza Lucjana Woyniłłowicza, który był *wyznaczony testamentem śp. barona Rastawieckiego takowego egzekutor i woli jego zbiorów wykonawca*.

²⁸ F. A. Vossberg, *Siegel des Mittelalters von Polen, Lithauen, Schlesien, Pommern und Preussen*. Leipzig 1854.

²⁹ W. S. Turczyński, *O dawnych wyrobach srebrnych w zbiorach Uniwersytetu Jagiellońskiego*. „Prace Komisji Historii Sztuki” PAU t. 2 s. XXXIX (odczyt Turczyńskiego miał miejsce 10 V 1917).

³⁰ K. Estreicher, *Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego*. Warszawa 1980 s. 86. Wyd. 2.

³¹ Archiwum UJ D-I-27, wśród papierów z daru Przeddzieckich.

³² A. Bochnak, *Historia sztuki w Uniwersytecie Jagiellońskim*, [w:] *Studia z dziejów Wydziału Filozoficzno-Historycznego Uniwersytetu Jagiellońskiego*. Red. S. Mikucki. Kraków 1967 s. 261—263.

³³ E. Rastawiecki do H. Skimborowicza, Dołhobyczów 24 VI 1855, AGAD, Teki Skimborowicza, XXV 188.

³⁴ B. Olszewicz, *Wykaz polskich pracowników na polu kartografii*. Studia i materiały z dziejów nauki polskiej. Warszawa 1961 z. 4.

³⁵ Np. kopię Józefa Walla z Carla Van Loo przedstawiającą Koncert u Wielkiego Baszy Rastawiecki wprowadził do zbioru [i *Słownika malarzów...*] Jako dzieło M. Bacciarellego *Roksolana grająca i śpiewająca przed sultaniem Solimanem II i jego pierwszą żoną*, por. A. Ryszkiewicz, *Van Loo et Pierre*. „Bulletin du Musée National de Varsovie” vol. XVI: 1975 nr 1 s. 13—19.

³⁶ Galerya obrazów zbioru Rastawieckiego spisał i opisał H. F. [Feldmanowski] i życiorysy autorów dodał. Zbiory Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, rkps nr 1202.

³⁷ Rastawiecki do Kraszewskiego, Dołhobyczów 19 IV 1851.

³⁸ Rozrzucone informacje o tym zbiorze w Tekach Rastawieckiego w Archiwum UJ. Cytat z niedatowanego oświadczenia Kraszewskiego dołączonego do jego listów.

³⁹ I. Jakimowicz, Tomasz Zieliński kolekcjoner i mecenas. Wrocław 1973.

⁴⁰ Przedziecki do Rastawieckiego, Kraków 30 XII 1867.

⁴¹ Rastawiecki do Przedzieckiego, Warszawa 3 I 1868. Majątki ziemskie, Dołhobyczów i Nowosiólkę, sprzedał Rastawiecki finansście Mieczysławowi Epsteinowi zastrzegając dla siebie dożywocie.

⁴² Przedziecki do Rastawieckiego, Kraków 6 I 1868.

⁴³ W. Smokowski, Do wspomnień o Szkole Malarzkiej Wileńskiej Adama Szemesza... „Athenaeum” t. 1:1847 oddz. 1 s. 200.

⁴⁴ Bibl. Jagiellońska rkps. 6521 IV: Listy Mielżyńskiej do Kraszewskiego z 14 IV; 30 IV; 5 V; 14 V; 28 VI; 23 IX i 2 XI 1870.

⁴⁵ K. Libelt, Zbiory narodowe Rastawieckiego. „Dziennik Literacki” 1870 nr 19 s. 304.

⁴⁶ F. Skoraczewski, Materiały do historii Miłostawia. Poznań 1910 s. 390.

⁴⁷ K. Libelt, Zbiory... op. cit., Przedruki: „Gazeta Polska” 1870 z 19 V; „Kurier Warszawski” 1870 nr 110 z 20 V. Sprostowanie Rastawieckiego „Kurier Warszawski” 1870 nr 112 z 23 V.

⁴⁸ S. Mielżyński do Lucjana Woyniłłowicza, bez daty. Archiwum UJ, Teki Rastawieckiego D-I-30 k. 11 225.

⁴⁹ Zbiory Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Muzeum Narodowym w Poznaniu. Katalog wystawy. Poznań 1982. Przede wszystkim teksty: M. Warkoczewska, Dzieje zbiorów Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk; D. Cicha, Seweryn Mielżyński i jego kolekcja; por. też K. Libelt, Listy. Oprac. Z. Grot. Warszawa 1978 s. 566.

⁵⁰ Katalog obrazów wywiezionych z Polski przez okupantów hitlerowskich w latach 1939—1945. t. 2. Malarstwo polskie. Warszawa 1951 (wg indeksu s. 67).

⁵¹ „Kurier Warszawski” 1874 nr 43 z 24 II (wiadomości dotyczące zgonu i rozprzedaży ruchomości zawdzięczam p. H. Zembrzuskiej).

⁵² „Kurier Warszawski” 1874 nr 137 z 5 VI.

Andrzej Ryszkiewicz

Les mérites d'Edward Rastawiecki comme collectionneur et mécène

Le baron Edward Rastawiecki (1805—1874), bien que son caractère s'éloignât du stéréotype d'un romantique, appartient sans doute à l'époque des insurrections nationales. Mais il donna libre cours à son patriotisme dans l'investigation du passé artistique et dans l'accumulation des reliques de la culture ancienne polonaises. Il fit cela systématiquement domaine par domaine parallèlement et selon les mêmes principes ramassant des objets et des informations. Comme il l'entendait, il construisait le musée national qu'il voulut lier avec son nom comme le dernier de la famille. Dans son collectionnement il ne se laissa pas guider par des émotions ni par ses goûts, mais fut guidé par des principes conscients d'un savant lexicographe: il collectionnait des tableaux (ainsi que des dessins et des gravures) seulement des artistes polonais déjà morts, connus de nom. A part cela, il ramassait des objets de l'artisanat tenants des liens traditionnels avec des monarques et des hommes d'Etat polonais. Il achetait des tableaux particuliers le plus volontiers aux héritiers des artistes, toujours dans le pays; les gravures, des pièces numismatiques et la vaisselle d'argent etc.

obtenait aussi par correspondance des marchés étrangers. Il réuni ses collections, avant tout, dans sa résidence de campagne Dołhobyczów, située aux environs de Lublin, totalement reconstruite et aménagée par lui-même. Il posséda aussi le petit hôtel, rue Mazowiecka, à Varsovie. Quand la chute de l'insurrection de janvier et, en même temps, ses indispositions de santé le priva de l'envie et de la possibilité du travail, ainsi que des espoirs, il liquida sa propriété: Dołhobyczów passa aux mains des banquiers, „des antiquités” (objets préhistoriques, les objets artistiques) ainsi que des archives il offrit à l'Université Jagellone de Cracovie (ils sont conservés au Musée et à l'Archive de l'Université). Cependant Seweryn Mielżyński acheta 262 tableaux, des dessins et des gravures, 4249 pièces numismatiques, et la bibliothèque comprenant 14 000 volumes pour les offrir à la Société Scientifique à Poznań (il sont gardés au Musée National à Poznań). Ces collections se noyèrent dans des collections publiques, privées du nom de son créateur qui attachait tant d'importance à la mémorisation du nom de Rastawiecki.

Zbiory w Siemianicach i w Wysocku Postać Stanisława Szembeka (1849—1891) jako kolekcjonera*

I. Uwagi wstępne

Pierwszym, który zainteresował się twórczością Stanisława Szembeka był profesor Zygmunt Batowski. Artykuł opublikowany w leksykonie Thiemego i Beckera w roku 1938¹ poprzedziła korespondencja z synem malarza, Bogdanem Szembekiem z Wysocka Wielkiego. Od niego to uzyskał Batowski notę dotyczącą biografii malarza oraz unikalny dziś egzemplarz druku ulotnego *Katalogu wystawy pośmiertnej* wydanego z okazji retrospektywnej ekspozycji, urządzonej staraniem wdowy po malarzu, w Sukiennicach krakowskich w 1891 r. Na marginesie *Katalogu* Bogdan Szembek spisał odręczne notatki odnoszące się do miejsc przechowywania poszczególnych prac². ...*Oprócz u mnie — pisał — najwięcej [obrazów] jest u mojej siostry Dr-owej Wandy Starzewskiej w Warszawie. Naturalnie, że jest pewna ilość sprzedanych i rozdanych dzieł, których podać nie umiem. Proszę więc użyć z tych informacji, co się przydać może, służę chętnie dalszymi i ja i moja siostra — choć byliśmy małymi dziećmi gdy ojciec umarł [...]*

Jedynym źródłem wiadomości o życiu malarza były wspomnienia jego dzieci. Profesor Batowski skorzystał również z informacji zawartych na marginesie *Katalogu*. Spuścizna artystyczna Szembeka do drugiej wojny w większości zachowała się w Wysocku, majątku rodzinnym, następnie w Siemianicach, w Warszawie i we Lwowie. Niepoślednim źródłem, z którego mógł korzystać Batowski, okazał się zbiór wycinków prasowych i notatek W. Jezierskiego, które przechowywane były w Muzeum Narodowym w Warszawie³. Na tej podstawie Batowski opracował artykuł, opublikowany następnie w 32 tomie lipskiego leksykonu⁴.

Powodem bliższego, niż dotychczas zainteresowania się autora niniejszego artykułu twór-

czością Stanisława Szembeka, było dotarcie i poznanie w 1968 r. w Gorzowie Wielkopolskim dość pokaźnego zbioru obejmującego portrety, studia portretowe, pejzaże i albumy zawierające kilkaset rysunków i szkiców. Zbiór ten stał się podstawą do przeprowadzenia studiów nad spuścizną artystyczną Szembeka⁵.

W czasie zbierania materiału źródłowego, ważnym dokumentem okazały się *Wspomnienia* Bogdana Szembeka, napisane w latach 1938—1950, przeznaczone dla jego dzieci i wnuków. Zawarte zostały w siedmiu zeszytach, z treścią ułożoną chronologicznie do mających miejsce wydarzeń. Obok cennych informacji z życia malarza, omawiają stosunki społeczne i gospodarcze ziemiaństwa wielkopolskiego w zaborze pruskim, mniej więcej od roku 1880 i w niepodległym państwie polskim⁶. Na wstępie, autor *Wspomnień* wyjaśnia swój cel: *Pragnę spisać z pamięci wspomnienia rodzinne i własne, jako materiał bez żadnej pretensji co do formy. Nieodżałowane zniszczenie archiwów daje mi powód do tego, by dodać z pamięci różne szczegóły z naszych wysockich papierów⁷.*

Wiele do obecnego artykułu wniosły wspomnienia Zofii Szembekówny (Siostry Krystyny Niepokalanki), bratanicy malarza⁸, zatytułowane *Z dziejów Siemianic* (Szymanów 1967 r.)⁹. Stanowią one dziś cenne i niewykorzystane w pełni źródło o związkach rodzinnych Fredrów i Szembeków.

Osobna uwaga dotyczy losów bogatego niegdyś archiwum Fredrów, Szembeków i Szepetyckich. Założone ono było wraz z biblioteką, początkowo jako archiwum szembekowskie w Rokitnie przez generała Piotra Szembeka, dziada malarza, następnie przewiezione do Siemianic, znacznie wzbogacone i uporządkowane przez Felicję z Niemojowskich Szembekową. Maria z Fredrów Szembekowa, na drodze działów rodzinnych i spadku, jaki otrzymała po



1. Stanisław Szembek (1849—1891)

śmierci brata Andrzeja w roku 1898, powiększyła archiwum siemianickie o fredriana z Beńkowej Wiszni i o część dokumentów dotyczących rodziny Szeptyckich. W tak połączonym zbiorze znalazły się między innymi rękopiśmienne utwory Aleksandra Fredry, cenne dzieła, jak pierwsze wydanie prac Andrzeja Maksymiliana Fredry, Ignacego Krasickiego, atlas geograficzny Staszica, kilka dzieł jezuitę Fryderyka Szembeka piszącego pod pseudonimem Pięknorzeckiego, listy prymasów i biskupów z rodu Szembeków, dokumenty po generale Piotrze, dokumenty z lustracji Siemianic i Rakowa z XVI i XVII stulecia, odpisy aktów grodzkich w dwóch poszytach i liczna korespondencja rodzinna. W latach 1902—1910 archiwum porządkował ks. Stanisław Kozierowski, proboszcz siemianicki i korzystając z rękopiśmiennej kartoteki wszystkich dokumentów, założonej przez Marię Szembekową, sporządził katalog.

Maria Szembekowa zmarła w styczniu 1937 r. Ponieważ jej jedyny syn Aleksander zmarł bezpotomnie (1928) zostawiając jej Siemianice, Maria zapisała majątek córce Jadwidze Szeptyckiej, a szembekiana wraz ze zbrojownią i portretami, Stanisławowi Szembekowi, najstarszemu synowi Bogdana¹⁰. Natomiast majątek siemianicki i fredriana pozostały w rękach Jadwigi. Ona też, jeszcze przed swoją tragiczną śmiercią (27 IX 1939 r. rozstrzelana wraz z mężem przez Niemców) z obawy przed wybuchem wojny i sąsiedztwem z granicą niemiecką, przesłała kilka skrzyń pamiątek po Fredrach i Szeptyckich do Wysocka. *Nie wiem, kiedy dokładnie do nas przyszły — pisze wnuczka malarza, Irena Bobbé — ale chyba w sierpniu, gdyż skrzynie były nierozpakowane, kiedy zawisła groźba wybuchu wojny. Bałiśmy się, że Wysocko, znajdujące się blisko granicy może być zagrożone, więc jeszcze osobiście razem z p. Stanisławą Liberską i p. Michałem Adamskim spakowałam 2 skrzynie ze srebrami i różnymi wartościowymi rzeczami: np. pamiętam, że włożyłam tam medal srebrny, który Stanisław Szembek otrzymał w Monachium za „Czerkiesa” — i te skrzynie razem ze skrzyniami [siemianickimi gdzie był m.in. zbiór akwarel W. Kossaka], wystaliśmy do Warszawy, a było to na kilka dni przed wybuchem wojny. Do Warszawy przesyłka doszła, bo nasz wuj [Starzewski], do którego adresowaliśmy, dostał awizo, ale na dworcu, wśród tysięcy skrzyń nie mógł ich odnaleźć. Tam więc musiało wszystko spłonąć¹¹.*

W Wysocku pozostała część archiwum szembekowskiego, prawdopodobnie ta, związana z osobą generała Piotra Szembeka. Pochodziła ona z Rokitna, o czym wcześniej była mowa, skąd przywiózł ją malarz, wówczas gimnazjalista, do rodzinnych Siemianic. Dokumenty te stanowiły później właściwy załączek archiwum w Wysocku¹².

W świetle tych relacji, niewyjaśniony do końca jest fakt dotarcia, mimo tego dramatycznego *exodusu*, części archiwaliów i pamiątek rodzinnych do gmachu Muzeum Narodowego w Warszawie. W dzienniku profesora Stanisława Lorentza pod datą 25 sierpnia 1944 r. czytamy: *W godzinach przedpołudniowych dyrektor porządkował archiwalia i przedmioty*

powyrzucane z kufrów zdeponowanych przez hr. Szeptycką (Jadwigę Szeptycką — przyp. A. Ch.) z Siemianic, obejmujące pamiątki po Fredrach, Szembekach i Szeptyckich. Przy pakowaniu ich do kufrów stwierdził, że z kaset i futerałów zrabowano liczne przedmioty...¹³.

Nie udało się odnaleźć listów pisanych do Stanisława Szembeka (malarza), a także jego autografów¹⁴. Zaginęła część papierów rodzinnych przechowywanych do 1942 r. to jest do śmierci szwagierki artysty, Kazimierzy z Zawiszów Czarnych Bielańskiej, w Sierczy koło Wieliczki¹⁵. Zachowały się jedynie fragmenty korespondencji żony malarza Augusty z Zawiszów Czarnych, kierowanej do Kazimierzy, datowanej w Wysocku w roku 1882¹⁶.

II. Zbiory siemianickie

Dwór siemianicki, w którym urodził się Stanisław Szembek dotrwał w niezmiennym stanie do 1894 r. Po tej dacie, przebudowany gruntownie, zatracił cechy murowanego wielkopolskiego dworu, pozbawiono go charakterystycznego pejzażu: wycięto rozłożyste dęby i wiekową lipę, pod którą generał Szembek sprawował patriarchalne sądy.

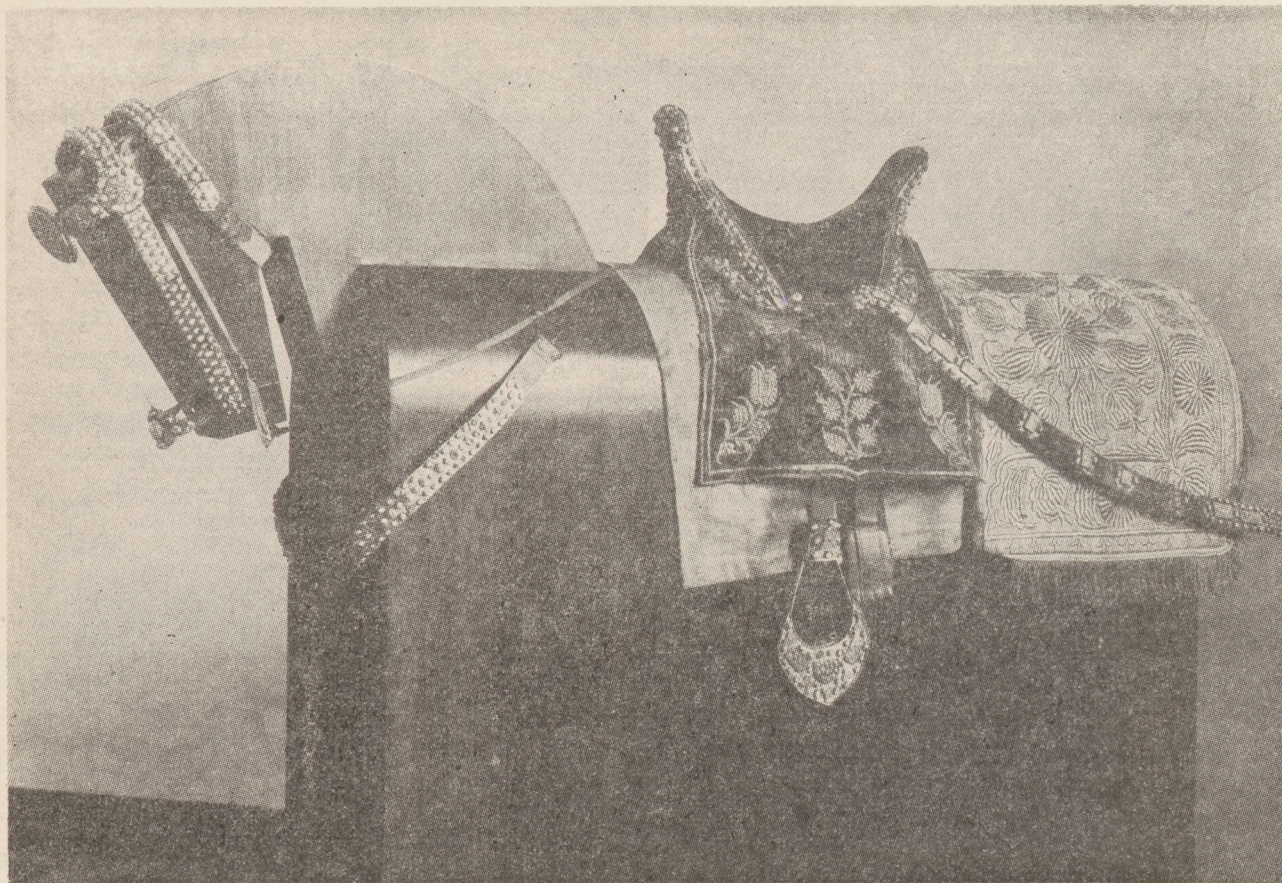
Felicja z Niemojowskich Szembekowa, matka Stanisława, posiadała wyrobiony, a może w części odziedziczony gust estetyczny, po matce swojej, akwarelistce i hafciarce, Wiktorii z Lubowidzkich Bonawenturowej Niemojowskiej. Odziedziczyła także zdolności artystyczne¹⁷. Wykonywała prace dla rodziny i dla siemianickiego kościoła — makaty nazywane aplikacjami o fantastycznych dekoracyjnych motywach, ze wzorami zaczerpniętymi z orientalnych tkanin znajdujących się w dworze. Wykonała kilka ornamentów przechowywanych tam do okresu międzywojennego. W Siemianicach oprócz archiwum była kolekcja broni, zwłaszcza z czasów wojen napoleońskich, kolekcja porcelany, galeria portretów. Felicja Szembekowa gustowała w antycznych gemmach, miniaturach i w militariach. Podchodząc jednak niezbyt krytycznie do nabywanych przedmiotów, stawiała się często ofiarą nieuczciwych antykwariuszy. Wiele kupionych przez nią w dobrej wierze obiektów, które okazały się ko-

piami lub falsyfikatami, znalazło się później w zbiorze wysockim. Felicja przyjaźniła się z Julią Olszowską, ta zaś mieszkała we Wrocławiu, śledziła więc z zainteresowaniem ruch na wrocławskim rynku antykwarycznym i o każdym ciekawym obiekcie powiadamiała Siemianice. Tak było w przypadku berła wykonanego z dwóch kawałków kości słoniowej, ozdobionego płaskorzeźbionym kartuszem z popieraniem Zygmunta III Wazy¹⁸.

W 1884 r. po śmierci seniora rodu, najstarszy brat malarza, Aleksander, otrzymał część kolekcji porcelany¹⁹. Drugi brat, Piotr, jako właściciel Siemianic wszedł w posiadanie zbrojowni²⁰. Trzeci z synów Aleksandra, Józef, nie posiadał zdaje się żadnej pasji zbierackiej, otrzymał jednak srebra rodzinne²¹.

Kolekcja porcelany, jaką dostał Aleksander junior, była cenioną wśród rodziny. Jednak wkrótce po ślubie z Marylą Engelström, czternaście zasobnych skrzyń strawił ogień, który wybuchł w dużym, piętrowym, modrzewiowym dworze słupeckim. Zwęzione resztki, na polecenie Stanisława Szembeka, zebrane zostały z pogorzelska i włączone do kolekcji wysockiej.

Bardziej szczęśliwy pod względem interesującego nas tematu był mariaż Piotra z Marią Fredrówną. Zofia z Fredrów Szeptycka, ciotka Marii, była nie tylko uznaną malarką (jej portrety eksponowane były na paryskiej wystawie w roku 1855), ale także autorką interesujących *Wspomnień z lat ubiegłych*, które stanowiły zbiór moralizujących opowiadań. Ojciec Marii, Jan Aleksander Fredro, był natomiast amatorem-malarzem, aczkolwiek bez większego powodzenia. Sama Maria znana była, jako autorka *Dworku na Chorążczyźnie*, drukowanych później urywków *Wspomnień* w „Przełędzie Polskim” oraz zbiorku esejów pt. *Niegdys*, przychylenie przyjętych przez ówczesną krytykę. Pozostały po niej nowele, fragmenty poezji, fraszki zatytułowane *Klasy* o tematyce politycznej, napisane z ciętym bukolicznym dowcipem²². Parała się również rysunkiem i malarstwem, którego uczyła się pod kierunkiem Józefa Swobody, Czecha rodem z Pragi. Zapędy literacko-artystyczne wyniosła Maria z Beńkowej Wiszni, ale gdy osiadła w Siemianicach, podjęła z zamiłowaniem dzieło zapoczątkowane przez Felicję Szembekową. Wkrót-



2. Rząd i siodło. Turcja, 2 poł. XVII w.

2. Harnais et selle. Turquie, 2-ème moitié du XVII-ème siècle

ce w tamtejszym zbiorze znalazły się dwie polichromowane późnogotyckie rzeźby, pochodzące z kościoła opatowskiego. Według opinii Tomasza Lisiewicza miały one związek z warsztatem Wita Stwosza²³. Osoba Lisiewicza objęta została skromnym mecenatem artystycznym Szembeków. Z rodziną tą zetknął go przypadek. Po ukończeniu studiów u Matejki, wyjechał z Krakowa do rodzinnego Krakowca i tam zaczął uczyć malarstwa Kazimierza Łubieńskiego. Ten zaś, czując się już na tyle silnym w sztuce, zaczął przyjmować zamówienia, najpierw od przyjaciół, toteż między innymi rozpoczął malować portret Piotra Szembeka. Prawdopodobnie zabrakło mu talentu, gdyż portret dokończył Lisiewicz, z którym Łubieński przyjeżdżał do Siemianic.

Obok zasobu archiwum, o czym była już mowa i nieskatalogowanej kolekcji porcelany, mi-

litaria stanowiły dział najpoważniejszy. Poświęcimy więc im bacniejszą uwagę przede wszystkim z racji wartościowych obiektów i zachowanego, w miarę dokładnego, spisu z ustaleniem proveniencji²⁴. Imponujący ten zbiór stanowił przegląd oręża od uzbrojenia wczesnonawojowego aż do czasów współczesnych: kolczugi, pancerze, hełmy, miecze i koncerze, pałasze, karabele i szable, broń palna długa i krótka, buzdygany, pasy kontuszowe lub rycerskie (?), chorągwie i tkaniny z orłami polskimi pochodzące według tradycji z namiotu księcia Józefa Poniatowskiego. *Nad drzwiami wisało po dwanaście bagnetów z roku 1863 — pisała Zofia Szembekówna. Do najcenniejszych zabytków należała szpada ze złożoną rękojeścią i z napisem łacińskim odnoszącym się do Augusta II Sasa. Lecz najcenniejszym w zbrojowni był rząd turecki zdobyty pod Wiedniem przez*

Przeclawa Szembeka. Na ciężkim złotolitym czapraku widniał podpis Przeclawa. Siodło z wysokim łękiem pokryte było karmazynowym aksamitem, brzegi złożone, wysadzone, tak, jak ogromne strzemiona i rząd almandynami, nefrytami i turkusami²⁵. Do siodła (kulbaki) dołączona była para strzemion, rząd natomiast składał się z napiersienia, nachrapnika i uździenicy²⁵.

Tureckie siodło i rząd złożone zostały na Wawelu w depozyt przez Marię z Fredrów Szembekową w lutym 1934 r. W czasie drugiej wojny wywiezione były do Kanady²⁷. Złożono je w skrzyni nr 20 pod nr inwentarzowym 317, zapakowane razem z rzędem Łęckiego, czaprakiem Kościelskich i Lubomirskich, jeszcze jednym czaprakiem i z dwoma kałkanami. Następnie wraz z innymi skarbami narodowymi, spławione zostało galerami Wisłą do Sandomierza. Ich exodus za ocean jest znany i nie potrzeba go tu powtarzać. Po rewindykacji, w latach sześćdziesiątych, siodło wraz z rzędem zakupione zostało od Szembeków do zbiorów wawelskich i jest obecnie w ekspozycji Skarbca.

Składając swój depozyt, Maria Szembekowa świadoma była wartości i znaczenia posiadanego zabytku, toteż w liście do ówczesnego kustosa zbiorów dr. Świerza-Zalewskiego, wyrażała troskę o stan konserwatorski obiektu²⁸. Pragnęła aby siodło i rząd eksponowane były w przygotowywanej sali Jazdy Polskiej²⁹. W kilka lat później, Szembekowa doceniając rolę i znaczenie odbudowanego Wawelu i urzędzenia w zamku wewnątrz o charakterze muzealnym, dołączając się do grona znakomitych ofiarodawców, przekazała na ręce kustosa chorągiew saskopolską z czasów Augusta III, buzdycan z XVII w. nabijany złotem, inkrustowany almandynami i turkusami oraz moździerz i armatkę z tegoż stulecia³⁰.

O militariach siemianickich wiemy sporo dzięki szkicowi inwentaryzacyjnemu J. Podoskiego, który został opublikowany w 7 numerze „Broni i Barwy” z roku 1934. Autorowi nie starczyło jednak czasu na sporządzenie dokładnego katalogu. Mimo to, opis wydaje się cenny. Poprzedza tragiczny wrzesień 1939 r. i zagładę kolekcji.

We wstępie Podoski pozytywnie charakteryzuje całość: W przeciwieństwie do ogromnej większości starych zbiorów prywatnych, zbiór ten nie posiada zupełnie całej masy falsyfikatów i podróbek z doczepioną do nich ad hoc stworzoną tradycją rodzinną, które to falsyfikaty zalały prywatne kolekcje w okresie romantyzmu. W całym zbiorze liczącym około 200 sztuk są zaledwie 2 lub 3 przedmioty, u których [...] możnaby doszukać się cech podejrzanych. Są poza tem rzeczy średnie i dobre, ale wszystkie autentyczne³¹. Jeśli przyjąć wiarygodność i fachowość spostrzeżeń Podoskiego, ostatnie zdanie wyraźnie zaznacza rangę zbrojowni siemianickiej, której zasoby narastały przez dziesięciolecia, a początkowo nie były wynikiem programowej działalności kolekcjonerskiej. O takiej działalności można dopiero mówić, gdy majątek siemianicki przeszedł na własność Piotra i Marii Szembeków w latach osiemdziesiątych ubiegłego stulecia.

Najcenniejszym dla nas dokumentem jest jednak spis wykonany przez Bogdana Szembeka w kwietniu 1939 r., który został dołączony do listu skierowanego na ręce kierownika Odnowienia Zamku³². Zaniepokojony sytuacją międzynarodową i możliwością wybuchu wojny, zwraca się B. Szembek z prośbą o przyjęcie w depozyt na Wawel całej zbrojowni. Dołączony spis obiektów wykonany został z natury (zobacz Aneks). Cenne uwagi proveniencyjne zamieszczone zostały niemal przy wszystkich obiektach.

Licznie reprezentowana była broń palna począwszy od arkebuzów z zamkami kołowymi, z łożami i kolbami inkrustowanymi kością zwierzęcą i masą perłową, pochodzących z 2 połowy XVI w. Interesujące były muszkiety hiszpańskie z zamkami kołowlontowymi, para strzelb myśliwskich zwanych cieszyńskimi-ptaszniczkami, całkowicie zdobione kością i perłopławem — niestety obie przerobione na skałkowe, jak zanotował Podoski. Wspaniała para pistoletów Jakuba Kuchenreutera i inna, wysokiej, europejskiej klasy, z warsztatu rusznikarza bresciańskiego, Lazarina Cominazzo z połowy XVII stulecia. Wśród dziewiętnastowiecznej broni palnej wyróżniała się strzelba niedźwiedziówka, wytwór rusznikarza bałabanowieckiego. Taką „Sagalas London á Bałaba-

nowkę" opisywał Adam Mickiewicz w czwartej księdze *Pana Tadeusza*. Według Podoskiego, sagalasówka siemianicka, będąca już przed pierwszą wojną egzemplarzem niezwykle rzadkim, należała pierwotnie do nieznanego „Dr O”, następnie była własnością noworadomskiego lekarza powiatowego Aleksandra Czarniejewskiego. Kolejnym jej właścicielem został Konrad Bąkowski, a w latach 1870—1880 Piotr Szembek³³.

W armerii siemianickiej istniała również kolekcja broni białej: karabele, szable i pałasze. Wyróżniała się szabla turecka z głownią ozdobioną złotym drutem i wersetami z Koranu. Posiadała nefrytową rękojeść i srebrne okucia na pochwie. Wśród szabel polskich były obiekty z rękojeścią otwartą i zamkniętą, z uchwytem obciążanym jaszczurem lub z rogu *na kształt oriej głowy*, szable wschodnie i karabele pochodzenia węgierskiego, obficie dekorowane złotem i srebrem, inkrustowane półszlachetnymi kamieniami — *wszystkie okucia srebrne niesłychanie drobno niellowane w esy, a poza tym nabijane grubemi (muszle i floresy) ozdobami złotemi*³⁴.

Skromniej aniżeli broń zaczęta reprezentowane było uzbrojenie ochronne; wśród nielicznych egzemplarzy uwagę zwracał polski kirys folgowy z początku XVIII w., kilkuczęściowa zbroja z XVII stulecia, składająca się z napierśnika, obojczyka, naramienników, karwaszy ochraniających ręce i hełmu oraz jeden z najstarszych obiektów w tym zbiorze — kolczuga z przełomu XVI i XVII w. zbudowana z płaskich, nitowanych kółek.

Wśród karabel, pierwotnie kilka egzemplarzy należało do Jana Aleksandra Fredry, a do zbrojowni siemianickiej dostały się dzięki Marii Szembekowej. Ona też pomnażała zbiór dokonując częstych zakupów antykwarycznych od handlarzy „starożytnościami”, jak w przypadku pary pistoletów z herbem Bończa, pary z herbem Ciołek czy pary „Ludwików XV”. Zakupów dokonywał również mąż Marii, Piotr Szembek. Dzięki jego działalności kolekcjonerskiej w zbrojowni znalazł się buzdygan Sułkowskich z Rydzyny, przekazany następnie w darze na Wawel³⁵. Zbrojownia siemianicka pomnażała się również dzięki licznym darom: hrabia Miklosz Palty podarował Piotrowi Szem-

bekowi kordelas myśliwski, Julia z Szembeków Olszowska podarowała „strzelbę prymasowską” należąca do Wincentego Szembeka, a Józef Szembek z Poremby darował dwa czerkieskie pistolety „roboty tulskiej”³⁶.

Poza zbiorem militariów cenny był cykl dzieśięciu akwarel Juliusza Kossaka, które ilustrowały historię rodu Fredrów. W gabinecie Marii Szembekowej przechowywany był zbiór późnoantycznych monet znajdujących na terenie Beńkowej Wiszni. Liczyła się również kolekcja porcelany i fajansów, było też kilka płócien, między innymi *Przysięga Kościuszki na Rynku Krakowskim* Stachowicza, szkic Jana Matejki przedstawiający zaślubiny Jana Kazimierza z Elżbietą Rakuską, portrety Seweryna Fredry i Maksymilianowej Fredrowej pędzla Rodakowskiego, *Polowanie* Fałata, portret Zofii Szembekówny Lisiewicza i kilka rysunków Swobody. Zbiór obrazów, jak widać był raczej przypadkowy.

W osobnym, reprezentacyjnym pomieszczeniu znajdowała się kolekcja oryginalnych wizerunków Szembeków i osób z nimi spokrewnionych. Był tam portret Jana Szembeka wielkiego kancierza koronnego, szwagra króla Stanisława Leszczyńskiego, następnie Kazimierza Szembeka generała-adiutanta miecznika księstwa zatorskiego i oświęcimskiego, portret Ignacego Szembeka miecznika ostrzeszowskiego i posła na Sejm Czteroletni (ojca generała Piotra Szembeka), jego żony Kunegundy z Colonna Walewskich, Konstancji z Męcińskich Szembekowej, Marianny z Czernych Szembekowej, Ewy z Leszczyńskich, żony kanclerza i wielu innych. W latach osiemdziesiątych ubiegłego stulecia, Stanisław Szembek wykonał kopie większości tych portretów, tworząc w ten sposób drugą galerię w Wysocku Wielkim.

Po śmierci męża w 1896 r. Maria Szembekowa wraz z trójką dzieci, mimo trudnej sytuacji majątkowej, w dalszym ciągu sprawowała pieczę nad zbiorami. W roku 1910 przekazała swój majątek jednemu synowi Aleksandrowi, późniejszemu radcy ambasadora Maurycego Zamoyskiego w Paryżu. Do końca swego życia (przeżyła syna o 9 lat, Aleksander zmarł nagle w 1928 r.), gromadziła pamiątki rodzinne i narodowe, zwłaszcza z epoki napoleońskiej i z czasów powstania listopadowe-

go. Ze zbioru siemianickiego wypożyczali obiekty, jako rekwizyty malarskie, Tadeusz Ajdukiewicz i Jan Matejko, który oświadczył, że bez nich obraz *Odsiecz Wiednia* nie byłby kompletny³⁷.

Z artystyczno-naukowego mecenatu Szembeków korzystał, jak wcześniej wspomniano, Tomasz Lisiewicz, który w Siemianicach namalował swoje główne obrazy: *Apoteoza Mickiewicza*, *Chrystus i lilie*, *Geniusz spętany*. Korzystali również: Bronisław Gembarzewski przyszły znawca historii polskiej wojskowości oraz profesorowie — Adam Skalkowski, Eugeniusz Kucharski i Henryk Mościcki³⁸.

III. Zbiory wysockie

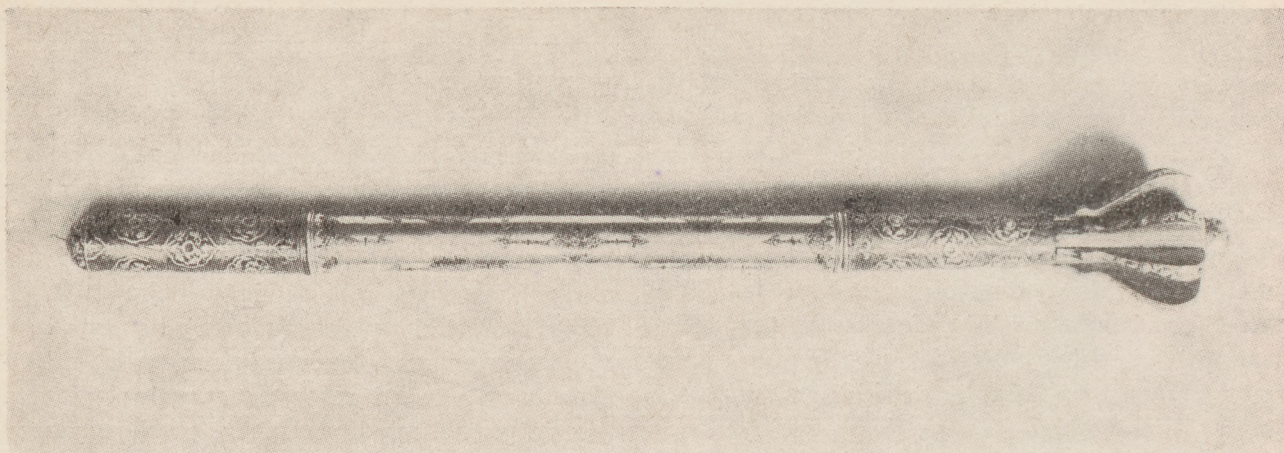
Podczas gdy zbiory siemianickie zawdzięczały swoje powstanie kilku generacjom, w wypadku Wysocka można mówić o jednym ich założycielu i inspiratorze — malarzu Stanisławie Szembeku. Wypada w tym miejscu powrócić do jego biografii. Jak wspomniano, urodził się w Siemianicach w roku 1849. Wraz ze swoimi starszymi braćmi: Aleksandrem, Piotrem i prawdopodobnie Józefem, uczęszczał do popularnego wśród wielkopolskiej młodzieży wrocławskiego gimnazjum św. Macieja (obecnie gmach Ossolineum). Stanisław odziedziczył po babce i matce nie tylko uzdolnienia artystyczne, ale smak, wyczucie estetyki i rozmiłowanie w modnym wówczas starożytnictwie. Tkwiła w nim umiejętność, czy też dar dostrzegania rzeczy pięknych we wszystkim co go otaczało. Już jako gimnazjalista przejawiał zamiłowania kolekcjonerskie, interesując się nie tylko rzemiosłem artystycznym lecz także archiwaliami³⁹.

Po ukończeniu szkoły w 1868 r. wybrał, jako jedyny z braci, studia artystyczne. Udał się do Monachium i 15 listopada tegoż roku został wpisany do księgi matrykularnej Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych⁴⁰. Jego profesorami byli: Karol von Piloty, Wilhelm Kaulbach i Teodor Dietz⁴¹. Tam namalował kilka interesujących studiów portretowych, między innymi „rembrandtowskie” popiersie starej kobiety, a pod koniec pobytu w Akademii w 1871 r. *Czerkiesa*, dzięki któremu otrzymał zaszczytne

wyróżnienie — Wielki Srebrny Medal — przyznawane przez króla Ludwika II utalentowanym artystom.

Po powrocie do kraju namalował swój pierwszy pejzaż *Kościół w Opatowie pod Kępem*, w 1878 r. plenerowy obrazek przedstawiający dworek w Bonarce pod Krakowem, w którym wówczas mieszkał. Po ślubie z Augustą Zawiszanką Czarną, przeniósł się w roku 1879 do Wysocka Wielkiego, przebudowując stary dwór, urządzając w nim pracownię malarską, zakładając wokół sad i mały zwierzyniec. W tym okresie wyjeżdżał do Gdańska, skąd przywoził wiele dzieł sztuki. W Wysocku namalował wówczas liczne portrety i pejzaże — autoportrety, portrety żony i dzieci. Pierwsze symptomy, jak się później okazało śmiertelnej gruźlicy, zmusiły go w 1882 r. i w latach następujących, do odbycia wielu kuracji początkowo w Bad Reichenhall i Belaggio, następnie w Meranie i Mentonie. Był również w Rzymie i w Neapolu. W latach osiemdziesiątych został zgromadzony w Wysocku pokaźny zbiór artystyczny, w większości przeznaczony dla estetycznego urządzenia wnętrza. Zachowało się kilka, bardzo słabo czytelnych, fotografii ukazujących te pomieszczenia w końcu ubiegłego stulecia. Ciężkie opony zawieszono były wokół wejść, a wzorzyste tkaniny zakrywały większość ścian. Na nich porozwieszane były różnego formatu obrazy, często jedne przy drugich wertykalnie i horyzontalnie — w tradycyjnym typie dawnych kunstkamer. W tak zwanym pokoju makatowym stał niski późnobarokowy piec z płaskorzeźbionymi kafelkami, jeden z trzech pieców przywiezionych przez malarza z Gdańska w końcu lat siedemdziesiątych. Jeden z nich był ... *mały, białofioletowy z pejzażami, miał z przodu datę z XVIII wieku*⁴².

W pomieszczeniu tym znajdowało się wiele olejnych prac gospodarza: *Włosi w Rzymie*, liczne pejzaże malowane w czasie rzymskich i neapolitańskich wycieczek, *Czerkies* i inne. Poniżej, małych obrazów zawieszonych między oknami stała waza, niżej, pod toaletką, szkatuła-skarbczyk z antabami i z płaskorzeźbioną plakieta. Na bocznych ścianach kilka obrazów w neobarokowych ramach, a obok 35 miniatur. Na lewo od parawanu z miniaturami stała szafka z porcelaną.



3. Buzdygan. Turcja (?), XVII/XVIII w.

3. Masse d'armes. Turquie, XVII/XVIII-ème siècle (Fot. S. Mucha 2; Łukasz Schuster 3).

Pokój, w którym mieścił się księgozbiór wysocki posiadał charakter saloniku i palarni. Pośrodku stał dębowy stół, w tyle, na jednej ze ścian zawieszony został portret męski *en pied* w masywnej ramie, obok dwie zbroje, które odnajdujemy na jednym z licznych rysunków Szembeka, wreszcie przyłbica, halabardy, szable i szpady. Niewiele wiemy o księgozbiornicze. Musiał być jednak niepośledni, skoro w jednym z listów syna malarza czytamy: *Wracając do pamiątek gdańskich, to prócz mebli i pieców [...] mam bardzo piękną, zachowaną jak nowa, książkę w skórę oprawną „Thetrum pictorum” Amstellodami 1613 — coś 70 sztychów malarzy i rzeźbiarzy z łacińskim czterowierszem na każdego, od Holbeina i Dürera, sami potem Flamandowie i Holendrzy, sztychy Henryka Hondiusza [...]*⁴³.

Jednym z bardziej reprezentacyjnych obiektów związanych z Gdańskiem był w zbiorze wysockim portret Jana III Sobieskiego, przypisywany Danielowi Schultzowi⁴⁴: *Portret Jana III wisiał w Wysocku w bibliotece. Metryki żadnej do niego nie mam [...] Pamiętam tylko, że obraz był usunięty z kaplicy (przy kościele Mariackim w Gdańsku — przyp. A. Ch.) i że ojciec go kupił od kościelnego czy zakrystiana w latach 1878—79. Mój ojciec przywiązywał do niego wielką wagę i jako do pamiątki, i jako do dzieła sztuki*⁴⁵. W 1945 r. Bogdan Szembek, którego relację przytoczyliśmy, prze-

kazał portret Sobieskiego w depozyt proboszczowi wysockiemu, ks. Przemysławowi Osowickiemu — do chwili sprzedaży⁴⁶.

W okresie międzywojennym zbiory wysockie zwiedzał, wraz ze swoim ojcem, inż. Maciej Kilarski *Szczególnie pięknym przedmiotem, który zapamiętałem była rzeźbiona kula z kości słoniowej, ażurowa, w której można było dostrzec znakomitą scenę Ukrzyżowania*⁴⁷. O randze tego obiektu świadczą podobnie wykonane kule znajdujące się w dreźnieńskim Grünen Gewölbe.

Zbiorem wysockim, jeszcze za życia artysty interesowali się antykwariusze z Wrocławia i z Berlina, np. Wollmann, który rzekomo później miał wycenić całość na 30 000 marek. Nie zachował się jednak żaden spis, toteż ustne i pisemne relacje zebrane wśród żyjących wnuków malarza są dziś jedynymi, które dają świadectwo kolekcjonerskich zamiłowań Stanisława Szembeka. Po jego śmierci żona Augusta, mimo trudnej sytuacji majątkowej, podobnie, jak Maria Szembekowa, sprawowała nadal pieczę nad zgromadzonymi dziełami artystycznymi. Aby nie dopuścić do licytacji majątku i rozproszenia zbioru, zdecydowała się sprzedawać co cenniejsze meble, nie przedstawiające jednak większej wartości artystycznej. *Matka heroicznie broniła pamiątek mimo kuszących propozycji. Wollmann antykwarz, rudy Żyd z Berlina, z którym ojciec był w stosunkach, i któ-*

ry co jakiś czas za życia ojca przyjeżdżał — raz kupił tabakierkę całą z topazu, z wyrzeźbionym na niej w rodzimym kryształ górskim, leżącym lwem, za sumę tysiąca marek. A po krótkim czasie, gdy go jego kupiec zawiódł, chciał oddać za 800 marek. Po śmierci ojca, „z grzeczności”, zrobił takse starożytności na 30 tys. marek, licząc podobno, że za tę cenę kupi zbiory. Ale matka nigdy o tym słuchać nie chciała⁴⁸.

Wollmann nie był jedynym zabiegającym o obiekty z tego zbioru. Zaintersowało się nimi również muzeum berlińskie: Zdarzyło się, że dyrekcja Kunstgewerbe Museum w Berlinie chciała kupić biureczko matki. Doszło do tego, że dawali 5000 marek i wierną kopię oryginału, ponieważ brakowało im do kompletu buduaru wyrobu van Roentgena. Wtedy dziwił się, że matka ani myślała go sprzedać [...] Ale i nam weszło w krew, że rzeczy (utrzymane) takimi ofiarami są nietykalne⁴⁹.

Powojenny los zbiorów wysockich był podobny do wielu innych. Dziś jest rzeczą prawie niemożliwą zorientowanie się w wartości zgromadzonych obiektów, poza nielicznymi przykładami, o których była mowa. Niewiele też pamięta Stanisława Szoldrzyńska, która oglądała wnętrza wysockie tuż przed zdewa-

stawianiem. Dom w Wysocku wyróżniał się spośród innych domów średniego ziemiaństwa znaczną ilością przedmiotów artystycznych i smakiem w umeblowaniu [...] Pamiętam salonik delftów o ścianach ciemnobłękitnych na tle których ślicznie wyglądały liczne wazony. W dużym salonie, niestety bardzo ciemnym, były w gablotach figurki z sewskiej porcelany i różne inne [...] przedmioty w wielkiej ilości [...] Stanisław mimo choroby, póki mógł, jeszcze malował, przyozdabiał dom. Na piętrze był pokój, tak zwany pompejański w czerwonej tonacji, na ścianach różne postacie, kostiumy etc. [...] W salonie wisiał szereg portretów, głównie kopie, których oryginały znajdowały się w Siemianicach⁵⁰.

Zbiory siemianickie powstały w XIX stuleciu. Stanowiły one majątek rodzinny, jednak gromadzone były nie w celach merkantylnych lecz z uwagi na piękno, na „starożytność” obiektu, na związek z historią rodziny i dziejami narodu. Dopiero po śmierci założycieli, znajdując się w rękach spadkobierców, stały się materiałem badawczym, mecenatu i zbiorów szembekowskich, które należy włączyć do ogólnego nurtu zbieractwa i kolekcjonerstwa wielkopolskiego w drugiej połowie XIX i w pierwszym trzydziestolecu XX w.

Przypisy

* Praca nad artykułem o działalności zbierackiej Fredrów i Szembeków w XIX w. oraz o zbiorach w Siemianicach i Wysocku Wielkim koło Ostrowa Wielkopolskiego powstawała w tym czasie co przygotowania do retrospektywnej i monograficznej wystawy w Muzeum Zamkowym w Malborku, a dotyczącej spuścizny artystycznej po malarzu Stanisławie Szembeku. Równolegle przygotowywany był katalog wystawy pt. *Stanisław Szembek 1849—1891, malarstwo i rysunek*, który po wielu perypetiach wydawniczych ukazał się drukiem w 1976 r. Podobnie artykuł ten złożony przed laty w poznańskiej redakcji „Muzealnictwa” jest znacznie opóźniony z powodu przerwy w redagowaniu tego periodyku. W latach siedemdziesiątych śmierć zabrała wszystkich wnuków malarza a zarazem respondentów autora: Zofię, Wandę, Teresę, Bogdana i Jana. Ich pamięci poświęcam ten szkic.

¹ Notaty Z. Batowskiego w tece *Malarstwo polskie t. 4* w Archiwum Polskiej Akademii Nauk, Zespół III-2. Tamże korespondencja z Alfredem Brosigiem i Bogdanem Szembekiem;

- a) list A. Brosiga dat. w Poznaniu 18 kwietnia 1933 r. zawierający informację o kierunku poszukiwań danych do biografii Stanisława Szembeka;
- b) list Z. Batowskiego do B. Szembeka dat. w Warszawie 4 maja 1938 r. z prośbą o udzielenie pomocy przy zbieraniu materiałów do artykułu o malarzu;
- c) odpowiedź B. Szembeka z załączonym drukiem *Katalogu wystawy pośmiertnej S. Szembeka z 1891 r.* dat. w Wysocku Wielkim 9 maja 1939 r.;
- d) brudnopis listu Batowskiego do Szembeka z 11 maja 1938 r.;
- e) notatki Z. Batowskiego do artykułu o S. Szembeku z bibliografią.

² *Katalog wystawy pośmiertnej prac pozostałych po św.p. hr. Stanisławie Szembeku z Wysocka pod Ostrowem w W. Ks. Poznańskim*. Kraków 1891 (otwarta w Sukiennicach 15 sierpnia). Katalog obejmował 149 obrazów i studiów olejnych.

³ *Sprawozdanie Towarzystwa Zachęty za rok 1874*. Warszawa 1875 s. 89; *Katalog Ilustrowany Pierwszej Wielkiej Wystawy Sztuki Polskiej*. Kraków 1887

nr: 225, 226, 227.

⁴ Z. Batowski, *Szembek Stanisław, Graf.* [w:] *Algemeines Lexikon des Bildenden Künstle von der Antike bis zur Gegenwart*, wyd. U. Thieme, F. Becker, Bd 32, Leipzig 1938 s. 374.

⁵ A. R. Chodyński, *Stanisław Szembek 1849—1891, malarstwo i rysunek.* Malbork 1976; tenże, *Zapomniana twórczość Stanisława Szembeka.* „Biuletyn Historii Sztuki” t. 39:1977 nr 1 s. 87—97.

⁶ *Wspomnienia* Bogdana Szembeka nie były dotąd wykorzystywane, wymagają więc krótkiej charakterystyki. Autor *Wspomnień*, Bogdan-Mieczysław-Maria hr. Szembek urodził się w Wysocku Wielkim 7 sierpnia 1880 r., zmarł w Gorzowie Wlkp. 30 marca 1956 r., był synem Stanisława malarza i Augusty Zawiszy hr. Przerwa (1856—1936) — zob. skróconą genealogię Szembeków ze Słupowa h. własnego [w:] E. Borowski, *Genealogie niektórych polskich rodzin utytułowanych* (seria trzecia). Buenos Aires — Paryż 1971 s. 61 in. — otrzymał wyższe wykształcenie ekonomiczno-rolnicze we Wrocławiu. Patronował przez 38 lat życiu społeczno-gospodarczemu dawnego powiatu Ostrowskiego. Jego celem było podniesienie poziomu kultury agrarnej. Na nieurodzajnej ziemi w majątku wysockim wprowadził system drenów i automatyczne nawożenie gleby; tam też wymurował 26 budynków mieszkalnych i gospodarczych. W czasie Powstania Wielkopolskiego wybrany na komendanta powiatowego; za udział w formowaniu 12-go (później 70-go) p.p. odznaczony Krzyżem Niepodległości przez Józefa Piłsudskiego. Był przez kilka kadencji prezesem z wyboru Wydziału Ogólnego Izby Rolniczej i kilkanaście lat radcą Poznańskiego Ziemstwa Kredytowego. Aresztowany przez okupantów hitlerowskich 11 listopada 1939 r., wypuszczony po pół roku z więzienia w Kielcach, administrował gospodarstwo Borusowa w gm. Grębocin pod Tarnowem, gdzie odznaczył się przez całą okupację postawą patriotyczną. Po wyzwoleniu administrował krótko majątek siostr Niepokalanek w Szczecinku, od 1950 r. był pracownikiem biblioteki JUNiG-u w Gorzowie Wlkp. (Informacje na podstawie autografu życiorysu z Archiwum Szembekowskiego w Gorzowie Wlkp.). B. Szembek obdarzony doskonałą pamięcią, z humorem opisuje swoją naukę w gimnazjum ostrowskim i stosunki w ówczesnym szkolnictwie w tej części Wielkopolski (zeszyt 1 cz. 4 „Od matury do ślubu” s. 68—89). Następnie kreśli sylwetki swoich przełożonych w czasie pełnienia służby wojskowej (zeszyt 2 s. 1—24). W zeszyt 3 porusza sprawy gospodarce w południowej Wielkopolsce na przełomie stulecia XIX i XX, własny udział w pracach publicznych i patronat nad rolnictwem ziemi ostrowskiej i kępińskiej (s. 1—46). W zeszyt 4 kreśli charakterystykę niektórych ziemian (s. 1—46). Okres I wojny światowej ujęty został na kartach zeszytu 5 (s. 1—75). *Wspomnienia* kończą się na 1920 r.

⁷ B. Szembek, *Wspomnienia*, jw. z. 1 s. 1.

⁸ Zofia Szembekówna, ur. w 1885 r. w Siemianicach, zm. w 1974 r. w Szymanowie jako zakonnica,

córka Piotra i Marii z Fredrów; w wieku 12 lat prowadziła razem ze swoją starszą siostrą Jadwigą amatorskie prace archeologiczne w Siemianicach i okolicy. Obie siostry zajęły się następnie badaniami etnograficznymi, publikując po 1909 r. *Dalsze przyczynki do etnografii Wielkopolski* — wysoko ocenione przez prof. Kostrzewskiego — zob. St. Błaszczyk, *Jadwiga Szeptycka i Zofia Szembekówna.* [w:] „Literatura Ludowa” R. 9:1965 nr 2—3 s. 23—34; J. Pietrzak, *Służebnica Jazłowieckiej Pani*, w cyklu *Fredrowska krew w Wielkopolsce.* „Kierunki” 1974 nr 28.

⁹ S. Krystyna Niepokalancka (Zofia Szembekówna). *Z dziejów Siemianic. Wspomnienia z lat ubiegłych.* [Szymanów 1967]. Maszynopis złożony w Bibliotece Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu, sygn. 191/70.

¹⁰ List B. Szembeka do kierownictwa Odnowienia Zamku Królewskiego na Wawelu, dat. w Wysocku 10 kwietnia 1939 r., obecne w aktach Dawnego Archiwum Kierownictwa Odnowienia Zamku — skrót DAKOZ — Teka PZS-I-112, 113, 114, Dz. I s. 59—62. Cyt. list zob. przyp. 24.

¹¹ List Ireny Bobbé do autora, dat. w Chorzowie 22 października 1975 r.

¹² jw. dat. 7 października 1975 r.

¹³ St. Lorentz. *W Muzeum i gdzie indziej* [w:] *Walka o dobra kultury, Warszawa 1939—1945.* Warszawa 1970 t. 1 s. 62. Po II wojnie fragmenty archiwum Fredrów—Szembeków—Szeptyckich zdeponowane były w Bibliotece Narodowej w Warszawie pod sygn. 8378-8500.

¹⁴ List Ireny Bobbé do autora dat. w Chorzowie 24 kwietnia 1970 r.

¹⁵ Jest to osobiste przypuszczenie, bowiem według relacji B. Szembeka po śmierci Kazimierzy Bielińskiej 30 kwietnia 1942 r. [...] *ogromną ilość korespondencji spaliliśmy; poezję i utwory, które chciała aby były złożone w Ossolineum, w specjalnie tam utworzonym dziale „Prac Kobiet Polskich” zabrała Iza Korff do uporządkowania*, por. B. Szembek, *Wspomnienia*, op. cit. z. 1 s. 78.

¹⁶ Dzieje archiwum siemianowickiego opracowałem na podstawie cytowanego maszynopisu pracy Z. Szembekówny (zob. przyp. 9) cz. 1 s. 13—16 i s. 228 oraz cz. 2 s. 240, a także osobistej korespondencji i rozmów z Ireną Bobbé z sierpnia 1970 i października 1975 r., także wg cyt. pracy St. Błaszcyka. Fragment archiwum siemianickiego z autografami Aleksandra Fredry znajduje się w Bibliotece Zakładu Narodowego im. Ossolińskich.

¹⁷ B. Szembek, *Wspomnienia*, op. cit. s. 5, 7.

¹⁸ Z. Szembekówna twierdziła, że Felicja Niemojowska świadomie zakupiła berło z kartuszem Zygmunta III jako falsyfikat — później w posiadaniu jej syna, Stanisława Szembeka.

¹⁹ Aleksander Szembek ur. 26 lutego 1842 r. w Siemianicach, ożeniony z Marią hr. Benzelsjtjerna-Engeström, miał dwie córki: Zofię (1882—1931), żonę Wacława Niemojowskiego z Marchwacza i Helenę (1880—

1904), żonę Józefa Lossowa. Aleksander zm. w Marchwacu 30 lipca 1918 r.

²⁰ Piotr Szembek, ur. w 1844 r. w Siemianicach, ożeniony z Marią hr. Fredro, miał troje dzieci: Aleksandra (1886—1928 w Paryżu), ożenionego z Jadwigą Sapieżanką, księżną kodeńską, Zofię (1885—1974) w zakonie S. Krystę Niepokalanę i Jadwigę (1884—1939) zamężną za Leonem hr. Szeptyckim z Przyłbic. Piotr był posłem do parlamentu berlińskiego i członkiem Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk. Zmarł w Siemianicach 15 maja 1895 r.

²¹ Józef Szembek, ur. w 1847 r. w Siemianicach, ożeniony ze Stanisławą Baranowską, miał trzy córki: Helenę (ur. 1885 r.) zamężną ze Stanisławem Rekowskiem, Felicję zamężną z Czesławem Kościelskim i Janinę z Mieczysławem Szodrzyńskim oraz syna Gustawa (ur. 1881 r.) ożenionego z Felicjanową hr. Mieroszewską.

²² J. Pietrzak, *Juvenalis II Rzeczypospolitej*, w cyklu *Fredrowska krew...* op. cit. 1974 „Kierunki” nr 26.

²³ Tomasz Antoni Lisiewicz, malarz historyczny i religijny oraz rodzajowy ur. ok. 1857 r. w Krakowcu, studiował na Politechnice Lwowskiej i w krakowskiej Szkole Pięknych u Jana Matejki. Obrazy Lisiewicza znajdowały się w Krakowie, Lwowie, Poznaniu; zob. M. Gumowski, *Lisiewicz Tomasz Antoni*. [w:] *Algemeines Lexikon des Bildenden Kunst...* Bd 23:1929 s. 282; I. Trybowski, *Lisiewicz Tomasz Antoni*. [w:] *Polski Słownik Biograficzny* t. XVII:1972 s. 459—460.

²⁴ Oto istotne fragmenty listu B. Szembeka do kierownictwa Odnowienia Zamku Królewskiego na Wawelu *Mój syn Stanisław odziedziczył po ś.p. Hrabinie Marii Szembekowej z Siemianic zbiór rodzinny broni, do którego należy też m.in. rząd turecki znajdujący się już w depozycie* (w 1939 r. przyp. A.Ch.) na Wawelu. Wobec wysokiej wartości muzealnej tego zbioru zapytuję uprzejmie, czy Panowie byłiby skłonni cały zbiór (ok. 200 sztuk) przyjąć jako depozyt Rodziny Szembeków na Wawel. Wobec tego, że obecna właścicielka Siemianic, Hr. Szeptycka domaga się ze względu na stan pogotowia wojennego, usunięcia tych przedmiotów z Siemianic (1 km od granicy wrogiej) konieczna jest prędką decyzja...

²⁵ Na temat siodła i rzędu po Przeclawie Szembeku por. *Zabytki XVII wieku. Wystawa jubileuszowa Jana III w Krakowie 1883*. Kraków 1884 nr 400 s. 12; S. Świerz-Zalewski, *Przewodnik po jubileuszowej wystawie epoki króla Jana III w zamku królewskim na Wawelu od 16 lipca do 30 września 1933, w dwustupięćdziesięciolecie odsieczy wiedeńskiej*. Kraków 1933; tenże, *Zbiory zamku królewskiego na Wawelu*. Kraków 1935 s. 37; tenże, *Zbiory zamku królewskiego na Wawelu*. Kraków 1975 poz. 251; Z. Żygulski jun., *Stara broń w polskich zbiorach*. Warszawa 1983 s. 110—111 poz. 109. — Siodło i rząd po Przeclawie Szembeku były eksponowane w 1983 r. z okazji trzechsetnej rocznicy odsieczy wiedeńskiej.

²⁶ List Marii Szembekowej do kierownictwa Odnowienia Zamku Królewskiego na Wawelu dat. w Wesołej koło Siemianic 12 lutego 1934 r. w sprawie złożenia depozytu składającego się z siodła i rzędu tureckiego. — DAKOZ, Teka PZS-I-112, 113, 114. Dz. I s. 50. Zabytek zakupiony w 1966 r. od spadkobierców właścicieli do zbiorów wawelskich.

²⁷ B. Szembek pisał do J. Kilarzkiego ze Szczecinka 25 września 1946 r. [...] *Bardzo mnie przejmują sprawa wawelskich skarbów w Kanadzie bo tam prof. Świerz-Zalewski wywiózł i nasz depozyt — siodło spod Wiednia złożone na Wawelu. Inne rzeczy — cała zbrojownia w Siemianic nie wiem gdzie się z Wawelu podziały. Tak samo część rzeczy z Wysocka do Muzeum (Narodowego w Warszawie — przyp. A.Ch.) zabranych, których opis niekompletny mam...*

²⁸ DAKOZ, Teka, op. cit. s. 65.

²⁹ jw. s. 50.

³⁰ DAKOZ, Teka-I-103, s. 236; tamże, Teka PZS-I-112, 113, 114. Dz. I s. 112 i 142.

³¹ J. Podoski, *Zbiór broni w Siemianicach*. „Broń i Barwa” 1934 nr 7 s. 152.

³² DAKOZ, Teka PZS-I-112, 113, 114, Dz. I s. 59—62.

³³ Według opinii Podoskiego, strzelbę skonstruował niejaki Iwaś kowal bałabanowiecki. Reperował on broń i próbował dorabiać kolby, zamki, a całość ozdabiał „po angielsku”. Na lufie omawianej strzelby znajdował się majuskułowy napis: „Sagalas London” i minuskułowy: „a Bałabanowka”, por. J. Podoski, *Sagalas London a Bałabanowka*. „Broń i Barwa” 1934 nr 4 s. 84.

³⁴ J. Podoski, *Zbiór broni...*, op. cit., s. 153.

³⁵ DAKOZ, op. cit. s. 112, 114; J. Petrus, *Zbrojownia zamkowa na Wawelu*, Przewodnik. Kraków 1974 s. 17.

³⁶ DAKOZ, jw., *Spis zbrojowni siemianickiej* s. 59—62.

³⁷ J. Pietrzak, *Juvenalis...* op. cit.

³⁸ jw.

³⁹ Wiadomość tę zawdzięczam Irenie Bobbé, która pisała: *Dziadek Stanisław będąc w III-klasie odkupił stary zegar od pedla gimnazjum, gdy ten rąbał go na opał. Dał zegarowi dorobić porąbaną podstawę [...] Obecnie zegar przejął cech zegarmistrzów w Warszawie*. — List dat. w Chorzowie 7 października 1975 r.

⁴⁰ 2465 Name: Graf Stanislaus Szembek. Geburt-sort und Stand der Eltern: aus Siemianice in Posen, dessen Vater: Rittergutsbesitzer, Religion: Kath., Alter: 19, Kunstfach: Antikenklasse, Tag der Aufnahme: 15 Nov. 1868. — Matrikelbuch der Jahrgänge 1814—1884. Akademie der Bildenden Künste in München.

⁴¹ Z. Batowski, *Szembek Stanisław Graf*, op. cit.

⁴² List B. Szembeka do J. Kilarzkiego dat. w Pabianicach 4 czerwca 1948 r. (w posiadaniu Macieja Kilarzkiego z Oliwy). W zbiorze tym zachowało się 8 listów Szembeka z lat 1946—1948.

⁴³ List B. Szembeka do J. Kilarskiego dat. w Szczecinku 14 listopada 1946 r.

⁴⁴ Portret Jana III Sobieskiego Daniela Schultza, malarza gdańskiego ma skromną bibliografię m.in.: G. Cuny, *Der Danziger Maler Schultz*. „Monatshefte für Kunstwissenschaft” t. VIII:1915 s. 6; W. Drost, *Danziger Malerei von Mittelalter bis zum Ende des Barock*. Berlin—Leipzig 1938 s. 134; T. Mańkowski, *Malarstwo na dworze Jana III*, [w:] „Biuletyn Historii Sztuki” t. XII: 1950 nr 1—4 s. 257—259; A. Gosieniecka, *Malarstwo gdańskie. Katalog wystawy*. Gdańsk 1957 s. 78.

⁴⁵ List B. Szembeka do J. Kilarskiego dat. w Szczecinku 29 sierpnia 1946 r.

⁴⁶ W ofercie skierowanej do Wydziału Kultury i Oświaty w Gdańsku z dnia 15 listopada 1947 r. B. Szembek nadmieniał, że portret Sobieskiego oglądali w Wysocku: Wawrzyniec Benzelstjerna-Engeström wielkopolski działacz kultury, Bolesław Erzepki — kierownik Galerii im. Mielżyńskich w Poznaniu oraz Dominik Witke-Jeżewski. O tym ostatnim (zm. w 1944 r. w Jasieńcu pod Grójcem) pisał B. Szem-

bek we *Wspomnieniach*, z. 2 s. 36. Po sprzedaży majątku w Głębokiem Stefanowi Twardowskiemu, zostawił Towarzystwu Przyjaciół Sztuk Pięknych, któremu razem z Aleksandrem Szembekiem (synem Marii z Fredrów i Piotra — przyp. A.Ch.) i Kościelskim z Miłostawia wybudowali salę wystawową, dar 100.000 marek, za procent których było co rok losowanie zakupionych dzieł sztuki [...] Wyprowadził się do Warszawy i tam zastąpił, jako znawca i zbieracz sztuchów, zwłaszcza historycznych. Wielki swój zbiór ofiarował Muzeum Narodowemu [...] Za paryską wystawę sztuchów otrzymał Legię Honorową, a za ofiarowanie zbiorów Muzeum (Narodowemu) został Komandorem Polonia Restituta.

⁴⁷ Prywatna informacja uzyskana w kwietniu 1972 r. od Macieja Kilarskiego.

⁴⁸ B. Szembek, *Wspomnienia*, z. 1 rozdz. 4 s. 83.
⁴⁹ jw.

⁵⁰ Relacja Stanisławy Szodrzyńskiej sporządzona na moją prośbę pt. *Okruchy wspomnień o stryju mojej matki, Stanisławie Szembeku*. — masz. dat. w Poznaniu 1970 r. s. 2.

Aneks

Spis depozytowy zbrojowni siemianickiej wykonany przez Bogdana Szembeka w Siemianicach w dniu 6 VII 1939 r. (Dawne Archiwum Kierownictwa Odnowienia Zamku, Teka PZS-I-112, 113, 114, s. 59—62).

1. Nad drzwiami saloniku prowadzącymi do pokoju bilardowego: Orzeł polsko-saski, w ramach pod szkłem, ma to być kawałek z namiotu ks. Józefa Poniatowskiego, darowany przez p. Sewerynę z Szembeków Czaykowską Marii z Fredrów Szembekowej.
2. Po dwóch stronach tychże drzwi:
Dwie halabardy szwajcarskie kupione we Wrocławiu przez Piotra Szembeka w 1881 r.
Sciana prawa:
3. Miecz ceremonialny (dawny zbiór siemianicki).
Koszulka żelazna (dawny zbiór siemianicki).
9 karabel (te z kartkami po Janie Aleksandrze Fredrze, reszta z dawnego zbioru siemianickiego — 3 bardzo stare). Wśród karabel szembekowski pałasz z klingą.
Dwie strzelby, jedna darowana przez Konrada Bąkowskiego Piotrowi Szembekowi z napisem „Sagala London á Bałabanowka”, nabyta od jakiegoś doktora w Kongresówce.
Dwa pistolety z herbem Bończa i mitrą książęcą (może własność biskupa Fredry?), kupione od przechodniego antykwarza przez Marię Szembekową w 1883 r.

Siekiera obrzędowa.

Przy drzwiach krótka strzelba wykładana masą perłową z dawnych zbiorów siemianickich.
Długa strzelba wykładana kością słoniową ze zwierzętami (dawne zbiory siemianickie).
Bardzo piękna karabela po Franciszku Czernym herbu Nowina, ojcu Marjanny Józefowej Szembekowej (dawne zbiory siemianickie).

Sciana południowa:

4. Na górze róg z oprawą mosiężną (dawne zbiory siemianickie). Po prawej stronie trzy strzelby, po lewej sześć różnych strzelb (dawne zbiory siemianickie): z tych karabin zdobyty na Turkach przez Adama Szembeka z Głębocka, a darowany przez tegoż ojca Józefa w 1884 r. Piotrowi Szembekowi. Karabin pochodzi z wojny rosyjsko-tureckiej 1877 r.
14 sztuk pistoletów: górna para z herbem Ciołek, nabyta od przechodniego antykwarza przez Marię Szembekową, reszta z dawnych zbiorów siemianickich.
Dwa kordelasy (dawne zbiory siemianickie).
Dwie strzelby wykładane kością i perłową masą (dawne zbiory siemianickie).
Złożony i wykładany kamieniami buzdygan ze zbiorów Sułkowskich w Rydzynie (nabyty przez Piotra Szembeka).
Rożek na proch w kości rzeźbiony (dawne zbiory siemianickie).
Szpada augustowska po kanclerzu Janie Szembeku (dawne zbiory siemianickie).
Przy drzwiach:

Mosiężny orzełek ze sztandaru spod Miłosławia 1848 r. dar Henryka Trąpczyńskiego dla Marii Szembekowej.

Nad drzwiami:

Hełm napoleoński kupiony przez Marię Szembekową.

Strzelba (dawne zbiory siemianickie).

Ściana południowa lewa:

5. Grot ozdobny (od sztandaru?) z herbem (dawne zbiory siemianickie).

Na górze:

Dwa małe pistolety (dawne zbiory siemianickie).

Po prawej stronie:

5. strzelb, z tych jedna, górna, wykładana kością słoniową, czwarta od góry, złożona, piąta: garłacz (dawne zbiory siemianickie).

Po lewej stronie:

Sześć strzelb (dawne zbiory siemianickie)

W środku:

10 sztuk pistoletów (w tym para „Jacob Kuchenreuter” — dawne zbiory siemianickie).

Pałasz ze złożoną lwią głową i pasem (dawne zbiory siemianickie).

W rogu:

Wiatrówka [...] kupiona w Byczynie przez Jana Aleksandra Fredrę.

Mała ścianka przy oknie prawym:

Pas (przeworski) z klamrą srebrną, orłem i literą N.

Trzy klingi nabyte przez Piotra Szembeka we Wrocławiu.

Pas mieszczański lwowski, dar J. Aleksandra Fredry dla Marii Szembekowej.

Rapcie (dawne zbiory siemianickie).

Dwie karabele (szable perskie) z rapcami, jedna z torebką skórzaną (dawne zbiory siemianickie).

Nad oknami po 12 bagnatów znalezionych na strychu siemianickim przygotowane na powstanie w 1863 r.

Ściana między oknami:

6. Na górze dwa pistolety, nie od pary (dawne zbiory siemianickie).

Cztery strzelby, z tych jeden garłacz (dawne zbiory siemianickie).

Dwie szpady (dawne zbiory siemianickie).

10 rozmaitych kordelasów: jeden śliczny z dawnych zbiorów siemianickich, z kością słoniową, inny, od okna lewego, złożony, dar hr Mikłosza Pałły'ego dla Piotra Szembeka — jeden w aksamitnej pochwie itd. (dawne zbiory siemianickie).

Na dole:

Jedna próżna pochwa wschodnia (dawne zbiory siemianickie).

Dwie strzelby i dwa pałasze (dawne zbiory siemianickie) — u jednego rękojeść z głową ptaka.

W samym środku na dole:

Ryngraf po Poleskich.

Ścianka mała przy oknie lewym:

7. Strzelba mała (dawne zbiory siemianickie).
Dwa kordelasy bez pochwy (dawne zbiory siemianickie).

Dwie szpady (dawne zbiory siemianickie).

W samym rogu:

Długa strzelba, wiwatówka (dawne zbiory siemianickie).

Ściana z arkadką (prawa strona):

8. Przyłbica, jakby dla jednookiego (?) — dawne zbiory siemianickie.

Pancerz, z jednej strony ma ozdobę pozłocistą (dawne zbiory siemianickie).

(Słaba) koszulka drucziana (dawne zbiory siemianickie).

Pas rycerski (zdaje się, że po Fredrach).

Na prawo:

Buzdygan (fałszywy).

Róg (dawne zbiory siemianickie).

Duża strzelba (dawne zbiory siemianickie).

Duża skórzana manierka — *une gourde* (czyjś dar).

Na lewo:

Kusza (dawne zbiory siemianickie).

Kołczan stary ze strzałami indyjskimi (dar Tomasza Lisiewicza).

Dwa kordelasy (dawne zbiory siemianickie).

Kindżał wschodni i mieczyk (dawne zbiory siemianickie).

Strzelba wykładana kością słoniową (dawne zbiory siemianickie).

Dwie szpady — jedna „Louis XV”, mosiężna, jedna (rękojeść) z perłowej masy (dawne zbiory siemianickie).

Sztylet kupiony w Byczynie przez J. Aleksandra Fredrę, robiony z nogi stołowej (pewnie rękojeść — przyp. A. Ch.).

Bardzo ładna para pistoletów „Louis XV”, kupiona od przechodniego antykwarza przez Marię Szembekową w 1883 r.

Różek na proch robiony z kopyta (dawne zbiory siemianickie).

Arkada:

Nad nią blacha złożona z trumny z herbem Nowina.

10 bagnatów, jak nad oknami z 1863 r.

Lewa strona:

9. Po obu stronach arkady po trzy strzelby: środkowa, od lewej strony, Prymasowska z herbem Szembeków po Wincentym Szembeku, dar Julii z Szembeków Olszowskiej.

(Doskonała) zbroja: hełm, naszyjnik (?), naramienniki dwuczęściowe i pancerz ozdobny (dawne zbiory siemianickie).

Koszulka żelazna (dawne zbiory siemianickie).

Na prawo:

Kusza (dawne zbiory siemianickie).

Na lewo:

Róg do trąbienia (dawne zbiory siemianickie).

Różek na proch (dawne zbiory siemianickie) — podwójnie rzeźbiony z kości słoniowej.

Strzelba (dawne zbiory siemianickie).

Na dole:

Szpada z *porte epee* (dawne zbiory siemianickie).
Prochownica (dawne zbiory siemianickie).

Ściana zachodnia:

Na górze:

10. Dwa pistolety nie od pary, jeden (od drzwi saloniku) czerkieski roboty tulskiej, darowany Piotrowi Szembekowi przez stryja tegoż, Józefa Szembeka z Poremby oż. z Moszyńską.

W środku:

Duży miecz (dawne zbiory siemianickie).

18 pałaszy, z których dwa po Janie Aleksandrze Fredrze z kampanii węgierskiej, drugi służbowy, po Andrzeju Fredrze.

Dwa pistolety wykładane masą perłową (dawne zbiory siemianickie).

Cztery szpady (dawne zbiory siemianickie).

Dwa pistolety z napisem A.W. po Janie Aleksandrze Fredrze i C.L. „Giebenhahn” w Warszawie.

Po bokach:

Dwie strzelby (dawne zbiory siemianickie).

Biblioteka:

Na lewej stronie zachodniej:

Cztery duże strzelby (dawne zbiory siemianickie).
Jedna strzelba mniejsza, bogato inkrustowana (dawne zbiory siemianickie).

Dwa małe pistolety złożone (dawne zbiory siemianickie).

Ryngraf kupiony przez Marię Szembekową.

W rogu między arkadką a biblioteką oparta w kącie:

Kosa z 1830 r. znaleziona w kominie na Wesołej w domu Rybaka w 1926 r.

Pod bilardem:

Armatka (dawne zbiory siemianickie).

Dwie wiwatówki pochodzące z Podhajczyk, byłej własności Marii Szembekowej, znalezione zamurowane w kominie.

Moździerz spiżowy, kupiony w Opatowie przez Marię Szembekową.

W rogu między ścianą zachodnią a arkadką:

Długa, ciężka strzelba, armatka [...]

U dołu szkicowy rysunek dwunastu szabel ułożonych głowniami równolegle. Na odwrociu, dopisek ołówkiem: „Ponadto 2 kindżały.”

Brakuje: buzdyganu sułkowskich,

kawałka z namiotu X. Józefa (darowana na Wawel),

kołczanu ze strzałami indyjskimi,

rzeczy fredrowskich,

strzelby Sagalas London (darowana J. Szeptyckiemu).

Antoni Romuald Chodyński

Les collections de Siemianice et de Wysock. Le personnage de Stanisław Szembek (1849—1891) comme collectionneur

En XIX-ème siècle quand la nation polonaise fut privée de son état, les représentants de la partie éclairée de la société, n'ayant parfois que de modestes possibilités avec ardeur de souvenirs historiques et artistiques pour mieux connaître l'histoire de sa nation et pour garder de l'oublié de modestes restes de l'héritage jadis magnifique. Les créateurs des collections accomplissaient des devoirs des enseignants et des pédagogues.

De vieux mémoires et inventaires publiés ou ceux qui restent toujours en manuscrite, gardés dans les collections de l'Institut National Ossolińscy, nous en parlent. L'auteur de l'article doit la majorité des renseignements concernant des collections de Siemianice et Wysock Wielki (près d'Ostrów Wielkopolski) aux souvenirs et aux conversations directes avec des petits-fils de Stanisław Szembek, peintre mort en

1891. Il faut ajouter qu'aujourd'hui, au printemps de 1984 ces interlocuteurs ne vivent plus: Krystyna, la soeur de l'Immaculée Conception (Zofia Szembek) et ses frères et soeurs: Bogdan, Jan, Wanda, Irena moururent en Pologne, et Zofia, la duchesse Sapieżyna mourut à Londres. En présence de ces décès, des informations utilisées dans le travail prennent de l'importance particuliers.

Des collections de Siemianice se composèrent de collections singulières; sa partie principale était constituée de l'archive et de l'armurerie. Elles furent augmentées et enrichies grâce aux successions; elles embrassaient des collections des souvenirs de familles de Fredro, Szembek et Szeptycki. Les documents concernant les familles de Fredro, Szembek et Szeptycki au commencement furent fondés avec la bibliothèque comme archive de Szembek à Rokitno

par le général Piotr Szembek, grand-père du peintre, et puis transportés à Siemianice. Là-bas l'archive se développa considérablement. Doté et reorganisé par Felicja Niemojowska-Szembekowa, il passa aux mains de sa belle-fille Maria née Fredro qui le enrichissa avec des collections de Fredro de Beńkowa Wisznia et avec la partie des documents de la famille Szeptycki. Dans les années 1902—1910, l'archive fut arrangée par l'abbé Stanisław Kozierowski, le curé de Siemianice. Il fit le catalogue utilisant le fichier manuscrit de tous les documents. Après la mort sans postérité de son fils Alexander en 1928, Maria légua ses biens à sa fille Jadwiga Szeptycka; toutefois les collections de Szembek avec l'armurerie échurent à son fils aîné Bogdan Szembek. Les collections de la famille Fredro restèrent aux mains d'Jadwiga (assassinée avec son mari par des Allemands en août 1939). Au moment de la menace de guerre l'archive et les souvenirs de famille devraient parvenir finalement aux magasins du Musée National à Varsovie. L'armurerie devrait être déposée à Wawel où se trouva déjà l'harnais et la selle turcs de Przeclaw Szembek, prêtés par Marie à l'exposition jubilaire. La selle avec l'harnais fut acheté en 1966 aux Collections Nationales de l'Art à Wawel. Jusqu'à présent le sort des souvenirs de famille et de l'armurerie n'est pas claire. Stanisław Szembek, peintre, herita les capacités artistiques et le goût esthétique de sa mère Felicja Niemojowska. Elle eut du goût pour les gemmes antiques, des miniatures et des objets militaires. Elle s'occupa elle-même de la broderie et des dentelles d'application artistiques à l'usage de l'église locale. Mais elle n'était pas connaisseur des collections artistiques et se devenait souvent la victime des antiquaires malhonnêtes.

On a constaté que beaucoup d'objets provenant des

collections de Siemianice étaient des falsifications. En 1884 après la mort d'Alexandre, fils aîné portant le même prénom reçut la partie de la collection de porcelaine, la seconde partie échut à Stanisław. Piotr, le mari de Maria née Fredro, le propriétaire de Siemianice entra en possession de l'armurerie. Józef obtint des argents de famille. La collection de la porcelaine d'Alexander fut détruite bientôt par l'incendie; les restes sauvées étaient jointes à la collection de Wysock. Cette collection, bien qu'elle soit plus modeste, il faut la reconnaître comme la création de Stanisław Szembek, peintre. Il se forma dans les années 80-éne pour aménagement esthétique de la résidence à Wysock. Là-bas se trouvèrent des souvenirs de Gdańsk, apportés par Szembek de son voyage au littoral: des fragments des cheminées, des meubles et avant tout le portrait de Jan III Sobieski, attribué à Daniel Schultz. Il y avait aussi des oeuvres d'ivoire et des horloges. Entre autre produits artistiques, il faut enumerer encore des miniatures, des tabatières faites de minéraux fins, des objets de la porcelaine, du faïence de Delft et du cérame saxon. Des intérieurs étaient enrichissés par des copies des portraits des acêtres et de la famille, ainsi que des propres oeuvres de Szembek, peints jusqu'à la fin de sa vie. Les objets artistiques ramassés à Wysock suscitaient un grand intérêt des antiquaires qui fixèrent son prix en totalité pour les acheter le meilleur marché possible à sa propriétaire, étant dans une mauvaise situation matérielle. Ils n'y sont pas parvenu car Augusta née Zawisza désira à tout prix garder tout ce que son mari avait collectionné. Les souvenirs de Szembek sont estimés toujours dans la famille et passent de génération en génération.

Scjentyzm — gdzie może się kryć? Uwagi o relacji między koncepcją kultury a praktyką badawczą

Funkcjonowanie człowieka w sferze kultury, jego tam miejsce, działalność, nie mówiąc już o sprecyzowaniu pojęcia „kultura”, są sprawami daleko bardziej skomplikowanymi, niż to mogłoby się wydawać w pierwszym, bezrefleksyjnym przybliżeniu.

Poniżej chcę przedstawić pewną koncepcję kultury, na tyle na ile na to pozwalają szczupłe ramy tego artykułu. A następnie, na jej gruncie wskazać teoretycznie możliwe rozwiązanie problemu zarysowanego w tytule. Ów problem może na pierwszy rzut oka wydać się muzeologowi zbędny, a jego rozstrzygnięcie nieprzydatne do codziennej praktyki muzealnej. Ośmielam się jednak sądzić, że owo przypuszczenie jest może nie tyle błędne, co złudne. Bowiem to, jak muzea działają: co kolekcjonują i wystawiają, zależy nie tylko od „zachodzących ustawicznie przemian w smaku artystycznym”¹, lecz także, jak powiada J. Białostocki, od koncepcji teoretycznych na temat kultury. Te właśnie, jak dalej stwierdza w swym artykule Autor, owym przemianom udzielają „teoretycznej sankcji”².

Zauważmy jednak, że dwie myśli wybrane z eseju J. Białostockiego zawierają pewną ideę, którą — naturalnie — z pewną niedokładnością w stosunku do zamierzeń Autora, można by wyrazić następująco. Niewątpliwie dadzą się zauważyć zależności pomiędzy funkcjonowaniem muzeum a przyjętą (przez ludzi określających to funkcjonowanie) teoretyczną koncepcją kultury. W tym momencie można zadać wiele pytań. Artykułowałyby one, jak się wydaje, poszczególne problemy m.in. jak to się dzieje, że dana koncepcja kultury, wyznaczona (co trzeba uzupełnić w ramach perspektywy, którą wykreśla przyjęta orientacja filozoficzna) kształtuje, czy sankcjonuje przemiany w smaku artystycznym. W jaki też sposób, w jakim teoretycznie zaprojektowanym języku,

czy też na gruncie jakiej koncepcji kultury, możemy owe zmiany i relacje przedstawić, a następnie je rozwiązać. Oczywiście, że odpowiedź jest zależna od koncepcji kultury, jaką się założy. A wybór nie jest, jak wiadomo, łatwy.

Przypomnę, że znane zestawienie definicji kultury, sporządzone przez A. Kroebera i C. Kluckhohna³ obejmuje ponad dwa tysiące formuł, ujętych w sześć grup tematycznych. Zatem wielość i różnorodność koncepcji z jednej strony, z drugiej zaś przyzwyczajenia myślowe, które niejako „nakazują” trwanie, przy oczywiście już przestarzałych koncepcjach XIX-wiecznych⁴, tego wyboru bynajmniej nie ułatwiają.

Zdając sobie sprawę z tych trudności, przedstawię jednak szkicowo przyjętą przeze mnie koncepcję kultury⁵.

Miałabym zatem wiele argumentów na korzyść tej tezy, że z licznych względów słuszne jest potraktowanie kultury jako pewnej sfery złożonej z sądów⁶. Funkcjonowanie jednostki w sferze tak zaprojektowanej teoretycznie kultury polegałoby na respektowaniu mniej lub bardziej świadomym, owych sądów. Wówczas efekty ich respektowania pojawiałyby się w czynnościach kulturowych albo w wytworach tych czynności, wykonywanych przez jednostkę uczestniczącą w kulturze.

Zakładając zasadność postulowanego projektu pojmowania kultury można teraz sformułować problem. Da on się zawrzeć w pytaniu: jak owe sądy, składające się na kulturę, powinny być określone, lub też inaczej, respektowanie jakich sądów sprawia, że daną czynność lub dany wytwór tej czynności możemy uznać za fakt kulturowy.

Odpowiedź, maksymalnie skrótowa, brzmi w ten oto sposób: uznanie danego wydarzenia za fakt kulturowy jest przejawem respektowania dwojakiego rodzaju sądów: tych, które da-

dążą się zwerbalizować za pomocą norm (te ustalają, jakie zjawiska są wartościami, które należy za ich pomocą zrealizować) oraz tych, które wyrażają wiedzę określającą sposoby realizowania odnośnych wartości (wiedzę tę można zrealizować za pomocą reguł, dyrektyw). Zauważmy więc w tym miejscu, że faktem kulturowym byłaby wszelka czynność realizująca wartość ustaloną przez odpowiednie sądy normatywne, w sposób określony przez odpowiednie sądy dyrektywne.

Naturalnie, istotnym wydaje się też ustalenie, kto jest podmiotem owych sądów składających się na kulturę. Ale zauważmy, że odpowiedź jest uzależniona od tego, w jaki sposób miałyby być ów termin rozumiany. Jeśli na sposób pozytywistyczny lub fenomenologiczny, to wówczas należałoby powiedzieć, że kultura (na ogół) składałaby się z sądów pozbawionych tego rodzaju podmiotu. Inaczej zaś kwestię traktując, można by powiedzieć, że sądy składające się na kulturę są przez podmioty indywidualne, należące do określonej społeczności, stosowane tylko *implicité*, bądź też — tylko respektowane. Owo respektowanie zaś nie jest niczym innym, jak tylko zewnętrznym przejawem społecznej akceptacji. Jest to istotny moment, bowiem w zależności od sposobu społecznej akceptacji można wyróżnić dwie, różne metody realizowania wartości kulturowych. Inne będą one w sferze kultury symbolicznej (duchowej), w sferze kultury techniczno-użytkowej (materialnej)⁷. W wypadku kultury symbolicznej wchodzące w jej skład sądy dyrektywne są swoistego rodzaju regułami interpretacyjnymi. Tyczy to zarówno: magii, religii, jak i języka, sztuki, czy też nauki. Sądzę więc, że można już teraz stwierdzić, że pojawienie się, na przykład, wypowiedzi teoretycznych na temat malarstwa N. Poussina tworzy pewny fakt kulturowy, który mógł się ukonstytuować ze względu na tę dziedzinę kultury symbolicznej, jaką stanowiła XVII-wieczna „teoria sztuki”. Inaczej mówiąc, zespół stwierdzeń zawartych w jego koncepcjach o malarstwie na tyle odpowiadał sądom normatywnym i dyrektywnym dziedziny konstytuującej sztukę tego okresu, że zjawisko, o którym mowa, może być uznane za fakt kulturowy.

Od razu też możemy zapytać, czy miało ono

charakter innowacji. Ale pozostawmy na razie to pytanie, wpieryw rozstrzygając, jakie są przyczyny pojawienia się owego faktu kulturowego. Pierwszą z nich da się wskazać natychmiast: jest nią intelektualna aktywność Poussina. Drugą zaś, ważniejszą, określiłabym jako tę, która tyczy stanu społecznej świadomości sztuki XVII w. Trzeba bowiem zauważyć, że jakkolwiek przedstawiałaby się koncepcja Poussina — to nigdy nie doszłoby do ukształtowania wyrażanej przez nią „teorii”, gdyby, co najistotniejsze — nie spełniała ona norm i dyrektyw zawartych w tej sferze kultury symbolicznej, jaką była sztuka XVII w. (konkretniej — w sferze jej świadomości). Inaczej mówiąc, gdyby nie spełniała pewnych możliwości przewidywanych przez tę świadomość⁸.

Czy wobec tego, możliwe jest zaistnienie faktu kulturowego, który okazałby się — innowacją, skoro, jak to powyżej przedstawiono każdy fakt tego rodzaju jest przewidywany niejako „z wyprzedzeniem” przez dany system kulturowy. Byłoby więc możliwe, że w ramach zakładanej tu koncepcji fakt kulturowy, który jest innowacją, jest nie do pomyślenia? Nie wydaje mi się, by rozwiązanie tej kwestii musiało być jednoznacznie negatywne.

Przyjmijmy jednak dwie następujące konstatacje. Pierwszą z nich zapiszmy w takim oto kształcie: systemy kulturowe konstytuujące daną dziedzinę kultury symbolicznej są historycznie zmienne, a po wtóre, z racji tego, że fakt kulturowy występuje zawsze w ramach systemu, należy o jego pojawieniu mówić — pojawia się oto fakt kulturowy (F) ze względu na system kulturowy (S). Wobec tego, że żaden fakt kulturowy nie może być innowacją ze względu na system, w którym się uformował i ze względu na który jest faktem, to można powiedzieć, że ów fakt może być innowacją tylko ze względu na wcześniejszy system (S₁). Oczywiście ów fakt kulturowy jest czym innym ze względu na aktualnie obowiązujący system (S), a czym innym ze względu na wcześniejszy system (S₁).

Jak więc w powyższych uwagach przedstawiono, jednostka nie jest wyłącznym twórcą faktu kulturowego, ani też nie jest wyłącznym twórcą owego faktu jako innowacji. Czy takie rozwiązanie może zaskoczyć obrońcę suveren-

nych praw intelektualnych aktywności jednostki? Nie — jeśli jest on racjonalistą. Zauważmy bowiem, że owa aktywność bywa rozstrzygająca. Na pewno jest tak, że właśnie jednostka z „kulturowym wyposażeniem” jest niezbędnym projektodawcą nowych systemów kulturowych. Ale też, nie mniej ważną kwestią jest społeczna akceptacja⁹ takiego, wytworzonego przez jednostkę projektu faktu kulturowego. Nie łatwo bowiem uwierzyć, że do dziedziny kultury symbolicznej, nazywanej teorią sztuki, mogłaby się przedostać „teoria klasycystycznego pejzażu”, gdyby nie twórczość Poussina. Trudno zaś byłoby ocenić jej adekwatność, gdyby nie innowacyjna względem niej, jak to można umownie nazwać, „teoria romantycznego pejzażu” na przykład C. Lorraina, lub też rekonstruuje wypowiedzi interpretatorów tekstów Poussina jak: Bellori, Fenelon, czy Felibien. Powiemy więc, że jednostka uczestnicząca w kulturze ma możliwość wytworzenia projektu faktu kulturowego, jego zaś innowacyjny charakter może być określony znacznie później, gdy pojawią się inne, konkurencyjne niejako projekty nowych faktów kulturowych, czy ich zespołów.

Przejdźmy teraz do innej kwestii. Uznając, że do dziedziny kultury symbolicznej należy nauka, byłaby ona w myśl przyjętych powyżej ustaleń, systemem sądów normatywno-dyrektywnych. Te zaś tworzyłyby kontekst praktyki naukowej, odpowiednio zróżnicowany: zarówno w poszczególnych jej działach (różne dyscypliny) jak i w różnych fazach jej rozwoju historycznego. Kierując się wskazanymi ustaleniami teoretycznymi uznalibyśmy poznanie naukowe za wytwarzanie sądów w ramach danej praktyki, w sposób uwarunkowany kulturowo.

Przy całej mnogości i wielości koncepcji umożliwiających wstępne choćby rozwarstwienie uformowanych sądów istotne jest wskazanie na dwie, najważniejsze moim zdaniem, orientacje: scjentyzm i antyscjentyzm¹⁰, które funkcjonują w dzisiejszej nauce. Pierwszą z tych orientacji — scjentyzm — określałyby następujące poglądy. Otóż przez akceptację jednego z nich głoszone by, że możliwy jest dwojaki stosunek między stanem rzeczy a sądem dotyczącym tego stanu rzeczy (zakładając

tw. klasyczną definicję prawdy stwierdza się, że sąd jest prawdziwy, jeśli jest zgodny z rzeczywistością, tj. ze stanem rzeczy; jeśli zaś jest niezgodny — nie jest prawdziwy). Po wtóre mówiłoby się, że poznanie pojęciowe (przez sądy) jest jedyną możliwą formą poznania. Po trzecie zaś — właśnie poznanie pojęciowe jest tą wartością, do której przywiązuje się największą wagę. I wreszcie, owo poznanie jest bezzałożeniowe i źródłowe.

Oczywiście każda ze wskazanych w kolejnych punktach charakterystyk, uwikłana w rozmaite problemy filozoficzne i metodologiczne, wymaga szerszego uzasadnienia. Zajmę się jednak kwestią, z którą związane jest ostatnie sformułowanie. Objaśnienie jej wydaje mi się szczególnie istotne a ponadto, jeśli wolno zauważyć, zasugerowanie rozwiązania w ramach przedstawionej tu koncepcji teorii kultury mogłoby być ważne dla badań, które możemy podjąć także na gruncie muzeologii.

Zacznę więc od uwagi, że stwierdzenie, iż dane poznanie jest bezzałożeniowe, po prostu znaczyłoby, że reprezentujące owo poznanie sądy prawdziwe są uzyskiwane bez uprzedniego przyjęcia innych sądów; istotny byłby natomiast fakt bezpośredniej konfrontacji tych sądów ze stanami rzeczy, których dotyczą, czyli inaczej fakt, jakby wypowiedział fenomenolog „naoczności” tych stanów rzeczy. To zaś, że dane poznanie ma być źródłowe znaczyłoby, iż wszelkie sądy nie wyrażające danego poznania (czyli pozaźródłowe) musiałyby być, dla okazania ich prawdziwości, uzasadnione przy pomocy sądów źródłowych. By nie komplikować dalej kwestii trzeba stwierdzić, że musiałby być ujawniony stosunek logiczny między tego rodzaju sądami.

Dla zilustrowania ważności oraz skomplikowania metodologicznego kwestii wskazywanych powyżej, podam przykłady różnych sposobów jej ujęcia tak, aby przedstawić próbę jej rozwiązania.

U pozytywistów mamy do czynienia z sądami opartymi „bezpośrednio na doświadczeniu”. Sądy te, według deklaracji samych pozytywistów, są fundamentem wszelkiego poznania i to bez względu na to, czy owo doświadczenie pojmuje się jako rezultat psychofizjologiczny percepcji pewnych zewnętrznych stanów rze-

czy, czy też jako przeżywanie doznań. Na tym właśnie fundamencie, na bezpośrednim doświadczeniu opierają się sądy odpowiadające wszelkim rodzajom twierdzeń formułowanych w nauce (tradycja, empiryzm J. S. Milla), czy wszelkim rodzajom twierdzeń tzw. pozaanalitycznych (tradycja od Hume'a do neopozotywistów).

U fenomenologów poznanie ejdetyczne jest źródłowym i bezzałożeniowym poznaniem. Jest ono możliwe dzięki poprzedniej redukcji fenomenologicznej, która, co znane, polega na wyeliminowaniu wszelkich przesądzeń. Źródłowość poznania ejdetycznego polegałaby zaś na tym, że gdy je uzyskamy, możemy przyjąć taki punkt widzenia, że inne sądy podlegają epistemologicznej już ocenie.

Prowadzone spory w dziejach współczesnej filozofii wskazują, że zarówno pozytywistyczne doświadczenie bezpośrednie, czy fenomenologiczna intuicja ejdetyczna nie są tymi rozwiązaniami, które nie podlegałyby krytyce i których słuszność nie byłaby podważona. By uświadomić sobie rozmiary opozycji nazwanej *contra phenomenologiam*, wystarczy przywołać główną ideę, powiedzmy — hipotetyzmu. Ta orientacja filozoficzna występuje, jak wiadomo, w dwu wersjach. Jeśli uwzględnimy wersję prezentowaną przez I. Lakatosa, to na jej gruncie, można mówić o stanowczym sprzeciwie wobec idei pozytywistów tej, która głosi, iż istnieją sądy oparte bezpośrednio na doświadczeniu. Natomiast wersja przedstawiona przez P. Fejrabenda sprzeciwia się zarówno koncepcji o bezpośrednim, jak i źródłowym, fenomenologicznym poznaniu. Argumentacja hipotetystów, sprowadza się do następujących wniosków: 1) nie istnieje żaden związek uzasadniający empiryczne przeżycie z danym zdaniem podstawowym 2) nie ma możliwości wykazania niezawodności kryteriów wiedzy prawdziwej. Uznanie argumentów hipotetystów sprzyja i to w sposób zdecydowany, odrzuceniu wskazanej wyżej tezy scjentyzmu głoszącej, że możliwe jest poznanie bezzałożeniowe, a nadto źródłowe, a w konsekwencji przyjęcie poglądu, że nie jest słuszne (głoszone przez taką tezę) poznanie intuicyjno-irracjonalne. Jeśli jednak spór zostanie rozstrzygnięty na rzecz tego argumentu, to wówczas jego głosicielowi trzeba

przyznać miano — antyscjentyzmy. Zakładając słuszność nie byłibyśmy jednak w głoszeniu antyscjentyzmu odosobnieni.

Z pewną nawet łatwością moglibyśmy wskazać podobną podstawę intelektualną wśród współczesnych myślicieli. Do antyscjentyzmu właśnie należeliby wskazani wyżej hipotetyści — M. Heidegger, hermeneuci z H. G. Gadamerem na czele, czy też przedstawiciele szkoły frankfurckiej, jak choćby J. Habermas¹¹. Oczywiście nie przez przypadek wymieniam tych właśnie uczonych. Bowiem dla ich badań szczególnie znaczącym jest pewien specyficzny stosunek do kwestii poznania. Wszyscy oni nie uznając, jako antyscjentyści, pozytywistycznego poznania intuicyjno-irracjonalnego, preferują z kolei poznanie „odprzedmiotowiające”. Jest to poznanie, które nie uwzględnia, jakby to można powiedzieć w pewnym skrócie, dystansu między świadomością, pojęciem a przedmiotem. Nie wdając się na razie w kwestię oceny zasadności poznania „odprzedmiotowiającego”¹² (a konkretnie kwestii, czy jest ono logicznie zasadne), przyjrzyjmy się tylko temu, jak traktuje się tu kwestię statusu poznania. Czy przedstawiciele tych kierunków także uznają za podstawowe poznanie bezzałożeniowe i źródłowe, czy też nie.

Otóż J. Habermas¹³ powiada, że zawsze występuje potrzeba (interes), która wcale nie musi być przez jednostkę uświadamiana, a z uwagi na nią możliwe jest ukonstytuowanie obrazu rzeczywistości. Zatem tylko poznanie, w ramach którego zakłada się, że świat jest układem zjawisk, prawidłowości i procesów, może okazać się efektywne. Ale takie poznanie nie może być bezzałożeniowe.

Z kolei w ramach hermeneutyki stwierdza się, że poznanie musi być wolne od przesądzeń myślenia „odprzedmiotowiającego”, musi być zarazem rezultatem ich krytyki. Oczywiście, że aby możliwe było spełnienie niniejszego postulatu, trzeba uczynić zadość pewnemu wymogowi: a mianowicie temu, że krytyka wymaga własnych założeń. Najbardziej więc podstawowe akty poznania „odprzedmiotowiającego” muszą odwoływać się do wcześniejszych logicznie założeń. Tak więc, w ramach nurtu hermeneutyki uprawianej przez H. G. Gadamera, uznaje się, że poznanie nie może być bezzało-

zeniowe, ale musi być natomiast źródłowe. Można, jak twierdzą hermeneuci „po prostu istniejąc” bezrefleksyjnie doświadczać świata. Owa realizacja heideggerowskiego jeszcze „bycia w świecie” jest jedynym źródłem poznania: przedrefleksyjne doświadczenie bycia jest równocześnie jedynym źródłem poznania. Gdyby uznać słuszność owego założenia, to jednak w myśl powyższych stwierdzeń najbardziej źródłowe, przedrefleksyjne nawet doświadczenie nie byłoby możliwe, co powtórzę, bez uprzednich założeń i uprzednio przyjętych przesądzeń.

Rozwinięcie problemu uznanego przeze mnie jako najbardziej interesującego i wskazania, oczywiście nader skrótowo, odpowiednio ilustrujących jego przykładów obrazuje, jak przypuszczam, wyjątkową doniosłość i bezprzykładne wręcz skomplikowanie tej kwestii. Sądzę, że oprócz naszkicowania zaledwie problemu, można by wszakże pokusić się o wskazanie rozwiązania, które mogłoby zostać uznane, przynajmniej w pewnej mierze, za pozytywne.

Próby takiej można dokonać na gruncie przedstawionej uprzednio koncepcji kultury. Przedtem jednak wskażę na pewien aspekt zakładanej tutaj koncepcji po to, by uprawomocnić niejako krytykę scjentyzmu, prezentowaną powyżej w formie wskazania możliwości dyskusji nad jednym z jego założeń.

Trzeba stwierdzić, że w poszczególnych dziedzinach kultury symbolicznej „dzieje się” stały proces, a mianowicie komunikowanie odpowiednich stanów rzeczy. Ono zaś, obojętne czy językowe, obyczajowe, artystyczne lub naukowe zawsze jest regulowane (a także oczywiście — warunkowane) przez specyficzne dla każdej z dziedzin reguły semantyczne¹⁴. Z kolei, co najbardziej istotne, każda z dziedzin kultury symbolicznej obejmuje charakterystyczny dla niej zespół reguł semantycznych, który można nazwać semantyką komunikacji kulturowej¹⁵: językowej, obyczajowej, czy naukowej. By ta komunikacja była możliwa, istnieć muszą pewne sądy wcześniejsze logicznie tzw. założenia semantyki komunikacji kulturowo-symbolicznej, które charakteryzują stany rzeczy przyporządkowane, jako odniesienia przedmiotowe przez swą semantykę, odpowiednim komunikatom kulturowym.

W myśl powyższych stwierdzeń komunikacja kulturowa na tyle jest efektywna, czy wręcz w ogóle możliwa, na ile respektowane są założenia jej semantyki. Te zaś przyswajane są, respektowane a następnie stosowane na różne, indywidualne sposoby. Właśnie, jeśli wolno zauważyć, ów moment jednostkowej, indywidualnej recepcji tych założeń jest przyczyną powstania złudzenia, że poznajemy kulturę dzięki indywidualnemu doświadczeniu. Tymczasem jest ono, jak można zauważyć, swoistym narzędziem psychicznym, dzięki któremu jednostka może uczestniczyć w kulturze. W ramach koncepcji prezentowanej tu kultury podkreśla się, że w procesie komunikacji kulturowej ważne jest nie tylko respektowanie założeń jej semantyki, czyli znajomość reguł interpretacji kulturowej, ale także ich efektywne stosowanie. To, co jest zatem istotne, to znajomość faktu, że odniesienie przedmiotowe komunikatów symboliczno-kulturowych (czyli językowych), obyczajowych, artystycznych jest zawsze zrelatywizowane do założeń ich semantyki.

Akceptując to rozwiązanie wykazuję więc, co było powodem podjęcia tak sprecyzowanej tematyki w niniejszym artykule, że żadne poznanie obojętne, potoczne, czy naukowe, o którego jednostkowych aktach stwierdza się, że może ono stanowić komunikat kulturowy, nie może być bezzałożeniowe. Innymi słowy, konstatając naukowo jakikolwiek stan rzeczy, przesądza się tym samym znajomość założeń semantyki tej konstatacji.

Ponadto z powyższych rozważań wynika, iż żadne poznanie nie może być źródłowe. Najbardziej choćby (źródłowo) odczuwane doświadczenie indywidualne o niczym nie decyduje. Zwolennicy heideggerowskiego „bycia-w-swiecie”, czyli pewnego indywidualnego sposobu poznania świata — być może zaprotestują. Ale jak mi się wydaje, jest to daremne. Narzuca się bowiem jako konkluzja wniosek, że nie jest możliwy jakiś „nagi” kulturowo stan poznawczy, który wyrażałby się w wiedzy bezzałożeniowej i źródłowej. Ta sprawa, że nasze działanie zarówno artystyczne, jak i naukowe poznanie jest w specyficzny sposób uwarunkowane — kulturowo właśnie.

Przypisy

¹ J. Białostocki, *Podstawy metodologiczne w historii sztuki a praktyka muzealna*. [w:] Tessera. *Sztuka jako przedmiot badań*. Kraków 1981 s. 28. Artykuł przedrukowany ostatnio [w:] *Teoria kultury a badania nad zjawiskami artystycznymi*. Warszawa 1983 s. 191—197.

² J. Białostocki, op. cit. s. 29.

³ A. Kroeber, C. Kluckhohn, *Culture. A Critical Review of Concepts and Definitions*. Cambridge 1952.

⁴ Mam na myśli te koncepcje, czy wężej — te określenia kultury, które mają charakter nominalistyczny (kultura to pewien zbiór przedmiotów) lub też psychologiczny (procesy i zjawiska kulturowe należy wyjaśniać drogą badania ludzkich postaw). Por. A. Pałubicka, *O dwóch pojęciach kultury*. [w:] *Wartość, dzieło, sens. Szkic z filozofii kultury artystycznej*. Warszawa 1975 s. 60—72.

⁵ Została ona sformułowana w poznańskim ośrodku filozoficznym, a prezentowana w licznych artykułach i studiach. Przywołam tutaj jedno z ostatnich, obszerniejszych wykładów tej koncepcji, por. J. Kmita, *O kulturze symbolicznej*. Warszawa 1983.

⁶ Sądów w sensie logicznym, oczywiście. Różniłyby się one w każdym bądź razie od aktów świadomej akceptacji określonych przekonań przez poszczególne jednostki.

⁷ To rozróżnienie wprowadziła A. Pałubicka, op. cit.

⁸ Bardziej szczegółowe rozważania na ten temat zostały przeprowadzone przez J. Kmitę, por. J. Kmita, *Kultura symboliczna jako przedmiot badań teoretycznych*. „*Studia metodologiczne*”. t. 19:1980 s. 73—90.

⁹ Na gruncie koncepcji kultury symbolicznej J. Kmita społeczną akceptację danego zespołu przekonań (czy też sądów) pojmuje się w ten sposób, że funkcją zasadniczą jest regulowanie od strony subiektywno-racjonalnej określonej sfery praktyki społecznej.

¹⁰ J. Kmita, „*Interesy*” *scjentyzmu i anty-scjentyzmu*. „*Studia Filozoficzne*” t. 12:1 80 s. 83—96.

¹¹ Materiałem do analizy są następujące pozycje: K. Michalski, *Heidegger i filozofia współczesna*. Warszawa 1978; H. G. Gadamer, *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*. Warszawa 1979 i ostatnio wydana — J. Habermas, *Teoria i praktyka*. Warszawa 1983.

¹² Chodziłoby tu o kwestię, że myślenie „odprzedmiotowiające” musi, jako sposób poznania pojęciowego, składać się z sądów z jednej strony konstatających określone stany rzeczy, a z drugiej i sposób konstataowania o nich. Te pierwsze byłyby więc sądami przedmiotowymi, a drugie — metasądami. Posługiwanie się jednocześnie dwoma rodzajami sądów prowadzi, jak wiadomo, do sprzeczności, por. w tej sprawie K. Ajdukiewicz, *Epistemologia i semiotyka*, [w:] „*Język i poznanie*” t. 2:1963 s. 107—116.

¹³ Por. J. Kmita, „*Interesy*”..., op. cit. s. 86—87.

¹⁴ Dokładniej — semantyczne sądy dyrektywne. Podporządkowują one odpowiednim komunikatom (językowym, obyczajowym, artystycznym, naukowym) odpowiednie odniesienie przedmiotowe.

¹⁵ Szerzej o tym problemie pisze E. Kobylińska, *Konwencjonalizacja i stabilizacja semantyki komunikacji symboliczno-kulturowej*. „*Nurt*” 1980 nr 1.

Maria Bartko

Le scientisme — où peut — il se cacher? Remarques sur la relation entre a conception de la culture et la pratique de recherches scientifiques

La conclusion finale de l'article: La connaissance sans hypothèses et conforme de source n'est pas possible parce que chaque connaissance est conditionnée par la culture; elle „résulte” de toute déduction présentée. Alors la formule de la thèse ce que c'est la culture et-par conséquent-ce que c'est l'événement culturel conformément à la conception philosophique admise par l'auteur et, ensuite, la description du scientisme (antiscentisme) constitue le contenu fondamental de l'article. La partie qui nous donne le droit de conclure est la discussion sur l'une des thèses du scientisme, la discussion qui, comme on le

sait, attire l'attention de beaucoup d'autorités philosophiques. L'action d'aborder ce problème est justifiée par le fait qu'il faut, d'après l'auteur, remarquer la dépendance entre la conception de la culture et la pratique de recherches scientifiques.

Cette dépendance consiste, entre autres, en ce que la conception théorique (située dans les cadres de l'orientation philosophique admise) sur le thème de la culture assigne et organise l'activité dans un institut de recherches scientifiques, ainsi que dans un musée.

Polonika na Węgrzech Srebra w zbiorach muzeów budapeszteńskich

Polonika w zbiorach obcych od dawna, bo już od XIX w. budziły zainteresowanie polskich historyków sztuki. Wystarczy tutaj przypomnieć prace Mariana Sokołowskiego, a ze współcześnie żyjących badaczy Mieczysława Gębarowicza czy Zygmunta Łakocińskiego¹. Rzadko jednak omawiając polskie wyroby znajdujące się w polskich muzeach, zbiorach prywatnych, skarbcach czy też eksponowane na zagranicznych wystawach, włączano je w dostateczny sposób w obraz sztuki polskiej, który przecież bez uwzględnienia poloników znajdujących się poza krajem nigdy nie będzie pełny. Podejmując zatem badania nad polskimi i z Polską związanymi wyrobami złotniczymi w budapeszteńskich muzeach pragniemy nie tylko wydobyć zapomniane obiekty, ale przede wszystkim określić, jakie mają one znaczenie, jak dopełniają naszą wiedzę o polskich warsztatach złotniczych.

Dzieje zainteresowań — stan badań

Polonikami w Budapeszcie zajmowano się — jak to niemal zawsze ma miejsce — w kręgu węgierskich i polskich historyków sztuki. Okazją do badań i publikacji były także wystawy organizowane oddzielnie lub wspólnie przez oba środowiska². Na obecność polskich wyrobów złotniczych w budapeszteńskich zbiorach zwracał już uwagę Edward Chwalewik³. Rzecz zrozumiała, częściej wspominali je Węgrzy, wymienić tu należy przede wszystkim Arona Petneki⁴, który stał się niejako specjalistą od poloników na terenie Węgier, choć i jego prace nie posiadają odpowiedniego zaplecza w postaci pełnego materiału porównawczego z terenów Polski.

Charakterystyka zespołów

Przedmiotem badań są obiekty, znajdujące się w Iparművészeti Múzeum (Muzeum Rzemiosła Artystycznego) i Magyar Nemzeti Múzeum (Węgierskie Muzeum Narodowe)⁵. Większą liczbę dzieł polskiego złotnictwa zawierają zbiory Muzeum Rzemiosła Artystycznego⁶. Obejmują one obiekty od XVI w. po XIX stulecie. Są to przedmioty zarówno o świeckim, jak i kościelnym przeznaczeniu, z przewagą tych pierwszych, takie jak: kufle, kubki, solniczki, cukiernice, łyżeczki, talerze, lichtarze, a także różańce, czy nawet oprawy książkowe i uzupełnienia stroju. Reprezentowane są niemal wszystkie ważniejsze środowiska złotnicze z terenów Polski, mianowicie Elbląg, Gdańsk, Kraków, Lublin, Lwów, Toruń, Warszawa, Wilno i Wrocław. Istnieje także grupa obiektów niewątpliwie polskiego pochodzenia o nieustalonej dotąd proveniencji oraz wyrobów obcych, które zostały do Polski przywiezione i użytkowane, o czym świadczą napisy i herby. Autoryzowane dzieła prezentują dorobek najlepszych warsztatów złotniczych, np. Melchiora Jaschke, Natana Schlaubitza w Gdańsku, Jana Chrystiana Bierpfaffa w Toruniu, Szymona Stanckiego, Karola Malcza, Jana Pogorzelskiego w Warszawie oraz Leonarda Nitscha w Krakowie. Ewidencyjne karty muzealne najczęściej nie wzmiankują proveniencji, a jeśli jest już o niej mowa okazuje się, że obiekty te dostały się do zbiorów muzealnych z kolekcji prywatnych (np. z kolekcji rodziny Esterházy)⁷.

Przechodząc do omawiania środowisk w porządku alfabetycznym, a nie według znaczenia, rozpocząć należy od mało znanego ośrodka w Elblągu. Ośrodek ten, znany był dotąd z dwóch wybitnych gotyckich dzieł, mianowicie dypty-



1. Kufel, Elbląg, D. Stahlenbrecher, 1707. Muzeum Rzemiosła Artystycznego, Budapeszt
 1. Chope, Elbląg, D. Stahlenbrecher, 1707. Musée de l'Artisanat, Budapest

ku relikwiarzowego z 1388 r. (Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie)⁸ i posążku św. Jerzego⁹, do II wojny światowej przechowywanego w Schlossmuseum w Berlinie.

W Muzeum Rzemiosła Artystycznego w Budapeszcie zachowały się dwie sygnowane elblą-

skie prace z epoki baroku. Są to: skromna puklowana czarka, ozdobiona monetami z czasów króla Jana Kazimierza, datowana na okres po 1697 r.¹⁰, sygnowana przez H. Stoltza¹¹ oraz znacznie bogaciej, wręcz okazale przedstawiający się kufel z 1706 r. (il. 1)¹², dzieło złotnika



2. Kufel, Gdańsk, J. Beckhausen, przed 1705. Muzeum Rzemiosła Artystycznego, Budapeszt
 2. Chope, Gdańsk, J. Beckhausen, avant 1705. Musée de l'Artisanat, Budapest

D. Stahlenbrechera¹³. Naczynie to zdobią zręcz-
 nie kute sceny, motyw suchego akantu i fryzy
 ze skośnych puklowań. Bardzo oryginalnie
 skomponowano ażurową pokrywę, w którą
 włączono dwa różne numizmaty.

W świetle zachowanych dzieł nieco zmienia
 się nasz pogląd na środowisko elbląskie, które
 choć znacznie mniejsze od Gdańska i Torunia,
 umieścić by należało na trzecim miejscu wśród
 pomorskich ośrodków złotniczych, przed Brod-

nicą, której skromny dorobek wydobyty został ostatnio na światło dzienne¹⁴. To mniemanie zgodne jest ze znanym dorobkiem w innych dziedzinach; w zegarmistrzostwie i stolarstwie artystycznym, co pozwala zarysować bardziej już klarowny obraz tego środowiska¹⁵.

Stosunkowo bogato reprezentowane jest, niewspółmiernie z elbląskim, ze względu na wysoki poziom artystyczny wyrobów, gdańskie środowisko artystyczne czasów baroku. Z ośrodka tego wyszło sześć dzieł przechowywanych w obu badanych muzeach. Melchior Jaschke¹⁶ jest autorem okazałego kufła¹⁷, który zdobią trzy sceny symboliczne wyobrażone na tle krajobrazów. Kufel ten wyróżnia bardzo dobra robota złotnicza; szczególnie uderza nie zawsze stosowana przez złotników gdańskich wieloplanowość scen. Dzieło należy datować na czas po 1664 r., kiedy to Jaschke został mistrzem, a przed 1678 r. — datą jego śmierci.

Niestety nie udało się odnaleźć, ze względu na mylnie podawane sygnatury, kufła, który ma się znajdować w Muzeum Rzemiosła Artystycznego¹⁸, roboty Jana Gotfryda Holla, jednego z najbardziej znanych gdańskich mistrzów, czynnego od 1665 r., zmarłego przed 1700 r.¹⁹

Natomiast udało się dokładnie zbadać wspomniały kufel (il. 2)²⁰, roboty, jak wskazują umieszczone na nim cechy złotnicze, wybitnego gdańskiego złotnika Jakuba Beckhausena²¹, pochodzący sprzed 1705 r. Kufel ten, wyróżniający się szczególnie wysokim poziomem artystycznym, zdobią dwie sceny starotestamentowe przedstawiane na tle zróżnicowanych krajobrazów oraz dekoracja motywem suchego akantu z pękami owoców.

Warsztat Natana Schlaubitza²², ojca najwybitniejszego złotnika gdańskiego XVIII w. Jana Gotfryda Schlaubitza²³, reprezentowany jest przez dwa wybitne dzieła. Są to typowe dla gdańskiego złotnictwa wysokie kubki w formie walca rozszerzającego się ku górze. Pierwszy z nich²⁴ zdobią popiersia króla Jana III Sobieskiego i królowej Marysienki w wieńcach laurowych, w obramieniach zbliżonych do owalu. Ścianki kubka wzbogacają umieszczone między portretami dwa pęki dużych kwiatów. Obiekt, mimo niezbyt finezyjnej roboty jest interesujący głównie ze względu na wartości

historyczne i jak wspomniano, typową dla środowiska formę. Drugi kubek roboty Schlaubitza²⁵ zdobią trzy płytko trybowane i ryte sceny z przedstawieniami symbolicznymi.

Oba obiekty cechuje (szczególnie drugi) pewne trwanie przy tradycjach manierystycznych, a datować je można, m.in. z uwagi na tematykę przedstawień, na koniec XVII w. (kubek z portretami) i sprzed 1726 r. (kubek ze scenami symbolicznymi). Oba naczynia stanowią cenne dopełnienie twórczości Natana Schlaubitza, który znany jest głównie z wyrobów o przeznaczeniu sakralnym i okazałych kufli.

Ostatnim dziełem gdańskiej roboty w budapeszteńskich zbiorach jest niewielki pucharek²⁶, sygnowany przez Zygfrieda Örnstera²⁷, zmarłego w 1735 r. Jeśli chodzi o formę, jest to skromnie dekorowane motywem rozetek naczynie, mniej stereotypowe od poprzednio wymienionych. Ma ono kształt jajowatej, ściętej od góry puszkii, na podeście w kształcie walca z wyodrębnioną podstawą.

Złotnictwo krakowskie, w którym to środowisku, jak wiadomo, do początków XVIII w. spotykamy niemal wyłącznie dzieła niesygnowane, reprezentowane jest przez interesujący obiekt z połowy XIX stulecia. Jest nim kubek²⁸, datowany na 1851 r., wykonany przez Leonarda Nitscha²⁹. Naczynie to, poza dobrymi proporcjami, nie wyróżnia się żadną dekoracją, a jednak poszerza naszą wiedzę o twórczości najwybitniejszego krakowskiego złotnika połowy XIX w. Należy jeszcze przypomnieć, iż pochodzi ono z czasu, kiedy złotnictwo w dawnej stolicy Polski stało na niższym poziomie, niż w późniejszym okresie wielkiego rozkwitu w erze konstytucyjnej.

Mało znane historykom sztuki złotnictwo lubelskie dzięki kwerendzie w zbiorach węgierskich udało się na razie wzbogacić tylko o jedno dzieło. Jest nim solniczka³⁰ datowana na koniec XVIII w., z którego to okresu znamy nieliczne sygnowane prace lubelskie o sakralnym przeznaczeniu, bowiem znaczna liczba sygnowanych dzieł zachowała się dopiero z pierwszej połowy XIX w., kiedy to czynny był m.in. znany złotnik Karol Rotkiel.

Stosunkowo najobficiej w budapeszteńskich zbiorach reprezentowane jest środowisko lwowskie, co jest zrozumiałe ze względu na bliskość

terytorialną. Ma to dla nas duże znaczenie, bowiem ośrodek ten, ważny w dziejach polskiego złotnictwa, jest bardzo mało znany.

Lwowskie wyroby złotnicze w Budapeszcie otwiera bogata oprawa Ewangelii z cerkwi w Czartorysku³¹, powstała po 1635 r., ozdobiona rytymi przedstawieniami Ukrzyżowania i postaciami czterech ewangelistów. Oprawa ta reprezentuje nurt ruski w złotnictwie lwowskim, nie pozbawiony wpływów środkowoeuropejskich³². Warto tutaj dodać, że srebrne, trybowane lub ryte okucia ksiąg stanowią mało zbadaną, a dość interesującą dziedzinę polskiego złotnictwa, znaną także z nielicznie zachowanych do naszych czasów judaików polskich.

Wymieniając obiekty w kolejności chronologicznej, wspomnieć wypada o uważanej za wyrób lwowski łyżeczce³³, pochodzącej zapewne z około połowy XVIII w., z rytym herbem Łabędź. Tego rodzaju obiekty dotrwały do naszych czasów w znacznej liczbie, niestety przeważnie niesygnowane.

Z kolei wymienić można solniczkę lwowską z 1810 r., której niestety ze względu na pomyłkę w sygnaturze nie udało się uzyskać do wglądu w magazynach Muzeum Rzemiosła Artystycznego³⁴.

Wśród wyrobów lwowskich należy wymienić bardzo szlachetny w formie lichtarz³⁵, opatrzony sygnaturą LSB i datą 1817. Dalszym wyrobem lwowskim jest kubek³⁶ z 1830 r. Wszystkie te wyroby są niezmiernie cenne, bowiem pozwalają choćby szkicowo nakreślić obraz środowiska lwowskiego w czasach klasycyzmu, kiedy — jak się wydaje — dorównywało ono, a nawet przewyższało poziomem artystycznym środowisko krakowskie

Jak świadczy z kolei cukiernica³⁷ wykonana we Lwowie, w środowisku tym, wcześniej niż w Krakowie, pojawiły się formy neobarokowe. Wspomniane bowiem naczynie na cukier z 1831 r., zręcznie trybowane, z lanymi elementami, o miękko zarysowanej sylwecie, dekorowane motywem dużych pęków liści z gruszką na szczycie i motywami rokokowymi, nie ma odpowiednika w krakowskich wyrobach z tego czasu.

Środowisko toruńskie, pierwsze po Gdańsku na Pomorzu w dziedzinie złotnictwa, reprezentowane jest w budapeszteńskich muzeach przez

dwa obiekty, wśród nich jeden o niepewnej atrybucji. Pierwszym pewnym dziełem jest wyrób najwybitniejszego toruńskiego złotnika czasów baroku Jana Chrystiana Bierpfaffa. Jest nim spory kufel³⁸ dekorowany alegorycznymi scenami, w których występują aniołki z atrybutami i objaśniające napisy. Wyróżnia się on szczególnie szlachetną, rytą dekoracją. Grawerunki te uzupełniają duże pęki owocowo-roślinne między scenami i fryzy roślinne na podstawie i pokrywie kufła. Dzieło to wzbogaca znany zespół wyrobów Bierpfaffa i stanąć może obok kubka pokrytego także rytymi scenami symbolicznymi w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. Warto tu dodać, że Bierpfaff znany jest dotąd głównie z wyrobów wspaniale dekorowanych trumien Wazów na Wawelu i Stanisława Lubomirskiego w Wiśniczcu oraz ozdób i posągów ołtarza w Kaplicy Matki Boskiej Częstochowskiej na Jasnej Górze, mniej zaś z drobnych naczyń.

Drugie dzieło, które Petneki związał z osobą toruńskiego złotnika Jana Chrystiana Bröllmana, to pas (il. 3)³⁹, złożony z jedenastu płytek i klamry połączonych kunsztownie wiązanymi łańcuszkami. Tradycyjne zastosowanie motywów małżowinowo-chrzastkowych i wstęgi pozwala datować ten obiekt chyba już na czasy Regencji. Niezależnie od kwestii autora i środowiska jest to zabytek należący do rzadziej spotykanych i bardziej interesujących, a to ze względu na dość oryginalne rozwiązanie, dla nas bowiem zazwyczaj pasy z epoki baroku kojarzą się z formami znanymi z tzw. pasów przeworskich.

Środowisko warszawskie, ogromnie ekspansywne, szczególnie w drugiej połowie XIX w., reprezentowane jest w budapeszteńskich zbiorach aż przez dziewięć obiektów, w tym parę solniczek i lichtarzy. Pochodzą one z końca XVIII w., głównie zaś z XIX stulecia, co pozostaje całkowicie w zgodzie z rozwojem warszawskiego złotnictwa, które w tym właśnie czasie doszło do najwyższego rozkwitu. Reprezentowane są też dzieła najwybitniejszych warszawskich warsztatów, co znakomicie uzupełnia obraz twórczości tego środowiska, znanej nam z zachowanych wyrobów w muzeach i zbiorach kościelnych w kraju.

Z 1788 r. pochodzi, wyróżniający się szla-

chetną robotą złotniczą, okrągły talerz (il. 4)⁴⁰, wyrób wybitnego warszawskiego złotnika Szymona Staneckiego⁴¹. Natomiast niesygnowanym warszawskim wyrobem jest solniczka⁴² z około 1820 r.

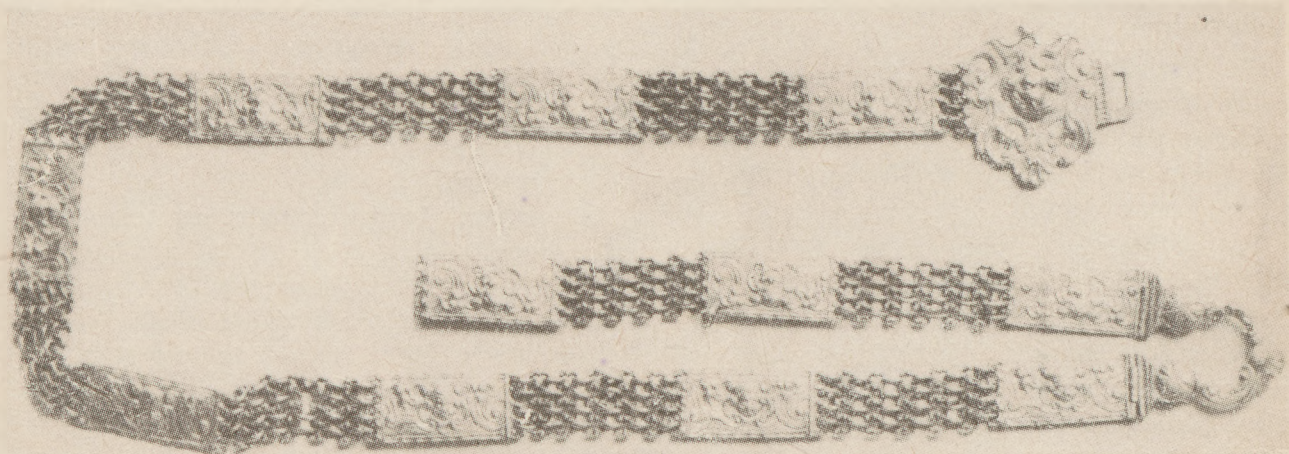
Osobną grupę złożoną aż z pięciu wyrobów reprezentują prace znanej fabryki Karola Malcza⁴³, która zapisała się w dziejach polskiego złotnictwa dużą liczbą wyrobów o zróżnicowanej formie i dobrym poziomie artystycznym. Zapewne około 1850 r. powstała para owalnych solniczek⁴⁴ ożywionych ornamentem o charakterze rokokowym. Formę naczyń wzbogacono podziałem zbiorniczków na 8 pól. Bardzo piękną, wysmakowaną sylwetę posiada także czajnik⁴⁵ pochodzący z fabryki Malcza, o miękkich, przywodzących na myśl barok formach, powstały zapewne w latach pięćdziesiątych XIX w. Z kolei wymienić można parę łyżeczek do solniczek⁴⁶ z około połowy stulecia, również ze wspomnianego powyżej warsztatu. Duża liczba zachowanych w kraju wyrobów Malcza sprawia, że budapeszteńskie zabytki nie mają takiego znaczenia, jak w innych wypadkach, ale z pewnością będą przydatne przy monograficznym opracowaniu tej wytwórni, którego wykonanie należy jak najszybciej postulować, podobnie jak przebadanie innych fabryk wyrabiających srebra i platery w Warszawie w XIX w.

W Węgierskim Muzeum Narodowym w Budapeszcie zachowały się też, reprezentujące

dobre firmy warszawskie, świeczniki o formach neobarokowych (il. 5). Wyszły one z wytwórni: Jana Pogorzelskiego (z lat siedemdziesiątych XIX w.)⁴⁷ oraz Izraela A. Goldmanna (1876 r.)⁴⁸. Mimo że dzieła różnych pracowni, świeczniki te są dość podobne do siebie; mają kwadratowe podstawy oraz wzbogacone nodusami i rodzajem profitek trzony o dekoracji roślinnej. Prace te są ważne ponieważ dzieł Goldmanna i Pogorzelskiego nie znamy zbyt wielu. Pouczają one, jak bliskie sobie były wyroby różnych warszawskich warsztatów, co zdaje się mieć źródło w masowej produkcji, a może posługiwaniu się tymi samymi wzorami czy też naśladowaniem wzajemnym swoich wyrobów.

Pojedyncze, lecz ważne ze względu na ustalone miejsce wykonania wyroby pochodzą z Wilna i Wrocławia. Dziełem nieznanego złotnika wileńskiego z 1876 r. jest neobarokowa cukiernica⁴⁹, o światłocieniowo potraktowanych ściankach i pokrywie — godny odpowiednik sreber wyrabianych w warszawskich, lwowskich i krakowskich warsztatach. Znaczenie zabytku tkwi w fakcie, że przy dość ożywionej działalności czynnych w Wilnie złotników, sygnowanych prac tutejszych warsztatów znamy bardzo mało.

Natomiast nieznanym Petnekemu zespołem są dwie łyżeczki⁵⁰ wrocławskiej roboty z 1851 r., które na podstawie sygnatury wiązać można z Hansem Hartigiem (czynnym w latach 1640—



3. Pas, Toruń (?), XVIII w. Węgierskie Muzeum Narodowe, Budapeszt
3. Ceinture, Toruń, XVIII siècle. Musée National d'Hongrie, Budapest

1651)⁵¹. Nie sposób tu pominąć przypomnienia faktu, że wiele sreber wrocławskich zaginęło w czasie ostatniej wojny, dlatego też każdy nowo odnaleziony obiekt, tym bardziej, że w tym wypadku mamy do czynienia z dobrą robotą złotniczą o wręcz znakomicie rytej ornamentacji roślinnej, ma niemałe znaczenie.

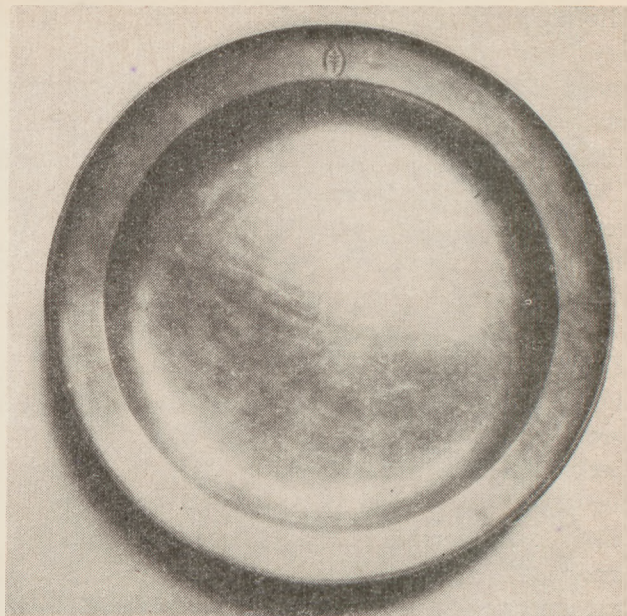
Poza wyrobami polskimi, których proweniencję w sensie warsztatu da się nawet precyzyjnie określić, w badanych zbiorach buda- peszteńskich znajdują się i takie obiekty, które niewątpliwie w Polsce powstały, ale na razie nie da się ustalić precyzyjnie w jakim środowisku. Wymienić tu należy obiekty z polskimi napisami. Na XVII w., co budzi wątpliwości (może jest to za wczesne datowanie), określa się czas powstania złotego pierścienia⁵² z łańcuszkami w formie kajdan. Obiekt ten posiada formę raczej rzadko spotykaną, i to dopiero w XIX w., w tzw. biżuterii okresu ża- łoby narodowej.

W Polsce powstała też niewątpliwie łyżeczka⁵³, z zakończeniem trzonka w formie głowy ludzkiej, dająca się datować na pierwszą tercję XVII w., o bardzo szlachetnej formie. Warto tu przypomnieć, że właśnie z XVII stulecia zachowało się najwięcej tego rodzaju wyrobów, z których tylko nieliczne da się wiązać z konkretnymi środowiskami złotniczymi, np. z lwowskim.

Polską tematyką odznacza się także dekoracja pierścienia (il. 6)⁵⁴ zakupionego ze zbiorów prywatnych w 1880 r. z herbami Korony i Litwy, panopliami i datą 1830. Tematyka ta zapewne pozostaje w związku z powstaniem listopadowym.

Ze względu na napis w języku polskim o charakterze patriotycznym, wiązać też należy z którymś z naszych środowisk złotniczych łyżeczkę⁵⁵ z portretem księcia Józefa Poniatowskiego i panopliami.

Istnieją także w muzeach w Budapeszcie obiekty, które łączą się z Polską, bo były własnością wybitnych Polaków lub po prostu szlachty. Wyróżnia się tutaj niewielkie kryształowe naczynko w oprawie złotniczej⁵⁶, zakupione od Zamoyskiego w Wiedniu. Napis umieszczony na podstawie pozwala na łączenie obiektu z królową węgierską Izabelą Jagiellonką, żoną króla węgierskiego Jana Zapolya. Jako miejsce



4. Talerz, Warszawa, S. Stanecki, 1788. Węgierskie Muzeum Narodowe, Budapeszt

4. Assiette, Varsovie, S. Stanecki, 1788. Musée National d'Hongrie, Budapest

powstania wskazuje się Niemcy lub Węgry, obiekt zresztą wymaga osobnych badań.

Wartość historyczną posiada różaniec⁵⁷, tradycyjnie uważany za własność króla Stefana Batorego, wykonany z heliotropu z użyciem złota i białej emalii. Co do miejsca powstania tego obiektu, w którym złotnicza robota schodzi na drugi plan wobec użycia kamienia półszlachetnego, trudno sądzić coś pewnego — być może powstał na Węgrzech.

Znajduje się także w Budapeszcie różaniec⁵⁸, tradycyjnie wiązany z osobą króla Jana III Sobieskiego, wykonany z agatów, z różnych rozmiarów kulek połączonych srebrnymi pierścieniami. Do różańca dołączony jest, zapewne późniejszy, dziewiętnastowieczny medalion z przedstawieniami św. Jerzego i Matką Boską z Dzieciątkiem.

Jako ostatni, bardzo interesujący zespół wymienić warto parę łyżeczek⁵⁹ z trzonkami w kształcie nówek z kopytkiem, co stanowi niecodzienne rozwiązanie, i rytym herbem Rawicz. Jak wskazuje litera N, jest to import z Norymbergii, i to dość późny, bowiem dekoracja roślinna wskazywałaby na powstanie w drugiej połowie XVII w., kiedy to w Polsce prze- ważyły wśród wyrobów obcych dzieła augs- burskie.

Uwagi końcowe

Aczkolwiek badania przeprowadzone w budapeszteńskich zbiorach objęły zaledwie kilkadziesiąt obiektów, nasuwają się pewne uwagi o ogólniejszym charakterze. Zestawić je można dla jasności w punktach:

1) Przedmioty przechowywane w zbiorach obcych są do pewnego stopnia odbiciem sztuki w kraju. Świadczyć może o tym choćby grupa gdańskich sreber w Budapeszcie, która jest odpowiednikiem eksportu gdańskiego złotnictwa; zjawisko to od dawna zaobserwowano w polskich zbiorach czy skarbcach kościelnych. To samo da się powiedzieć o warszawskich srebrach z XIX w. Nasuwa się tu postulat konieczności zbadania wywozu sreber gdańskich poza granicę Polski przede wszystkim w XVII i XVIII w. Bardzo interesująca jest także kwestia popytu na gdańskie srebra wśród kolekcjonerów w XIX w.

2) Przegląd budapeszteńskich zabytków nasuwa wiele refleksji na temat obecności polskich wyrobów złotniczych w obcych zbiorach. Jak się okazuje, mimo prowadzonych badań, polonika znane są przez nas w bardzo niewielkim stopniu; trzeba przecież brać pod uwagę ich obecność w zbiorach prywatnych, a także, czego nie można wykluczyć, w skarbcach kościelnych.

3) Należy docenić fakt znaczenia poloników dla obrazu złotnictwa polskiego. Nie chodzi tu tylko o ich liczbę. Wyroby polskie z budapeszteńskich muzeów z reguły odznaczają się bardzo wysokim poziomem artystycznym. Należy pamiętać, że pisać dzieje złotnictwa polskiego bierze się pod uwagę głównie wybitne i auto-



5. Para świeczników, Warszawa, J. A. Goldmann, 1875 (świecznik lewy), Pogorzelski, lata 70-te XIX w. (świecznik prawy). Węgierskie Muzeum Narodowe, Budapeszt

5. Paire de candélabres, Varsovie, J. A. Goldmann, 1875 (le candélabre gauche), Pogorzelski, les années 70 du XIX siècle (le candélabre droit). Musée National d'Hongrie, Budapest (Fot. J. Samek 1—5)

ryzowane dzieła, a takie właśnie znajdują się w Budapeszcie.

4) Autor niniejszej rozprawy, choć to z pewnością niełatwe, postuluje zorganizowanie w którymś z polskich muzeów narodowych wielkiej wystawy pod roboczym tytułem „Złotnictwo polskie w zbiorach obcych”. Byłaby to świetna okazja do zbadania i porównania obiektów, wykonania starannej dokumentacji fotograficznej i opracowania obszernego katalogu.

Przypisy

¹ Por. M. Gębarowicz, *Dzieła złotnictwa polskiego pochodzenia w zamku królewskim w Monachium*. „Studia do Dziejów Wawelu” t. 4:1978; Z. Łakociński, *Regalia Katarzyny Jagiellonki w Upsali*. „Studia do Dziejów Wawelu” t. 3:1968 s. 484—489.

² Por. katalogi wystaw: A. Batory, *Sobieski emlekkiallítás katalógusa*. A. Magyar Nemzeti Muzeum Kiállításai VII, red. B. Kossanyi. Budapeszt 1933; W. Felczar, *1000 lat związków polsko-węgierskich. Katalog wystawy*, b. r.; zob. także publikację: W. Felczar, A. Fischinger, *Polska—Węgry. Tysiąc lat przyjaźni*. Warszawa—Budapeszt 1979.

³ E. Chwalewik, *Zbiory polskie*. Warszawa—Kraków 1926—1927 t. 1—2.

⁴ A. Petneki, *Silberlöffel aus Polen*. „Ars Decorativa” 1977 nr 5 s. 123—140; tenże, *Lengyel mükincesek magyar gyűjteményekben*, *Kiallítás az Iparművészeti Múzeumban*. Budapeszt 1978 (*Polskie dzieła sztuki w zbiorach węgierskich*, *Wystawa w Muzeum Rzemiosła Artystycznego*, Budapeszt 1978), dalej cytowany jako Petneki 1978; badania przeprowadzone na miejscu przez autora niniejszego opracowania wykazały w kilku wypadkach niecisłość da-

nych podawanych przez Petneki w drugiej z wymienionych pozycji.

⁵ Autor nie przeprowadzał jeszcze badań w innych muzeach budapeszteńskich ani w kolekcjach prywatnych gdzie zapewne również znajdują się polonika.

⁶ Dziękuję za udostępnienie obiektów p. Judit H. Kolba z Muzeum Narodowego i p. Nemeth Szilagy z Muzeum Rzemiosła Artystycznego.

⁷ Przy badaniach na miejscu wykonywałem dokładne opisy inwentaryzacyjne, które zdecydowałem pozostawić w rękopisie na rzecz podania najważniejszych danych o obiektach.

⁸ Por. D. Sokolnicka, *Relikwiarz z Elbląga z 1388 r.* „Studia Pomorskie” t. 1:1957 s. 155—169.

⁹ E. Redslob, *Deutsche Goldschmiedeplastik*. München 1922 s. 37, tabl. 31; A. Bochnak, J. Pa-gaczewski, *Polskie rzemiosło artystyczne wie-ków średnich*. Kraków 1959 s. 190, fig. 146.

¹⁰ Muzeum Rzemiosła Artystycznego; nr inw. 541010; srebro trybowane, częściowo złoczone; szer. 14,8 cm. por. A. Petneki 1978 s. 12 poz. 9, fig. 9.

¹¹ M. Rosenberg, *Der Goldschmiede Merkzeichen*. t. 1—4; Frankfurt 1922—1928 t. 2 nr 1887, wyd. 3.

¹² Muzeum Rzemiosła Artystycznego; nr inw. 19123; srebro trybowane, częściowo złoczone; wys. 22 cm. por. A. Petneki 1978 s. 12 poz. 12 fig. 12; *Az európai iparművészet remekei. 1000 éves az Iparművészeti Múzeum 1872—1972* Budapeszt, Katalog wystawy s. 134.

¹³ E. Czihak, *Die Edelschmiedekunst früheren Zeiten in Preussen, 2, Westpreussen*. Leipzig 1908 s. 160, 165.

¹⁴ T. Chrzanowski, M. Kornecki, *Brodni-ca — nieznaný oárodek zlotniczy*. „Folia Historiae Artium” t. 17:1981 s. 133—145.

¹⁵ J. Samek, *Polskie rzemiosło artystyczne. Cza-sy nowożytne* (w druku).

¹⁶ I. Rembowska, *Gdański cech złotników od XIV do końca XVIII w.* Gdańsk 1971 s. 185.

¹⁷ Muzeum Rzemiosła Artystycznego; nr inw. 18882; srebro trybowane, częściowo złoczone; wys. 24 cm. por. A. Petneki 1978 s. 11 poz. 5.

¹⁸ A. Petneki 1978 s. 11 poz. 6 podaje (mylnie), że kufel ten znajduje się w Węgierskim Muzeum Narodowym i jest opatrzony nr inw. 59452.

¹⁹ I. Rembowska, *Gdański cech...* op. cit. s. 188.

²⁰ Muzeum Rzemiosła Artystycznego; nr inw. 1881; srebro trybowane i złoczone; wys. 16,5 cm. por. A. Petneki 1978 s. 12, poz. 7.

²¹ Żyjącego w latach 1647—1705. por. I. Rem-bowska, *Gdański cech...* op. cit. s. 189.

²² Tamże s. 203.

²³ Tamże s. 216; R. Nielubszyc, *Jan Gotfryd Schlaubitz — gdański złotnik XVIII wieku*. „Biuletyn Historii Sztuki” t. 38:1976 nr 3 s. 239—254.

²⁴ Muzeum Rzemiosła Artystycznego; nr inw. 534126; srebro trybowane i ryte, częściowo złoczone; wys. 19 cm. por. A. Petneki 1978 s. 12 poz. 10.

²⁵ Muzeum Rzemiosła Artystycznego; nr inw. 19065;

srebro trybowane i ryte, częściowo złoczone; wys. 20,5 cm. por. A. Petneki 1978 s. 12 poz. 11.

²⁶ Muzeum Rzemiosła Artystycznego; nr inw. 19058; srebro częściowo złoczone; wys. 9,5 cm. por. A. Petneki 1978 s. 12 poz. 13.

²⁷ I. Rembowska, *Gdański cech...*, op. cit. s. 204.

²⁸ Muzeum Rzemiosła Artystycznego; nr inw. 5231168; srebro częściowo złoczone; wys. 7,4 cm. por. A. Petneki 1978 s. 14 poz. 32.

²⁹ J. Samek, *O kilku pracach złotnika krakow-skiego Leonarda Nitscha (1801—1866) w Muzeum Hi-storycznym m. Krakowa i innych zbiorach*. „Kryz-sztofony. Zeszyty Naukowe Muzeum Historycznego m. Krakowa” 1979 nr 6, s. 53—56.

³⁰ Muzeum Rzemiosła Artystycznego; nr inw. 7363; srebro; szer. 10,4 cm; sygn. J.F. por. A. Petneki 1978 s. 13 poz. 23.

³¹ Muzeum Rzemiosła Artystycznego; nr inw. 57117; aksamit, srebro ryte i złoczone; 31,2 cm × 21 cm. por. A. Petneki 1978 s. 12—13 poz. 15, fig. 15; (Ru-za György), *Ikonok és pravoszláv ötvösművek*, Katalog wystawy w Muzeum Rzemiosła Artystycz-nego. Budapeszt 1976 nr 3.

³² Por. W. Łoziński, *Złotnictwo lwowskie*. Lwów 1912 wyd. 2.

³³ Muzeum Rzemiosła Artystycznego; nr inw. 3008; srebro złoczone; dł. 19,7 cm. por. A. Petneki 1978 s. 13 poz. 19, fig. 19; I. Mikes, *Az eröeszközők története*. Katalógus. Iparművészeti Múzeum. Buda-peszt 1971 I s. 8—10.

³⁴ Petneki 1978 podaje mylnie nr inw. 63614.

³⁵ Muzeum Rzemiosła Artystycznego; nr inw. 57305; srebro; wys. 19,5 cm. por. A. Petneki 1978 s. 14 poz. 29.

³⁶ Muzeum Rzemiosła Artystycznego; nr inw. 534156; srebro; wys. 12,5 cm. por. A. Petneki 1978 s. 14 poz. 29.

³⁷ Muzeum Rzemiosła Artystycznego; nr inw. 63592; srebro trybowane i lane; wys. 17 cm. por. A. Petneki 1978 s. 14 poz. 31.

³⁸ Muzeum Rzemiosła Artystycznego; nr inw. 18884; srebro ryte, trybowane i złoczone; wys. 24,3 cm. por. A. Petneki 1978 s. 12 poz. 8.

³⁹ Węgierskie Muzeum Narodowe; nr inw. D 1148; srebro złoczone; dł. 108 cm. por. A. Petneki 1978 s. 12 poz. 14.

⁴⁰ Węgierskie Muzeum Narodowe; nr inw. 5445; srebro; śr. 29,2 cm. por. A. Petneki 1978 s. 13 poz. 22.

⁴¹ H. Lileyko, *Srebra warszawskie w zbiorach Muzeum Historycznego m. st. Warszawy*. Warszawa 1979 s. 73.

⁴² Muzeum Rzemiosła Artystycznego; nr inw. 62206; srebro; wys. 7,5 cm. por. A. Petneki 1978 s. 14 poz. 27.

⁴³ H. Lileyko, *Srebra warszawskie...*, op. cit. s. 63—64.

⁴⁴ Muzeum Rzemiosła Artystycznego; nr inw. 53156. 1—2; srebro, częściowo złoczone; wys. 5 cm. por. A. Petneki 1978 s. 14 poz. 35.

⁴⁶ Muzeum Rzemiosła Artystycznego; nr inw. 60538; srebro z uchwytem drewnianym; wys. 11,7 cm. por. A. Petneki 1978 s. 14 poz. 34.

⁴⁰ Muzeum Rzemiosła Artystycznego; nr inw. 591799 1—2; srebro; dł. 9 cm. por. A. Petneki 1978 s. 14 poz. 36; A. Petneki, *Silberlöffel aus Polen*. „Ars Decorativa” 1977 nr 5 s. 136 (dalej cytowany jako Petneki 1977).

⁴⁷ Węgierskie Muzeum Narodowe; nr inw. 5597; srebro; wys. 28,5 cm. por. A. Petneki 1978 s. 15 poz. 38. O Pogorzelskim, czynnym od czasu przed 1851 r., którego firma działała do około 1910 r. por. H. Lileyko, *Srebra Warszawskie...*, op. cit. s. 68, jak również biogram autorstwa I. Rejduch-Samkowej w *Polskim Słowniku Biograficznym*.

⁴⁸ Węgierskie Muzeum Narodowe; nr inw. 5596; srebro; wys. 30 cm. O Goldmannie, czynnym w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XIX w. por. H. Lileyko, *Srebra warszawskie...*, op. cit. s. 57—58.

⁴⁹ Muzeum Rzemiosła Artystycznego; nr inw. 7377; srebro; wys. 12,5 cm. por. A. Petneki 1978 s. 15 poz. 39, fig. 39.

⁵⁰ Węgierskie Muzeum Narodowe; srebro; dł. 19,1 cm.

⁵¹ Por. E. Hintze, *Die Breslauer Goldschmiede, eine archivalische Studie*. Breslau 1906 nr 731.

⁵² Muzeum Rzemiosła Artystycznego; nr inw. 6522; złoto ryte i emaliowane; śr. 1,7 cm. por. A. Petneki 1978 s. 11 poz. 4, fig. 4; A. Héjnné Détá-

ri, *A. frankói Esterházy kincstár a történelmi források tükrében, Magyarországi reneszánsz és barokk*. Budapest 1975 s. 489.

⁵³ Muzeum Rzemiosła Artystycznego; nr inw. 522824; srebro; dł. 21,4 cm. por. A. Petneki 1978 s. 13 poz. 16; a także I. Mikes, *Az erőszközők...*, op. cit. s. 8—10 oraz A. Petneki 1977 s. 124.

⁵⁴ Węgierskie Muzeum Narodowe; nr inw. 115; srebro.

⁵⁵ Muzeum Rzemiosła Artystycznego; nr inw. 18355; srebro; dł. 15 cm. por. A. Petneki 1978 s. 14 poz. 28, a także I. Mikes, *Az erőszközők...*, op. cit. s. 15—16; A. Petneki 1977 s. 134—136. Punc na tym obiekcie nie udało się niestety rozwiązać.

⁵⁶ Węgierskie Muzeum Narodowe; nr inw. 571103 C; srebro złożone, kryształ górski; wys. 8,1 cm. por. A. Petneki 1978 s. 11 poz. 1; *Kalauz a Magyar Nemzeti Múzeum Erem — es Régiségtárában*. Budapest 1882 s. 32.

⁵⁷ Węgierskie Muzeum Narodowe; nr inw. 5922 C; dł. 43 cm. por. A. Petneki 1978 s. 11 poz. 2; A. Bátor, *Sobieski...*, op. cit. nr 26; Héjnné Détári..., op. cit. s. 491.

⁵⁸ Węgierskie Muzeum Narodowe; nr inw. 5928 C; dł. 24,3 cm. por. A. Petneki 1978 s. 11 poz. 3; A. Bátor, *Sobieski...*, op. cit. nr 176.

⁵⁹ Węgierskie Muzeum Narodowe; nr inw. 190527. 2—3; srebro; dł. 15 cm. por. A. Petneki 1978 s. 13 poz. 20.

Jan Samek

Objets d'art d'origine polonaise en Hongrie. Argents dans les collections à Budapest

Les choses qui sont pour nous les objets de recherches se trouvent dans le Iparművészeti Múzeum (Le Musée de l'Artisanat) et dans le Magyar Nemzeti Múzeum (Le Musée National d'Hongrie). Ces objets exposés de caractère sacré et séculier (du XVI-ème au XIX-ème siècle) comme: les chopes, gobelets, salières, sucriers, petits cuillères, assiettes, cancelabres, ainsi que les rosaires, reliures et suppléments de l'habit, représentent presque tous les centres d'orfèvrerie les plus importants en Pologne, comme: Elbląg, Gdańsk, Kraków, Lublin, Lwów, Toruń, Warszawa, Wilno et Wrocław. Il existe aussi un groupe

des objets sans doute d'origine polonaise et l'autre qui contient les produits étrangers utilisés en Pologne. Les oeuvres autorisées comme celles de Melchior Jaschke, Natan Schlaubitz de Gdańsk, Jan Christian Bierpfaff de Toruń, Szymon Stanecki, Karol Malcz, Jan Pogorzelski de Warszawa, et Leonard Nitsch de Kraków présentent l'acquis des orfèvreries, les meilleures dans ces villes. Les produits polonais des musées de Budapest démontrent le haut niveau artistique et reflètent le développement de l'art dans le pays.

„Myter” w Sztokholmie

W ciągu trzech miesięcy, od 8 października 1983 r. do 7 stycznia 1984 r., mieszkańcy stolicy Szwecji mieli okazję zetknąć się z niezwykle interesującym przedsięwzięciem muzealnym — wystawami pt. „Mity”, przygotowanymi przez Nationalmuseum i Historiska Museum. Określenie „przedsięwzięcie” czy „działanie muzealne” lepiej charakteryzuje to wydarzenie, gdyż były to dwie całkowicie różne wystawy, ale ich organizacja i prezentacja zostały zsynchronizowane, a wielość towarzyszących imprez, spotkań z naukowcami i artystami, mnogość publikacji od katalogów do jednorazowych gazet — wszystko to tworzyło całość, stanowiło zamierzone i przemyślane oddziaływanie. Tego rodzaju formy pracy w muzealnictwie zdarzają się coraz częściej i stają się istotnym nurtem zyskującym dla muzeum, skuteczniej niż inne, wzięcie u publiczności, konkurencyjnym wobec innych środków przekazu i oddziaływania. Nawet szkicowe przedstawienie idei, która zaprezentowana została przez szwedzkich muzeologów wydaje się być dlatego interesujące dla polskich muzeów, że zamysł ten poniekąd przypomina dwie cieszące się znacznym zainteresowaniem polskie wystawy „Romantyzm i romantyczność” i „Polaków portret własny”. Ten typ ekspozycji, który można by określić jako próbę kreowania idei wynikających z mozaikowego zestawu różnych obiektów muzealnych niezależnie od ich wartości artystycznej, w szwedzkim wydaniu miał bardziej uniwersalny i socjologiczny niż narodowy charakter. Połączono więc wysiłki dwóch największych muzeów szwedzkich — jednego, zajmującego się sztuką, drugiego — historyczno-archeologicznego i zostały one ocenione pozytywnie ogromnym zainteresowaniem szerokiej publiczności, a także żywą reakcją tych, którzy wprawdzie na codzień odwiedzają muzea, ale tym razem mieli okazję zobaczyć coś nowego, porównać dwie interesujące kon-

cepcje wystawiennicze. Warto nadmienić, że pierwotnie zamierzano przygotować także trzecią wystawę w Muzeum Sztuki Nowoczesnej, jednakże zabrakło koncepcji, a może bardziej tworzywa, gdyż w końcu placówka ta włączyła się do ekspozycji w Nationalmuseum. Ten negatywny (częściowo) rezultat jest nader wymowny, zdaje się bowiem świadczyć, że sztuka współczesna zrezygnowała z eksploatacji, jakby się wydawało, odwiecznych wątków. Funkcjonują one nadal tylko w niektórych jej kierunkach np. w surrealizmie, a przede wszystkim w sztuce pop, komiksie, plakacie czy fotografii. I właśnie dzieła tej kategorii, uznawane ciągle jeszcze jako nurt poniekąd podrzędny i masowy, eksploatujące w dalszym ciągu archetypy i prądowe mity ludzkości, znalazły poczesne miejsce w salach Nationalmuseum, wykorzystywanych zwykle do pokazu sztuki dawnej. Były one tam klamrą otwierającą i zamykającą ekspozycję, na której zgromadzono blisko 400 przykładów od starożytności, przez gotyk, renesans, barok aż do XIX w. z wielu różnych muzeów Szwecji i z kontynentu (z Paryża, Amsterdamu, Edynburga, Kopenhagi), a wśród nich prace Dürera, Tycjana, Fragonarda, Blake’a, Muncha, Milleta, Goyi i de Chirico. Obrazy, rzeźby, grafika, rysunki, colage, różnorodność stylów, technik i koncepcji artystycznych. Muzea szwedzkie nie posiadają zbiorów równych kontynentalnym, nie mają ich również tak wiele, aby urządzać monograficzne obszerne zestawy — tu jednak lepiszczem łączącym tę mozaikę stały się mity człowieka. Nie opowieści o bogach i herosach, ale mity jako tworzywo spajające społeczność ludzką, jako sny i marzenia społeczne, jako lustro duszy ludzkiej, inspiracje wielkich artystów i tematów.


Jaki był klucz doboru dzieł, nić przewodnia? Wytoczyła ją pięć głównych tematów — Wielka Matka, Czas, Bohater, Technika i Artysta.

Mit Wielkiej Matki korzeniami związany ze sztuką paleolitu, tak intensywnie skojarzony z religią w neolicie, cywilizacji starożytnej, greckiej czy chrześcijańskiej pojawia się we współczesności w postaci symbolu kobiecości jakim jest np. Marilyn Monroe (wyeksponowanej na plakacie ekspozycji). Otworzyło tę część wystawy zestawienie fotografii *Wenus z Milo* i plakatu nagiej kobiety w przezroczystej „mokrej” szacie, a także niezwykle urody plakatu przedstawiającego niby biblijną Ewę—Natalię Kinsky z wężem. *Madonna z dzieciątkiem* Pierra della Francesca i *Madonna* — Edwarda Muncha, *Diana* — Hansa von Achem z XVI w. i *Diana Efeska* C. Carloniego z przełomu XVII i XVIII w., a dalej odwieczny motyw miłości: *Venus i Amor* Cranacha i *Venus triumfująca* François Bouchera. Na końcu motyw *Erosa i Psyche*.

Temat *Czasu* podzielony został na lata, miesiące, tygodnie, dni, godziny, minuty, sekundy i chwile. Otworzył go *Kronos*, bóg grecki czasu i bóg rolnictwa, w rzymskim wydaniu. *Saturn* przedstawiony w przerażającej wizji Goyi, reprezentowany jest w tym temacie kilkoma dziełami. Zgromadzono dla jego ilustracji wiele oryginalnych eksponatów np. XVII-wieczny holenderski obraz ukazujący przemijanie ludzkiego życia przez uszeregowany na kamiennym portyku rząd par: od dzieci przez małżeństwo, wiek dojrzały aż do starości. Z dzieł najwybitniejszych — obraz *Giorgio de Chirico Melancholia*, ale także oryginalny egzemplarz *Lotusa* — samochodu wyścigowego formuły pierwszej, podniesionego do rangi dzieła sztuki przez *Colina Chapmana*. I wspaniałe zegary i zegarki, ewenementy sztuki złotniczej. Bohater — to oczywiście *Herakles*, *Tezeusz* czy *Jazon* ozywieni w każdej epoce przez wielu mistrzów, a następnie św. *Jerzy*, *Roland*, ale i *Marat* na krwawym obrazie Muncha, upozowany wśród lodów badacz polarny *Nordenskiöld*, anonimowy robotnik na rosyjskim plakacie propagandowym z lat 30-ych i liczni „supermani” zaludniający współczesne komiksy. Z kolei mitologię techniki reprezentowali *Prometeusz*, *Hefajstos*, ale i *Dedal*, i reklama *Saaba*, i *Robotnicy* według *Fernanda Legera*.


Temat *Artysta* to znowu starożytność — motyw orficki, autoportrety np. *Courbeta* jako

Nationalmuseum



MYTER

7.10. 1983 – 8.1. 1984



HISTORISKA MUSEET

wiolonczelisty, inspiracje — bardzo piękny portret *Fragonarda*, dalej jakby podtematy — muzy, *Rembrandt* na kilkunastu autoportretach głównie w rysunku, historia poety, motyw *Fausta* i w końcu motyw orficki, w którym trzy piękne litografie *Picassa*.

Zrozumiałe, że wśród zgromadzonych dzieł wiele sztuki skandynawskiej i tematów rodzimych. Jak zwykle przy tego rodzaju pokazach niejednolita wartość poszczególnych eksponatów, obok wielkich, ciekawostki. W sumie jed-

nak wystawa dająca wiele do zastanowienia, bogata w podteksty, reprezentująca to, co zwykliśmy określać jako wymowę humanistyczną.

Zanotujmy, że poza wieloma osobami pracującymi nad „Mitami” ster komisarza trzymała Gorel Caralli-Björkman, a katalog obejmujący 284 strony, w tym 5 szkiców naukowych, 377 reprodukcji dzieł oraz literaturę, opracowała Ragnar von Holten.

Zgoła inną drogę, inne mity pokazało Historiska Museum. Jego zbiory to przede wszystkim starożytność i wczesne średniowiecze Skandynawii. Wśród nich szczególnie bogata i oryginalna sztuka wikingów, w dużej mierze czerpiąca tematy i motywy z mitologii germańskiej, na której rozumienie i odczytywanie można liczyć bardziej u publiczności rodzimej, niemniej i tak świat to odległy od codzienności współczesnej i próżno by szukać prostych skojarzeń i jednoznacznych symboli. Wszak nawet objaśnienie ich przez uczonych to zbiór rozmaitych, często rozbieżnych hipotez. Dlatego, jak się wydaje, ideą scenarzystów omawianej ekspozycji nie tyle stało się tłumaczenie mitów skandynawskich, lecz raczej ukazanie, jak zadziwiająco odmienne były i są odbierane i spożytkowane w czasach współczesnych — w XIX i XX w. Wystawę złożono z trzech części, jakby warstw kojarzących się z archeologiczną stratygrafią. Warstwą pierwotną, inspiracyjną stały się oczywiście wybrane zespoły zabytków odkrytych w toku wykopalisk a zestawionych według kryterium ich związku z kultem, symboliką i mitem. Pokazano skarby wotywno, ofiary bagienne, pochówki rytualne; wieloznaczne, niekiedy drogocenne dzieła sztuki, kiedy indziej narzędzia, drewniane idole, wśród nich niezwykle dla nas przykłady — dwie czterotwarzowe drewniane figurki „Światowida”, które, jak zapewnił mnie komisarz wystawy, nie mogą być w żadnym razie kojarzone z mitologią germańską, niemniej pojawiły się adaptowane być może ze świata Słowian, stając się świadectwem ich bliskich kontaktów ze Skandynawią we wczesnym średniowieczu. Tę część ekspozycji urządzono według reguł od dawna i u nas stosowanych. Wspomniane zespoły zabytków umieszczono w podświetlonych otworach wielkiej

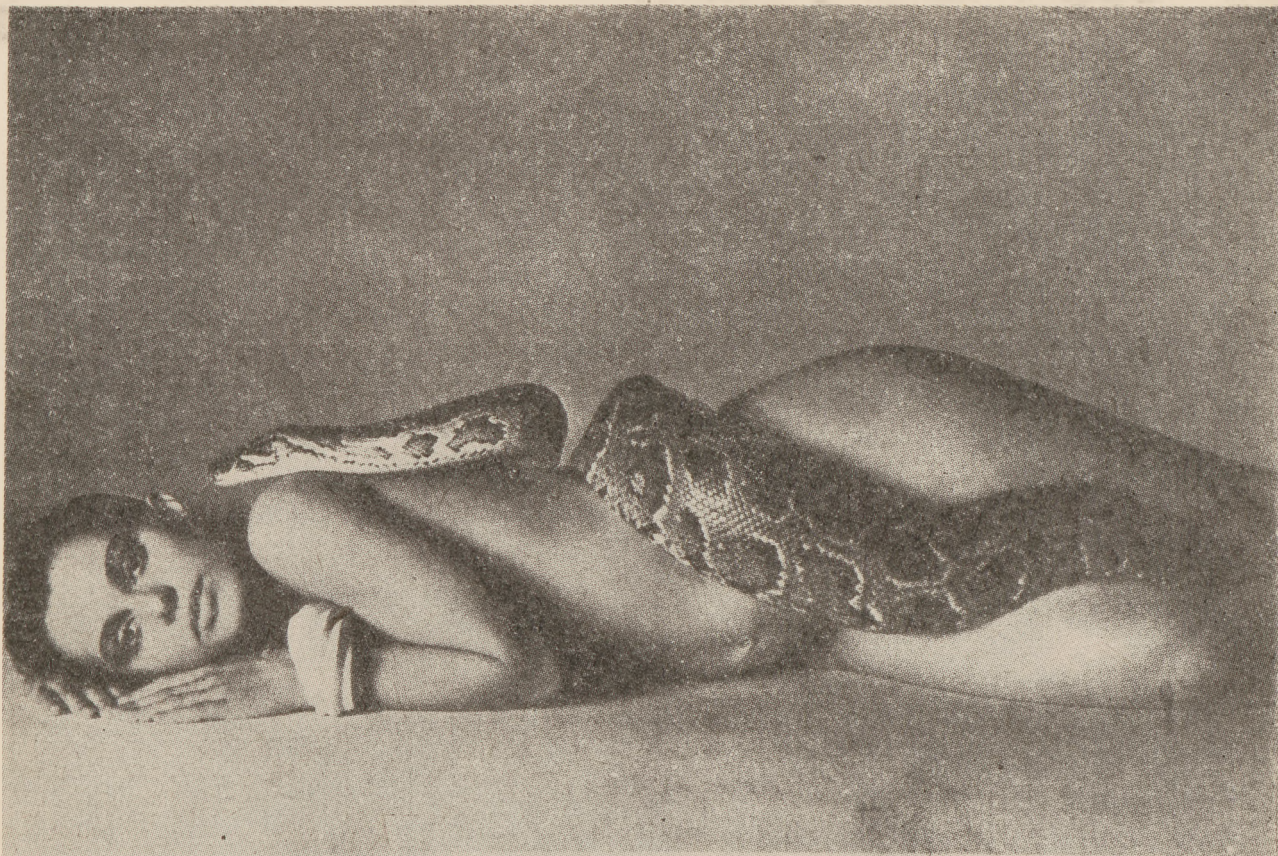
skośnej ściany, we wnętrzu całkowicie wyciemnionym. Aby im się przyjrzeć widz musiał się pochylić i odizolować od świata zewnętrznego.

Drugą część wystawy urządzono w wielkiej sali. Odbył się tam wernisaż jednego obrazu. Jest nim *Ofiara środka zimy* (*Midvinterblot*) namalowany przez Carla Larssona w 1915 r., ongiś (co ma swoją wymowę) zdobiący główny hall Muzeum Narodowego, następnie zaś odsadzony od wartości artystycznej. Pojawił się znowu wprawdzie nie jako przykład nawrotu mody, ale jako symbol nordyckich narodowych zainteresowań społeczeństwa z przełomu XIX i XX w.

Obraz Larssona jest przykładem monumentalnej twórczości programowej. Jest tworem eklektyzmu i w okresie, gdy powstał, był już wtórny nawet wobec malarstwa historycznego XIX w. Niemniej jego gigantyczne rozmiary, tematyka i sposób wykorzystania zabytków archeologicznych czynią go niezwykle świadectwem zainteresowań kulturą wczesnego średniowiecza, sięgania do korzeni, dla których odkrycia archeologiczne były niezwykle silną inspiracją, ale które nie liczyły się z faktami ustalonymi przez naukę.

Obraz przedstawia scenę składania pogańskiej ofiary przed świątynią w Uppsali. Tłem jest drewniany chram, w centrum stoi kapłan z siekierą wzniesioną do góry, z lewej lud i muzykanci, z prawej nadjeżdża ciągniona na saniach naga ofiara, za którą stoi rząd wojowników. Niezwykle w tym wszystkim jest wykorzystanie detali i akcesoriów, które pochodzą ze zbiorów Historiska Museum, aczkolwiek reprezentują różne okresy, epoki i kultury.

Tak więc ofiara jedzie na wozie (saniach) odkrytym na Jutlandii i pochodzącym z okresu przed n.e. Muzykanci grają na trąbach zw. lurami, znanych z wykopalisk i rytów naskalnych pochodzących z epoki brązu, uzbrojenie wojowników ilustruje typologię broni drugiej połowy pierwszego tysiąclecia n.e., a całą scenę obserwują dwa okazałe lwy chińskie. Wszystkie te akcesoria, obejmujące kolekcję kilkadziesiątu przedmiotów odszukano w zbiorach muzeów i wystawiono na przeciwległej obrazowi stronie. Zwiedzający mogli „kontemplować” całość przy tworzących niezwykle nastroj dźwiękach i światłach rodem z dyskoteki.



NASTASSIA KINSKI AND THE SERPENT PHOTOGRAPHED BY RICHARD SWANSON

Trzecią warstwą ekspozycji były obrazy jednego z najwybitniejszych współczesnych malarzy szwedzkich Bengta Lindströma, którego wernisaż był w Sztokholmie ewenementem, gdyż artysta, jak wielu polskich, pracuje w Paryżu i rzadko wystawia w ojczyźnie. Maluje on ostrymi kolorami obrazy o wyrazistej fakturze przedstawiające postacie-stwory, które, jak twierdzi, przedstawiają mitologiczne postacie z sag i legend skandynawskich. Bez podpisu trudno byłoby się tego domyśleć, ale trudno nie przyznać, że rezultaty malarskie są godne uwagi. Jeden z obrazów stał się również kanwą plakatu ekspozycji.

Niezaprzeczalnym walorem wystawy w Historiska Museum była jej atmosfera: nieco tajemnicza, nieco skandalizująca przez zastosowanie niekonwencjonalnych środków. Godnym uwagi było też to, że i warstwa poznawcza ekspozycji nie była elementem marginesowym. Pokazane ciekawe zespoły zabytków, a także akcesoria obrazu Larssona przyniosły wiele interesujących informacji. W gruncie rzeczy

jednak najbardziej godnym uwagi była koncepcja scenarzystów, którzy wskazali na różnorodność funkcjonowania mitów i związanych z nimi symboli we współczesnej cywilizacji. Równocześnie ukazali ich pierwotną funkcję w okresie wikingów, w końcu zwrócili uwagę na rolę nauki, która odsłaniając przeszłość wyzwała zmieniającą się w czasie, ale istotną reakcję społeczeństwa. Często nie reaguje ono bezpośrednio na fakty i prawdę historyczną, ale zgodnie z potrzebami aktualnymi wybiera z przeszłości to, co przydatne obecnie.

Również w historii Polski XX w. takie zjawiska można obserwować, a namiętności wyzwalane przez odkrycia archeologiczne, na ogół wbrew intencji badaczy, są interesującym zjawiskiem życia społecznego. Byłoby na pewno ciekawe i pożyteczne, gdyby mitologia taka znalazła i w Polsce swego scenarzystę i muzeum, które potrafiłoby ją ukazać w sposób wielostronny i atrakcyjny. Twórcami ekspozycji „Mity” w Historiska Museum byli Olov Isaksson i Jan Peder Lamm.

XIII Konferencja Generalna ICOM w Londynie 24 VII — 2 VIII 1983

ICOM — Międzynarodowa Rada Muzeów, założona tuż po drugiej wojnie światowej, w roku 1947, dziedzicząca agendy życia muzeów skupione w dawnej Lidze Narodów, związana z UNESCO, a zarazem z Organizacją Narodów Zjednoczonych, stanowi najpoważniejszą instytucję łączącą muzea świata. Za kilka lat Rada osiągnie swe czterdziestolecie, a więc wiek dojrzały, którego cechą jest nie tyle entuzjastyczna żywiołowość, ile przemyślana rozważa, będąca wynikiem zarówno sukcesów, jak i gorzkich doświadczeń. W ciągu minionych lat instytucja ta rzeczywiście przeżywała okresy powodzenia i bujnego rozwoju, jak i czasy kryzysowe, spowodowane głównie trudnościami finansowymi, ale także politycznymi i personalnymi. Wysiłkiem wielu mądrych i energicznych osób potrafiła się z tych kłopotów wydobyć i osiągnąć pewną stabilizację pomimo wszelkich niepokojów, jakie wstrząsają dzisiejszym światem. Do tej równowagi w niemałym stopniu przyczynił się statut organizacji, trwała struktura, będąca podstawą różnorodnych form działalności. Ważnym elementem tej struktury są odbywane w rytmie trzyletnim ogólne zgromadzenia, zwane generalnymi konferencjami.

XIII Konferencja Generalna ICOM-u odbyła się w Londynie w dniach od 24 lipca do 2 sierpnia roku 1983, pod patronatem Jego Królewskiej Mości Filipa, księcia Edynburga, i w obecności pana M. Naqvi, reprezentującego dyrektora generalnego UNESCO. Gospodarzem konferencji był Narodowy Komitet Brytyjski pod przewodnictwem M. M. Hebditcha. Przybyło na nią około 1200 osób z 79 krajów pięciu kontynentów. Reprezentowane były 64 komitety narodowe i 23 komitety międzynarodowe oraz organizacje afiliowane (rządzące się własnymi statutami, jak np. Stowarzyszenie Muzeów Broni i Historii Wojskowej, Stowarzyszenie Muzeów Rolnictwa lub Stowarzyszenie Muzeów Transportu).

Piszący te słowa, należąc do delegacji Polskiego Narodowego Komitetu ICOM-u, otrzymał od prof. Aleksandra Gięsztorza, przewod-

niczącego tego komitetu, upoważnienie do zastępowania go we wszystkich czynnościach objętych programem, a w szczególności w obradach Komitetu Doradczego oraz w Zgromadzeniu Walnym. Ponadto zlecono mu przewodniczenie polskiej delegacji, w skład której weszli: dyr. Tadeusz Chruścicki, dyr. Przemysław Smolarek, dyr. Janusz Odrowąż-Pieniążek, dca. Jerzy Świecimski oraz dr Bożena Maszkowska.

Siedzibą londyńskiej konferencji był nowo-wzniesiony kompleks architektoniczny, w stylu „fortecznym”, tzw. Barbican Centre, którego jedną z funkcji jest właśnie podejmowanie wielkich międzynarodowych kongresów. Służy temu celowi gigantyczna sala zaopatrzona w aparaturę akustyczną i urządzenia do symultanicznych przekładów językowych wraz z szeregiem sal pobocznych, biur informacyjnych i obszernym barem szybkiej obsługi.

Generalna konferencja, jak zawsze, miała na celu dokonanie przeglądu i oceny stanu muzealnictwa światowego, była okazją do przedyskutowania najbardziej istotnych problemów muzealnych, a przede wszystkim podsumowania działalności ICOM-u oraz wyboru nowych władz na Zgromadzeniu Walnym — Rady Wykonawczej (Conseil Exécutif) złożonej z prezesa, dwóch wiceprezesów, skarbnika i pięciu członków oraz zatwierdzenia planu pracy na następne trzy lata. Poważny wpływ na aktywność i politykę ICOM-u ma Komitet Doradczy (Comité Consultatif) skupiający przewodniczących komitetów narodowych i komitetów międzynarodowych o profilu specjalistycznym, obdarzony prerogatywami w podejmowaniu inicjatyw, proponujący kandydatów do Rady Wykonawczej, kontrolujący sprawy finansów i programów, określający też zasady pracy wszystkich komitetów. Finanse ICOM-u opierają się na składkach wnoszonych przez członków, na wpływach z tytułu ekspertyz (zwłaszcza w procesie kreowania nowych muzeów) oraz na dotacjach i darach z różnych stron, także od dobroczyńców prywatnych. W ciągu ostatnich lat budżet został zrównoważony, choć poważnym zagrożeniem tej równowagi jest nie-

ustannie zwyżkujący kurs amerykańskiego dolara. Od początku istnienia ICOM-u działa tzw. Agencja Azjatycka, z siedzibą w New Delhi, zrzeszająca szereg muzeów azjatyckich, stosunkowo niedawno zaś powstały sekretariaty porozumiewawcze komitetów narodowych afrykańskich i latyno-amerykańskich. Administracja ICOM-u, prowadzona obecnie przez sekretarza generalnego p. Louisa Monreala, z personelem 14 osób, mieści się w Paryżu, gdzie znajduje się również centrum muzealnej dokumentacji i redakcja czasopisma ICOM NEWS. Tam też realizuje się podstawową publikację *Traktat o muzealnictwie*, którego pierwszy tom ma się ukazać w roku 1984. Jak powiedziano, ściśle są związki ICOM-u z nadrzędną organizacją międzynarodową, jaką jest UNESCO, a jej polityka jest zawsze w pewnym stopniu odbiciem tendencji panujących w UNESCO oraz w samym ONZ. Niedawna decyzja USA wystąpienia z UNESCO pod koniec roku 1984 nie pozostanie bez wpływu na ICOM. Zresztą udział USA w Radzie był ograniczony, tym bardziej że od wielu lat posiadają one (wraz z Kanadą) bardzo silną własną organizację muzealną American Association of Museums.

Nie brak sprzeczności w dzisiejszym świecie muzeów. Muzealnictwo jest z reguły wykładnikiem stanu ekonomicznego i rozwoju kulturowego danego społeczeństwa. W krajach biednych i zacofanych także i muzea są słabe, mimo istnienia obiektów godnych zachowania i „umuzealnienia”. Narody, które doświadczyły obcej okupacji i kolonializmu, ograbione przez najeźdźców z licznych dóbr swego dorobku kulturowego, wysuwają obecnie żądania rewindykacyjne. Tym krajom z pomocą spieszy ICOM, szczególną troską otaczając Afrykę, zarówno „czarną”, jak i arabską, czego dowodem wysiłki włożone ostatnio w odnowę Muzeum Egipskiego w Kairze. Pozostaje jednak ICOM organizacją przewodzoną przez Europejczyków, z przodującymi językami angielskim i francuskim. Nie udały się próby ze strony Hiszpanii i południowej Ameryki uznania języka hiszpańskiego za trzeci, równorzędny język ICOM-u. Głównym argumentem negatywnym były przewidywane, wysokie koszty tej operacji — sięgające 35 000 dolarów w

skali rocznej — przy spodziewanych, stosunkowo nikłych korzyściach dla całej organizacji.

Ogólny temat XIII Konferencji, jak zawsze bardzo pojemny, dotyczył roli muzeów w rozwijającym się świecie: „Museums for a developing world”, „Des Musées pour un monde en développement”. Inauguracyjną sesję otworzył ustępujący prezydent ICOM-u Hubert Landais, dyrektor muzeów Francji, oddając głos przedstawicielowi angielskiej rodziny królewskiej, księciu Gloucester, po nim zaś lordowi Gowrie, ministrowi sztuk w rządzie Jej Królewskiej Mości oraz wspomnianemu panu Naqvi reprezentującemu dyrektora generalnego UNESCO. Z kolei wygłoszono osiem referatów, próbując przedstawić niektóre skomplikowane problemy współczesnego muzealnictwa. G. Popow, dyrektor Sztuk Pięknych i Zabytków w Ministerstwie Kultury ZSRR mówił o nierówności wśród muzeów świata i wynikających z tego powodu sprzeczności, B. Morris, członek Komitetu Muzeów i Galerii w Wielkiej Brytanii — o wymogach użytkowników muzeów (ujmując rzecz w formę dekalogu), M. H. Abranches, urzędnik departamentu kultury w Angoli — o muzeach w związku z poszukiwaniem tożsamości kulturowej, G. Cedrenius, sekretarz SAMDOK-u, instytucji szwedzkiej zajmującej się muzeologiczną dokumentacją — o tworzeniu znaczących kolekcji współczesnych, J. Kendall, dyrektor Science Museum w Wiktorii (Australia) — o rozszerzaniu dostępu publiczności do muzeów, B. Greenhill, dyrektor National Maritime Museum w Greenwich (Wielka Brytania) — o zarządzaniu muzeum, wreszcie A. Waldis, prezydent Szwajcarskiego Muzeum Komunikacji w Lucernie — o samofinansowaniu się muzeów oraz Marta de la Torre, koordynatorka programów ICOM-u — o finansowaniu muzeów w krajach rozwijających się. Przy „okrągłym stole” dyskutowano nad тезami tych referatów. Pierwszy dzień obrad plenarnych zakończyło galowe przedstawienie w Covent Garden, w obecności księżniczki Małgorzaty.

Program następnych dni obejmował zajęcia w 23 specjalistycznych komitetach międzynarodowych i w muzealnych stowarzyszeniach afiliowanych. Zwiedzano muzea londyńskie i wyjeżdżano do muzeów, zwłaszcza do mu-

zeów-rezydencji pozalondyńskich. Szczególnym zainteresowaniem cieszyła się, urządzona w pobliżu Barbakanu, specjalna wystawa usług muzealnych i sprzętu wystawowego (The Museum Services and Equipment Exhibition). Dla wszystkich uczestników konferencji wydano przyjęcia: w londyńskiej Galerii Narodowej, w Narodowym Morskim Muzeum w Greenwich, w Radzie Większej Londynu wreszcie w Muzeum Brytyjskim.

Podczas posiedzenia Komitetu Doradczego przedłożono i przedyskutowano sprawozdania sekretarza generalnego i skarbnika za okres trzyletni, sprawozdania komitetów narodowych i międzynarodowych, poprawki do statutu oraz rezolucje proponowane dla Zgromadzenia Walnego. Podjęto decyzję o utworzeniu międzynarodowego komitetu egiptologicznego (z numerem kolejnym 24-tym), natomiast przekazano do dalszego postępowania przygotowawczego, przedłożony przez Polskę, wniosek o zawiązaniu międzynarodowego komitetu muzeów-rezydencji. Aprobowano wreszcie trzyletni program działalności ICOM-u (1983—1986), przygotowany przez specjalny Komitet Programowy.

W ośmiu rezolucjach Komitet Doradczy określił cele i zadania współczesnego muzealnictwa w zasięgu światowym. W rezolucji nr 1 zwięźle sformułowano tematyczną tezę konferencji: stanowisko muzeów wobec rozwijającego się świata. Wobec raptownych przemian społecznych i ekonomicznych zalecono muzeom zrzeszonym w ICOM-ie: a) dalsze prowadzenie strategii zmierzającej do zbierania i rejestrowania materiału kulturowego we wszystkich częściach świata, dla dobra przyszłych pokoleń, b) utrzymywanie i podwyższanie zawodowego poziomu pracowników muzealnych współmiernie do ich odpowiedzialności w zachowywaniu dziedzictwa kulturowego i ich służby społecznej, c) zaspokajanie wzrastającej potrzeby współpracy pomiędzy pracownikami muzealnymi bezpośrednio zainteresowanymi zbiorami a użytkownikami tych zbiorów w szerszym społecznym odbiorze, d) zachęcanie do badań naukowych, z wykorzystaniem odpowiednich instytucji, dla lepszego zrozumienia pozytywnej roli muzeów w obecnym i przyszłym świecie. W kolejnych rezolucjach rozwinięto myśl o podstawowym znaczeniu muzeów jako skład-



1. Winieta wystawy służb i sprzętów muzealnych na Trzynastej Konferencji ICOM w Londynie

1. La vignette de l'exposition des services et de l'appareillage de musée au 13-ème Conférence ICOM à Londres

nic obiektów dziedzictwa kultury, ale wskazano na nierównomierność ich rozwoju w różnych częściach świata. W krajach bowiem upośledzonych gospodarczo przypada zaledwie jedno muzeum na trzy miliony mieszkańców. Zachodzi zatem potrzeba pobudzenia władz lokalnych, a także uruchomienia pomocy międzynarodowej. W rezolucji nr 4 ze szczególnym naciskiem wystąpiono przeciwko nielegalnemu frymarcheniu dobrami kultury, powołując się na przyjętą w 1970 r. w Paryżu, podczas obrad XVI Generalnej Konferencji UNESCO, konwencję o środkach przeciwdziałających nielegalnemu wwozowi, wywozowi i tranzytowym przewożeniu dóbr kultury. Nałożono na wszystkich członków ICOM-u obowiązek zachęcania władz swych krajów do ratyfikowania tej konwencji, o ile jeszcze to nie nastąpiło. W rezolucji nr 5 ponownie wysunięto żądanie zwro-

tu zagrabionych lub wyłudzonych dóbr kultury — do krajów ich pochodzenia. Sprawa ta, niezwykle trudna i delikatna, podnoszona od lat, głównie przez dawne kraje kolonialne oraz przez kraje pozostające pod obcą okupacją, w nielicznych przypadkach doczekała się pozytywnego rozwiązania. Nieufność co do intencji tych propozycji została częściowo przelamana, decydującą zaś rolę gra w tym nie tyle przymus, ile argumenty natury moralnej, kulturalnej i naukowej wyrażane w szczerych dwustronnych negocjacjach zainteresowanych krajów. W łonie UNESCO powstał dla tej sprawy osobny komitet, którego poczynania są popierane przez ICOM. Rzecz wymaga jednak długiego procesu przygotowawczego, przeprowadzenia odpowiednich studiów i sporządzenia inwentarzy wskazanych dóbr kultury. W rezolucji nr 6 podkreślono konieczność stałego rozwoju i kształcenia kadr muzealnych. Rezolucja nr 7 dotyczyła muzealnictwa afrykańskiego (zwłaszcza „czarnej” Afryki), które wymaga nieustannej pomocy merytorycznej i finansowej. Z satysfakcją odnotowano powstanie Regionalnego Centrum Szkolenia w Niamey, w Nigrze. Rezolucję końcową, pod nr 8-mym, poświęcono problemom muzeów w krajach kolonialnych lub do dzisiaj pozostających pod obcą okupacją. Przywołano tu postanowienia Konwencji Haskiej z roku 1954 „O ochronie dziedzictwa kulturalnego na wypadek konfliktu zbrojnego”.

Z inicjatywy Brytyjskiego Narodowego Komitetu odbyło się zebranie w sprawie powołania odrębnej organizacji muzeów europejskich w ramach ICOM-u lub poza tą organizacją. Piszący te słowa zdecydowanie wystąpił przeciwko próbom tworzenia nowego związku poza ICOM-em, wskazał przy tym na europejskie tradycje samego ICOM-u i na decydujące, jak na razie, wpływy Europejczyków w tej organizacji. Dla pozytywnego załatwienia tej sprawy zaproponował, żeby ustanowić konwent przewodniczących europejskich narodowych komitetów ICOM-u, jaki zbierałby się periodycznie dla omówienia pilnych problemów europejskiego muzealnictwa. Wniosek ten przyjęty został z zadowoleniem, pierwsze zaś spotkanie konwentu wyznaczono na rok 1984 podczas zebrania Komitetu Doradczego ICOM-u w Paryżu.

W dniach 1 i 2 sierpnia, w wielkiej sali londyńskiego Barbakanu odbyło się XIV Zgromadzenie Walne ICOM-u, na którym przedstawiono i przyjęto sprawozdania sekretarza generalnego i skarbnika oraz poprawkę do artykułów 40 i 51 statutu, dotyczącą procedury głosowania korespondencyjnego komitetów narodowych nie mogących uczestniczyć w Walnym Zgromadzeniu. W wyniku tajnego głosowania uprawnionych przedstawicieli komitetów narodowych i komitetów międzynarodowych wybrana została nowa Rada Wykonawcza ICOM-u na okres 1983—1986, w następującym składzie: prezydent Geoffrey Lewis (Wielka Brytania), wiceprezydenci: A. Konaré (Mali) i G. Popow (ZSRR), skarbnik Irène Bizot (Francja), członkowie: K. Engstrom (Szwecja), F. Camargo-Moro (Brazylia), J. Cuypers (Belgia), P. Makambila (Kongo) i P. Perrot (USA), ponadto *ex-officio* H. Ganslmayr (RFN, jako przewodniczący Komitetu Doradczego) i S. Levie (Holandia, jako przewodniczący tzw. Fundacji ICOM-u dysponującej funduszami z różnych źródeł, subwencjonującej rozmaite akcje muzealne). Przewodniczącym Komitetu Doradczego pozostał, na drugą kadencję, wymieniony H. Ganslmayr. Utworzono dwa nowe komitety narodowe: w Chińskiej Republice Ludowej i w Grecji. W ciągu dalszych obrad Zgromadzenia Walnego wysłuchano sprawozdania dra Levie, prezydenta Fundacji ICOM-u, przyjęto trzyletni program działania wraz z odpowiednim budżetem, zatwierdzono opisane wyżej rezolucje, a także rozdano członkostwa honorowe najbardziej zasłużonym dla ICOM-u osobom. Miejsce XIV Konferencji Generalnej, w roku 1986, ustalone zostanie w przyszłym terminie, przy czym bierze się pod uwagę trzy kraje: NRD, Argentynę i Egipt.

Podziękowania dla gospodarzy i uczestników zakończyły londyńską konferencję. Przydzielić jej trzeba wysoką notę: urządzona z doskonałością techniczną, pozbawiona kontrowersji i zgrzytów (jakich nie brakowało na poprzednich konferencjach), wykazała, że ICOM, naczelna międzynarodowa organizacja muzealna współczesnego świata, umocniła swą pozycję, rozwija się prawidłowo i spełnia doniosłą rolę we wspólnym dziele utrwalania podstaw powszechnej kultury.

Zdzisław Żygulski jun.

Sprawozdanie z udziału w XIII Konferencji Generalnej ICOM w Londynie

Wobec tego, że należę do Komitetu Międzynarodowego Muzeów Przyrodniczych brałem udział przede wszystkim w sesjach tego właśnie komitetu. Ze względu na sytuację muzeów przyrodniczych w Polsce było to ze wszechmiar pozytywne, gdyż omawiane były tu nowe koncepcje muzeologiczne dotyczące funkcji muzeów przyrodniczych, jak też współczesnych rozwiązań muzealnych.

Jak wiadomo, zagadnienia muzealne, a więc zarówno teoretyczne, jak i dotyczące praktyki muzealnej, koncentrują się w ostatnich latach na działalności wystawienniczej i informacyjnej muzeów. Głównym tematem referatów i dyskusji stała się w związku z tym wystawa muzealna: zakres jej oddziaływania, kształt, treść i wartości estetyczne.

W stosunku do koncepcji muzeologicznych, które dominowały w muzealnictwie przyrodniczym w latach międzywojennych, a także, siłą tradycji, w pierwszych dwu dziesięcioleciach po wojnie, nowe koncepcje wnoszą wiele bardzo istotnych zmian, rewolucjonizujących niekiedy zupełnie tradycyjny obraz muzeum przyrodniczego.

W referatach można było zauważyć zmianę nastawienia do roli, jaką w muzeum przyrodniczym odgrywa wystawa. Wedle współczesnych tendencji wystawa muzeum przyrodniczego przestaje być, jak niegdyś, „dodatkiem” do zbioru naukowego, np. pełniącego rolę skrowidza lub katalogu, który ma w zasadzie orientować specjalistę-badacza w całości zbioru. Przestaje być ona także popularnym i powierzchniowo opracowanym „widowiskiem” przeznaczonym dla tzw. przeciętnego widza. Wystawa współczesna jest w pełnym tego słowa znaczeniu przekątnikiem treści naukowych. Ze względu na typ prezentowanych eksponatów jest ona zarazem czynnikiem kształtującym wrażliwość odbiorcy na piękno przyrody.

Wystawa taka nie jest adresowana, jak niegdyś jedynie do badaczy, ale do zróżnicowanych odbiorców pod względem wieku, sposobu i stopnia przygotowania intelektualnego, zawodu itp. Bliskie są pod tym względem analogie

między treścią i formą wystaw a utworami literatury naukowej, filmu, czy sztuk teatralnych.

Zagadnienie specjalizacji wystaw muzealnych ze względu na rodzaj odbiorców reprezentujących różne klasy społeczne, poziom intelektualny itp. szczególnie dostrzegalne jest w krajach trzeciego świata, gdzie występujące różnice między zwiedzającymi są szczególnie wyraźne. W muzeach np. Indii czy krajów afrykańskich konieczne jest zarówno kreowanie wystaw muzealnych dla ludzi wykształconych, jak i dla analfabetów. Zróżnicowanie językowe w tych krajach stwarza więc konieczność posługiwania się „językiem wizualnym”.

Problem drugi, to sposób przekazywania informacji naukowej, jak również zagadnienie uzupełniania tej informacji przekazami treści typu pozanaukowego, mającej działanie ogólnokulturowe, np. emocyjne, estetyczne itp.

W wypowiedziach prelegentów zaznaczała się tendencja do poszukiwania rozwiązań znoszących tradycyjne bariery między eksponatem i widzem. Muzeum powinno przestać być tradycyjnym „skarbcem”, gdzie wszystkie eksponaty dostępne są tylko „przez szybę”, a zatem doświadczenie widza ogranicza się wyłącznie do wrażeń wzrokowych. Stworzenie sytuacji, w której eksponat byłby przekazany widzowi w sposób możliwie pełny, stanowi dziś ideał organizacji wystawy. Rzecz charakterystyczna, że zagadnienie to referowane było przez p. Ole Meyera, przedstawiciela uniwersyteckiego muzeum w Kopenhadze, w którym wynaleziono i wprowadzono w życie sposoby na zniesienie barier oddzielających eksponat od zwiedzającego. Prelegent p. Ole Meyer postulował opracowanie takiego systemu wystaw muzealnych, w którym wszystko cokolwiek na wystawie się znajduje byłoby dostępne dla widza dotykaniem, a zatem w sposób możliwie pełny. Zdaniem jego jedynie w takim bezpośrednim kontakcie z eksponatem wystawa muzealna może inspirować działania (czy też zachowania) twórcze. W wystawach tradycyjnych widz ograni-

czony był do pasywnego oglądu pewnego z góry przygotowanego zestawu eksponatów, o ustalonych położeniach, zestawieniach itd. Jest oczywiste, że tylko niektóre typy wystaw mogłyby być zorganizowane wedle takiej zasady; wystawy zawierające unikatowe obiekty musiałyby pozostać przy tradycyjnym systemie prezentacji.

Problemem trzecim była tematyka wystaw muzeów przyrodniczych. I tu zaznaczają się znaczne zmiany w stosunku do koncepcji dawniejszych. Tradycyjny zestaw tematów, wywodzący się z nauk przyrodniczych drugiej połowy XIX w., ulega rozszerzeniu o tematy ekologiczne. Zagadnienie „ecomuseum” wysunęło się w tych rozważaniach na czoło (K. Engstrom).

Odrębną kwestię stanowiła dydaktyka wystawowa. Tendencje ukazane przez prelegenta z Nowego Jorku (George Gardiner) sprowadzają się do wyeliminowania okazów autentycznych z wystaw, przynajmniej pewnego typu. Tytuł jego odczytu („Wystawy bez okazów”) był pod tym względem bardzo znamienny. W referacie omawiane były oczywiście typowe wystawy „czasowe” poświęcone ilustrowaniu zagadnień przyrodniczych wymagających produkowania eksponatów akcesorycznych.

Interesujące były odczyty będące rodzajem sprawozdań z osiągnięć rozmaitych muzeów. Zaskakujący pod tym względem był referat reprezentanta Indii, p. dr Nair. Poziom organizacji, projektowania i realizacji technicznej wystaw muzeum przyrodniczego w New Delhi był tak wysoki, że można go porównać z najlepszymi rozwiązaniami czołowych muzeów europejskich, japońskich i amerykańskich.

Referat natomiast projektanta angielskiego działającego w muzeum przyrodniczym w Nairobi ukazywał trudności dla kraju o ograniczonych środkach realizacyjnych oraz słabym przygotowaniu zarówno personelu technicznego, jak i artystów mogących projektować ekspozycje muzealne na odpowiednim poziomie.

Program konferencji przewidywał także zwiedzenia obiektów muzealnych. Ograniczony był jednak środkami finansowymi. Zwiedzanie muzeów w obrębie Londynu okazało się możliwe, gdyż nie łączyło się z opłatą za wyjazdy.

Na uwagę zasługiwało kilka obiektów, które udało mi się zobaczyć. Pierwsza grupa muzeów (głównie wystaw muzealnych) to muzea zeszlowieczne, niejako „sfosylizowane” w pierwotnym stanie zachowania. Przykłady niezmiernie ciekawe, dziś bowiem już reliktowe. Grupa druga, to muzea modernizowane na podłożu muzeów dawnych. Modernizacje te, dokonywane z reguły znakomicie, z zaangażowaniem wszystkich dostępnych w Anglii środków i materiałów, mogły służyć jako przykład wzorowego zagospodarowania wnętrz zastanych, przeważnie przypadkowych. Niektóre z tych modernizacji dokonane były niezwykle śmiało. Grupa trzecia, to muzea całkowicie nowe, oparte na współczesnej estetyce architektury i nowoczesnych rozwiązaniach technicznych.

Pod względem tematyczno-treściowym szczególnie interesujące były ekspozycje muzealne zawierające aspekt moralny. Problematyka moralna stała się, jak wiadomo, jednym z elementów treści wielu wystaw muzealnych lat ostatnich; pojawia się ona też ostatnimi laty w muzeologii teoretycznej (np. jako zagadnienie prawdy i nieprawdy, jako problem odpowiedzialności wobec zabytku itp.).

Wystawy, o których tu mowa, zawierały problematykę moralną, wprowadzoną w kontekstach bardzo charakterystycznych dla kraju (lub szerzej, kręgu kulturowego), w którym je wprowadzono. Wystawa „The Biology of Man”, choć na pozór typowo przyrodnicza, bo wyjaśniająca biologię człowieka, miała bardzo wyraźnie zaznaczony aspekt moralny. Wystawa ta stanowiła w pewnym sensie *antidotum* na zalew pornografii; oddając hołd przyrodzie i jej pięknu. Znakomita oprawa plastyczna ekspozycji, kultura przedstawienia tematu, w rezultacie stworzyła ekspozycyjne arcydzieło, tym odważniejsze, że zrealizowane w dawnej, wiktoriańskiej jeszcze architekturze Muzeum Historii Naturalnej.

Wystawa druga, czasowa, zatytułowana „The Animals in War”, była pomnikiem wystawionym ku czci wierności, bohaterstwa, cierpienia i męczeństwa zwierząt w czasie wojny, głównie psów i koni. Autorzy wystawy postawili wyraźnie znak równości między istnieniem, a więc prawem do życia zwierzęcia i człowieka (czy też człowieka i zwierzęcia). Wystawa była

protestem przeciwko instrumentalnemu podejściu do życia zwierząt, ich losu, cierpienia i śmierci. Pokazywała ona zarazem, że obowiązkiem ludzi, jako jednych z wielu rodzajów istnień zamieszkujących ziemię, jest dostrzeganie w innych osobnikach współlístnienia braterskiego. Zwierzę w tej wystawie było więc „osobą”, nie przedmiotem. Zwierzę umierające w służbie człowieka jest tak samo godne szacunku, jak człowiek, który poświęcając

się dla innych umiera. Wystawa ta stała się pomnikiem kultury społeczeństwa, które tego rodzaju nastawienie wyznaje i stosuje wobec istnień zwierzęcych. Można tylko żałować, że nie jest to ekspozycja objazdowa, wobec czego nie będziemy mieli możliwości zobaczenia jej w naszym kraju. Nasuwa się refleksja o doniosłej, kulturotwórczej roli wystaw tego właśnie rodzaju.

Jerzy Swiecimski

VI Zgromadzenie Doroczne Międzynarodowego Komitetu Muzeów Literackich w ramach XIII Konferencji Generalnej ICOM w Londynie

Należąc do składu delegacji Polskiego Komitetu Narodowego ICOM na XIII Konferencję Generalną ICOM w Londynie uczestniczyłem w odbywającym się w jej ramach VI Zgromadzeniu Dorocznym ICLM, gdzie przez dwie kadencje — od 1977 — pełniłem funkcję członka Prezydium.

W dniach 25 VII, 1 VIII i 2 VIII brałem udział w obradach plenarnych, natomiast 26 VII i 29 VII w obradach ICLM odbywających się również w gmachu Barbican Centre, które skoncentrowały się najpierw nad proponowanym sprawozdaniem ustępującego zarządu, który — w nie zmienionym niemal składzie — pracował od powstania ICLM, czyli od XI-tej Konferencji Generalnej ICOM w Leningradzie i Moskwie (1977 r.). Podkreślono w dyskusji, iż w zasadzie zrealizowano zakresłone na początku tej działalności zadania, w tym znacznie zaawansowano prace nad *Międzynarodowym przewodnikiem po muzeach literackich*, którego tom pierwszy, wydany w formie skoroszytu, zaprezentowano uczestnikom obrad. Wychodziły również biuletyny i publikacje zawierające referaty wygłaszane na pięciu kolejnych Zgromadzeniach Dorocznych ICLM. Zajęto się omówieniem raportu na temat „Muzea pamięci i muzea biograficzne”, ustępujący zaś przewodniczący ICLM, dr Max Kunze (NRD) zdał sprawozdanie z pierwszej konferencji regionalnej muzeów literackich Azji, która odbyła się w Kalkucie w dniach 8—12 grudnia 1982 r., a uczestniczyli w niej przedstawiciele muzeów literackich: Indii, Chin, Ja-

ponii, Pakistanu, Iranu, Filipin, Sri Lanki, Tajlandii, Indonezji, Korei, Malezji, Afganistanu, Nepalu, Bangladeszu i republik azjatyckich ZSRR. Okazało się, że liczba członków tego podkomitetu przewyższa znacznie liczbę członków ICLM, co stwarza pewne problemy natury organizacyjnej.

Przedyskutowano następnie i zatwierdzono projekt nowego statutu ICLM. Do nowego zarządu wybrano 7 osób, w tym na przewodniczącego dra Erno Taxnera z Muzeum Petöfiiego w Budapeszcie, na sekretarza zaś (funkcji tej dotąd w zarządzie ICLM nie było) dra Görana Söderströma, dyrektora Muzeum Strindberga w Sztokholmie. Przedstawili oni wstępny program działania na następną kadencję. Wygłoszono również wiele komunikatów i referatów na temat muzeów pamięci i związków pomiędzy nimi a muzeami literackimi. Referaty te ukażą się w specjalnej publikacji.

Dr David Parker, dyrektor Muzeum „Dickens House” w Londynie i koordynator Komitetu Organizacyjnego XIII-tej Konferencji Generalnej ICOM dla Międzynarodowego Komitetu Muzeów Literackich, zorganizował zwiedzanie londyńskich i pozalondyńskich muzeów literackich oraz National Library. 26 lipca zwiedziliśmy interesujący „Dickens House” i osiemnastowieczny dom dra Johnsona, zaś 27 lipca National Library, gdzie w związku z naszą wizytą eksponowano wiele najcenniejszych rękopisów pisarzy europejskich: Lutra, Heinego, Montaigna, Racina, Corneilla, Woltera, Kalwina, Goethego, Balzaka, Dicken-



1. Posiedzenie Prezydium Międzynarodowego Komitetu Muzeów Literackich ICOM w Goethe-Museum w Düsseldorfie — 18 XI 1978 r.

1. La Séance du Présidium du Comité International des Musées Littéraires ICOM dans Goethe-Museum à Düsseldorf le 18 novembre 1978

sa, Tolstoja itd. oraz oprowadzono po znakomicie wyposażonych pracowniach konserwacji rękopisów, fotografii; zwiedziliśmy również magazyny i zabytkowe partie gmachu. 28 lipca dr Parker zorganizował dla członków ICLM wycieczkę do muzeów literackich w okolicach Londynu: domu Bernarda Shaw „Shaw's Corner” w Ayot, St. Lawrence (Hertfordshire), następnie do renesansowego pałacu przebudowanego w stylu neogotyckim przez autora *Ostatnich dni Pompei* — Edwarda Bulwera-Lyttona w Knebworth (Herts), gdzie w prywatnym muzeum wewnątrz mieści się, poświęcona temu pisarzowi, skromna ekspozycja urządzona amatorsko staraniem rodziny. Zwiedziliśmy na koniec niewielkie muzeum poświęcone Miltonowi „John Milton Cottage” w Chalfont St. Giles (Buckinghamshire).

29 lipca, po porannych obradach ICLM, zwiedziliśmy dalsze muzea literackie Londynu: niezwykle interesujące muzeum Carlyle'a „Car-

lyle House” w dzielnicy Chelsea, stanowiące przykład świetnie zachowanego wnętrza z połowy XIX w. zamieszkanego przez jednego z czołowych intelektualistów epoki oraz „Keats House” w Hampstead, odtworzony niedawno, nie mający więc charakteru autentycznego.

Wycieczki organizowane dla uczestników konferencji pozwoliły mi obejrzeć prehistoryczne głazy w Stonehenge, Salisbury z katedrą, w której wystawiony jest oryginał *Magna Charta* i znakomicie urządzone muzeum regionalne — Salisbury and South Wiltshire Museum z kolekcją drobnych przedmiotów codziennego użytku, jakie widzieć można jedynie na ekspozycjach w muzeach prowincjonalnych. Uczestnicy konferencji podejmowani byli w National Gallery, National Maritime Museum w Greenwich i British Museum w uroczystej, wieczornej scenerii.

Janusz Odrowąż-Pieniążek

Sześć lat pracy Międzynarodowego Komitetu Muzeów Literackich (ICLM) ICOM

Jedenasta Konferencja Generalna Międzynarodowej Rady Muzeów ICOM zgromadziła w Muzeum Puszkina w Leningradzie w maju 1977 r. szesnastu przedstawicieli ośmiu państw w celu stworzenia nowego Komitetu Międzynarodowego Muzeów Literackich (ICLM). Utworzony dla rozwinięcia, na płaszczyźnie międzynarodowej, muzeologii literackiej, która pozwoliłaby nadać rangę uniwersalną muzeom tego typu i uczynić skuteczniejszą ich działalność a także aby wykorzystać wszystkie istniejące możliwości wymiany zawodowych doświadczeń, nasz komitet rozwinął się szybko znajdując oddźwięk wśród kolegów z innych krajów: do komitetu należą dziś przedstawiciele Bułgarii, RFN, Kanady, Czechosłowacji, Danii, NRD, Anglii, Francji, Indii, Japonii, Holandii, Polski, Portugalii, Rumunii, Szwecji, ZSRR, Węgier i Stanów Zjednoczonych.

Już w 1978 r. Komitet Narodowy ICOM NRD zorganizował Pierwszą Doroczną Konferencję ICLM; równoległe do części naukowej konferencji, zorganizowano zwiedzanie lokalnych muzeów, a wycieczki w teren pozwoliły poznać inne miasta i muzea. 41 członków ICLM spotkało się w Weimarze, by przedyskutować temat: „Możliwości i ograniczenia literackich muzeów biograficznych i historycznych”. Podczas pierwszego, międzynarodowego spotkania potrzebny był temat podobnie rozległy aby sprowokować wymianę poglądów między przedstawicielami najróżniejszych muzeów tego typu, przedstawić odmienne metody pracy i różne tradycje narodowe.

Bardzo zróżnicowane informacje udostępnione w około dwudziestu referatach wykazały, że pojęcie „muzeum literatury” ma w niektórych krajach charakter fikcyjny: przeważają tam literackie ośrodki typu „muzea pamięci” czy „domy-muzea”, co powoduje, że informacje uzyskane dla naszej międzynarodowej wymiany mogą być rozumiane wyłącznie w sposób pragmatyczny — jako określenie instytucji naukowych, które kolekcjonują, opracowują, konserwują i eksponują dzieła o wartości mu-

zealnej dotyczące w całości lub częściowo literatury, pewnych pisarzy lub pewnych kręgów literackich. Droga, która prowadzi do domu-muzeum twórcy, a więc do tradycyjnej wystawy pamięci, takiej jakie powstawały już w XVIII w. w Anglii, różni się znacznie od rangi wiodącej do współczesnego muzeum literackiego ukierunkowanego ku biografii i historii literatury. Wynika to z odrębności narodowych tradycji w muzealnictwie, innych koncepcji muzealnych i uwagi, jaką obecnie zwraca się w polityce kulturalnej krajów europejskich, azjatyckich i amerykańskich na muzea tego typu.

Uniwersytety i biblioteki podejmują się często funkcji kolekcjonera co sprawia, że muzea tego rodzaju tracą swój charakter.

Ponadto istnieje tendencja do szerszego zajmowania się literaturą poprzez tworzenie wielkich muzeów literatury ukierunkowanych na piśmiennictwo narodowe. Częściowe informacje i doświadczenia zostały wymienione podczas Pierwszej Dorocznej Konferencji w Weimarze. Poza głównymi tematami, takimi jak „Miejsce i struktura muzeum literatury”, „Twórcy i dzieła literackie na wystawach literatury”, poruszono również inne kwestie i ważne zagadnienia natury muzealnej, etycznej, społecznej i kulturalnej.

Temat Drugiej Dorocznej Konferencji ICLM odbytej w Düsseldorfie (RFN) w 1979 r. miał za podstawę całokształt aktualnych problemów, które dowodzą poszukiwania równowagi pomiędzy wymogami stawianymi dzisiejszemu muzeum przez współczesne społeczeństwo a koniecznością zachowania przedmiotów o wartości muzealnej dla przyszłych pokoleń. Na tej szerokiej płaszczyźnie rozpatrzono zagadnienie „Oryginału i kopii w muzeum i na wystawie literackiej”. Wiceprzewodniczący ICLM, prof. dr Jörn Göres, dyrektor Muzeum Goethego w Düsseldorfie był organizatorem tej konferencji. W sumie wykorzystano w dyskusji 11 referatów, a 16 innych, zajmujących się różnymi aspektami tego tematu, zostało przedstawio-

nych na piśmie: były to refleksje o konserwacji papieru i warunkach klimatycznych w muzeach literackich, o problemach etycznych, estetycznych, artystycznych i pedagogicznych związanych z tematem a dotyczących eksponowania oryginałów i reprodukcji.

Prawie jednogłośnie stwierdzono, że na stałych wystawach przedmioty mogące łatwo ulec zniszczeniu powinny być zastąpione kopiami, a oryginały winny być udostępniane tylko na czasowych wystawach specjalnych. Tak więc, właśnie te wystawy specjalne będą miały w przyszłości szczególne znaczenie, jak również stworzenie w muzeum korzystnych warunków klimatycznych. Uczestnicy konferencji doszli też do wniosku, że nowe treści wystaw, jak to wynika z programów uzupełniających, związanych z okresem historycznym, z biografią, interpretacją dzieła i jego przedstawieniem, poszerzają początkowe pojęcie oryginału literackiego, używając dla zrealizowania swych celów innych przedmiotów, mniej narażonych na zniszczenie.

Podobny problem to sposób pojmowania funkcji muzeum literatury i jego roli we współczesnym społeczeństwie. Można było pogratulować sobie wysokiego poziomu konferencji, która pozwoliła zapoznać się, dzięki wycieczkom do muzeów, z innymi konkretnymi doświadczeniami.

Dwunasta Konferencja Generalna ICOM miała miejsce w listopadzie 1980 r. w mieście Meksyk, gdzie odbyła się również Trzecia Doroczna Konferencja ICLM. Po raz drugi od utworzenia ICOM-u Konferencja Generalna odbyła się w Ameryce Łacińskiej, co jest zgodne z rezolucją przyjętą przez ICOM w 1977 r. o systematycznym promowaniu muzeów Ameryki Łacińskiej, Afryki i Azji. Centralnym tematem była odpowiedzialność muzeum za naturalne i kulturalne dziedzictwo światowe; ICLM podjęła ten ogólny temat dyskutując nad odpowiedzialnością muzeów za światowe dziedzictwo literackie. Komitet nasz wniósł w ten sposób ważki wkład do Konferencji Generalnej dokumentując swą specyficzną rolę w Międzynarodowych Komitetach ICOM-u.

Oczywiście, pytania powstające wokół tematu wykraczały poza ramy muzeów literatury. Wraz z Międzynarodowym Komitetem Muzeów

Regionalnych, zostało zwołane w Meksyku wspólne zebranie, a przewodniczący tego Komitetu, dr Rudolf Förster (NRD), brał udział w przygotowaniu sesji.

Biorąc pod uwagę fakt, że dziedzictwo literackie, przedmioty muzealne dotyczące literatury i różnych twórców są kolekcjonowane, konserwowane, opracowywane i eksponowane również w muzeach innego typu, szczególnie w muzeach historycznych i regionalnych, istnieje zbiorowa i uzasadniona odpowiedzialność za literackie dziedzictwo świata. Dyskusje prowadzone na marginesie sesji wykazały w jaki sposób młode, niepodległe państwa, które stworzyły i tworzą własną literaturę, stanowiącą integralną część współczesnej literatury światowej, zajmują się nią w muzeach poprzez wystawy, posługując się animacją wizualną, akustyczną lub dramatyczną. Tak więc, celem sesji było podkreślenie związku pomiędzy muzeami literatury a muzeami innego typu w dziedzinie kolekcjonowania, metodologii wystaw, uźwężnienia wzajemnych powiązań literackich, kulturalnych i historycznych; celem drugim było uświadomienie w większym stopniu odpowiedzialności jaką muzea ponoszą wobec światowego dziedzictwa literackiego. Poprzez swój ponowny wybór dotychczasowe Prezydium ICLM zostało zobowiązane do kontynuowania programu działań, wypracowanego w ciągu trzech poprzednich lat. Chodzi obecnie o zintensyfikowanie prac podczas spotkań roboczych i konferencji w trzech zasadniczych kierunkach:

- 1) rozwijać w sposób stały wymianę międzynarodowych doświadczeń i wykorzystać wszystkie ich możliwości;
- 2) przejść od odrębności narodowych do uogólnień i znaleźć rozwiązania wstępne dla problemów muzeów literatury poprzez spotkania robocze w małych grupach;
- 3) stworzyć autentyczne przedstawicielstwo międzynarodowe w ramach ICLM, tzn. wytyczyć szczegółowe formy pracy i dać, w oparciu o tę wymianę doświadczeń, nowy impuls w celu ożywienia muzeów tego typu.

Dzięki wielorakim inicjatywom, które przedsięwziął w szczególności członek ICLM, p. Samar Bhowmik, dyrektor muzeum Rabindranatha Tagore w Kalkucie, udało się rozpocząć

tę działalność od realizacji ostatniego punktu. W grudniu 1982 r. została zwołana w Indiach (Kalkuta) konferencja azjatyckich muzeów literatury: jako regionalna konferencja ICLM, pod patronatem rządowych władz Indii — była pierwszym spotkaniem przedstawicieli licznych muzeów i domów pamięci Indii i innych państw azjatyckich, a zajęła się sprawą rozwoju i upowszechniania tego typu muzeów.

Ponad 120 gości wzięło udział w pierwszej sesji regionalnej w 1982 r. W 28 referatach, po których nastąpiły żywe i owocne dyskusje, podjęto przeróżne tematy związane z azjatyckimi muzeami literatury, a zalecenia konferencji skierowane do kierownictwa ICLM zawierają między innymi poparcie dla tej owocnej pracy.

Konferencja ta jest niewątpliwym sukcesem, który jest zarazem osobistym sukcesem naszego czynnego członka, p. Samara Bhowmika, w którego przykładowym muzeum odbyło się otwarcie konferencji. Wzorując się na jego działalności nowy zarząd ICLM musi kontynuować tę pracę aby doprowadzić do zorganizowania podobnej sesji regionalnej w którymś z latynoamerykańskich muzeów literatury.

Od początku istnienia ICLM przeważa w dyskusjach kwestia dotycząca wystawy pamięci i jej specyficznej formy jako wystawy literackiej. Sformułowanie — mając za podstawę odrębności narodowe — ważkiego uogólnienia teoretycznego, które by pomogło jednocześnie określić strukturę ICLM, było celem roboczego spotkania zorganizowanego w ramach ICLM w 1981 r. w Wolfenbüttel (RFN), które zyskało poparcie naszego wiceprzewodniczącego, prof. dr J. Göresa. Przygotowana dzięki licznym referatom jej uczestników na temat międzynarodowych doświadczeń, pogłębiona ożywioną dyskusją, miała tu miejsce pierwsza próba sformułowania definicji, biorącej pod uwagę poszczególne odrębności narodowe i dokonującej uogólnień teoretycznych.

Ta więc próba sformułowania definicji została poddana dyskusji podczas Szóstej Dorocznej Konferencji ICLM. Grupa robocza sformułowała jednocześnie program na nasze spotkanie o temacie: „Upamiętnienie i dokumentacja”.

Innym celem, który postawił sobie Zarząd na następne trzy lata, jest kontynuowanie prac

ICLM w sposób ciągły poprzez coroczne spotkania Komitetu.

Dzięki ponownemu poparciu ze strony Rady Narodowej Muzeów NRD, można było w 1981 r. zaprosić członków ICLM raz jeszcze do NRD — tym razem do Kamenz i do Drezna. Dzięki tematowi: „Sztuka w muzeum literatury”, spróbowano rozwiązać w sposób empiryczny i analityczny szczególny problem muzeów literatury, a zarazem wnieść specyficzny wkład do muzeologii.

Temat został podjęty — w różnoraki sposób — w dwunastu referatach uzupełnionych dziesięcioma referatami drukowanymi, przedstawionymi przez radzieckich muzeologów. Zajęto się interpretacjami charakteru i objętości kolekcji dzieł sztuki we współczesnym muzeum literatury, co pozwoliło uświadomić sobie problemy, którym ten typ kolekcji stawia dziś czoła, z punktu widzenia zakupu i konserwacji przedmiotów. Inne referaty mówiły o związkach istniejących między sztuką a literaturą, by wyciągnąć wnioski dotyczące się organizowania współczesnych wystaw. Zajmowano się w szczególności muzeami pisarzy przekraczających granicę pomiędzy literaturą i sztuką, którzy byli jednocześnie pisarzami i malarzami. W innych referatach podkreślano wagę dzieł sztuki dokumentujących odwieczność dzieł literackich, jak również wynikające stąd możliwości użycia artystycznego języka naszych czasów jako świadomej metody przedstawiania, zwłaszcza jeśli chodzi o prezentowanie dzieł literackich w muzeum literatury poprzez obraz, posługując się w ten sposób elementem wizualnym w celu wywierania wrażenia na zwiedzających muzeum (nastrój, wyobrażenia). Następny referat zawierał refleksje teoretyczne dotyczące całościowego wrażenia wywieranego przez dzieła plastyczne i dokumenty literackie, przede wszystkim w przypadku muzeum literatury. Podstawy teoretyczne były zresztą przygotowane przez dwa artykuły, które ukazały się przed sesją w Biuletynie Informacyjnym nr 5 Międzynarodowego Komitetu Muzeów Literackich: o problemach semiotycznych wystaw literackich opublikowano tezy studium radzieckiego (Z. Bonami) i drugi, szczegółowy referat o funkcjonalizacji dzieł plastycznych.

Autorem tego ostatniego był Wolfgang Barthel, koordynator naszej grupy redakcyjnej.

Muzeum Victora Hugo w Paryżu — La Maison Victor Hugo — reprezentowane przez członka Prezydium ICLM, p. Jacqueline Lafargue, jak również francuski Komitet Narodowy ICOM, podjęli się w 1982 r. przygotowania piątej dorocznej sesji. Temat konferencji nie sprawiał kłopotów w mieście tak zasobnym w tradycje i wydarzenia literackie: „Pisarz i miasto — miasto i pisarz”, temat podkreślający z jednej strony współpracę współczesnych muzeów literatury, wywierający silne wrażenie na opinii publicznej; temat, który z drugiej strony omawiał problemy biograficzne i zagadnienia interpretacji literackiej wystawy danego autora. P. Jacqueline Lafargue dobrze przygotowała tę sesję i stworzyła liczne możliwości obejrzenia we Francji muzeów i domów pisarzy.

Od utworzenia Międzynarodowego Komitetu Muzeów Literackich stało się jasne, że doroczne konferencje i sesje robocze stanowią jedną tylko formę pracy, ale być może najbardziej intensywną. Chodziło ponadto o dostarczenie tych informacji, doświadczeń i rezultatów jak największej liczbie kolegów na całym świecie. Od początku ICLM wydaje coroczne publikacje. Już w drugim numerze Biuletynu Informacyjnego ICLM znalazły się referaty (lub ich skróty) przedstawione w Leningradzie; podczas konferencji, które nastąpiły później w Weimarze, Düsseldorfie, Kamenzie, Paryżu i Kalkucie, powstały odrębne zbiory artykułów, które wkrótce zostały opublikowane i które znalazły w tym czasie szerokie grono czytelników. Dzięki Biuletynowi Informacyjnemu, stworzono własny organ przy Komitecie, który opublikował wiele międzynarodowych informacji o muzeach tego typu: poza referatami o działalności ICLM i innych międzynarodowych komitetach ICOM-u, publikuje wiadomości o międzynarodowej wymianie wystaw między muzeami literatury, bibliografie narodowe i bibliografie międzynarodowe na temat muzeologii literackiej, a także analizuje i odnotowuje istotne prace z dziedziny muzeologii literackiej i ważne publikacje ICOM-u. Jak już powiedziano, indywidualne referaty teoretyczne są również poddawane dyskusji. Od 1981 r. mała grupa

redakcyjna w ramach ICLM zajmuje się publikacjami. Innym ważnym projektem jest „Międzynarodowy przewodnik po muzeach i wystawach literackich”. Już w 1978 r. Prezydium ICLM zdecydowało wydać przewodnik tego typu i rozpoczęło wstępne prace przygotowawcze. Dziś mamy już pierwsze rezultaty tego rozległego projektu. Współpraca międzynarodowa na szeroką skalę była niezbędna do zebrania licznych informacji o muzeach, jak również do zapewnienia organizacji i sfinansowania przewodnika, co było możliwe dzięki pomocy Narodowej Rady Muzeów NRD i węgierskiego Instytutu Muzeologii w Budapeszcie. Znaczenie tego projektu stanie się jasne gdy spojrzymy na następujące cyfry: tylko w ZSRR jest ponad 300 muzeów tego typu, we Francji około 50, a w NRD 60 muzeów zostało zakwalifikowanych do przewodnika. Celem jest udzielenie maksimum informacji na temat każdego muzeum, przedstawionego w oddzielnym artykule: gdy chodzi o biograficzne muzea literackie, czytelnik znajdzie w nim, poza adresem, godziny otwarcia, informacje o autorze, o historii muzeum, skrótowy opis wystaw, kolekcji głównych i specjalnych, informacje o bibliotece muzealnej, o publikacjach i o współpracy, to stanowi zresztą główną część poszczególnych opisów muzeów. Biorąc pod uwagę fakt, że projekt musi być realizowany stopniowo, przewidziano oddawanie do druku w trzech etapach, dopiero później przedyskutuje się ostateczną formę jego opublikowania.

Niech mi będzie wolno, po tym szczegółowym przeglądzie z pierwszych sześciu lat działalności ICLM, podziękować wszystkim członkom za ich wszechstronną pomoc.

Szereg administracyjnych przedsięwzięć nie zostało tu wymienionych, na przykład zebrania robocze naszego Prezydium, które mają miejsce regularnie dwa razy do roku. Spotkania te, konferencje i nasza bogata działalność wydawnicza były możliwe wyłącznie dzięki zrozumieniu i pomocy finansowej muzeów, nie zaś ze strony ICOM-u, który dopiero w roku 1982 oddał do naszej dyspozycji skromne środki na wydatki administracyjne. Z wyjątkiem sesji w Kalkucie, na którą Samar Bhowmik oddał do dyspozycji odpowiednie środki, wszystkie pozostałe inicjatywy i publikacje obciąża

żyły członków naszego Prezydium — trudne przedsięwzięcie w obecnej dobie. Tak więc, kieruję moje specjalne podziękowania do naszych dwóch wiceprzewodniczących: prof. dr Jörna Göresa i do dyr. Aleksandra Z. Kreina, jak również do członków Prezydium: p. Jacqueline Lafargue i dyr. Janusza Odrowąż-Pieniążka.

Po raz pierwszy w historii muzeów literatury i literackich domów pamięci rozpoczęła się stała i istotnie ożywiona współpraca na płaszczyźnie międzynarodowej i wykraczając poza liczne kontakty osobiste rozwija się wymiana doświadczeń i poglądów.

Max Kunze

Stała Konferencja Muzeów i Bibliotek Polskich na Zachodzie

W 1983 r. powstała w Paryżu Stała Konferencja Muzeów i Bibliotek Polskich na Zachodzie. W deklaracji stwierdzono, iż „...celem Stałej Konferencji jest koordynacja działalności instytucji członkowskich, otaczających swą troską dorobek i rozwój kultury oraz prezentujących [...] jej bogactwo i nierozzerwalność z humanistyczną kulturą europejską”.

Do Stałej Konferencji wchodzi następujące muzea, biblioteki i instytucje:

Towarzystwo Historyczno-Literackie i Biblioteka Polska w Paryżu — Société Historique et Littéraire Polonaise, Bibliothèque Polonaise de Paris

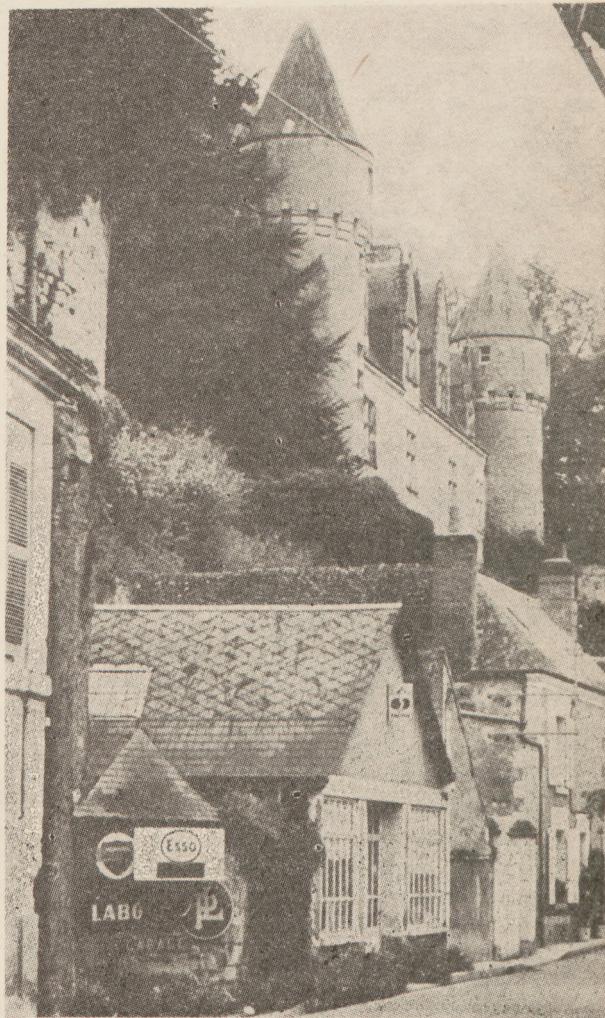
6, Quai d'Orleans, F-75004 Paris

Towarzystwo Historyczno-Literackie zostało założone w 1832 r. przez patriotów-emigrantów po klęsce Powstania Listopadowego. Ludzie ci zakładają w 1838 r. Bibliotekę Polską w Paryżu. Obecnie jej księgozbiór obejmuje ponad 200 000 tomów starodruków, rękopisów, czasopism, wielką kolekcję map, rycin i obrazów, cenne pamiątki po Chopinie oraz Mickiewiczu, prezentowane w Muzeum Mickiewicza. Katalog bezcennych rękopisów poety w tym muzeum zawiera ponad tysiąc pozycji, w tym rękopis „Pana Tadeusza”. W muzeum znajdują się również m.in. pierwsze wydanie dzieł poety oraz dokumenty związane z jego działalnością publicystyczną i polityczną.

Zamek Montrésor — Château de Montrésor
F 37460 Montrésor

Montrésor, położony nad Loarą, jest jedynym zamkiem we Francji, który nabyty w 1848 r. przez Ksawerego Branickiego pozostaje do dziś w rękach polskich. Na cenne jego zbiory składają się m.in. płaskorzeźby Pierre Vaneau, będące fragmentami pro-

jektowanego dla katedry w Le Puy pomnika Jana Sobieskiego, wyroby złotnicze i fragmenty zastaw stołowych po Jagiellonach i Wazach, pamiątki po Powstaniu Styczniowym, bogata galeria obrazów mistrzów włoskich i holenderskich z XV—XVII w., portrety rodziny Branickich i spowinowaconych z ni-



1. Zamek w Montrésor
1. Le Château à Montrésor

mi rodów, polskie trofea myśliwskie, broń, meble, kolekcje monet, medali itp. Zbiory muzealne uzupełnia bogata biblioteka i cenne archiwum. Tuż u stóp jego średniowiecznych baszt przebiega Rue Xavier Branicki — ulica imienia założyciela „polskiego Montrésoru”, wiodąca na cmentarz z kaplicą-mauzoleum Branickich oraz licznymi grobami powstańców — emigrantów. Zamek Montrésor to dziś muzeum, świadectwo — jak stwierdzają przewodniki francuskie — wielkości i tragedii Polski.

Muzeum Polskie w Rapperswilu — Polenmuseum — Musée Polonais — Polish Museum
CH-8640 Rapperswil, Postfach 270

W 1868 r. odsłonięto w Rapperswilu Kolumnę Barską, a w dwa lata później otwarto na średniowiecznym Zamku miejskim Muzeum Narodowe Polskie. Ideą przewodnią fundatora Kolumny i Muzeum, Władysława Platerra, było ukazanie świata bogatego dobrodziejstwa cywilizacyjnego Polski oraz jej nie ulegających przedawnieniu praw do niepodległości. Zbiory platerowskiego muzeum wróciły w 1927 r. do wolnej Polski, ale jego idea stała się dziś znowu aktualna. Po trudnych kolejach pierwszych lat powojennych wznowiono w Rapperswilu w 1954 r. polsko-szwajcarskie Towarzystwo Przyjaciół Muzeum Polskiego, a w 1975 r. otwarto na Zamku znowu stałe Muzeum Polskie, będące schronieniem dla cennych dzieł naszej kultury i pamiątek narodowych. Dla zabezpieczenia i wzbogacania zbiorów muzeum powstała w 1978 r. oparta o ustawodawstwo szwajcarskie, Polska Fundacja Kulturalna Libertas w Rapperswilu.

Muzeum Kościuszki — Kościuszko-Museum
CH-4500 Solothurn, Gurzelgasse 12

Muzeum im. T. Kościuszki w Solurze założone zostało z inicjatywy polsko-szwajcarskich środowisk kulturalnych w 1836 r. w mieszkaniu, w którym Naczelnik spędził dwa ostatnie lata swego życia i gdzie zmarł w 1817 r. Fasadę domu zdobi tablica pamiątkowa pochodząca z 1865 r. Odnowione ostatnio muzeum, to skarbiec bezcennych pamiątek związanych z Naczelnikiem i jego epoką, jak oryginały dokumentów, portrety, sztychy, rysunki, fotografie, rzeźby, monety, literatura itp. Opiekę nad muzeum i pomnikiem Kościuszki, wzniesionym w 1817 r. w pobliskim Zuchwilu oraz znajdującą się tam kaplicą z 1942 r. ku czci poległych żołnierzy 2. Dywizji Strzelców Pieszych, sprawuje powstałe w 1865 r. Towarzystwo Kościuszki, pozostające pod patronatem władz miejskich i kantonalnych Solury.

Muzeum Polskie w Ameryce — The Polish Museum of America
984 N. Milwaukee Avenue, Chicago, ILL.60622

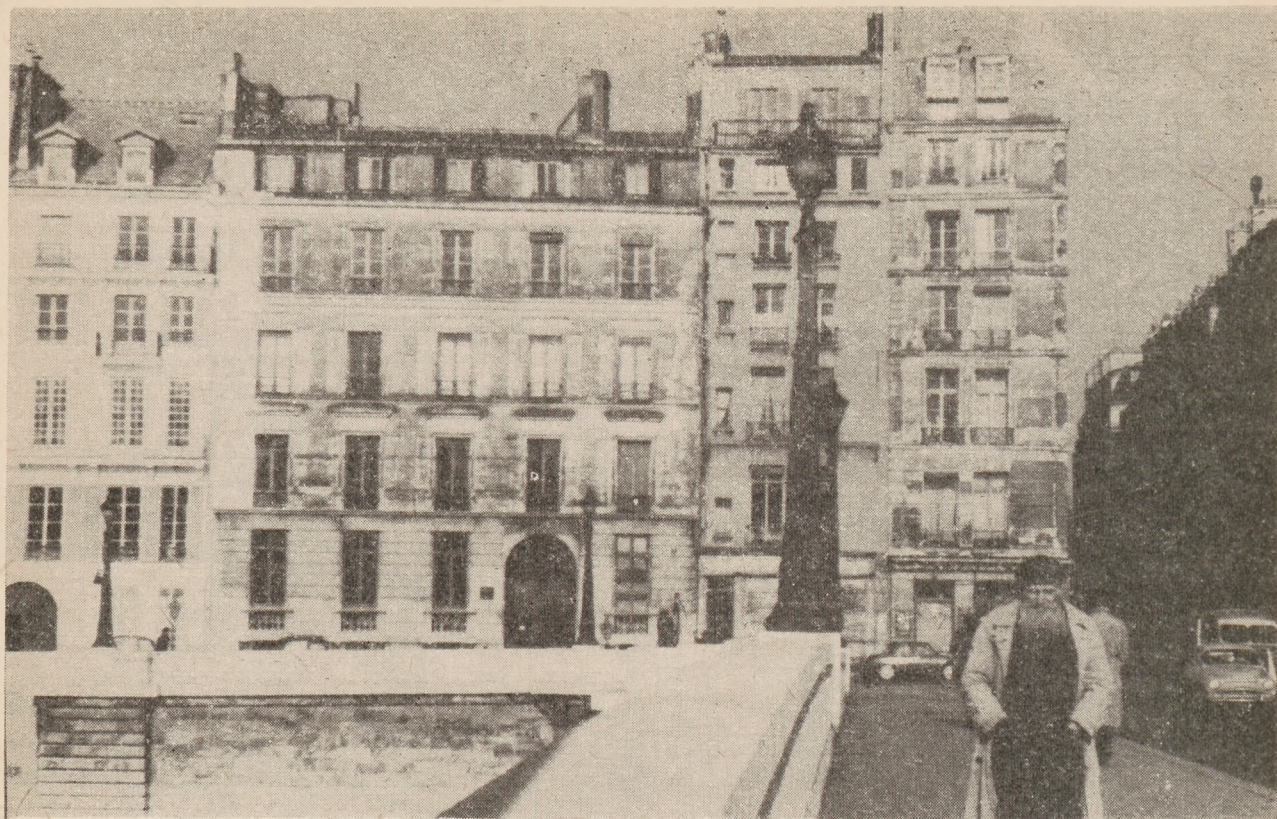
Początki Muzeum Polskiego w Ameryce sięgają powstania w 1912 r. archiwum i biblioteki Zjednoczenia Polskiego Rzymsko-Katolickiego w Ameryce, których założycielem był Mieczysław Haiman, niezwykły już historyk Polonii Amerykańskiej. Otwarte formalnie w 1937 r. jako muzeum, prezentuje bogactwo kultury polskiej oraz proces jej przenikania na teren amerykański. Szczególnie cenne są ekspozycje poświęcone Paderewskiemu i Kościuszcze. Piękna galeria sztuki prezentuje ok. 400 obrazów malarzy polskich z Wojciechem Kossakiem na czele. Bogate są zbiory marynarki, militariów, sztuki ludowej, monet itd. Całość uzupełniają archiwum i biblioteka — przeszło 30 000 tomów dzieł autorów polskich i polsko-amerykańskich, starodruki, dokumenty, mapy, fotografie itp. oraz ponad 2000 tytułów periodyków polskich i polsko-amerykańskich.

Biblioteka Polska POSK w Londynie — The Polish Library — London
236-248 King Street, London W6 ORF

Biblioteka Polska w Londynie, powstała w 1942 r. jako instytucja podległa Rządowi R.P., od 1967 r. stanowi własność Polskiego Ośrodka Społeczno-Kulturalnego. Jest biblioteką naukową, specjalizującą się w kompletowaniu wydawnictw emigracyjnych, zwłaszcza z okresu II wojny światowej i lat powojennych. Księgozbiór biblioteki obejmuje bogate zbiory z dziedziny nauk humanistycznych, Conradiana, Anglopolonica, kolekcje czasopism, sztuk plastycznych, rękopisów, nut, map i in. Zbiory udostępniane są czytelnikom polskim i obcym poprzez Czytelnię Naukową, Wypożyczalnię oraz sieć wypożyczalni międzybibliotecznych. Biblioteka urządza wystawy, wydaje opracowania bibliograficzne i stanowi ważny ośrodek działalności naukowo-kulturalnej poza Polską.

Instytut Józefa Piłsudskiego w Ameryce poświęcony badaniu najnowszej historii Polski — Pilsudski Institute of America for research in the Modern History of Poland, Inc.
381 Park Avenue South, New York, NY. 10016

Instytut J. Piłsudskiego, założony w 1923 r. w Warszawie, został ponownie powołany do życia w Nowym Jorku w 1943 r. Jego celem są badania naukowe nad najnowszą historią Polski. Biblioteka Instytutu posiada wielotysięczny zbiór książek, broszur, pism, map, fotografii, filatelistyki i pamiątek związanych z Polską. Archiwum obejmuje cenne zbiory dokumentów historycznych uratowanych z Polski, bądź przekazywanych Instytutowi przez polskie przedstawicielstwa zagranicą, organizacje, instytucje, działaczy czy osoby prywatne z całego świata. Z tego bogatego materiału korzystają w nieograniczony sposób naukowcy i studenci polscy, amerykańscy, europejscy i in. Instytut wydaje lub pomaga w publi-



2. Biblioteka Polska w Paryżu przy Quai d'Orléans 6 — widok z mostu de la Tournelle
 2. Bibliothèque Polonaise à Paris, Quai d'Orléans 6 — vue du pont de la Tournelle

kowaniu w językach polskim i angielskim prac historycznych związanych z Polską.

Polski Instytut Naukowy w Kanadzie i Biblioteka Polska — Institut Polonais des Arts et des Sciences au Canada et la Bibliothèque Polonaise — The Polish Institute of Arts and Sciences in Canada and The Polish Library
 3479 Peel Street, Montréal, Qué H3A 1W7

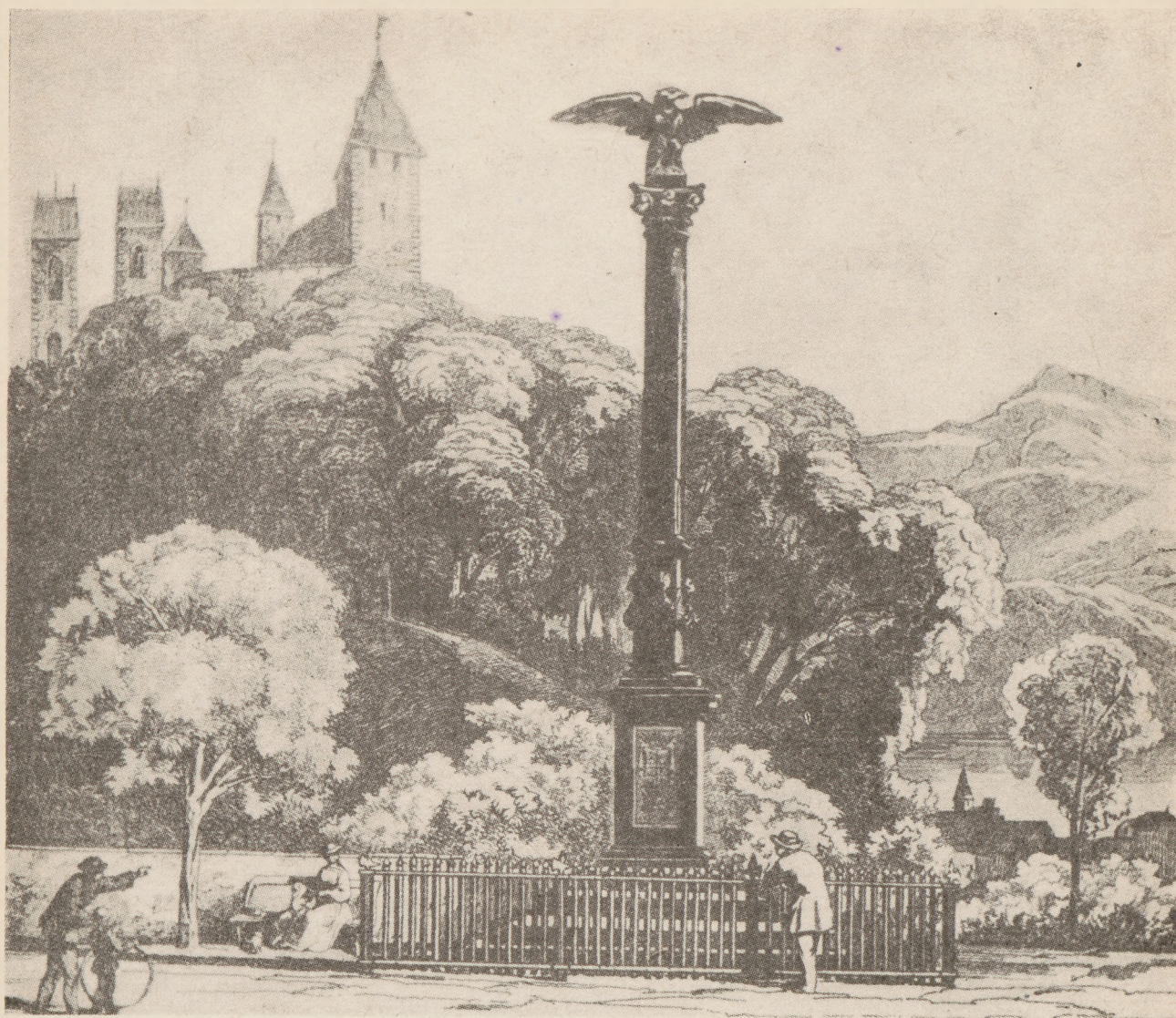
Założona wraz z Instytutem w 1943 r., Biblioteka ma swoją siedzibę w słynnym anglosaskim uniwersytecie McGill w Montrealu. Jest jedyną na terenie Ameryki Północnej polską biblioteką uniwersytecką i zarazem publiczną połączoną z wypożyczalnią i czytelnią. Księgozbiór biblioteki obejmuje ponad 30 000 tomów wydawnictw obcojęzycznych, emigracyjnych i krajowych, zbiór map, atlasów i grafiki polskiej oraz dział archiwalny.

Instytut Polski i Muzeum im. gen. Sikorskiego — The Polish Institute and Sikorski Museum
 20 Princes Gate, London SW7 1PT.

Instytut Polski i Muzeum im. gen. Sikorskiego powstał z połączenia w 1945 r. Instytutu Historycznego im. gen. Sikorskiego z Polskim Ośrodkiem Naukowym. W jego skład weszły też Fundacja Sztandarów Polskich Sił Zbrojnych (1970) i Polski Instytut Historyczny (1973). Celem Instytutu jest gromadzenie i zabezpieczenie akt państwowych, dokumentów, filmów i fotografii dotyczących udziału Polski w II wojnie światowej. W muzeum Instytutu znajduje się ponad 80 sztandarów jednostek bojowych i największy poza granicami kraju zbiór militariów. Archiwum i biblioteka, przekazane Instytutowi przez Polski Ośrodek Naukowy (1964), stanowią ważne źródło dla publikacji i badań historii politycznej i wojskowej II Rzeczypospolitej.

Instytut Józefa Piłsudskiego w Londynie — The Joseph Pilsudski Institute of Research
 238-240 King Street, London W6 ORF

Instytut Józefa Piłsudskiego w Londynie powstał w 1948 r., nawiązując do tradycji wydawniczych i badań historycznych założonego przed wojną Instytutu Józefa Piłsudskiego. Najważniejsze cele Instytutu to gromadzenie źródeł naukowych i prowadzenie ba-



3. Kolumna Barska na tle Zamku w Rapperswilu ok. 1870 r.

3. Colonne de Bar, au fond-Le Château à Rappersvil, vers 1870 (Fot. J. Odrowąż-Pieniążek 1, 3 A. Kowalska 2)

dań historycznych związanych z najnowszymi dziejami Polski ze szczególnym uwzględnieniem epoki Józefa Piłsudskiego i nurtu, który stworzył. Przechowując i badając dokumenty, relacje, zbiory ikonograficzne, muzealne i biblioteczne, przede wszystkim z okresu 1861—1939, Instytut publikuje źródłowe wydawnictwa.

Muzeum Księży Marianów przy Kolegium Bożego Miłosierdzia — Fawley Cour Historic House and Museum Marian Fathers D.M. College-Fawley Court, Henley-on-Thames, Oxon RG9 3AE, England

Gmach według projektu C. Wrena, wzniesiony w 1684 r. na miejscu ufortyfikowanego dworu z XIII w.,

zachował część historycznego budynku. Otoczony dużym parkiem, odznacza się pięknem wnętrza, bogatych w ozdobne sufity, kominki, meble oraz obrazy. Bogate zbiory polskie zawierają, m.in. bezcenne druki i dokumenty z autografami królów od Kazimierza Jagiellończyka do Stanisława Poniatowskiego, bulle papieskie z XVI i XVII w., biblie polskie z XVI w., pamiątki po Powstaniu Styczniowym i Wielkiej Emigracji oraz ponad 20-tysięczny księgozbiór. W Komnacie Rycerskiej — prezentacja wspaniałej kolekcji polskich szabel, od XVI-wiecznych poczynając oraz dawnej zbroi, w Komnacie Wojska Polskiego — obraz walk o niepodległość od Powstania Kościuszkowskiego po II wojnę światową.

(op)



TADEUSZ DOBROWOLSKI (1899—1984)

W dniu 7 marca 1984 r. zmarł nestor krakowskiej historii sztuki Tadeusz Dobrowolski, wybitny uczonec, zasłużony muzeolog i animator życia naukowego, ceniony dydaktyk i popularyzator wiedzy.

Urodzony 17 sierpnia 1899 r. w Nowym Sączu, tam ukończył szkołę podstawową i gimnazjum klasyczne. W 1918 r. przeniósł się do Krakowa, gdzie podjął równocześnie studia malarskie w Akademii Sztuk Pięknych w pracowni Józefa Mehoffera, ukończone w 1921 r. i historii sztuki w Uniwersytecie Jagiellońskim pod kierunkiem Juliana Pagaczewskiego i Jerzego Mycielskiego. W przeciwieństwie jednak do większości współczesnych Mu i nieco młodszych krakowskich historyków sztuki, z reguły poddających się przemożnemu wpływowi Pagaczewskiego, Tadeusz Dobrowolski silniej związał się z J. Mycielskim, u którego doktoryzował się w 1922 r. na podstawie pracy o rzeźbie klasycystycznej w Polsce (w zmienionej wersji opublikowana w 1974 r.); z postawą Mycielskiego łączyło Go później skupienie zainteresowań badawczych głównie na malarstwie oraz zamiłowanie do obszernych syntez.

Bezpośrednio po studiach rozpoczął pracę w

urzędzie konserwatorskim w Krakowie, kierowanym przez Tadeusza Szydłowskiego, późniejszego profesora Uniwersytetu Jagiellońskiego, wkrótce jednak, bo w 1925 r., przeniósł się do Bydgoszczy, aby tam objąć stanowisko dyrektora Muzeum Miejskiego. Dwuletnia samodzielna praca w Bydgoszczy stała się dla Profesora Dobrowolskiego ważnym etapem przygotowawczym do podjętej w lipcu 1927 r. działalności w Katowicach. Sprowadzony tam przez ówczesnego wojewodę śląskiego Michała Grażyńskiego został kierownikiem utworzonego przezeń Oddziału Sztuki przy Śląskim Urzędzie Wojewódzkim. Stanowisko to, nie mające odpowiednika na innych terenach Polski, wiązało się z szerokimi kompetencjami i równie rozległymi obowiązkami. Obejmując je, Tadeusz Dobrowolski przyjął na siebie funkcje wojewódzkiego konserwatora zabytków i ich inwentaryzatora, opiniodawcy przedsięwzięć urbanistyczno-architektonicznych, inspiratora i opiekuna, a zarazem kontrolera wszelkich działań kulturalnych, w tym literackich, teatralnych, filmowych i plastycznych; jednak głównym Jego zadaniem stało się utworzenie i prowadzenie wielodziałowego muzeum.

Muzeum Śląskie w Katowicach miało służyć

nie tylko rozwojowi życia kulturalnego odzyskanej części Górnego Śląska, lecz także — i przede wszystkim — ściślejszemu powiązaniu tej ziemi z Polską, toteż jego powstaniu towarzyszyło ogromne poparcie władz, zarówno lokalnych z wojewodą Grażyńskim, jak i centralnych, oraz żywe zainteresowanie i życzliwość szerokich kręgów społeczeństwa polskiego. Jednak nie tylko okazałe dotacje finansowe, lecz przede wszystkim zapał, energia i aktywność Tadeusza Dobrowolskiego sprawiły, że już wkrótce nowo założone muzeum stało się jedną z najważniejszych placówek tego typu w Polsce, a przy tym najnowocześniejszą i pod wieloma względami wyjątkową. Przy pomocy kilku współpracowników zdołał On w ciągu paru lat zgromadzić i naukowo opracować poważne zbiory artystyczne, etnograficzne i przyrodnicze, równocześnie zainicjował działalność wydawniczą muzeum, wreszcie doprowadził do budowy obszernego i funkcjonalnego gmachu muzealnego. Nie zaniedbał przy tym własnej twórczości naukowej, poświęconej głównie sztuce śląskiej, zwłaszcza okresu średniowiecza. Oprócz licznych mniejszych rozpraw i artykułów opublikował wówczas m.in. książki: *Sztuka województwa śląskiego* (1933), *Rzeźba i malarstwo gotyckie w województwie śląskim* (1937). W 1935 r. na podstawie obszernej pracy *Śląskie malarstwo ścienne i sztalugowe do początku XV wieku* (drukowanej 1936) habilitował się w Uniwersytecie Jagiellońskim w zakresie historii sztuki średniowiecznej oraz muzealnictwa i konserwatorstwa.

Wybuch II wojny światowej przerwał ten najbardziej aktywny i owocny okres w życiu Profesora Dobrowolskiego, a główne Jego dzieło, Muzeum Śląskie, uległo zagładzie. Rozproszone przez okupanta zbiory w niewielkiej tylko części przetrwały zawieruchę wojenną, a właśnie ukończony gmach muzealny Niemcy z premedytacją zburzyli. Sam Tadeusz Dobrowolski przeniósł się do Krakowa, gdzie w dniu 6 listopada 1939 r. został przez Gestapo aresztowany w grupie 183 profesorów i docentów uczelni krakowskich i wywieziony wraz z nimi do obozu w Sachsenhausen, a później do Oranienburga. Niemal półroczny, bo trwający do kwietnia 1940 r. pobyt w obozach koncentracyjnych na stałe podkopał Jego zdrowie.

Po wojnie Tadeusz Dobrowolski poświęcił się głównie działalności uniwersyteckiej, podejmując w 1946 r. pracę w Uniwersytecie Jagiellońskim jako etatowy docent w Katedrze Historii Sztuki. W 1949 r. został mianowany profesorem nadzwyczajnym i objął kierownictwo utworzonej wówczas Katedry Historii Sztuki Polskiej. Gdy w 1956 r. dotychczasowy Zespół Katedr Historii Sztuki przekształcił się w Instytut złożony z trzech katedr, objął On, już

jako profesor zwyczajny (od 1954 r.), kierownictwo Katedry Historii Sztuki Nowoczesnej i na tym stanowisku pozostał do przejścia na emeryturę w 1969 r. Jako nauczyciel akademicki wykładał przede wszystkim historię sztuki nowoczesnej powszechnej i polskiej, zagadnienia współczesnej kultury artystycznej i muzealnictwo. Jego seminarium opuściło kilkudziesięciu magistrów, był też promotorem w kilkunastu przewodach doktorskich.

Do pracy muzealnej powrócił w 1950 r., obejmując na okres niemal siedmiu lat (do końca 1956 r.) stanowisko dyrektora Muzeum Narodowego w Krakowie. Tym razem stanął na czele najstarszej polskiej placówki muzealnej, dysponującej zbiorami złożonymi z ponad pół miliona pozycji inwentarzowych. Skromny budżet muzeum ograniczał możliwości zakupów, zresztą bogata kolekcja nie wymagała większych uzupełnień, toteż nowy dyrektor za podstawowy swój cel uznał jej porządkowanie i opracowanie naukowe, modernizację ekspozycji, ożywienie działalności oświatowej i wydawniczej.

Jednak największe osiągnięcia Profesora Dobrowolskiego w okresie powojennym wiążą się z Jego aktywnością na polu nauki. Wyjątkowy talent organizatorski pozwolił Mu na doprowadzenie do druku opracowanej przez siedemnastu autorów i zredagowanej wspólnie z Władysławem Tatarkiewiczem trzypiętomowej *Historii sztuki polskiej* (1962, 2. wyd. 1965) — do dziś jedyne tak obszerne podręcznika z tego zakresu. Jako dyrektor muzeum zainicjował wydawnictwo „Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie” i zredagował jego cztery pierwsze tomy. Po powstaniu w 1962 r. przy krakowskim oddziale Polskiej Akademii Nauk Komisji Teorii i Historii Sztuki został redaktorem jej periodyku „Folia Historiae Artium”, którego dwadzieścia tomów opracował do druku; w znacznym stopniu Jego zasługą jest wysoki poziom merytoryczny i edytorski „Foliów”. Pracami redakcyjnymi zajmował się — mimo wciąż pogarszającego się stanu zdrowia — do ostatnich tygodni życia.

Przy tak intensywnej i wielostronnej działalności zdumiewa swym ogromem powojenny dorobek pisarski Tadeusza Dobrowolskiego, obejmujący m.in. tak wielkie i ważne dzieła jak *Sztuka na Śląsku* (1948), *Polskie malarstwo portretowe. Ze studiów nad sztuką epoki sarmatyzmu* (1948), *Sztuka Krakowa* (1950 i cztery dalsze wydania), *Nowoczesne malarstwo polskie 1764—1939* (I—III, 1957—1964), *Sztuka Młodej Polski* (1963), *Malarstwo Polskie 1764—1964* (1968) czy *Sztuka polska od czasów najdawniejszych do ostatnich* (1974, też wersje obcojęzyczne). Książki te, zawsze dotyczące ważnej i szerokiej problematyki, pełniły i peł-

nią rolę podręczników uniwersyteckich, równocześnie zaś, dzięki jasności wykładu i pięknemu językowi, znakomicie służą popularyzacji sztuki wśród wykształconych choć nie fachowych czytelników.

Podjmując próbę charakterystyki Tadeusza Dobrowolskiego jako uczonego musi się podkreślić wyjątkową obfitość Jego dorobku. Wykaz Jego publikacji, nie licząc dziesiątków artykułów w prasie codziennej i tygodniowej, obejmuje ponad 250 tytułów, w tym parędziesiąt książek. Tak imponującą twórczość naukową umożliwiły Profesorowi zarówno szerokość zainteresowań i rozległa wiedza, jak i rzadka łatwość pisania i wyjątkowa sprawność językowa. Formułowanie myśli w mowie i piśmie zawsze było dla Niego czynnością naturalną, spontaniczną, a poprawność stylu, bogactwo i obrazowość języka zjednywały Mu wiernych czytelników także poza kręgiem zawodowych historyków sztuki.

Imponującej liczbie prac Profesora Dobrowolskiego odpowiada ich różnorodność tematyczna. Jako historyk sztuki interesował się wszystkimi jej gatunkami, choć najczęściej i najchętniej pisał o malarstwie. Równie szeroki jest chronologiczny zakres Jego penetracji naukowej, obejmujący dzieje sztuki polskiej od średniowiecza do współczesności, jednak szczególnie bliska była Mu sztuka gotycka i nowoczesna, poczynając od klasycyzmu. Zainteresowanie gotykiem dominowało w przedwojennej twórczości Profesora, który pozostał mu jednak wierny do ostatnich lat życia. Badanie sztuki nowoczesnej rozpoczął już swą dysertacją doktorską, poświęconą polskiej rzeźbie klasycystycznej. Na poszerzenie problematyki badawczej o malarstwo XIX i XX w. niewątpliwie wpływ miała Jego praca muzealna i działalność na polu krytyki artystycznej. Ten krąg tematyczny zdecydowanie przeważał w powojennym piśmiennictwie Tadeusza Dobrowolskiego, odpowiadając zakresowi Jego pracy dydaktycznej w Uniwersytecie Jagiellońskim. Obok „czystej” historii sztuki uprawiał także refleksję teoretyczną i metodologiczną, interesował się też zagadnieniami organizacji nauki. Doświadczenia zebrane w czasie długoletniej pracy w muzeach spożytkował w licznych rozprawach dotyczących historii i teorii muzealnictwa. Ważny margines jego zainteresowań badawczych stanowiły studia nad sztuką ludową i jej stosunkiem do sztuki wyższych warstw społecznych.

W dziele sztuki interesowała Tadeusza Dobrowolskiego przede wszystkim forma plastyczna. Taka postawa z jednej strony wiązała Go z tradycją środowiska krakowskiego, uprawiającego stylistycznie-genetyczną historię sztuki, z drugiej — wynikała z wrodzonej Mu wrażli-

wości malarskiej, dodatkowo rozwiniętej dzięki studiom w Akademii Sztuk Pięknych. Jednak na interpretację i ocenę zjawisk artystycznych w stopniu większym niż drobiazgową analiza formalna wpływała u Niego ogólna impresja. Równocześnie zawsze sztuce przypisywał funkcję odzwierciedlania rzeczywistości, toteż jako podstawowe kryterium jej wartościowania przyjmował realizm. Dla przeświadczenia o ciągłej aktualności realizmu znajdował po wojnie uzasadnienie w metodzie marksistowskiej, z którą w zgodzie próbował też ukazać społeczne uwarunkowania sztuki. Taka postawa metodologiczna wyjaśnia pewien konserwatyzm Jego upodobań i sądów wartościujących, pozornie sprzecznych ze zmysłową wrażliwością na formę artystyczną, tłumaczy Jego wyraźną rezerwę w stosunku do awangardowych zjawisk w sztuce XX w.

Osiągnięcia naukowe Profesora Dobrowolskiego oraz Jego zasługi dla polskiej kultury artystycznej i umysłowej spotkały się z uznaniem środowiska naukowego, były też doceniane przez władze państwowe. Tak więc już przed wojną został członkiem Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Poznaniu i Katowicach oraz Komisji Historii Sztuki i Komisji Etnograficznej Polskiej Akademii Umiejętności; a po wojnie uzyskał godność członka-korespondenta Polskiej Akademii Umiejętności (1950) i członkostwo Association Internationale des Critiques d'Art, był też członkiem Komitetu Nauk o Sztuce PAN i Komisji Teorii i Historii Sztuki Oddziału PAN w Krakowie. Otrzymał liczne nagrody i wyróżnienia za działalność naukową, m.in. dwukrotnie Nagrodę Państwową II st. (1955 — zbiorową, 1966 — indywidualną), Nagrodę Polskiej Akademii Umiejętności (1950), Nagrodę Ministra Szkolnictwa Wyższego I st. (1963), Nagrodę Miasta Krakowa za zasługi dla konserwacji zabytków (1961). Został odznaczony Krzyżem Oficerskim i Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski i dwukrotnie Złotym Krzyżem Zasługi.

Profesor Tadeusz Dobrowolski był rzadkim przykładem uczonego o wszechstronnych uzdolnieniach i zainteresowaniach, umiającego łączyć pozorne przeciwieństwa: kontemplatywną refleksję naukową z ogromną aktywnością na polu muzealnictwa, konserwatorstwa i organizacji życia naukowego i kulturalnego, dobry warstwą badawczą z wyjątkowym talentem popularyzatorskim. Ta wszechstronność w połączeniu z ogromną pracowitością spowodowały, że dorobek Profesora we wszystkich dziedzinach, w których działał, jest tak znaczący. Wielkie zasługi dla polskiej kultury zapewniły Mu trwałe miejsce w jej dziejach.

Oprac. Adam Małkiewicz

Zamieszczamy poniżej ciąg dalszy rozpoczętej w numerze 25 „Muzealnictwa” dyskusji na temat książki W. Gluzińskiego „U podstaw muzeologii”

Polemika między Autorem a Recenzentką w związku z książką „U podstaw muzeologii”

W zeszycie 25 „Muzealnictwa” z 1982 r. ukazał się artykuł recenzyjny p. Marii Bartko pt. „O tzw. scjentyzmie w muzeologii”, nawiązujący do mojej książki *U podstaw muzeologii*, Warszawa 1980, do którego chciałbym tu powrócić ze względu na sposób, w jaki referowane są moje poglądy w tej jego warstwie, która dotyczy tejże książki. Trzeba bowiem zaznaczyć, że artykuł posiada wyraźnie budowę dwuwarstwową, przy czym warstwę drugą budują rozstrzygnięcia Autorki dotyczące muzeologii jako wiedzy. I tu całkowicie zgadzam się z Jej tezą, że muzeologia dzisiejsza nie jest nauką, a znajduje się dopiero w początkowym stadium swego rozwoju. Do identycznego wniosku doprowadziły mnie wcześniej analizy przeprowadzone w pierwszej części książki, zainspirowane zresztą przez wyrażoną w pracach Strańskiego z lat siedemdziesiątych, podobną oceną stanu tej wiedzy.

Nie jest to stanowisko odosobnione, gdyż podziela je znaczna część badaczy tej problematyki, w tym wielu z nich neguje nawet możliwość znalezienia dla muzeologii miejsca w rodzinie nauk. W związku z tym wydaje mi się, że najważniejszym zadaniem chwili jest nie dyskutowanie nad tym, czym jest muzeologia (na ten temat istnieje już bogata literatura), ale nad tym, czy ma ona dane by „wybić” się na dyscyplinę naukową, a jeżeli tak, to w jaki sposób.

Nie wydaje mi się, jak tego chce Autorka, by moja książka była właśnie najlepszą egzemplifikacją Jej tezy o stanie muzeologii, już choćby tylko z tego względu, iż nie jest ona pracą ściśle muzeologiczną. W pierwszej jej części przeprowadza się metodologiczną analizę stanu współczesnej wiedzy muzeologicznej, pretendującej do miana samodzielnej dyscypliny naukowej, w drugiej poddaje się bada-

niom zawężlony i nader wewnętrzny zróżnicowany splot tych wszystkich momentów, jakie składają się na złożone zjawisko muzealnictwa. Wchodzą tu w grę takie momenty, jak dokumentacyjne, semiotyczne, aksjologiczne, strukturalne, ontologiczne, by wymienić tylko najważniejsze. Wielość i różnorodność tych elementów wymaga zastosowania dla ich opisu odmiennych języków, a dostarczają ich odpowiednie dyscypliny i kierunki badawcze. W tej niejednorodnej dziedzinie rzeczywistości muzealnej muzeologia nie zdołała jeszcze odnaleźć owego specyficznego aspektu, który mógłby stanowić jej własny przedmiot poznania, stąd też dziedzina ta jawi się wciąż jeszcze jako konglomerat wielu różnorodnych elementów, których opis wymaga stosowania odpowiednich języków.

Przejdźmy obecnie do omówienia tej warstwy artykułu, na gruncie której Autorka stawia sobie jako zadanie odtworzenie toku rozumowania autora (s. 132 — rozstrzelenie W.G.) omawianej książki. W tym celu zestawia zaczerpnięte z niej cytaty, przeplatając je wyjaśnieniami, które mają streszczać sformułowania autora. Uzyskuje w ten sposób treściowo spójną całość, jako zamierzoną rekonstrukcję autorskiego toku rozumowania, zmierzającego do ukonstytuowania przedmiotu muzeologii. I okazuje się wtedy, że prowadzi ono do sytuacji paradoksalnej, w której przedmiot ten, dopiero co ukonstytuowany, zostaje oddany „we władanie” innej dziedziny wiedzy (s. 132).

Koronnym świadectwem w tym względzie ma być następujący „cytat” (numeracja członów W.G.): (1) *Ogólnie biorąc muzeologia bada fakty muzeologiczne, które [...] (2) należą już do dziedziny badań antropologii kulturalnej czy semiologii kultury. Jest to rzeczywi-*

cie sformułowanie paradoksalne, ale w żadnym wypadku nie odpowiada ono poglądom autora książki, co więcej, nie jest w ogóle cytatem, choć ma formalne znamiona cytatu. Oba człony tego rzekomego cytatu pochodzą wprawdzie z tej samej strony książki (s. 375), ale ich kolejność została w artykule przedstawiona. Człon (1) pochodzi z 23 wiersza licząc od góry, człon (2) z 9 wiersza, licząc w tym samym kierunku. W związku z tym trzykropka jest tu fałszywie użyty, gdyż znak ten, mający symbolizować ciągłość tekstu z opuszczeniem jakiejś jego części, nie działa w kierunku wstecznym. Ciągłość tekstu w druku rozwija się wszak od góry do dołu strony, a nie odwrotnie. Co więcej, oba człony pochodzą z dwóch treściowo odmiennych akapitów. Człon (2), jako w tekście oryginalnym wcześniejszy, pochodzi z akapitu rozpoczynającego się na stronie 374 i ma za zadanie ograniczenie zakresu wprowadzonego tu pojęcia faktu muzeologicznego, wykluczając z niego tzw. zachowania strukturotwórcze. Człon (1), jako późniejszy, pochodzi z akapitu ze strony 375 i stanowi ostatnie jego zdanie, zamknięte kropką (słowo „które” jest zatem dodane przez Autorkę dla połączenia obu członów), akapit ten zaś charakteryzuje przedmiot poznania i objekty badań muzeologii. Występujące tu pojęcie sensu muzealnego (por. s. 368 n. i 374) dotyczy zachowań instrumentalnych, a nie strukturotwórczych. Jak widać, oba człony omawianego rzekomego cytatu dotyczą dwóch odmiennych rodzajów zachowań wyróżnionych w strukturze muzealnictwa: człon (1) dotyczy zachowań instrumentalnych, człon (2) zachowań strukturotwórczych. Bezpodstawne połączenie tych członów przez Autorkę w jeden rzekomy cytat stwarza ową sytuację paradoksalną, o którą obwiniony zostaje autor książki, podczas gdy jest ona dziełem Autorki artykułu.

Autorka nie odróżnia zachowań strukturotwórczych od instrumentalnych (w książce mowa o nich na stronach 373 i 374), o czym świadczy następujące Jej sformułowanie (rozstrzelenie W.G.): *przypomnijmy [...], że dzieli on [autor] zachowania instrumentalne na wewnętrzne (symbolizacyjne) i zewnętrzne (komunikacyjne). Funkcjonują zaś one w nastę-*

pujący sposób [...] i tu w miejscu trzykropka następuje cytat z książki, w której mowa o zachowaniach symbolizacyjnym i komunikacyjnym. Nie zauważa jednakże Autorka, że w książce określa się te zachowania jako zachowania strukturotwórcze (s. 373), tworzące jądro sprawcze struktury muzealnictwa, i przeciwstawia się je właśnie zachowaniom pomocniczym, instrumentalnym (s. 373/374). Natomiast podział zachowań na zewnętrzne i wewnętrzne nie różnicuje dostatecznie zachowań ze względu na ich funkcje w strukturze, dotyczy bowiem wszystkich zachowań występujących w jej ramach, a także i poza nią. Jest to zatem podział nieistotny, tymczasem p. Bartko przedstawia go jako podstawowy.

W omawianym artykule recenzyjnym znajdujemy również inne jeszcze „wyjaśnienie” wypaczające sens sformułowań autora książki. Czytamy tam mianowicie: *Według niego, jeżeli mówimy o przedmiocie badań muzeologii, to mówimy o dwóch różnych aspektach tego przedmiotu, których badanie należy od siebie oddzielić. Po pierwsze tedy należy mieć na uwadze „materialny sens przedmiotu muzeologii — muzealnictwo”.* Najpierw trzeba zauważyć, że Autorka nie rozróżnia wprowadzonych w książce dystynkcji *przedmiot poznania muzeologii* i *przedmiot badań muzeologii*. Dla wyjaśnienia posłużę się tu przykładem: Jan może być zarówno przedmiotem badania medycznego jak i psychologicznego, ale w obu przypadkach przedmioty poznania nie są identyczne, inny jest przedmiot poznania medycyny, inny zaś psychologii. Następnie warto zauważyć, że z dalszej części artykułu nie dowiadujemy się co „po drugie” (bo musi być „po drugie”, skoro jest „po pierwsze”), natomiast możemy dowiedzieć się o tym z książki, gdzie na stronie 375 mowa o przedmiocie muzeologii w sensie materialnym i w sensie formalnym. O czymś takim, jak *materialny sens przedmiotu muzeologii* w ogóle się tam nie wspomina. Chodzi tam natomiast o przedmiot muzeologii, wyznaczony raz w sensie materialnym (ogólnie wzięta dziedzina poznania), raz w sensie formalnym (określony aspekt rzeczywistości zawartej w tej dziedzinie), a więc o dwa różne przedmioty, właściwe dla dwóch różnych etapów rozwoju muzeologii, a nie o dwa różne aspekty

tego samego przedmiotu. Wyrażenia *przedmiot w sensie materialnym* i *materialny sens przedmiotu* nie są ani równoznaczne, ani równoważne, nie można ich zatem stosować zamiennie. Jeżeli w miejsce pierwszego podstawimy drugie w zdaniu *przedmiotem muzeologii w sensie materialnym jest muzealnictwo*, otrzymamy zdanie: *materialnym sensem przedmiotu muzeologii jest muzealnictwo*, które jest nie tylko fałszywe, ale i pozbawione sensu. Sens to tyle co znaczenie, a czy jakiegokolwiek znaczenie jest materialne?

Na zakończenie należy jeszcze sprostować nieprawdziwą informację podaną przez Autorkę jakoby Neustupný widział przedmiot muzeologii w dokumencie bezpośrednim („Muze-

alnictwo” nr 25 s. 131), co w notce bibliograficznej odniesione jest do strony 151 jego książki pt. *Muzeum a věda*, Praha 1971. Po pierwsze, na podanej stronie nie ma w ogóle mowy o przedmiocie muzeologii, po drugie — przypisywanie Neustupnemu jakiegokolwiek określenia przedmiotu muzeologii jest po prostu sprzeczne z jego stanowiskiem. Na stronie 157 swojej książki powiada on bowiem: *Trzeba sobie uświadomić, że muzeologia nie ma ani swojego własnego przedmiotu, ani dlatego też swych własnych metod*, co jest konsekwencją jego koncepcji wielu „dyscyplin muzeologicznych”, o czym piszę obszernie na stronie 185 mojej książki.

Wojciech Gluziński

Zgodnie z wymogami zakładanej przez siebie retoryki W. Gluziński stosuje, jak to jest wyraźnie w powyższym tekście widoczne, różne jej figury. Maksymy i entymemy „wibrują” z retoryczną lekkością, powagi zaś dodaje sprawny warsztat językowy filozofa. Niełatwo się temu przeciwstawić: z jednej strony mamy mnogość figur retorycznych, z drugiej powagę wniosków filozofa. Wszystko jednak wymaga refutacji.

W mojej odpowiedzi wyróżnię dwie grupy problemowe: 1) która dotyczy wyjaśnień technicznych zgoła, 2) merytorycznych szczegółów.

Odpowiadam na problemy związane z grupą 1). Zarzut Autora, którego zasadność wykazuje on z takim zaangażowaniem, iż mianowicie niewłaściwie stosując cytaty jest — powiedzmy — niebezpieczny. Tekstowa postać cytatów (szczególnie cytatu I), które występują w moim artykule *O tzw. scjentyzmie w muzeologii* zasługują na krytykę. Tej słuszność dostrzegam. Nie mogę jednak zgodzić się z faktem, że Autor kierując się zarzutem o braku porządku w cytatach wysnuwa z tego inne uogólnienia dotyczące warsztatu, czy sprawności badawczej. Objasniam więc, że ów nieporządek w cytatach, który autor zauważył i ze swego punktu widzenia słusznie napiętnował — jest efektem najzwyczajszych niedopatrzeń. Najpierw moich (bo W. Gluzińskiego cytuję zwykle z pamięci), po wtóre redakcyjnych (w oryginalnym tekście maszynopisu był do wszyst-

kich cytatów jeden tylko przypis). Naturalnie proszę mnie nie posądzać o niefrasobliwość. Ów uproszczony sposób potraktowania przypisów był odpowiedni do mojego zamiaru: pisania nie recenzji właśnie a artykułu recenzyjnego. Obie te formy tym się w moim przekonaniu różnią, że gdy recenzja musiałaby przynajmniej z grubsza spełniać te postulaty, o których pisze W. Gluziński, to artykuł recenzyjny ich spełniać nie musi. Wówczas, gdy w recenzji zwykle omawia się zawartość książki, to w artykule recenzyjnym dana publikacja jest tylko punktem wyjścia dla problematyki, którą konstruuje autor owego artykułu. Wydaje mi się, że cały mój tekst ma czytelną formę artykułu recenzyjnego; jego strukturę ujawnia też i Gluziński. Wyraźnie widoczne są też, jeśli wolno zauważyć, dwa różne problemy stanowiące najistotniejszy powód do napisania tekstu: określenie postawy tzw. scjentyzmu oraz kwestia językowa analiz metamuzeologicznych. Ewentualne cytaty (naturalnie źle, jeśli błędnie stosowane) były powodem, chociaż wcale niebezpiecznym, snucia własnych pomysłów interpretacyjnych. To zaś, że są one całkowicie, lub też częściowo niezgodne z zamysłami Autora, jak to się ma w przypadku naszej dyskusji — to już sprawa całkowicie odmienna.

Przechodzę do odpowiedzi na problemy oznaczone 2). Realizacja postulowanego przez W. Gluzińskiego wymogu, by Czytelnik rozumiał tekst tak, jak tego chce Autor nie jest,

Spis treści / Table des matières

<i>Janusz Odrowąż-Pieniążek</i>	
Słowo wstępne	3
Introduction	3
<i>Wojciech Fijałkowski</i>	
Ekspozycja „Chwały i sławy Jana III” w Pałacu Królewskim w Wilanowie	4
L'exposition „Gloires et célébrités de Jan III Sobieski” dans le Palais Royal à Wilanów	16
<i>Franciszek Midura</i>	
Najciekawsze wydarzenia muzealne roku 1983	17
Des événements, les plus intéressants dans les musées en 1983	17
<i>Jerzy Jastrzębski</i>	
Muzeum Weterynarii w Ciechanowcu	19
Le Musée de la Médecine Vétérinaire à Ciechanowiec	25
<i>Aleksandra Świechowska</i>	
Niczego mi, proszę pana, tak nie żal, jak porcelany	27
Je ne regrette, Monsieur rien, plus que, la porcelaine	34
<i>Maria Soltysiak</i>	
Problemy muzealnictwa polskiego w 1983 r. — odbicie w prasie	35
Problèmes de la muséologie polonaise en 1983 vus par la presse	35
<i>Jan Pazdur</i>	
Ekomuzeum aglomeracji staropolskiej w Starachowicach — zamysł i propozycje	39
L'Ecomuseum de l'agglomération polonaise ancienne à Starachowice — projet et propositions	49
<i>Józef Dzikowski</i>	
Zamek Sielecki — Muzeum Szkła Współczesnego w Sosnowcu	51
Château de Sielec — le Musée du Verre Moderne à Sosnowiec	60
<i>Jan Daniel Artymowski</i>	
Niepełnosprawni w muzeach	61
Les handicapés dans les musées	65
<i>Józef Mendruń</i>	
Możliwości spostrzegania przez niewidomych przedmiotów i obiektów muzealnych	66
Les possibilités de la réception des objets de musée par les aveugles	69
<i>S. Blanka Wąsala</i>	
Wielka przygoda klasy IV (refleksje nauczycielki Szkoły Podstawowej dla Dzieci Niewidomych w Laskach)	70
Une grande aventure de la IV-ème classe. Des réflexions de l'institutrice de l'Ecole Primaire pour les Enfants Aveugles à Laski	76
<i>Jerzy Świecimski</i>	
Niektóre zagadnienia ontologiczno-estetyczne i etyczne związane z prezentacją, konserwacją i rekonstrukcją przedmiotów kulturowych w ekspozycji muzealnej	77

Certains problèmes ontologiques, esthétiques et éthiques liés à la présentation, la conservation et la reconstruction des objets de culture dans l'exposition museale	92
<i>Katarzyna Wróblewska, Ewa Popowska, Mieczysław Matejak</i>	
Odkształcenia obrazów na drewnie	94
Les déformations des tableaux en bois	98
<i>Tadeusz Jaworski</i>	
Nowe akty prawne w zakresie kultury	99
De nouveaux prescriptions légales en matière de la culture	99
<i>Wojciech Kowalski</i>	
Restytucja dwóch obrazów Dürera do zbiorów Weimaru	104
La restitution de deux tableaux de Dürer aux collections de Weimar	111
Bibliografia wybranych prac z zakresu rewindykacji dóbr kultury po II wojnie światowej — <i>oprac. Beata Pawłowska-Wilde</i>	
La bibliographie des travaux choisis en matière de la revendication des biens de la culture après la Seconde Guerre mondiale — <i>élaboration Beata Pawłowska-Wilde</i>	111
<i>Andrzej Ryszkiewicz</i>	
Zasługi Edwarda Rastawieckiego jako kolekcjonera i mecenasa	116
Les mérites d'Edward Rastawiecki comme collectionneur et mécène	126
<i>Antoni Romuald Chodyński</i>	
Zbiory w Siemianicach i w Wysocku. Postać Stanisława Szembeka (1849—1891) jako kolekcjonera	127
Les collections de Siemianice et de Wysock. Le personnage de Stanisław Szembek (1849—1891) comme collectionneur	140
<i>Maria Bartko</i>	
Scjentyzm — gdzie może się kryć? Uwagi o relacji między koncepcją kultury a praktyką badawczą	142
Le scientisme—où peut-il se cacher? Remarques sur la relation entre la conception de la culture et la pratique de recherches scientifiques	147
<i>Jan Samek</i>	
Polonika na Węgrzech. Srebra w zbiorach muzeów budapeszteńskich	148
Objets d'art d'origine polonaise en Hongrie. Argent dans les collections à Budapest	157
<i>Marek Konopka</i>	
„Myter” w Sztokholmie	158
„Myter” à Stockholm	158
XIII Konferencja Generalna ICOM w Londynie 24 VII—2 VIII 1983 — <i>oprac. Zdzisław Żygulski jun.</i>	162
La XIII-ème Conférence Générale ICOM à Londres 24 VII—2 VIII 1983 — <i>élaboration Zdzisław Żygulski jun.</i>	162
Sprawozdanie z udziału w XIII Konferencji Generalnej ICOM w Londynie — <i>oprac. Jerzy Świecimski</i>	
Le compte rendu de la participation aux la XIII-ème Conférence Générale ICOM à Londres — <i>élaboration Jerzy Świecimski</i>	166
VI Zgromadzenie Doroczne Międzynarodowego Komitetu Muzeów Literackich w ramach XIII Konferencji Generalnej ICOM w Londynie — <i>oprac. Janusz Odrowąż-Pieniążek</i>	
	168

La VI-ème Réunion Annuelle du Comité International des Musées Littéraires pendant la XIII-ème Conférence Générale ICOM à Londres — <i>élaboration Janusz Odrowąż-Pieniążek</i>	168
Sześć lat pracy Międzynarodowego Komitetu Muzeów Literackich (ICLM) ICOM — <i>oprac. Max Kunze</i>	170
Six ans du travail du Comité International des Musées Littéraires (ICLM) ICOM — <i>élaboration Max Kunze</i>	170
Stała Konferencja Muzeów i Bibliotek Polskich na Zachodzie	174
La conférence permanente des Musées et des Bibliothèques Polonaises à l'Occident	174
Tadeusz Dobrowolski 1899—1984 — <i>oprac. Adam Małkiewicz</i>	178
Tadeusz Dobrowolski 1899—1984 — <i>élaboration Adam Małkiewicz</i>	178
Polemika między Autorem a Recenzentką w związku z książką <i>U podstaw muzeologii</i>	181
La polemique entre l'auteur et critique sur la livre <i>A la base de la muséologie</i>	181



inw. szt. 38086

Skład i druk: Wrocławskie Zakłady Graficzne, Zakład Główny, Wrocław,
ul. Oławska 11. Zam. 366/84, nakład 600 egz., A-4

