

strz. EUGENIUSZ BŁOTNICKI „KŁOK”  
 por. BENEDYKT BOCHENEK „BIAŁY”  
 por. MIECZYSLAW CHMIELEWSKI „GORAL”  
 por. CZESŁAW CZAKI „MADZIAR”  
 strz. PAWEŁ DANOWSKI „PAWEŁ”  
 st. strz. ADAM DĄBROWSKI „SZYSZKA”  
 por. TADEUSZ DĄBROWSKI „DĄBROWA”  
 sanit. STANISŁAW DOBRZYŃSKI „WILK”  
 plut. RYSZARD DOMIN „DZIECI”  
 sanit. TERESA DUBAS „ASIA”  
 por. pchor. JERZY DUNIN-MARKIEWICZ „SZARY”

strz. HENRYK BĘDNARCZYK „BOLESŁAW”  
 łącz. WACŁAWA BERGSON „WACŁAWKA”  
 st. strz. STEFAN BOROWY „SMOLUCH”  
 ppor. MICHAŁ BUSSE-WOJTKIEWICZ „WARTA” „HRYNŚ”  
 plut. RYSZARD CHACIŃSKI „MAKS”  
 łącz. KAZIMIERA CHUĆHA „KAJA”  
 łącz. MARIA CHUĆHA „MAJA”  
 strz. ADAM CZYŻYK „JAKÓB”  
 strz. JERZY DEJ „SKO”  
 por. JERZY DŁUGOSZ „SZO” „KIND” „EJ” „UGI”  
 ppor. MAREK DŁUGOSZOWSKI „BAOBAB”

# MUZEALNICTWO

## 45

plut. pchor. ANDRZEJ ENGLERT „ANDRZEJEK”  
 por. STANISŁAW GAŁAZKA „DABEK”  
 por. WITOLD GRABOWSKI „WRONA”  
 por. pchor. ANDRZEJ GRODECKI „ZMUDZIN”  
 strz. ZYGMUNT GROUSS „ZYGMUNT”  
 st. strz. ROMAN GRUDZIŃSKI „GRADUS”  
 łącz. STEFANIA GRZESZCZAK „STEFA”  
 por. JERZY JAGIELLO „FLORIAN”  
 sierż. WŁADYSŁAW KAKIET „DUCH”  
 plut. BENICJUSZ KAPUSTA „CICHY”  
 por. JERZY KOSZEWSKI „PIORUN”  
 st. strz. WOJCIECH JANUSZ KOZUBSKI „JÓZEF HĄDANK”  
 strz. WŁADYSŁAW KRAJEWSKI „SEP”  
 por. JEREMI KRÓLICZEWSKI „ŻADEN”

plut. pchor. ADAM DOMIN „ANDRZEJ BABINICZ”  
 plut. pchor. STANISŁAW DOMIN „STEFAN BORUTA”  
 plut. JAN DRYLA „TONKO”  
 plut. pchor. STANISŁAW DUSZCZYK „STAW”  
 sanit. LUDMIKA ERBRICH „PAULA”  
 sierż. pchor. STANISŁAW FINDEISEN „OLSZYNA”  
 plut. pchor. REMIGIUSZ FLOREK „JERZY”  
 kpr. pchor. JAN GASSOWSKI „KANIA”  
 kpr. pchor. MIECZYSLAW GŁOWACKI „MIECZYK”  
 ppor. JERZY GOLNIK „TYKA”  
 kpr. JACEK GWIŹDZ „JACEK”  
 plut. pchor. JANUSZ JASTRZEBSKI „NIEBORA”  
 kpr. EUZEBIUSZ JASZCZUK „ZEBEK”  
 por. JAN JAWOROWSKI „MARYSKA”

sierż. ROMAN KRZEMINSKI „KRĘPY”  
 ppor. JAN KUBACKI „TADEUSZ”  
 por. pchor. WITOLD PIEKARSKI „ZBYLUT”  
 plut. RYSZARD JAN PIETRZAK „JANUSZ”  
 strz. pchor. KAZIMIERZ PINDELSKI „KAPER”  
 plut. pchor. ANDRZEJ POMIANOWSKI „JANUSZ ORLICZ”  
 strz. TADEUSZ POZNANSKI „DWERNICI”  
 plut. pchor. JANUSZ PTASZYŃSKI „ODEON GÓRSKI”  
 ppor. WŁODZIMIERZ RYBKA „RAF”  
 ppor. JERZY RZĄDKOWSKI „KIEROS”  
 plut. ZDZISŁAW RZEWNICKI „KADAS”  
 łącz. JADWIGA SADOWSKA „JAGODA”  
 ppor. ANDRZEJ SAMSONOWICZ „XSIAŻE”  
 ppor. TADEUSZ SCHIFFERS „SKALSKI”

kpr. pchor. BRONISŁAW KAMLER „BRONEK”  
 kpr. JAN KAPUSTA „WŁODARZ”  
 sierż. RYSZARD KLAUZE „RYSIEK”  
 st. strz. ANDRZEJ KLUSZEWICZ „KLUCHA”  
 sierż. JOZEF KŁOSIŃSKI „WIECH”  
 kpr. pchor. BOLESŁAW KOZŁOWSKI „PIRAT II”  
 plut. MIECZYSLAW KUROWSKI „MIRIAM”  
 strz. KAROL KUZERA „BOSMAN”  
 kpr. MARIAN KWIECIEŃ „POLAK”  
 TADEUSZ LASOCKI „TAS”  
 plut. CZESŁAW LECHOWICZ „LECH”  
 plut. pchor. STANISŁAW LECHOWICZ „LECH”  
 kpr. pchor. JERZY ŁOZICKI „ŁOZICKI”  
 kpr. pchor. JERZY ŁOZICKI „ŁOZICKI”

st. strz. RYSZARD SITNIK „JERZY”  
 strz. BOHDAN STPIGZYŃSKI „HĄDANK”  
 st. strz. JERZY SZCZEPAŃSKI „JUREK”  
 strz. ZDZISŁAW SZCZUCKI „CZARNY” „KUNKA”  
 por. pchor. RYSZARD SZKIELA „RYS”  
 strz. STANISŁAW SZPONAR „STASZEK”  
 strz. ELIGIUSZ TYSZKO „TRZASKA”  
 łącz. KRYSZYNA WAŃKOWICZ „ANNA”  
 st. strz. KAZIMIERZ WAŃKIEWICZ „ZBIK”  
 ppor. JERZY WEIL „JERZY SADOWY”  
 plut. pchor. EUGENIUSZ WEISS „BIAŁY”  
 st. strz. STANISŁAW WĘGRZYN „STRZELEC”  
 sierż. JÓZEF WIELADEK „WOJCIECH”  
 strz. WITOLD WIŚNIEWSKI „JURAND”

strz. JERZY WITKOWSKI „RYS II”  
 strz. TADEUSZ WOJCIECHOWSKI „JURCZAK”  
 strz. WŁADYSŁAW WOJCIECHOWSKI „ZURO”  
 sierż. ZBIGNIEW WOJCIECHOWSKI „PION”  
 ppor. JANUSZ WOJTASIEWICZ „WARD”



Warszawa 2004

## Muzealnictwo nr 45

*Konrad Ajewski*

O TRZECH BIBLIOTEKACH ORDYNACKICH W WARSZAWIE W 60. ROCZNICĘ ICH  
ZNISZCZENIA

Reminiscence about Three Estate Libraries in Warsaw on the Sixtieth Anniversary of Their Destruction

*Izabela Lewek*

PIERWSZA PODRÓŻ REWINDYKACYJNA KAROLA ESTREICHERA DO AMERYKAŃSKIEJ  
STREFY OKUPACYJNEJ W NIEMCZECH

The First Recovery Journey of Karol Estreicher to the American Occupation Zone in Germany

*Maria Wiśniewska*

MUZEUM POWSTANIA WARSZAWSKIEGO OTWARTE

The Warsaw Uprising Museum is Opened

*Jarosław Pych*

„ŚWIĄTYNIA ZWYCIĘSTWA”. KOLEKCJA BRONI I HISTORYCZNYCH PAMIĄTEK GEN. JANA  
HENRYKA DĄBROWSKIEGO

The „Victory Temple” – the General J. H. Dąbrowski Collection of Arms and Historical Souvenirs

*Joanna Wasilewska-Dobkowska*

UBIORY CHIŃSKIE W KOLEKCJI MUZEUM AZJI I PACYFIKU W WARSZAWIE

Chinese Garments in the Collections of the Asia and Pacific Museum in Warsaw

*Teresa Dudek-Bujarek*

OBCHODY 125. ROCZNICY ŚMIERCI PETERA MICHAŁA BOHÚNA W MUZEUM W BIELSKU-  
BIAŁEJ

The 125<sup>th</sup> Anniversary of the Death of Peter Michal Bohún Celebrated in the Museum in Bielsko-Biała

*Artur Badach*

IGOR MITORAJ – POWRÓT DO OJCZYZNY

Igor Mitoraj – a Return to the Homeland

*Antoni Romuald Chodyński*

TAPISERIE, MEBLE I MAJOLIKI XV-XVI WIEKU Z PAŃSTWOWEGO ERMITAŻU W ST.  
PETERSBURGU W EKSPOZYCJI MUZEUM ZAMKOWEGO W MALBORKU

Tapestries, Furniture and Majolica (Fifteenth-Seventeenth Centuries) from the State Ermitage in St. Petersburg on  
Display in the Castle Museum in Malbork

*Dorota Folga-Januszewska*

TRANSALPINUM. OD GIORGIONA I DÜRERA DO TYCJANA I RUBENSA. DZIEŁA MALARSTWA  
EUROPEJSKIEGO ZE ZBIORÓW KUNSTHISTORISCHES MUSEUM W WIEDNIU, MUZEUM  
NARODOWEGO W WARSZAWIE I MUZEUM NARODOWEGO W GDAŃSKU

Transalpinum. From Giorgione and Dürer to Titan and Rubens. The History of European Painting from the Collections  
of Kunsthistorisches Museum in Vienna, the National Museum in Warsaw, and the National Museum in Gdańsk

*Janusz Odrowąż-Pieniążek*

SKARBY POLSKIEJ KULTURY ZE ZBIORÓW BIBLIOTEKI POLSKIEJ W PARYŻU

Treasures of Polish Culture from the Collection of the Polish Library in Paris

*Zdzisław Żygulski jun.*

PRZEMIANY ARCHITEKTURY MUZEÓW

Transformations of the Architecture of Museums

*Andrzej Kiciński*

TENDENCJE ROZWOJU W PROJEKTOWANIU BUDOWLI MUZEALNYCH U PROGU XXI WIEKU  
Development Tendencies in Designing of Museum Buildings at the Threshold of the Twenty First Century

*Marek Pabich*

BUDYNEK MUZEALNY – NAJCENNIJSZY EKSPONAT?  
The Museum Building – the Most Valuable Exhibit?

*Agnieszka Kula*

MUZEUM SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ – NOWY SĄSIAD W DZIELNICY EL RAVAL W BARCELONIE  
Museum of Modern Art – a New Neighbour in the El Raval District in Barcelona

*Aleksandra Magdalena Dittwald*

OGRÓD Z RZEŹBAMI – ISTOTNA CZĘŚĆ MUZEUM HIRSHHORN W WASZYNGTONIE  
Sculpture Garden as a Substantial Part of Hirshhorn Museum

RECENZJE

Karol Estreicher jr., *Straty kultury polskiej pod okupacją niemiecką 1939-1944 wraz z oryginalnymi dokumentami kradzieży*. Kraków 2003 – *Dariusz Matelski*

Karol Estreicher jr., *Losses of Polish Culture under German Occupation 1939-1944 Together with the Original Documents of Pillage*. Cracow 2003 - *Dariusz Matelski*

Zbigniew Kazimierz Witek, *Dokumenty strat kultury polskiej pod okupacją niemiecką 1939-1944 z archiwum Karola Estreichera*. Kraków 2003 – *Dariusz Matelski*

Zbigniew Kazimierz Witek, *Documents of the Losses of Polish Culture under German Occupation 1939-1944 from the Archive of Karol Estreicher*. Cracow 2003 – *Dariusz Matelski*

Franciszek Midura, *Społeczna opieka nad zabytkami na ziemiach polskich do 1918 roku*. Warszawa 2004 – *Andrzej Michałowski*

Franciszek Midura, *Social Protection over Historical Monuments In Polish Lands up to 1918*. Warsaw 2004 – *Andrzej Michałowski*

Zygmunt K. Jagodziński, *Broń kombinowana i zbytkowna XVI-XIX wieku*. Warszawa 2003 – *Roman Matuszewski*

Zygmunt K. Jagodziński, *Combinet and Luxury Weapons in the Sixteenth-Nineteenth Century*. Warsaw 2003 – *Roman Matuszewski*

KONFERENCJE, SESJE, KONKURSY

STANDARDY I MODELE ZARZĄDZANIA W MUZEACH EUROPEJSKICH. SEMINARIUM W NEAPOLU – oprac. *Zygmunt Nasalski*

Standards and Models of Management in European Museums . The Naples Seminar - ed. *Zygmunt Nasalski*

Z PRAC MIĘDZYNARODOWEGO KOMITETU MUZEÓW LITERACKICH ICLM-ICOM. XXIV KONFERENCJA W PARYŻU – oprac. *Janusz Odrowąż-Pieniążek*

From the Work of the International Committee of Literature Museums ICLM-ICOM. XXIV Conference in Paris

*Anna Kucińska*

EUROPEJSKIE FORUM MUZEALNE  
European Museum Forum

PRAWO W MUZEACH

*Rafał Golał*

NOWE ZASADY DZIAŁALNOŚCI MUZEALNEJ W KONTEKŚCIE ZADAŃ SAMORZĄDU TERYTORIALNEGO

New Principles of Museum Work within the Context of the Tasks of Territorial Self-governments (A Practical Commentary to the Statute on Museums)

IN MEMORIAM

LECH KRZYŻANIAK (1940 - 2004) – *Marek Lemiesz*

Konrad Ajewski

## O TRZECH BIBLIOTEKACH ORDYNACKICH W WARSZAWIE W 60. ROCZNICĘ ICH ZNISZCZENIA

W ostatniej fazie Powstania Warszawskiego i tuż po jego zakończeniu, we wrześniu i październiku 1944 r., przestały istnieć trzy warszawskie biblioteki fundacyjne i zgromadzone w nich zbiory, o bezcennej wartości dla kultury polskiej. Biblioteki ucierpiały już wcześniej, we wrześniu 1939 r., kiedy to wszystkie w różnym stopniu zostały zbombardowane i spalone. Wtedy jednak wydawało się, że będzie je można odbudować, zrekonstruować, przywrócić do życia. Z tą też myślą w instytucjach tych ratowano i zabezpieczano wszystko to, co ocalało. Właściciel jednej z nich, ordynat Edward Krasiński, który w dążeniu okupanta widział zamiar *żeby była u nas nędza dla przyszłych pokoleń i państwa polskiego*, uważał także, mimo bardzo trudnej sytuacji, że Niemcy przeliczą się w swych kalkulacjach, a naród polski przetrzyma wszystko, natomiast tragiczna sytuacja Polaków będzie jedynie *zadatkem odrodzenia nie tylko materialnego, ale moralnego – dowodem żywotności*.

Niestety, kiedy wojna miała się ku końcowi, a Warszawa przeżyła tragedię powstania, w gruzach leżały już mury biblioteki Przeddzieckich w pałacu przy ulicy Foksal i w pobliskiej kamienicy przy ul. Szczygłej, gdzie schronienie na lat kilka znalazły jej ocalone resztki po pożarze jeszcze we wrześniu 1939 r. Podobnie kończyły swój wielowiekowy żywot palone i zbombardowane dwukrotnie, w dwóch tragicznych dla Polski i Warszawy wrześniach 1939 i 1944 r., zbiory biblioteczne i artystyczne ordynacji Zamoyskiej przy ul. Senatorskiej i Żabiej. Równie tragiczny był też los trzeciej z zasłużonych warszawskich instytucji ordynackich – Biblioteki i Muzeum Ordynacji Krasińskich przy ul. Okólnik 9. Podczas okupacji, w ramach reorganizacji bibliotek warszawskich, skomasowano tu najcenniejsze zbiory specjalne Bib-

lioteki Narodowej, Uniwersyteckiej i własne Krasińskich. Finalny akt zagłady zgromadzonych tam skarbów kultury polskiej rozpoczął się w początkach września 1944 r., kiedy budynek trafiony został pięcioma bombami zapalającymi. Wtedy jeszcze zdołano ugasić pożar. Jednak już wkrótce, w połowie października 1944 r., kiedy żadne preteksty natury wojskowej nie mogły usprawiedliwić dalszych zniszczeń, niemieckie Brandkommando dokonało bezwzględnie zniszczenia budynku, paląc niemal doszczętnie resztę ocalonych wcześniej, najcenniejszych kolekcji specjalistycznych wspomnianych już bibliotek. Z niemiecką pedanterią palono gmach biblioteki od piwnic piętro po piętrze, a wraz z nim starodruki, zbiory graficzne, muzyczne i bezcenne zbiory rękopisów i archiwaliów stanowiących nieocenioną podstawę źródłową dla badaczy historii polskiej. Po Powstaniu Warszawskim, zgodnie z warunkami kapitulacji, miasto miało być oddane Niemcom, ale zbiory kulturalne: archiwalne, biblioteczne i artystyczne uratowane. Na podstawie układu z dowództwem armii niemieckiej, w okresie od połowy października 1944 r. do początków stycznia 1945 r., polscy pracownicy systematycznie i masowo ewakuowali warszawskie zbiory w ramach tzw. akcji pruszkowskiej.

Z tego co ocalało wywieziono wówczas w różne miejsca najwartościowsze zbiory z bibliotek: Narodowej, Uniwersyteckiej, Publicznej, Zamoyskich i Krasińskich. W ten sposób ocalono tę część skarbów z warszawskich bibliotek, archiwów i muzeów, której nie udało się zniszczyć okupantowi.

Wszystkie trzy warszawskie ordynackie rezydencje rodowe Krasińskich, Przeddzieckich i Zamoyskich posiadały w XIX i początkach XX w. charakter fundacyjnych, prywatnych siedzib-muzeów-bibliotek, kierowanych



1. Konstanty Przeddziecki

przez swych właścicieli – przedstawicieli znaczących rodów arystokratycznych i zatrudnionych przez nich specjalistów bibliotekarzy i kustoszów. Wszystkie odegrały niezwykle istotną kulturotwórczą rolę w czasie zaborów, a w okresie międzywojennym rozwinęły się w znaczące placówki naukowo-kulturalne.

Najstarsza z tych bibliotek fundacyjnych – **Biblioteka Ordynacji Zamojskiej** – sięgająca czasów hetmana Jana Zamoyskiego, posiadająca bodaj najcenniejsze skarby piśmiennictwa, znajdowała się przy ul. Senatorskiej, w należącym od 1811 r. do Zamoyskich Pałacu Błękitnym. Stanisław Kostka hrabia Zamoyski – zięć Izabeli Czarторыńskiej, przebudował barokowy pałac nadając mu formy klasycystyczne i zappełnił jego sale różnorodnymi kolekcjami. Twórca tych zbiorów nie tylko wiernie naśladował swych teściów – twórców pierwszego na ziemiach polskich muzeum – Świątyni Sybilli i Domku Gotyckiego w Puławach, ale podjął szlachetną z nimi rywalizację zarówno w dziedzinie szeroko pojętych zainteresowań naukowych, historycznych i artystycznych, jak też zbierania i ochrony pamiątek narodowych. W trakcie przebudowy Pałacu Błękitnego w pewnej mierze zrealizował swój wcześniejszy zamysł jeszcze z Zamościa: wystawienie gmachu bibliotecznego i muzealnego. Na całość kształt zbiorów w warszawskiej rezydencji złożyło się kilka elementów. Centralne znaczenie miała Biblioteka Ordynacji Zamojskiej, zajmująca przylegający do pałacu, specjalnie dla tych celów przebudowany i przystosowany budynek. Zgromadzono tu bezcenne zbiory iluminowanych rękopisów, inkunabułów, ksiąg, map, atlasów, rycin, rysunków oraz numizmatów. Swój ostateczny wygląd ksiąźnica Zamoyskich uzyskała w latach 1866-1868, kiedy to nastąpiła ponowna przebudowa



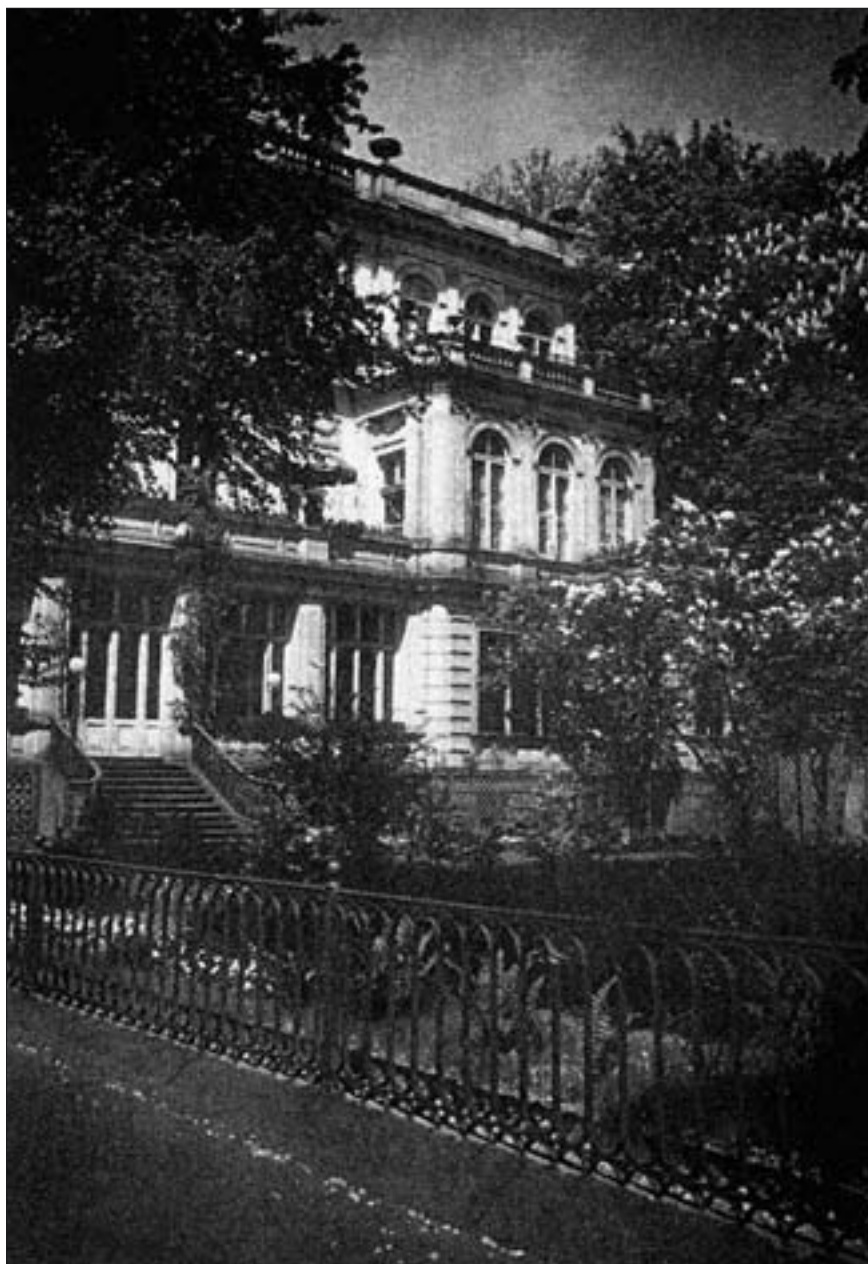
2. Wnętrze Biblioteki Ordynacji Przezdzieckich przy ul. Foksal 6

2. Interior of the Przezdziecki Estate Library in 6 Foksal Street

gmachu bibliotecznego. Charakteryzowała go przemyślana aranżacja elementów dekoracyjnych, zdobiących powstałe wówczas neorenesansowe wnętrze. Ekspozowano tu, zawieszane na górnej kondygnacji szaf, zdobyczne sztandary oraz biusty sławnych mężów wraz z centralnie ustawionym nad przejściem do sali muzealnej, brązowym popiersiem hetmana Jana Zamoyskiego. Aranżacja ta stanowiła przykład realizacji puławskiej koncepcji miejsca trofealnego, w tym wypadku we wnętrzu bibliotecznym. W okresie międzywojennym zbiory rozrastały się i, zgodnie z informacjami pozostawionymi przez Edwarda Chwalewika, znajdowało się wśród nich 70 000 dzieł (97 000 tomów), przeszło 2 000 rękopisów, 624 dyplomy pergaminowe, kilkanaście tysięcy autografów, kolekcja rycin, numizmatów oraz 315 map i atlasów. Książnica skupiała pozostałe,

zgrupowane przez ordynata, kolekcje. Integralnie złączona z nią była sala zwana Galerią muzealną, stanowiąca łącznik z głównym budynkiem pałacowym. Tutaj zgromadzono rozliczne zbiory pamiątkowe i artystyczne: bogatą kolekcję militariów, miniatur, najcenniejsze okazy porcelany, fajansu i szkła, kolekcje przyrodnicze, narzędzia naukowe i wiele innych. Natomiast w salonach korpusu pałacowego, zaaranżowanych w stylu *empire*, znalazły miejsce – pełniąc rolę nie tylko dekoracyjną, ale również użytkową – zbiory sztuki, takie jak dzieła malarskie polskie i obce, obowiązkowo z galerią portretów przodków i sławnych osobistości, rzeźby, zabytkowe meble, porcelana oraz srebra. Trzy połączone z sobą elementy rezydencji ordynackiej zapewniały ciągły kontakt fundatora i twórcy zarówno z samą instytucją, jak i pracującymi tam ludźmi nauki, dla których zbiory te w mniejszym lub większym stopniu, zawsze były dostępne. Jednocześnie tego typu rozwiązanie stanowiło ważny krok w kierunku usamodzielnienia się w ramach rezydencji instytucji biblioteki i muzeum ordynackiego oraz oddania ich służbie publicznej. Takie podejście i zrozumienie wagi posiadanych zbiorów stanowiło dobitny przykład mecenatu naukowego i artystycznego, skierowanego na utrzymanie ducha narodowego i zachowanie kultury polskiej. W ostatnich latach przed II wojną światową planowano znaczącą rozbudowę biblioteki przez wzniesienie dla niej i zbiorów muzealnych nowego pawilonu z przeznaczeniem na pracownię naukową i magazyny. Wszystko z myślą o coraz szerszej dostępności zbiorów. Plany przekreśliła wojna. Pałac wraz z kompleksem osiemnastu sal mieszczących czytelnię naukową, katalogi, magazyny, schron, w którym złożono najcenniejsze archiwa i galerię muzealną Zamoyskich, bombardowane były i palone kilkakrotnie we wrześniu 1939 roku. Według oceny ostatniego bibliotekarza prof. Ludwika Kolankowskiego, zniszczeniu uległo wówczas ok. 50 000 dzieł, tj. 30% ordynackich zbiorów. Ocalała jedynie główna sala biblioteczna wraz z dziesięcioma bocznymi gabinetami i wszystkie znajdujące się tam, jak to określił ostatni ordynat Jan Zamoyski *walory naukowo-kulturalne*. W czasie okupacji, po przeprowadzeniu doraźnych remontów, udało się, co prawda częściowo, uporządkować ocalałe zbiory, prowadzić prace katalogowe i stworzyć na terenie biblioteki tajną placówkę naukową, ale już w czasie Powstania Warszawskiego nastąpi-

ła druga i ostateczna faza zniszczenia. 8 września 1944 r. Niemcy podpalili zarówno pałac, jak i budynek biblioteczny. W płomieniach unicestwionych zostało 10 000 starych druków, map, atlasów, globusów, większość zbioru graficznego, a także cenny zbiór numizmatyczny. Przetrwiała jedynie część księgozbioru, ukryta jeszcze w czerwcu tego roku w bibliotecznych podziemiach, z cennymi XV- i XVI-wiecznymi drukami i biblioteką Zygmunta Augusta. Tylko niewielką liczbę pamiątek rodzinnych oraz najcenniejszych rękopisów i druków udało się ostatniemu ordynatowi Janowi



3. Pałac Ordynacji Przeddzieckich przy ul. Foksal 6

3. Palace of the Przeddziecki Estate in 6 Foksal Street

Zamoyskiemu wywieźć w ramach „akcji pruszkowskiej” poza teren biblioteki. Rewindykowany po wojnie fragment dawnych biblioteczných zbiorów Zamoyskich, został wcielony jako osobny zespół do Biblioteki Narodowej. To, co zachowało się z cennych archiwaliów Zamoyskich, znalazło schronienie w Archiwum Akt Dawnych w Warszawie, natomiast wartościowe przedmioty z muzeum Zamoyskich, jak zdeponowane w czasie okupacji w Krakowie militaria (sztandary) i kilka cennych obrazów, znajdują się obecnie na zamkach królewskich na Wawelu i w Warszawie. Warszawska rezydencja ordynatów Zamoyskich stanowiła dobry przykład nowego, wykształconego w okresie romantyzmu, typu prywatnej siedziby arystokratycznej pełniąc przez cały okres swego istnienia patriotycznie pojęte zadania kulturowe.

Inny z warszawskich ordynackich zbiorów biblioteczno-muzealnych należał do Przewdzieckich i powstał najpóźniej. Co prawda zbiory **Biblioteki Przewdzieckich** przeniesiono do Warszawy około połowy XIX w., ale dopiero w roku 1870 wybudowano, a następnie w latach 1880-1882 ponownie przebudowano dla nich pałac przy ulicy Foksal. Odmienne niż



4. General Wincenty hr. Krasieński

4. General Count Wincenty Krasieński

w wypadku Biblioteki Ordynacji Zamoyskiej i Biblioteki Ordynacji Krasieńskich u Przewdzieckich sala biblioteki wtopiona została w bryłę pałacu, pozostając jednym z wnętrz rezydencji. Choć wszystkie pomieszczenia pałacowe wypełniały dzieła sztuki, to najcenniejsze zbiory skoncentrowano w dostatnio urządzonej przez Konstantego Przewdzieckiego, syna Aleksandra, sali bibliotecznej. Mieściły się tam: cenny księgozbiór liczący 60 000 tomów i 500 rękopisów, bogate archiwum zawierające m.in. 800 dokumentów pergaminowych i papierowych, jak również zasobny zbiór kartograficzny złożony z 350 map, atlasów i planów. Znaczące były też zbiory artystyczne Przewdzieckich. Obok liczącej 10 000 eksponatów kolekcji rycin i rysunków, znajdowała się

tam galeria malarstwa dawnego artystów polskich i obcych, cenny zbiór miniatur oraz wyroby sztuki zdobniczej: tkaniny, porcelana, fajanse, szkła, przedmioty złotnicze, brązy, militaria itp. Nastrój tam panujący zapamiętał nieżyjący już od paru lat prof. Aleksander Gieysztor, który pisał: *Długie przyćmione wnętrze zastawiały szafy, regały, stoły, wygodne fotele obite skórą, stosowne krzesła. Dzieła sztuki i zbroja znajdowała tu miejsce; bodaj tu widniał jeden z klejnotów zbiorów sztuki, Zofii Jagiellonki, ołtarzyk domowy, tryptyk z 1456 r.* Przez cały okres swego istnienia, ulokowana w jednej z pałacowych sal Biblioteka Przewdzieckich *scalone dzieło sztuk i ksiąg*, co prawda nosiła cechę daleko zachowanej prywatności, ale dzięki gościnności właściciela uczeni zawsze mieli możliwość dostępu do zbiorów i prowadzenia studiów naukowych. Funduszy na utrzymanie tej instytucji dostarczały właścicielowi czynsze uzyskiwane z wynajmu lokali w kilku kamienicach warszawskich. W końcu września 1939 r. pałac Przewdzieckich, a wraz z nim biblioteka i przechowywane tam zbiory, został zburzony i doszczętnie spalony. Wiosną 1940 r. resztki zbiorów artystycznych i biblioteczno-archiwalnych przeniesiono do pobliskiej kamienicy przy ul. Szczygłej, gdzie wkrótce zaczęła funkcjonować, odwiedzana potajemnie przez polskich badaczy, naukowa pracownia biblioteczna. W czasie Powstania Warszawskiego, we wrześniu 1944 r., także



5. Pawilon Biblioteki Ordynacji Krasieńskich, widok od ul. Berga (Traugutta)

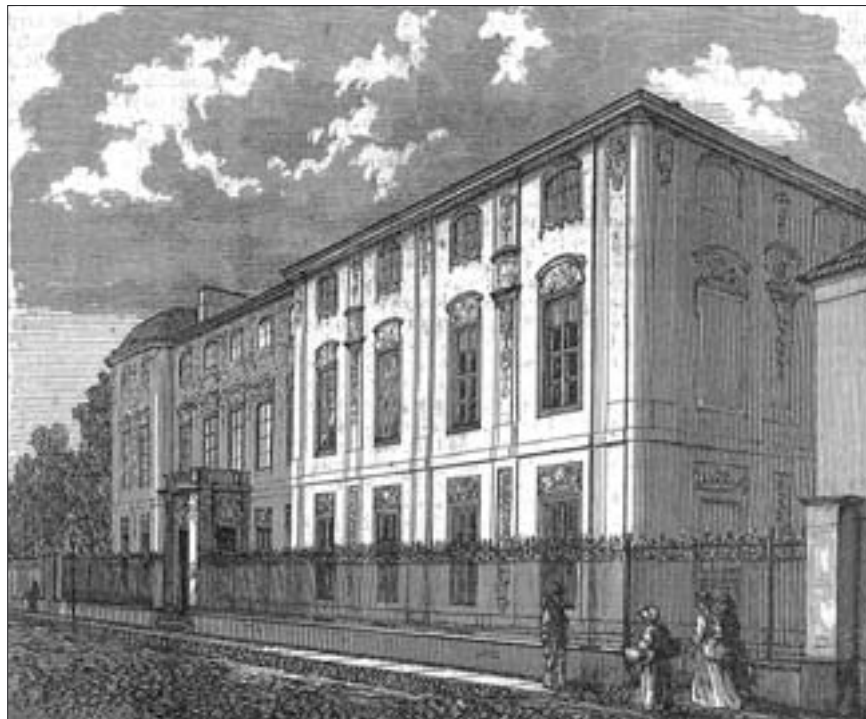
5. Pavilion of the Krasieński Estate Library, view from Berga (today: Traugutta) Street



i to schronienie resztek dawnych zbiorów Przeddzieckich uległo zniszczeniu. Ocalały jedynie przechowywane dziś w Archiwum Głównym Akt Dawnych szczątki ordynackiego archiwum, jak również złożony obecnie w Muzeum Literatury w Warszawie fragment zbioru rękopisów z bezcennym autografem *Grażyny* Juliusza Słowackiego oraz dwa obrazy i wspomniany ołtarzyk Zofii Jagiellonki.

Ewolucję ograniczania roli użytecznej siedziby rodowej na korzyść funkcji biblioteczno-muzealnych świetnie zaobserwować można w okresie przeszło lat stu, na przykładzie losów **Biblioteki i Muzeum Ordynacji Krasieńskich w Warszawie**.

W początkach XIX w. w dawnym magnackim pałacu Czapskich, a wówczas już rezydencji gen. Wincentego Krasieńskiego przy Krakowskim Przedmieściu 5 w Warszawie, stworzone zostały, mające podkreślać głównie rodową chwałę, prywatne zbiory. W ich skład wchodził unikatowy, ogromnej wartości księgozbiór, wyjątkowa na gruncie warszawskim zbiorownia, wreszcie cenne obiekty z różnych dziedzin rzemiosła artystycznego zgromadzone w skarbcu ordynackim (srebro, szkła, miniatury, pamiątki). Całości dopełniła galeria malarstwa obcego i polskiego (m.in. portrety rodowe) rozlokowana w salonach pałacu Krasieńskich. Z czasem, przez włączenie w 1844 r. tych zbiorów do ordynacji, zostały one w pewien sposób zinstytucjonalizowane. Dalsze ich losy pokazały, jak ważny był to moment. Pomijając intencję jej założyciela, utworzona wówczas Ordynacja hrabiów Krasieńskich, wraz z objętymi jej opieką zbiorami, podobnie jak kilka innych istniejących już lub powstałych w okresie zaborów na ziemiach polskich, odegrała w dalszych latach swego istnienia nader pożyteczną rolę. Bowiernie fundowanie majoratów, poza innymi aspektami, świadczyło w oczach społeczeństwa polskiego, jak pisał w 1939 r. Aleksander Olexiński, o *patriotyzmie poszczególnych rodów, które w ten sposób chciały, wobec zaborców, utrzymać w polskim posiadaniu wielkie obszary ziemi i uchronić od rabunku bogate księżnice i muzea, które, jakże często, w czasach »próby grobu« były placówkami i polskiej kultury i ośrodkami polskiej nauki,*



6. Fasada Biblioteki i Muzeum Ordynacji Krasieńskich na ul. Okólnik 9

6. Façade of the Krasieński Estate Library and Museum in 9 Okólnik Street

*literackiej twórczości i narodowego ducha.* Prywatne zbiory stworzone przez gen. Krasieńskiego miały zapewnić nierozdzielność i podstawy materialne w zasobach majątkowych ordynacji. Mocą kolejnego aktu prawnego, wcielającego do nich w latach 1860-1861 r. bogate w skarby kultury polskiej Muzeum Konstantego Świdzińskiego, stanowiły fundament, na którym w II połowie XIX stulecia wyrosła znacząca, postrzegana już w społeczeństwie jako prywatno-publiczna placówka naukowo-kulturalna – Biblioteka Ordynacji Krasieńskich. Nadal jednak mieściła się i działała w obrębie siedziby rodowej, w skrzydle pałacu Krasieńskich. Stworzona przez Wincentego Krasieńskiego instytucja funkcjonowała przez następnych sto lat, w zmieniających się warunkach politycznych, dzięki pełnym oddania jej sprawie poczynaniom kolejnych ordynatów, jako ważny, patriotyczny ośrodek nauki i kultury polskiej.

W początkach minionego stulecia, dzięki odwadze i wizjonerstwu ostatniego ordynata Edwarda Krasieńskiego, zbiory ordynackie przeniesione zostały z pałacu i umieszczone w specjalnie dla nich wybudowanym budynku biblioteczno-muzealnym przy ul. Okólnik 9/11 w Warszawie. Ich właściciel i opiekun zamieszkał wraz z nimi, ale w mieszkaniu w oficynie. Odtąd zbiory Krasieńskich w pełni już oddane zostały badaczom dziejów narodu jako warsztat naukowy i źródłowy,

a miłośnikom sztuki jako miejsce wyższych doznań estetycznych. Edward Chwalewik w 1927 r. ocenił zasoby tych zbiorów na 77 000 dzieł w dwustu kilkudziesięciu tysiącach tomów, 700 dyplomów, 7 000 rękopisów, ok. 8 000 rycin i rysunków, wreszcie 2 500 map i atlasów. Z kolei muzeum ordynackie szczyliło się liczącą ok. 900 obiektów wyborną zbrojownią, zasobną w płótna obcych i polskich malarzy galerią ok. 350 dzieł, zbiorkiem kilku cennych rzeźb, wreszcie skarbem bogatym w różnego rodzaju wyroby rzemiosła artystycznego.

Podobnie jak to miało miejsce u Zamoyskich czy Przedzieckich, posiadanie, rozwój, konserwacja, opracowywanie oraz udostępnianie zbiorów stało się, w pewnym sensie, uzasadnieniem istnienia ordynacji. Wydaje się, że właśnie tak jej istotę rozumieli opiekunowie i zarazem właściciele tych zbiorów we wszystkich trzech rodach. Dla nich bowiem, zwłaszcza dla

tych, którym przyszło żyć w drugiej połowie XIX i początku minionego stulecia, sprawy związane z rozwojem, powiększaniem, porządkowaniem i udostępnianiem zbiorów stanowiły ważny, jeśli nie zasadniczy, element ich życia i działalności publicznej. W ordynackich instytucjach zatrudniano doborową kadre pracowników – bibliotekarzy oraz często wysokiej klasy naukowców, opracowujących zgromadzone zbiory. I choć wszystkie trzy ordynacje posiadały charakter prywatnych instytutów naukowych, to dostępne były dla ludzi świata nauki. Jeden ze sposobów popularyzowania zbiorów stanowiła szeroko zakrojona działalność wydawnicza. Inną formą zapoznania społeczeństwa ze skarbami ordynackich pałaców, muzeów i bibliotek był udział tych instytucji (począwszy od lat 50. XIX w. aż do wybuchu II wojny światowej) w licznych wystawach urządzanych w Warszawie i poza nią, gdzie zbiory prezentowano i opisywano w katalogach i oko-

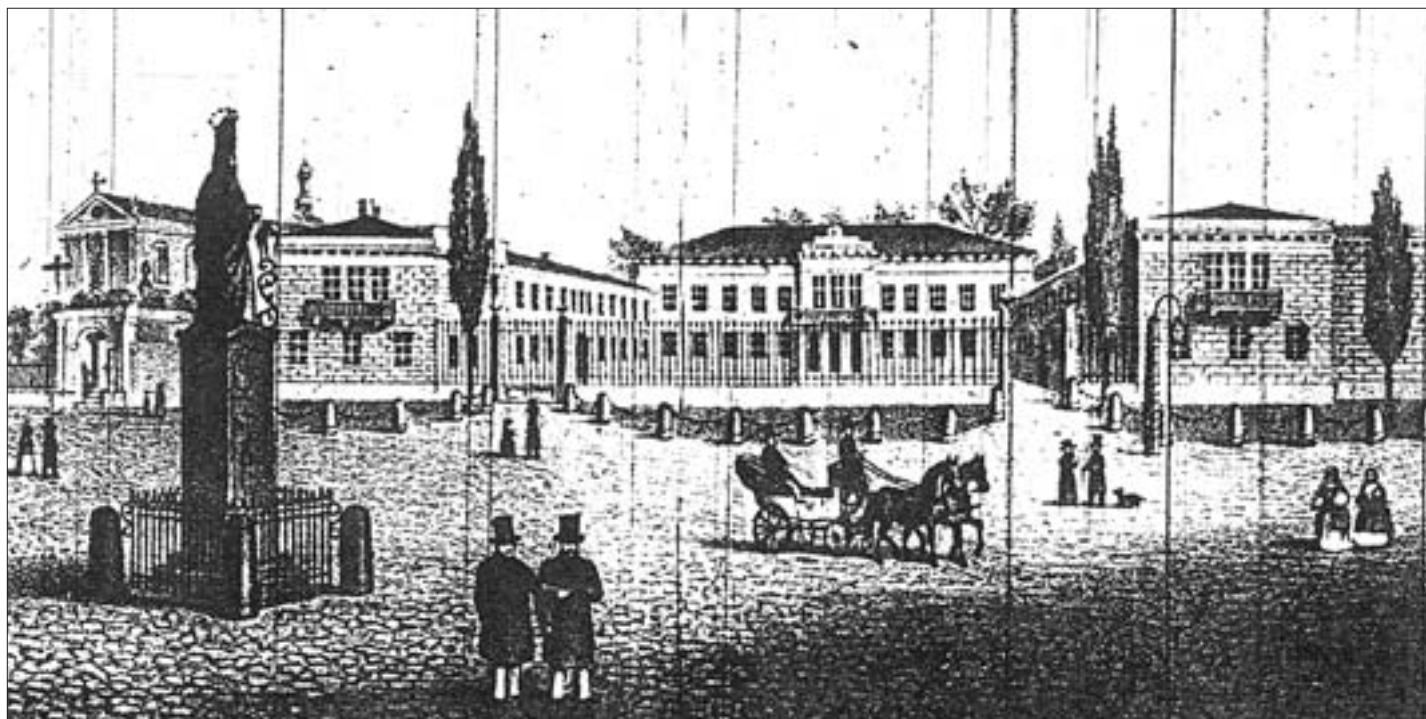
licznościowych recenzjach prasowych. I choć w okresie międzywojennym, w mniejszym lub większym stopniu, wszystkie były publicznie dostępne, jedynie Biblioteka i Muzeum Ordynacji Krasieńskich otrzymała własny, wolnostojący, na wskroś nowoczesny i funkcjonalny gmach.

Ze znajdujących się na ziemiach zaboru rosyjskiego warszawskich zbiorów biblioteczno-muzealnych, powstałych przed połową XIX w. tylko nieliczne przetrwały trudny okres zaborów, popowstaniowych konfiskat i doczekały niepodległej Polski. Zaborca w różnym czasie grabił kolekcje zarówno instytucji działających pod patronatem państwowym – Królewskiego Uniwersytetu Warszawskiego i Towarzystwa Królewskiego Warszawskiego Przyjaciół Nauk, jak również dorobek osób prywatnych. Przykładem mogą tu być wywiezione do Petersburga w 1795 r. zbiory, stworzonej przez braci Załuskich pierwszej w Warszawie i w Polsce, wielkiej biblioteki publicznej o charakterze narodowym. Łupem Rosjan padały też zasoby będące własnością uczestników polskich zrywów niepodległościowych, jak warszawskie zbiory gen. Ludwika Michała Paca. Inne znaczące prywatne warszawskie ko-



7. Stanisław Kostka Zamojski

7. Stanisław Kostka Zamojski



8. Pałac Błękitny Ordynacji Zamojskiej w Warszawie przy ul. Senatorskiej

8. Blue Palace of the Zamoyski Estate in Senatorska Street (Warsaw)

lekcje biblioteczne i artystyczne rozprzedane zostały w różnym czasie i z różnych powodów na licytacjach. Z głośniejszych wspomnieć trzeba o wyprzedażach kolekcji króla Stanisława Augusta, gen. Aleksandra Chodkiewicza, Józefa Kajetana Ossolińskiego, Juliana Ursyna Niemcewicza czy Aleksandra Kokulara. W odróżnieniu od ich losów Biblioteka Ordynacji Zamojskiej, nieco od niej młodsza Biblioteka i Muzeum Ordynacji Krasieńskich, a później Biblioteka Przeddzieckich przetrwały i funkcjonowały na gruncie warszawskim przez cały okres zaborów. Przyczyn ich trwania w tamtych trudnych czasach można doszukiwać się w postawie politycznej ich właścicieli i twórców. Uchodząc w czasie powstania listopadowego do Petersburga, zarówno Stanisław Kostka Zamoyski, jak i gen. Wincenty Krasieński wybrali opcje lojalistyczne. Ta zachowawcza postawa paradoksalnie spowodowała, że ocalili dla przyszłych pokoleń nie tylko majątki i tytuły, ale i swe cenne dla narodowej kultury zbiory. Zapewne miał na to wpływ fakt, że były one chronione zapisami o ordynacji. Wydaje się, że mniejsze znaczenie w ich ocaleniu miało zaplecze finansowo-materialne, które obie ordynacje posiadały, choć i ono w najtrudniejszych czasach odegrało swą rolę w przetrwaniu i rozwoju obu instytucji. Atmosfera lat końca XIX i początku XX w. była już znacznie bardziej sprzyjająca powstawaniu i działalności różnego rodzaju instytucji i sto-

warzyszeń o charakterze kulturalnym, naukowym o zabarwieniu narodowym, co można również zaobserwować śledząc losy obu wspomnianych ordynacji, jak również powstałej już w spokojniejszych czasach końca XIX w. Bibliotece Ordynacji Przeddzieckich.

Kres istnienia wszystkich trzech, tak wspaniale rozwijających się i zasłużonych, fundacyjnych instytucji naukowo-kulturalnych położyła II wojna światowa. W swym pierwotnym kształcie nie istnieje dziś żadna z nich. I choć już po wojnie odbudowano budynki, w których niegdyś funkcjonowały, na próżno szukać w odrestaurowanych murach skarbów narodowej kultury.

Przykład bibliotek i złączonych z nimi zbiorów artystycznych Ordynacji Krasieńskich, Przeddzieckich i Zamojskiej w Warszawie posłużyć może do zobrazowania potencjału, jaki aż do czasu II wojny światowej posiadały prywatne zbiory w naszym kraju. Wojna przyniosła kres istnienia większości z nich. Rozbite, spalone, okradzione, znacjonalizowane, popadły w zapomnienie. Wystarczy wziąć do ręki prace Edwarda Chwalewika czy kolejne tomy monumentalnego dzieła pióra Romana Aftanazego, poświęconego naszym rezydencjom, ich historii i zbiorom na wschodzie dawnej Rzeczypospolitej, i porównać je z listą polskich strat kulturowych w czasie ostatniej wojny zestawioną przez Karola Estreichera, aby zdać sobie sprawę, jak wiele

jest jeszcze do zrobienia w przywróceniu wiedzy o polskich kolekcjonerach i ich zbiorach. I jeśli z różnych powodów wielu zbiorom, gromadzonym z pasją i miłością nie było dane służyć nadal społeczeństwu, tym bardziej pamięć o nich trzeba nieustannie ożywiać, aby choć ona świadczyła o ogromie strat, jakie zwłaszcza od końca XVIII w. poniósł nasz kraj. Pamięć bowiem jest już często jedyną miarą dorobku naszego dziedzictwa kulturowego. W naszym wypadku jest to pamięć o kolekcjonerach i dziejach stworzonych przez nich zbiorów, pieczołowicie przechowywanych do czasów ostatniej wojny w trzech warszawskich instytucjach ordynackich – wspomnienie o zapomnianych już na poły, a tak znaczących dla swego czasu polskich ośrodkach kultury i nauki, wyrosłych i działających pod hasłem *Amor Patrie nostra Lex*.

W wyniku przemian ekonomiczno-społecznych w Polsce po 1989 r. i powrotu do przestrzegania norm państwa prawa, ponownie powstała możliwość kontynuacji tradycji udostępniania społeczeństwu, przejętych po 1945 r. do państwowych instytucji, zbiorów wielkich rodzin polskich w formie powstających fun-

dacji. Najwcześniejszą z nich, choć nie posiadającą tradycji historycznych, jest Fundacja im. Ciechanowickich przy Zamku Królewskim w Warszawie. Za nią powołano inne, odwołujące się do przeszłości. I tak w grudniu 1990 r. przy Muzeum Narodowym w Poznaniu powstała Fundacja im. Raczyńskich, a we wrześniu następnego roku podpisano akt ustanowienia Fundacji Książąt Czartoryskich przy Muzeum Narodowym w Krakowie i przywrócenia tej rodzinie własności zbiorów bibliotecznych i artystycznych oraz mieszczących je budynków. Celem nadrzędnym tych inicjatyw jest ochrona i udostępnianie społeczeństwu polskiemu dzieł sztuki i innych zbiorów rodzin-fundatorów oraz popularyzacja zasług rodowych dla kultury narodowej. Na ich przykładzie czas pokazał, że *formuła Fundacji rodzinnej, o pełnej autonomii własnościowej, współpracującej z muzeum państwowym może być atrakcyjna zarówno dla właścicieli kolekcji prywatnych, jak i administracji zbiorów publicznych*. Wydaje się, że wypracowany model mógłby się sprawdzić również w wypadku tego, co pozostało po dawnych warszawskich fundacyjnych instytucjach ordynackich.



9. Wnętrze Biblioteki Ordynacji Zamojskiej w gmachu przy ul. Żabiej

9. Interior of the Zamoyski Estate Library in a building in Żabia Street

## Wybrana literatura

- E. Chwalewik, *Zbiory Polskie*, t. 2. Warszawa 1927.
- A. Olexiński, *Ordynacje rodowe w Polsce*. „Tydzień Literacki Polski Zbrojnej” 30 lipca 1939, R. III, nr 31, s. 3.
- K. Estreicher, *Cultural losses of Poland. Index of Polish cultural losses during the German Occupation 1939-1944 (Straty kultury polskiej pod okupacją niemiecką 1939-1944)*. London 1944.
- A. Lewek, *Biblioteki naukowe [w:] Straty kulturalne Warszawy I*. Praca zbiorowa pod red. Wł. Tomkiewicza. Warszawa 1948, s. 89-110.
- S. Sawicka, *Straty wojenne zbiorów polskich w dziedzinie rękopisów iluminowanych*. Ministerstwo Kultury i Sztuki. „Prace i Materiały Biura Rewindykacji i Odszkodowań” nr 10. Warszawa 1952.
- Straty wojenne zbiorów polskich w dziedzinie rzemiosła artystycznego, I*. Ministerstwo Kultury i Sztuki. „Prace i Materiały Biura Rewindykacji i Odszkodowań” nr 12. Warszawa 1953.
- Straty wojenne zbiorów polskich w dziedzinie rzemiosła artystycznego, II*. Ministerstwo Kultury i Sztuki. „Prace i Materiały Biura Rewindykacji i Odszkodowań” nr 13. Warszawa 1953.
- Straty bibliotek i archiwów warszawskich w zakresie rękopiśmiennych źródeł historycznych*. T. 3, Biblioteki. Warszawa 1955.
- J. Białostocki, M. Wąlicki, *Malarstwo europejskie w zbiorach polskich 1300-1800*. Warszawa 1955.
- Z. Wdowiszewski, *Straty artystyczne i kulturalne zbiorów Przeddzieckich w Warszawie*. RMNW 1958, R. III, s. 353-405.
- R. Aftanazy, *Materiały do dziejów rezydencji*. Cz. I *Wielkie Księstwo Litewskie, Inflanty, Kurlandia*. Warszawa 1986, t. 1A, t. 1B, t. 2A, t. 2B; 1987, t. 3A, t. 3B, t. 4A, t. 4B; Cz. II *Ziemie Ruskie Korony*. Warszawa 1988, t. 5A, t. 5B; 1989, t. 6A, t. 6B; 1990, t. 7A, t. 7B; 1991, t. 8A, t. 8B; 1992, t. 9A, t. 9B, t. 10A, t. 10B; Cz. III *Dawne Województwo Kijowskie*. Uzupełnienia do tomów 1-10. Warszawa 1993.
- K. Sroczyńska, *Straty wojenne w dziedzinie nowoczesnego malarstwa i rzeźby polskiej*. „Opuscula Musealia” 1994, z. 7. „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego”, s. 7-27.
- A. Gięsztor, *Biblioteka Przeddzieckich [w:] Historyczne księgozbiory warszawskie I*. „Sesje warszawianistyczne” Warszawa 1995, z. 5, s. 42-47.
- K. Ajewski, *Zbiory artystyczne i Galeria Muzealna Ordynacji Zamojskiej w Warszawie*. Kozłówka 1997.
- K. Ajewski, *Zniszczenie zbiorów Ordynacji Zamojskiej w Warszawie*. Acta Universitatis Nicolai Copernici. „Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo” 1998, R. XXIX, s. 51-67.
- K. Ajewski, *Polskie siedziby rodowe – muzea w XIX wieku*. „Spotkania z Zabytkami” 2001, nr 4, s. 1-8.
- K. Ajewski, *O losach Biblioteki i Muzeum Ordynacji Krasińskich w Warszawie w 70. rocznicę otwarcia*. „Muzealnictwo” 2001, nr 43, s. 27-45.
- H. Kabata-Tchórzewska, *Chwała i klęska „Okólnika”*. „Biuletyn Informacyjny Biblioteki Narodowej” 2002, nr 4, s. 8-14.
- H. Kabata-Tchórzewska, *Okólnik 9. W rocznicę otwarcia siedziby Biblioteki Ordynacji Krasińskich*. „Rocznik Warszawski” 2001, R. XXX, s. 179-195.
- K. Kalinowski, *Fundacja im. Raczyńskich przy Muzeum Narodowym w Poznaniu – model nowej własności historycznej kolekcji [w:] Zbiory publiczne a kolekcjonerstwo prywatne. Problematyka ochrony dziedzictwa kulturowego w przeszłości i dzisiaj*. Sesja naukowa w Muzeum Narodowym w Warszawie zorganizowana przez pracowników Zbiorów Sztuki Starożytnej, listopad 1988 pod red. naukową Jadwigi Lipińskiej. Warszawa 2000, s. 18-26.
- Biblioteki Naukowe w Generalnym Gubernatorstwie w latach 1939-1945. Wybór dokumentów źródłowych*. Wissenschaftliche Bibliotheken im Generalgouvernement in den Jahren 1939-1945. Wybór i oprac. Andrzej Mężyński przy współpracy Hanny Łaskarzewskiej, Warszawa 2003.
- E. Ziółkowska, *Biblioteka Ordynacji Krasińskich*. „Głos Katolicki” (Paryż) 2004, nr 6, s. 2 i dok. s. 9.

Konrad Ajewski

### Reminiscence about Three Estate Libraries in Warsaw on the Sixtieth Anniversary of Their Destruction

Three Warsaw foundation libraries together with their collections, of invaluable rank for Polish culture, ceased to exist during the last phase of the Warsaw Uprising and immediately after its end, in September and October 1944. During the nineteenth century and at the beginning of the twentieth century the three estate residences of the Krasiński, Przeddziecki and Zamoyski families possessed the character of private foundation seats, museum-libraries supervised by their owners – representatives of prominent aristocratic families as well as specially employed custodians and librarians. All three played an extremely essential role during the partition era, and in the

inter-war period developed into significant scientific-cultural institutions.

During the inter-war period the oldest – the Zamoyski Estate Library, founded by Count Stanisław Kostka Zamoyski and located in the Blue Palace in Senatorska Street, amassed 70 000 works in 97 000 volumes, more than 2 000 manuscripts, 624 parchment diplomas, over 10 000 autographs, a collection of illustrations and coins, and 315 maps and atlases.

Another Warsaw-based library-museum collection belonged to the Przeddziecki family, whose palace in Foksal Street housed a valuable and important book collection totalling 60 000 vol-

umes and 500 manuscripts, an extensive archive containing, i. a. 800 parchment and paper documents, as well as a copious cartographic collection of 350 maps, atlases and plans. The art collection consisted of 10 000 exhibits, including drawings and illustrations, paintings by Polish and foreign old masters, valuable miniatures, and examples of the decorative arts: fabrics, porcelain, faience, glassware, goldsmithery, bronze objects, snuff boxes, militaria, etc.

At the beginning of the last century the Krasieński Estate Library and Museum, initially housed in the palace of General Wincenty Krasieński in 5 Krakowskie Przedmieście Street, was, thanks to the courage and visionary approach of the last heir, Edward Krasieński, transferred to a specially erected library-museum building in 9 Okólnik Street. In 1927 the collection totalled 77 000 works in more than 200 000 volumes, 700 diplomas, 7 000 manuscripts, about 8 000 drawings and illustrations as well as 2 500 maps and atlases. The estate museum boasted of about 900 objects featured in an impressive

armoury, a gallery with about 350 canvases by foreign and Polish painters, a small collection of valuable sculptures, and a treasury displaying various examples of the crafts.

An end to the existence of all three, magnificently developing scientific-cultural foundation institutions was put by the second world war – remnants of those collections which survived the fires of September 1939 were bombed and burnt in the Warsaw Uprising. Today, not a single foundation exists in its original shape, and although after the war the buildings were reconstructed, they are bereft of the treasures of national culture which they once sheltered.

The example of the Libraries and the associated art collections of the Krasieński, Przędziecki and Zamoyski family estates in Warsaw may serve as an illustration of the potential which up to World War II was displayed by Polish private collections, gathered in cultural and scientific centres derived from, and active under the slogan of „Amor Patrie nostra Lex”.

□

*Izabela Lewek*

## PIERWSZA PODRÓŻ REWINDYKACYJNA KAROLA ESTREICHERA DO AMERYKAŃSKIEJ STREFY OKUPACYJNEJ W NIEMCZECH

To zadziwiające z jaką niefrasobliwością historia obchodzi się z jednostkami wybitnymi, których zaangażowanie w szczytne idee i idąca za tym działalność społeczna jest przez współczesnych nierzadko deprecjonowana a przez potomnych otaczana zasłoną milczenia. Dobrze zatem się stało, że już w dwadzieścia lat po śmierci Karola Estreichera możemy zapoznać się z jego zapiskami wydanymi przez Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie – zaplanowanymi na siedem tomów *Dziennikami wypadków* z lat 1939–1984<sup>1</sup>. Niezwykle cenne i dotąd niepublikowane informacje – nie pozbawione charakterystycznego dla Estreichera subiektywizmu – stanowią idealne źródło do krytycznych badań z wielu różnych dziedzin interesujących Autora. U początków jego działalności naukowej znajdziemy szczególny problem dotyczący odnalezienia, a następnie odzyskania polskich regaliów zrabowanych przez Prusaków w XVIII wieku. II wojna światowa postawiła przed nim jeszcze większe wyzwania. Najpierw częściowo udane próby ocalenia<sup>2</sup>, a następnie gromadzenie danych dotyczących rabunków i zniszczeń polskich dóbr kultury dokonywanych przez okupantów, i wreszcie zakrojona na szeroką skalę działalność rewindykacyjna. Całościowe opracowanie tematu wyklucza ograniczona forma niniejszego artykułu, niemniej istotny fragment działań Estreichera, dotyczący li tylko tzw. pierwszej podróży rewindykacyjnej (13 listopada 1945 r. – wyjazd z Londynu; 31 kwietnia 1946 r. – przybycie do Krakowa), bez wątpienia wart jest szerszego potraktowania.

### Na początku była Komisja

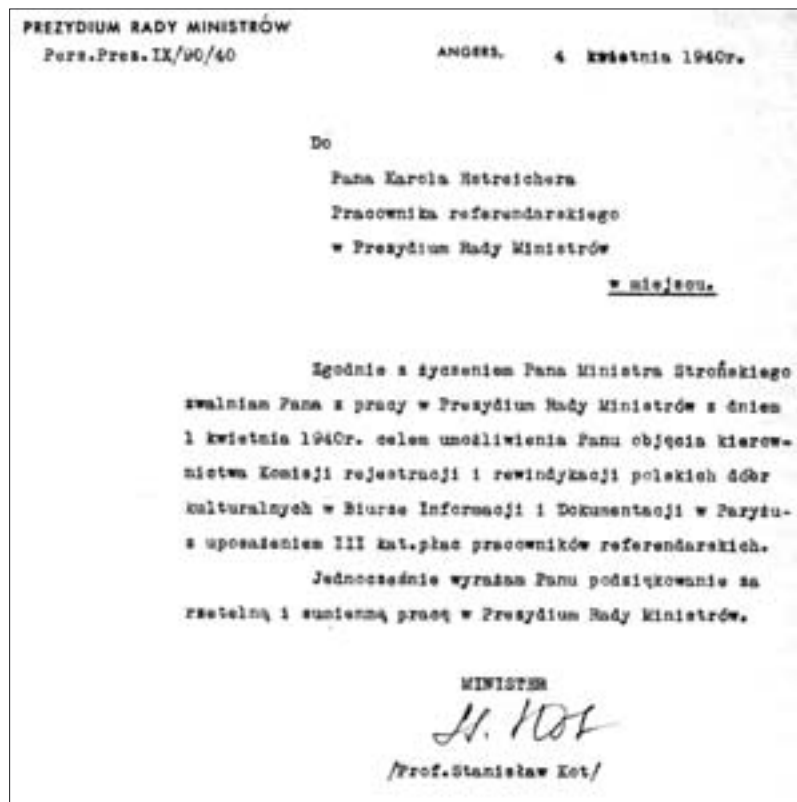
W trakcie kampanii wrześniowej 1939 r. Karol Estreicher dotarł, przez Węgry, do stacjonującego w Paryżu gen. Władysława Sikorskiego (od 30 września 1939 r. premiera, od 16 października tegoż roku ministra sprawiedliwości, a od 7 listopada – Naczelnego Wodza). Został jego sekretarzem<sup>3</sup>, ale zdecydowanie źle znosząc polityczną atmosferę w rządzie poprosił o przeniesienie. Pełnił następnie funkcję pracownika referendarskiego Prezydium Rady Ministrów, a 4 kwietnia 1940 r. objął kierownictwo komisji rejestracji

i rewindykacji polskich dóbr kulturalnych w Biurze Informacji i Dokumentacji w Paryżu. Paryskie biuro swojej komisji zorganizował 1 maja – *Organizuję biuro. Zaraz poszedłem do „Pata”, do Żurawskiego i zgodził się, żeby mi odstąpić jako maszynistkę p. Marię Piotrowską*<sup>4</sup> – ale w trzy tygodnie później, na skutek postępów wojsk niemieckich, został zmuszony do wywiezienia do Angers złożonych w Bibliotece Polskiej *Kazań Świętokrzyskich*, XIII-wiecznych francuskich kodeksów, *Psalterza Floriańskiego* oraz *Biblii Gutenberga* ze zbiorów w Pel-



1. Karol Estreicher, Londyn, wrzesień 1942 – repr. z: *Straty kultury polskiej*. Kraków 2003

1. Karol Estreicher, London, September 1942, reprodu. from: *Straty kultury polskiej* (Losses of Polish Culture), Kraków 2003



2. Pismo z Prezydium Rady Ministrów, Angers, 4 IV 1940 – repr. z: K. Estreicher, *Dziennik wypadków*, t. 1. Kraków 2001

2. Document of the Presidium of the Council of Ministers, Angers, 4 April 1940, reprod. from: K. Estreicher, *Dziennik wypadków* (Journal of Events), vol. 1. Kraków 2001

plinie<sup>5</sup>. 13 czerwca znów odebrał powyższe obiekty z Banku Polskiego w Angers podjął się ich ewakuacji i razem z arrasami wawelskimi z Aubusson. Na kartach *Dziennika* czytamy: 15 czerwca sobota. Koło 10-tej rano jesteśmy w Limoges. Tu nastroj paniki niebywały. Jedziemy po krótkim odpoczynku do Aubusson. (...) Jest szczęśliwie Świerż-Zaleski i Polkowski. (...) Natychmiast każę pakować gobeliny. Przepłacam ludzi. Polkowski i Świerż choć uważają, że się niepotrzebnie przejmują położeniem Francji godzą się, że niemi komenderują i w ten sposób robota idzie gładko. Za 40 tys. franków postanawiam kupić samochód cięża-



3. Biuro rewindykacyjne w Londynie – repr. z: *Straty kultury polskiej*. Kraków 2003

3. Recovery office in London, reprod. from: *Straty kultury polskiej*, Kraków 2003

rowy i jutro wyruszyć. Cały dzień pakujemy skarbiec wawelski w paczki, skrzynki i w płócienną, które kupiliśmy tutaj. Obszywamy bardzo porządnie gobeliny i owijamy je papierem. Zabieramy także co najcenniejsze dywany. Część rzeczy mniej cennych postanawiamy zostawić w Aubusson pod opieką Stanisława Cholewy, woźnego z Wawelu<sup>6</sup>.

Dwa dni później nastąpiła dalsza ewakuacja 74 paczek i skrzyń z Bordeaux – w luce pod pokładem polskiego statku węglowego „Chorzów” – do angielskiego portu Falmouth. W depeszy Konsulatu Generalnego RP w Ottawie, z 15 lipca 1940 r., znalazła się informacja, że zbiory nadeszły i zostały złożone w Konsulacie<sup>7</sup>.

W lipcu 1942 r., w ramach londyńskiego Ministerstwa Prac Kongresowych, Estreicherowe Biuro Rewindykacji Strat Kulturalnych skoncentrowało się na organizacyjnym zabezpieczeniu przyszłej restytucji polskich dóbr kultury i przekonywaniu angielskich władz do zaangażowania się w sprawę rewindykacji<sup>8</sup>. Chodziło



o podjęcie działań po wyzwoleniu Europy. Oto notatka z 13 lipca 1942 r.: W National Gallery w Londynie miał posiedzenie Central Institute of Art and Design, na którym wystąpiłem z referatem w sprawie rewindykowania dzieł sztuki z Niemiec. Przyjęto mój wniosek, że należy zwołać specjalny komitet do tych spraw – komitet, który by Rząd brytyjski uznał za półoficjalny. Poruszyłem sprawę Ołtarza Mariackiego. Dla niego to wszystko przecie robię i może, może jeszcze kiedyś zobaczą go z powrotem w Kościele Mariackim w Krakowie. Tem żyję, dla tego działałem<sup>9</sup>.

Jednocześnie cały czas prowadzono dokumentowanie licznych grabieży, które zaowocowało wydaniem m.in. specjalnej publikacji w języku angielskim<sup>10</sup>, jak również powstaniem bardzo ściśle określonej, opartej na **zasadzie restytucji zastępczej**<sup>11</sup>, propozycji odszkodowań i zadośćuczynień niemieckich za bezpowrotne zniszczenia polskich dzieł sztuki. Jak podaje za Biurem Rewindykacji Wojciech Kowalski<sup>12</sup>, za rozbiórkę i zniszczenie artystycznego wyposażenia Zamku Królewskiego w Warszawie Polska powinna otrzymać m.in. Galerię Obrazów w Dreźnie (w całości). Trudno tedy dziwić się Estreicherowi, gdy kilkanaście lat później napisał w Dzienniku podczas zwiedzania tejże galerii: *Jeszcze raz przeżyłem mój wielki romans z »Wenus« Giorgiona. Nie wiem, czy jest piękniejszy obraz na świecie? Gdy przed laty zobaczyłem go po raz pierwszy (w roku 1938) stałem przed nim zdumiony i oszołomiony. Teraz tak samo. W czym leży jego piękno? W poezji i liryzmie formy – w kolorze, w powietrzu, które moduluje ciało śpiącej. Tym razem w Galerii drezdeńskiej patrzyłem także na Madonnę Syxtyńską okiem doświadczeńszym i głębszym. Dojrzałem w niej boskie tchnienie Rafaela – czego kiedyś (byłem za młody) nie spostrzegłem. Przestrzeń, czas, rzeczywistość przekracza – idąc ku nam*<sup>13</sup>.

Od listopada 1942 r. do kwietnia 1943 r. przebywał w Stanach Zjednoczonych z bezprecedensową misją, w trakcie której przedstawił istotę propozycji odszkodowawczej w postaci tzw. memoriału Estreichera. Wystąpił także z wieloma odczytami, m.in. 17 lutego 1943 r.: *Denerwuję się w pociągu, bo jesteśmy spóźnieni o parę godzin, a tymczasem ja mam dzisiaj odczyt w dzia-*



4. Karol Estreicher w mundurze majora, październik 1944 – repr. za: *Straty kultury polskiej*. Kraków 2003

4. Karol Estreicher in a major's uniform, October 1944, reprod. from: *Straty kultury polskiej*, Kraków 2003

le słowiańskim Columbia University o zniszczeniu kultury polskiej. *Szczęśliwie zdążyłem na czas. Prosto z kolei jadę na koniec Manhattanu na Columbię. Tu przyjmuje mnie ślepy prof. Prince, który przewodniczy odczytowi. Poznaje profesora polonistyki Colemana. (...) Odczyt udał się: »The destruction of culture in Poland«. Osób dużo. Skromna, ale życzliwa dyskusja*<sup>14</sup>.

Nie mniej interesującą propozycją była tzw. szkoła komisarzy rewindykacyjnych, którą planowano utworzyć po zakończeniu wojny właśnie na terenie Niemiec. Napisał o tym 23 marca 1943 r.: *Wyjechałem do stanu Virginia do Uniwersytetu w Charlottesville, aby tam przedłożyć plany na szkołę przyszłych komisarzy rewindykacyjnych w Niemczech. Przyjął mnie pułkownik Hardy C. Dillord nader uprzejmie, wysłuchał mych planów, wziął mój memoriał*<sup>15</sup>.

Po powrocie do Londynu, pod datą 14 października 1943 r. zapisał z satysfakcją: *Posiedzenie w British Council o 11-tej. Dyskusja nad memorandum Opoczyńskiego w sprawach rewindykacyjnych. Moje wpływy znacznie urosły po podróży amerykańskiej. List od Skarżyńskiego ze Sztokholmu: Ołtarz Mariacki w Norymberdze*<sup>16</sup>.

W maju 1944 r. na skutek polskich nacisków utworzono Committee on the Protection and Restitution of Cultural Material, znany pod nazwą Komitetu Vauchera. Ma to swoje odbicie w tekście Dziennika pod datą 15 oraz 17 maja: *Rano Komisja Vauchera w British Council. Nie było dawno takiego ruchu w rewindykacji jak jest teraz. (...) Profesor Dinsmoor u mnie w biurze. Całe rano przygotowujemy materiały dla wzoru kartoteki strat na polu kultury i sztuki*<sup>17</sup>.

Niestety, zwycięska ofensywa wojsk radzieckich na terenach Polski spowodowała zmianę polityki aliantów w stosunku do rządu londyńskiego i niepomniernie skomplikowała dalsze działania rewindykacyjne. W takiej sytuacji Estreicher, opowiadający się za powrotem dzieł sztuki do kraju rządzonego przez komunistów, stał się człowiekiem niewygodnym. Dał wyraz swojemu rozgoryczeniu 30 i 31 sierpnia oraz 1 września 1944 r.: *U pułk. Bohuszewicza załatwiam moje sprawy wojskowe. Dotąd jeszcze mianowanie majorem nie nastąpiło, ale podobno już Sosnkowski podpisał. Po cichu*

przeciwko mnie działają byli urzędnicy MSZ, którzy wybierają się na kontynent do Francji, Włoch i Holandii. (...) Uważają (mają rację) mnie za „niepewnego”, gotowego do kompromisu z Rządem lubelskim (mają rację), uważają że lepiej aby dzieła sztuki jakie znajdują się w Niemczech przeszły do Londynu i pozostały w rękach Rządu, niż aby miały „wpaść w ręce bolszewików”. Działają również i arystokraci: Lubomirski, St. Zamoyski... Ci, chcą zdobyć dzieła sztuki z Muzeów Lwowa, Krakowa, Warszawy i sprzedać je za miliony \$. Wiem to od Henry Taylora, bo dawał mi do poznania, że dobrze zrobię jeśli dopomogę Metropolitan w nabyciu Leonarda Czartoryskich. (...) Czuję, że oni bynajmniej nie chcą, by do Polski wróciły zabytki polskie zrabowane przez Niemców, kiedy agituję, organizuję, domagam się zrozumienia, napotykam na przeszkody. Nie tylko wojskowi. Także nasi dyplomaci – może ci najbardziej. Chcą oni, aby wszelkie zabytki polskie znajdujące się w Niemczech pozostały za granicą. (...) Widziałem się z Taylorem. Namawia na Cecylię Gallerani («Dama z łasicą»)»<sup>18</sup>.

Rzeczywistość skomplikowała się na tyle, że w październiku 1944 r. pracownicy Biura uważali, iż rewindykacja do Polski bolszewickiej nie ma sensu. A pod datą 20 października, piątek, zanotował: Śniadanie z Henrym [Taylorem], omawiamy rewindykację. Już nie chce gadać z Rządem londyńskim. Rząd nasz nie liczy się u Amerykanów. Henry daje to wyrażnie do zrozumienia<sup>19</sup>.

### Rewindykacja w amerykańskiej strefie okupacyjnej w Niemczech

W chwili gdy klęska hitlerowskich Niemiec stała się oczywista, Estreicher był gotowy podjąć trudną misję rewindykacyjną na okupowanym przez aliantów terenie. Poczynione wcześniej działania i szerokie plany dotyczące zwrotu zagrabionych Polsce dzieł sztuki miały teraz przynieść konkretne wyniki. Dobrych kilka lat pracy w londyńskim środowisku oraz pobyt w USA (1942–1943) sprawiły, że Karol Estreicher stał się osobą znaną i zyskał ogromny autorytet w tym zakresie. 20 marca 1945 r. zwrócił się z oficjalną prośbą do Emeryka Czapskiego, przebywającego wtedy – jak to się mówiło – na kontynencie, aby szukał przy pierwszej sposobności Ołtarza Mariackiego i przekazał mu szczegółowe instrukcje. Mimo kłopotów budżetowych rządu londyńskiego i coraz większej izolacji politycznej, przygotował – razem ze współpracownikami – specjalną instrukcję w sprawie wywiezionych do Niemiec polskich dzieł sztuki<sup>20</sup>. Pod datami 9 (środa) i 12 (sobota) maja 1945 r. zapisał: *W dniach 1–8 maja napracowałem się ogromnie nad puszczaniem w ruch apa-*

*ratu rewindykacyjnego w Niemczech w sprawach dotyczących Polski. Trudności są ogromne. Dotarłem do Andersa i do jego swity jadącej do Eisenhowera. Złożyłem Andersowi memoriały, obiecał rozmawiać w sztabie o sprawach polskich, poruszyć je. Lipski również obiecał działać. Mam ostatnią nadzieję, że może ruszą tą sprawę z miejsca. Lipski chce wciągnąć we wszystko Biddla. Obiecuje działać rewizyjnie według moich wskazówek. Żyję w ciągłym podnieceniu nie mając zezwolenia, aby móc przedostać się do Niemiec. Z SHAEF-u, od Biddla, nadeszła od Kukiela odpowiedź odmowna, trzeba czekać na razie. (...) Odpowiedź Biddla do Kukiela – niedobra. Z wyjazdu do Niemiec na razie nic. „Niech Estreicher czeka”. Przykrość dla mnie, zmartwienie. SHAEF nie chce mnie dopuścić, jako eksperta polskiego, do Norymbergii. Co z Ołtarzem Mariackim? Czy jest, czy istnieje?»<sup>21</sup>.*

Estreicher naraził się na niezyczliwe uwagi londyńczyków, ponieważ nie krył swojej koncepcji powrotu dzieł sztuki do kraju. Stało się wtedy dla niego jasne, że z ramienia tego rządu nie pojedzie do Niemiec rewindykować polskie dobra kultury. Cały czas czynił jednak starania i uruchamiał wszelkie możliwe środki. Naciskam Amerykanów, ażeby szukali w Norymberdze, pod zamkiem, Ołtarza Mariackiego. On tam na pewno jest. Czapski ma go także szukać. Nasz MSZ jest mi niezyczliwy, ponieważ wiedzą, że jestem zwolennikiem wystania Ołtarza Mariackiego natychmiast do Polski, wszystko jedno jakiej, do Krakowa, do Kościoła Mariackiego. Uważa mnie wobec tego za karierowicza, za zdrającę etc. Słyszę cierpkie uwagi, dochodzą mnie plotki, nie chcą mnie wysłać do Niemiec. Daję w sztabie Andersa instrukcje. Wiem, że Czapski będzie w Norymberdze. Niech szuka<sup>22</sup>.

14 czerwca 1945 r. Estreicher dostał list z londyńskiego MSZ z informacją od Czapskiego, że Ołtarz Mariacki jest w Norymberdze<sup>23</sup>. Tego dnia napisał memoriał do Stanisława Lorentza w Warszawie, w którym opisał swoją pracę rewindykacyjną we Francji oraz w Anglii, jak również przedstawił koncepcję będącą podstawą do odszkodowań za bezpowrotne zniszczenia polskiego majątku kulturalnego (zasada restytucji zastępczej). W memoriale pojawiła się, pomimo pewnej nieufności i dystansu, optymistyczna możliwość podjęcia działań rewindykacyjnych na terenie Niemiec, z ramienia rządu w Warszawie. 17 lipca Estreicher podjął ostateczną decyzję i razem z Henrykiem Strasburgerem postanowił wrócić do Polski. Po drodze zwiedzili zrujnowany Berlin i brali udział w spotkaniu z przedstawicielami rządu w Poczdamie.

Przedstawiony Bolesławowi Bierutowi, Michałowi Żymierskiemu i Wincentemu Rzymowskiemu (ministrowi spraw zagranicznych) mówił o konieczności

rozpoczęcia rozmów dotyczących ratowania dzieł sztuki i kultury, w szczególności Ołtarza Mariackiego, ale jak na razie spotkał się jedynie z kompletną ignorancją komunistycznych polityków. Z Poczdamu trafił do Warszawy (z krótkim krakowskim antraktem), gdzie w końcu uzyskał od ówczesnego ministra kultury i sztuki Władysława Kowalskiego odpowiednie upoważnienie. Certyfikat, podpisany 18 sierpnia 1945 r. przez wiceministra Leona Kruczkowskiego, stanowił wreszcie podstawę do działań na terenie Niemiec i Austrii. Estreicher stał się oficjalnym przedstawicielem rządu polskiego do spraw rewindykacji. Wrócił zatem do Londynu i zabrał się do dalszej energicznej pracy. Pisał: *Czynię duże starania, ażeby rewindykacja Ołtarza Mariackiego nastąpiła przy moim współudziale. Dlaczego? Boję się dzikiej akcji. Pogubią się części. Nie ma wiadomości o szafie ołtarzowej. Czy są wszystkie figury? Amerykanie, moi przyjaciele Antoni Biddle i inni, zapewniają mnie, że niedługo wyjadę. Równocześnie jednak rozmaici emigracyjni pankowie Czartoryscy, Lubomirscy chcą położyć rękę na olbrzymim majątku artystycznym zabranym przez Niemców, a znajdującym się w Bawarii. Przeciwdziałam tej akcji, jak umiem. Czy dam rady? Idzie o Cecylię Gallerani od Czartoryskich w Krakowie?! Przeciwdziałam tej akcji także. Jest projekt, aby do Watykanu przewozić Ołtarz Mariacki! Co za nonsens! (...) Czynię maksymalne wysiłki w Londynie, aby nie nastąpiła (jak to nazywam) dzika rewindykacja Ołtarza Mariackiego. Żądam od Amerykanów, ażebym ja to robił. Pakowałem i wywoziłem ołtarz, mam go – wiem co teraz z nim robić. Boję się, że jeśli zaczną go wysyłać do Polski niepowołane ręce – to porobią szkody<sup>24</sup>.*

Dopiero 28 października otrzymał rozkaz podróży do Norymbergii wystawiony 4 dni wcześniej przez władze amerykańskie. Na polecenie generała Stronga z Kwatery Głównej wojsk amerykańskich w Londynie, rozkaz wydał gen. Allen Freeman. Jak napisał Estreicher, tak

korzystny przebieg sprawy zawdzięczał wielkiej życzliwości ambasadora Henryka Strasburgera, który zwrócił się do Winanta (ambasadora USA w Londynie), ten zaś do Waszyngtonu. Ostatecznie mianowano go oficerem dla spraw rewindykacji w okupacyjnej strefie amerykańskiej w Niemczech na czas nieokreślony. Do Monachium wyleciał 13 listopada, dalej musiał poruszać się otwartym jeepem i dopiero na wieczór stanął w Norymberdze. Nazajutrz Estreicher pisał: *Rano w Milit. Gov. u kpt. T[h]ompsona. Sympatyczny. Kieruje mnie do [kpt. Franka] Allbrighta. Ten powiedział, że w schronie pod zamkiem jest Ołtarz Mariacki, ale co z niego jest, nic nie wie. Kieruje mnie do dr Trocke dyrektora Germ. Muz. U niego, na żądanie Monuments Fine Arts, są klucze. Na dole pod zamkiem, wielkie żelazne drzwi za małym domkiem – nikt by się nie domyślił. Wejście do piwnicy. Są, stoją i jest ich całe mnóstwo. Posągi apostołów... Madonna... ptaskorzeźby... wielkie wzruszenie<sup>25</sup>.*

Był to dopiero początek, trwającej kilka miesięcy, niezwykle skomplikowanej, odpowiedzialnej i prowa-



5. Certyfikat Ministerstwa Kultury i Sztuki, Warszawa 18 sierpnia 1945 - repr. z: K. Estreicher, *Dziennik wypadków*, t. 1. Kraków 2001

5. Certificate of the Ministry of Culture and Art, Warsaw, 18 August 1945, reprod. from: *Dziennik wypadków*, vol 1. Kraków 2001



dzonej wśród niechętnie nastawionych przedstawicieli innych państw oraz rządu londyńskiego, akcji rewindykacyjnej. 18 listopada Estreicher wynajął miejscowego fotografa, który uwiecznił fakt odnalezienia w Norymberdze Ołtarza Mariackiego. W zbiorach po Karolu Estreicherze znajduje się kilka tych fotografii. 30 listopada powstał obszerny list-raport o stanie Ołtarza Mariackiego, przesłany następnie do Krakowa na ręce Adama Bochnaka. Przesłuchiwano np. Heinza Smeissnera, którego zeznania obciążły m.in. Kajetana Mühlmana, Gustawa Barthla, jak również Eberharda Lutzego. Ten ostatni, były dyrektor Städtliche Galerie w Norymberdze, został aresztowany właśnie przez Estreichera i Allbrighta oraz osadzony w więzieniu przy Mannerstrasse, m.in. za rabunek Ołtarza Mariackiego z Krakowa w marcu 1940 roku. 13 grudnia odnalazł się w Fischhausen Neuhaus, gdzie gubernator Hans Frank miał swoją willę, obraz Leonarda *Dama z gronostajem*. 17 grudnia na zamku w Zandt odkryto zbiory z tzw. Ostinstitut, czyli z Instytutu Niemieckiej Pracy Wschodniej z Krakowa. 24 stycznia 1946 r. Estreicher przeprowadził w Zandt wizję lokalną, a 12 marca załadował zbiory do dziewięciu wagonów. 19 lutego otrzymał poświadczenie z polskiego MSZ upoważniające do przejęcia Ołtarza Mariackiego i innych dzieł sztuki (prawo rewindykowania Ołtarza przez przedstawiciela komunistycznego rządu polskiego było kwestionowane przez kościół katolicki). 18 marca

odnalazł obrazy Canaletta: *Dzisiaj rano, zawinięte w gobelin sandomierski, odnalazłem przypadkiem obrazy Canaletta. Komplet. Jakaż moja radość. Natychmiast nadaję depeszę do Warszawy. Nadałem depeszę do Berlina, do naszej misji – odebrała panna Rolewiczówna. Wyobrażam sobie radość w Warszawie z powodu odnalezienia Canaletta. Powinien mi być Lorentz wdzięczny i Warszawianie.*

*Dla Warszawy Canaletto to tyle, co Ołtarz Mariacki dla Krakowa. Nie śpię w nocy z radości. To mój wielki wewnętrzny tryumf. Już chciałem gobelin z Katedry Sandomierskiej odłożyć na bok jako mało wartościowy (znałem go dobrze, przed wojną wziąłem go do Muzeum UJ do naprawy w Muzeum Przemysłowym) – widocznie Niemcy trafili na niego. Zwróciło moją uwagę, dlaczego tak mało wartościowy gobelin jest nawinięty na bęben? Rozpakowałem. Zaczęły chrzęścić obrazy Canaletta<sup>26</sup>!*

25 kwietnia 1946 r. ruszył w asyście żołnierzy amerykańskich ponad 26-wagonowy skład kolejowy, w którym umieszczono wiele bezcennych dzieł sztuki pochodzących z polskich kolekcji. Wracały do Polski m.in. zabytki z Kościoła Mariackiego, Katedry Wawelskiej, zamku wawelskiego, Biblioteki Jagiellońskiej, Uniwersytetu Jagiellońskiego, Łazienek, Wilanowa, zbiory Czartoryskich z Krakowa i Tar-



6-8. Odnalezienie Ołtarza Mariackiego – repr. z: K. Estreicher, *Dziennik wypadków*, t. 1. Kraków 2001

6-8. Discovery of the Wita Stwosza altar, reprod. from: *Dziennik wypadków*, vol. 1. Kraków 2001

nowskich z Suchej. Wśród nich dwa obrazy uznawane za najcenniejsze: *Dama z gronostajem* Leonarda da Vinci oraz *Krajobraz z miłosiernym Samarytaninem* Rembrandta. Ponadto *Kodeks Behema*, kielichy mszalne i naczynia liturgiczne z wielkopolskich kościołów. 31 kwietnia pociąg dotarł do Krakowa. Tak o tej specyficznej podróży opowiadał po latach sam Karol Estreicher: *Powrót nie był rzeczą przyjemną. Zorganizowany przez Monuments Fine Arts and Archivs. Problemy zaczęły się po przekroczeniu granicy niemiecko–czeskiej, gdzieś w Sudetach, przy pierwszych posterunkach radzieckich. (...) Pociąg był nieustannie molestowany przez posterunki rosyjskie. Co stacja podchodzą żołnierze rosyjscy i zaczynają tych Amerykanów molestować: co wiozą, gdzie jest zgoda władz radzieckich, słowem był bezustanny kłopot. Amerykanie dość zrećnie parę razy strzelali w powietrze, gdy do pociągu usiłowały wleźć jakieś wachy radzieckie. W końcu wleźli jacyś oficerowie rosyjscy i żądali, żeby Amerykanie już przestali go prowadzić. Gdyby go przejęli, to na pewno nie skierowaliby go do Krakowa. Szczęśliwie dojechaliśmy do Zebrzydowic i tam już były władze polskie. Młody Grzegorz Sinko przywitał mnie pierwszy. Pociąg był ciągle obserwowany; ciągle były jakieś zaczepki<sup>27</sup>.*

### Końcowe reperkusje i dalsze podróże rewindykacyjne

Ówczesne polskie władze usiłowały wykorzystać fakt udanej rewindykacji dla własnych korzyści. Postanowiono powołać specjalny Obywatelski Komitet przyjęcia Ołtarza Mariackiego Wita Stwosza w Krakowie. Utworzono również tzw. Komitet Honorowy, w skład którego weszła cała bez mała „wierchuszka” polityczna z prezydentem (jeszcze wtedy Krajowej Rady Narodowej) Bierutem, premierem Osóbką–Morawskim, marszałkiem Żymierskim, odpowiednimi ministrami, wiceministrami i wojewodą krakowskim. Prezydent Stołeczno-go Królewskiego miasta Krakowa, a zarazem przewodniczący Obywatelskiego Komitetu, wydał 5 maja 1946 r., z okazji pobytu w Krakowie amerykańskich gości, towarzyszących odzyskanym z Niemiec skarbom sztuki, śniadanie w hotelu „Grand”, przy ul. Sławkowskiej. Nie obyło się, co prawda, bez pewnych dość przy-

krych incydentów. Otóż jednego z amerykańskich żołnierzy „przymknięto” w areszcie za strzelaninę w Krakowie. Jego pech polegał na tym, że akurat podczas szumnie obchodzonego święta 1 maja oddał kilka ostrzegawczych strzałów<sup>28</sup>. Żołnierza zwolniono z aresztu, gdyż pociąg po kilku dniach musiał wyjechać z powrotem z Krakowa do Norymbergi.

Jeden ze świadków przyjazdu pociągu do Krakowa i jednocześnie pracownik Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie, Marek Rostworowski, napisał po latach: *Oczekiwałem transportu na peronie jako pracownik Muzeum. Pamiętam wolno podjeżdżające wagony i Estreichera w angielskim mundurze, machającego nam*

Kritische Schrift

Blatt 22

Auf Grund der Verordnung des Herrn Generalgouverneurs über die Sicherstellung von Kunstwerken im besetzten Gebiet des ehemaligen Polen von 16.12.1939 und der dazu erlassenen Durchführungsbestimmungen werden die unten näher bezeichneten Gegenstände sichergestellt und von dem dazu Bevollmächtigten übernommen.

Ort: Warschau      nähere Bezeichnung: Königl. Schloß

Gegenstand	kurze Beschreibung	Material
1. Gemälde Kst. 107	Bernardo Belotto, gen. il Canaletto, Krakauer Vorstadt, 83 x 117 cm	Oi auf Leinen
2. Gemälde Kst. 108	Bernardo Belotto, genannt il Canaletto, Palais Krasiński, 116 x 164	Oi auf Leinen
3. Gemälde Kst. 107	Bernardo Belotto, genannt il Canaletto, Palais Brühl an Kibornen Tor-Platz, 116 x 164 cm	Oi auf Leinen
4. Gemälde Kst. 108	Bernardo Belotto, genannt il Canaletto, Palais Kniszech, 116 x 164 cm	Oi auf Leinen
5. Gemälde Kst. 108	Bernardo Belotto, genannt il Canaletto, Bernhardinerplatz von Krakauer Tor aus, 115 x 170 cm	Oi auf Leinen
6. Gemälde Kst. 108	Bernardo Belotto, genannt il Canaletto, Krakauer Vorstadt, 115 x 170 cm	Oi auf Leinen
7. Gemälde Kst. 108	Bernardo Belotto, genannt il Canaletto, Kirche der Visitationsmönchen in der Krakauer Vorstadt, 115 x 170	Oi auf Leinen

....., den ..... 1940..

Unterschrift des bisherigen Eigentümers oder seines Vertreters:      Unterschrift des Bevollmächtigten des Herrn Generalgouverneurs:

*Kudlich*

9. Pokwitowanie „zabezpieczenia” obrazów Canaletta podpisane przez Wernera Kudlicha, dyrektora Muzeum w Opawie (Troppau) – repr. z: *Straty kultury polskiej*. Kraków 2003

9. Receipt for „safekeeping” Canaletto canvases, signed by Werner Kudlich, director of the Museum in Opava (Troppau), reprod. from: *Straty kultury polskiej*. Kraków 2003

ręką z otwartej lory. Obrazy zostały złożone na Wawelu, a zaraz następnego dnia wręczone przez Estreichera dyrektorowi Muzeum, Stanisławowi Gąsiorowskiemu, który stanowczo się tego domagał, nie dowierzając komunistycznej władzy, a także samemu Estreicherowi, którego podejrzewał o dyspozycyjność w stosunku do niej<sup>29</sup>.

Nieco inaczej całą sytuację opisał Estreicher w swoich *Dziennikach*: Na trzeci dzień po przyjeździe Ołtarza Mariackiego, po podpisaniu niezbędnych kwitów i sprawozdań – zapakowawszy w kocyk »Cecylię Gallerani« Leonarda – zadowolony, że ten zabYTEK udało się odzyskać dla Polski, wybrałem się z Adamem Bochnakiem do muzeum Czartoryskich, by tam wręczyć dyrektorowi Stanisławowi Gąsiorowskiemu to bezcenne arcydzieło. Spodziewałem się jakiegoś godnego przyjęcia, dowodu uprzejmości i wdzięczności. Przecie telefonowałem uprzednio do Gąsiorowskiego i wiedział, że przyjdę i przyniosę obraz. Zapowiedziałem także, że w najbliższym czasie zwrócę »Samarytanina« Rembrandta. (...) W przedpokojach czekaliśmy na wejście do gabinetu Gąsiorowskiego, niczym natrętni petenci w przedpokojach u pana starosty. Wreszcie, dosłownie po pół godziny, Gąsiorowski przyjął nas bez wytłumaczenia. Sucho, wręcz niegrzecznie nas przyjął, oświadczył, że dosłownie: „nie czas, nie pora w tych przełomowych chwilach na podejmowanie decyzji w sprawie tego i innych bezcennych obrazów, że odzyskiwanie obrazów nastąpiło bez porozumienia z rodziną Czartoryskich...”<sup>30</sup>.

Co ciekawe, M. Rostworowski to potwierdza, pisząc: Profesor Gąsiorowski w ogóle nie był zadowolony z powrotu obrazów do Polski. Obawiając się, że mogą pojechać dalej na Wschód, wołał, by pozostały na Zachodzie w „pewnych rękach” rodziny Czartoryskich lub rządu londyńskiego. Należał do ludzi nie uznających legalności PKWN i rządu warszawskiego, stworzonego jego zdaniem przez uzurpatorów pozostających na służbie zaborcy<sup>31</sup>.

### Przypisy

<sup>1</sup> Dotychczas ukazały się trzy tomy obejmujące łącznie lata 1939-1966: K. Estreicher, *Dziennik wypadków 1939-1945*, t. 1. Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie. Kraków 2001, 852 s., il.; Tenże, *Dziennik wypadków 1946-1960*, t. 2. TPSP. Kraków 2002, 819 s., il.; Tenże, *Dziennik wypadków 1961-1966*, t. 3. TPSP. Kraków 2003, 884 s., il.; Zob. też J. Korczak, *Prywatne wojny profesora Estreichera*. „Tygodnik Powszechny” 2003, nr 18 oraz R. Sobański, *To nasz problem*. „Gość Niedzielny” 2002, nr 18.

<sup>2</sup> Por. np. ukrycie w Sandomierzu Ołtarza Mariackiego zarabowanego następnie przez Niemców.

<sup>3</sup> Legitymacja wydana 24 X 1939 r. przez Ministerstwo Spraw Wojskowych w Paryżu [w:] K. Estreicher, *Dziennik wypadków*, t. 1. Kraków 2001, s. 50.

Warto jeszcze na koniec nawiązać do wspomnianych przez Estreichera niezbędnych kwitów i sprawozdań. Otóż zachowały się protokoły z komisijnego otwarcia wagonów rewindykacyjnego składu kolejowego. Przechowuje je Archiwum Akt Nowych w Warszawie, akta Ministerstwa Kultury i Sztuki, Biuro Rewindykacji i Odszkodowań, sygn. 387/58<sup>32</sup>.

20 maja 1946 r. Urząd Wojewódzki Krakowski powołał do życia Komisję do Sprawy Konserwacji Ołtarza Wita Stwosza w Krakowie, w skład której weszło 17 utytułowanych osobistości. Estreichera powoli odsunięto od wpływu na dalsze losy Ołtarza, który poddany został długoletniej konserwacji i w końcu, po trwającej 18 lat peregrynacji, powrócił w 1957 r.<sup>33</sup> na swoje miejsce w Kościele Mariackim.

Nim w Polsce nastały czasy stalinowskie, zwane później „okresem błędów i wypaczeń”, a między podzielną Europą powoli zapadała „żelazna kurtyna”, udało się jeszcze Karolowi Estreicherowi odbyć siedem podróży rewindykacyjnych<sup>34</sup>. Dzięki nim Polska odzyskała wiele cennych dóbr kultury, m.in.: dalszą część gobelinów z zamku wawelskiego, obiekty prehistoryczne z Państwowego Muzeum Archeologicznego w Warszawie, porcelanę z Muzeum Narodowego w Krakowie, rysunki Della Belli, Caraccia, Domenichino i in. Z „Zachęty”, militaria krakowskie i warszawskie, srebra żywieckich Habsburgów, obrazy z Nieborowa. Oto terminy wymienionych podróży rewindykacyjnych<sup>35</sup>: 15 grudnia 1946 r. – 13 lutego 1947 r., 24 marca – 21 kwietnia 1947 r., 17 lipca – 22 sierpnia 1947 r., 1 – 29 września 1947 r., 29 marca – 21 kwietnia 1948 r., 29 lipca – 14 października 1948 r., 16 listopada – 3 grudnia 1948 r. Na kolejne działania rewindykacyjne przyszło nam trochę poczekać.

<sup>4</sup> *ibid.*, s. 151.

<sup>5</sup> 23 maja 1940; *ibid.*, s. 165.

<sup>6</sup> *ibid.*, s. 185.

<sup>7</sup> *ibid.*, s. 216.

<sup>8</sup> W. Kowalski, *Udział Karola Estreichera w alianckich przygotowaniach do restytucji dzieł sztuki zagrabionych w czasie II Wojny Światowej*. „Muzealnictwo” 1986, s. 24.

<sup>9</sup> K. Estreicher, *Dziennik...*, t. 1, op. cit., s. 486.

<sup>10</sup> Chodzi o *Cultural Losses of Poland. Index of Polish cultural losses during the German occupation 1939-1944*. Red. K. Estreicher. Londyn 1944. Katalog przetłumaczono i wydano staraniem TPSP w Krakowie w 2003 roku.

<sup>11</sup> Szerzej o restytucji zastępczej zob. np. I. Lewek, *Rewindykacja dóbr kultury po II wojnie światowej w świetle obecnej*

polityki państwa polskiego. Praca magisterska w Instytucie Spraw Publicznych UJ. Kraków 2003, s. 7, 59-65.

<sup>12</sup> W. Kowalski, *Udział...*, *op. cit.*, s. 29.

<sup>13</sup> Zapis z 6 czerwca 1956 r., K. Estreicher, *Dziennik...*, t. 2, *op. cit.*, s. 450.

<sup>14</sup> K. Estreicher, *Dziennik...*, t. 1, *op. cit.*, s. 551.

<sup>15</sup> *ibid.*, s. 565.

<sup>16</sup> *ibid.*, s. 625.

<sup>17</sup> *ibid.*, s. 691. Wzór kartoteki opracowanej przez Estreichera, zob. W. Kowalski, *Udział Karola Estreichera...*, *op. cit.*, s. 33, za paryskim Archiwum UNESCO, Acta CAME, vol. IX, załącznik do protokołu z pierwszego spotkania Komitetu Vauchera.

<sup>18</sup> K. Estreicher, *Dziennik...*, t. 1, *op. cit.*, s. 718.

<sup>19</sup> *ibid.*, s. 729.

<sup>20</sup> *Instrukcja dla Oficerów Łącznikowych Polskich w sprawie wywiezionych do Niemiec zabytków sztuki i kultury polskiej* [w:] W. Kowalski, *Działalność restytucyjna Karola Estreichera po zakończeniu II wojny światowej*. „Muzealnictwo” 1988, nr 31, s. 10-11.

<sup>21</sup> K. Estreicher, *Dziennik...*, t. 1, *op. cit.*, s. 769 i 773.

<sup>22</sup> 4 czerwca 1945 r. *ibid.*, s. 776.

<sup>23</sup> W liście z 26 czerwca Czapski podał dokładne miejsce ukrycia: *Obere Schmiedestrasse 52, naprzeciwko domu*

*A. Dürera opiekuje się tym składem w piwnicy Stadtrat Fries, ibid.*, s. 778.

<sup>24</sup> 22 i 26 września 1945 r. (sobota), *ibid.*, s. 802-803.

<sup>25</sup> *ibid.*, s. 810.

<sup>26</sup> K. Estreicher, *Dziennik...*, t. 2, *op. cit.*, s. 44.

<sup>27</sup> Zapis (CD-ROM) wywiadu Z. K. Witka z K. Estreicherem, *Dzieje Ołtarza Mariackiego*. Kraków 1999, dar TPSP dla I. Lewek.

<sup>28</sup> *ibid.*

<sup>29</sup> M. Rostworowski, *Gry o Damę*. Kraków 1994, s. 96.

<sup>30</sup> K. Estreicher, *Dziennik...*, t. 2, *op. cit.*, s. 47-48.

<sup>31</sup> M. Rostworowski, *Gry o...*, *op. cit.*, s. 97.

<sup>32</sup> Zob. też W. Kowalski, *Działalność restytucyjna...*, *op. cit.*, s. 6 oraz odpis protokołu otwarcia wagonów nr od 1 do 9 spisane na dworcu towarowym w Krakowie w dniu 2 maja 1946 r. [w:] K. Estreicher, *Dziennik...*, t. 2, *op. cit.*, s. 47.

<sup>33</sup> T. Dobrowolski, *Wit Stwosz Ołtarz Mariacki. Epoka i środowisko*. Kraków 1980, s. 175.

<sup>34</sup> Mimo że pod datą marzec 1949 r. Estreicher napisał: *Rewindykacja z Niemiec zakończona*, to W. Kowalski podaje (*Działalność...*, *op. cit.*, s. 8), iż ostatni transport miał miejsce 19 października 1949 r. Natomiast w *Dzienniku wypadków* ta data w ogóle się nie pojawia.

<sup>35</sup> K. Estreicher, *Dziennik...*, t. 2, *op. cit.*, s. 132.

Izabela Lewek

### The First Recovery Journey of Karol Estreicher to the American Occupation Zone in Germany

The article discusses the so-called first (13 November 1945 - 31 April 1946) recovery journey made by Karol Estreicher, an acclaimed Polish historian of art, to the American occupation zone in Germany. This venture was preceded by Estreicher's efforts aimed at reclaiming Polish cultural property during the second world war (i. a. a documentation of the losses, impact on the establishment of the Committee of the Protection and Restitution of Cultural Material, known as the Vaucher Committee), first in France (alongside Władysław Sikorski) and then in England (where Estreicher was the head of the Restoration Commission of the Polish government-in-exile in London) as well as during an unprecedented mission conducted in the U.S.A. at the turn of 1942 (the Estreicher memorial). Initial Allied support for the Polish question radically changed due to the rapid advance of Soviet armies across Polish territory under Nazi occupation, and the arbitrary decisions made by the victorious Powers in Yalta and Potsdam. Estreicher's *idée fixe*, which involved a consistently realised conception of reclaiming works of art plundered by the Germans, together with proposed compensation for damaged works (the principle of substitute compensation), led to a decision to seek the support of the pro-

communist Warsaw government, recognised by the Allies. Ultimately, K. Estreicher was granted the post of a representative of that government, and after several months of an extremely complicated mission he managed to organise, with the assistance of the American Monuments of Fine Arts and Archives, the first important transport of recovered cultural property from Germany to Poland, including such invaluable works as the altar by Wit Stwosz, the *Lady with an Ermine* by Leonardo da Vinci, the *Landscape with the Merciful Samaritan* by Rembrandt, the *Behem Codex*, canvases by Canaletto, and other monuments. Prior to the onset of a period later known as „deep Stalinism” and the slow descent of the „iron curtain” across our part of Europe, K. Estreicher was capable of making seven restitution voyages, making it possible for Poland to regain numerous valuable examples of her cultural property. His *Dzienniki wypadków* (Journals of Events, three volumes dealing with 1939-1966), published twenty years after the death of their author by the Society of Friends of the Fine Arts in Cracow, and containing, i. a. original German documents, inaccessible for years, proved to be a valuable source for preparing this article.

□

Maria Wiśniewska\*

### MUZEUM POWSTANIA WARSZAWSKIEGO OTWARTE

Historia starań, wysiłków, wręcz walk o Muzeum Powstania Warszawskiego ma już prawie 25 lat. Zainteresowanych odsyłam do „Muzealnictwa” nr 42 z 2000 r., w którym opisałam dokładnie wszelkie perturbacje związane z kolejnymi próbami utworzenia muzeum.\*\*

Redutą Banku Polskiego przy ul. Bielańskiej kierowała spółka „Reduta” Antoniego Feldona. Nie dość, że dotąd nie została ona rozliczona z niedotrzymania jakichkolwiek umów, to jeszcze bezkarnie zdjęto z zabytkowych murów Banku tablice upamiętniające walki powstańcze. Potem nastąpił krótki żywot lokalizacji w starej Gazowni na Woli, gdzie muzeum miało tworzyć wspólny zespół z Panoramą Powstania według projektu Alana Starskiego i Andrzeja Wajdy. Patronowała tej inicjatywie Fundacja „Wystawa Warszawa Walczy 1939-1945”, utworzona w 1983 r., po wystawie otwartej 1 sierpnia 1982 roku w starej fabryce Norblina przy ul. Żelaznej. Projekt zespołu inż. arch. Konrada Kuczy-Kuczyńskiego, Andrzeja Miklaszewskiego i Zbigniewa Pawłowskiego, którzy wygrali ogłoszony w 1986 r. konkurs, „wrzucono” do kosza. Przygotowany dla powierzchni 3 500 m<sup>2</sup>, potem przykrojony do 2 500 m<sup>2</sup>, wreszcie dostosowany do pomieszczeń w Gazowni świadczył o tym, jak trudno było nie tylko w latach 80. ale i następnych stworzyć przychylną aurę dla wszelkich inicjatyw związanych z Powstaniem Warszawskim.

Nastał XXI wiek. Polska przystąpiła do NATO, szykowała się do Unii Europejskiej. Znow zaczęto mówić o tożsamości narodowej i patriotyzmie, który od paru wieków manifestował się walką o niepodległość. Wybrany pod koniec 2002 r. nowy prezydent Warszawy, Lech Kaczyński, 2 lipca 2003 r. ogłasza na spotkaniu z kombatanami, że miasto przeznaczy na Muzeum Powstania Warszawskiego cały teren zabytkowej,

dawno już nie działającej elektrowni, zasilającej kiedyś tramwaje warszawskie. Składa też obietnicę, że w 60. rocznicę wybuchu Powstania, 1 sierpnia 2004 r., muzeum zostanie otwarte. Miasto gwarantuje fundusze i bierze na siebie odpowiedzialność za nadzór nad postępującymi pracami i wykonawstwem całości. To już nie wygospodarowany dla muzeum większy lub mniejszy teren lecz całość rozległej posesji, zdewastowane, lecz o okazałym metrażu budynki z przyległymi, pustymi terenami rozciągającymi się między ulicą Towarową i Grzybowską. Uzasadnienie historyczne słabsze niż w przypadku Banku Polskiego – reduty Starego Miasta broniącej się aż do jego upadku. Po tej stronie ulicy Towarowej już od pierwszych dni sierpnia panowali Niemcy, ale po drugiej stronie, wówczas dużo węższej jezdni, rozciągał się tzw. Twardy Front, tereny od 1 sierpnia aż do 2 października bronione przez żołnierzy zgrupowania „Chrobry II”.

Konkurs na opracowanie koncepcji architektonicznej został ogłoszony 18 sierpnia 2003 r., a pod koniec października zapadł już werdykt. Spośród 13 projektów wybrano pracę krakowskiego architekta Wojciecha Obtulowicza, z którego pracowni wyszły m.in. projekty rozbudowy krakowskiego Sądu Okręgowego, polskiego pawilonu na Targach Expo 2000, nowego stadionu klubu sportowego „Wisła”, kilku rezydencji i kościoła w Krakowie. Na światowej Wystawie Budownictwa IBA architekt otrzymał pierwszą nagrodę za projekt domu mieszkalnego w Berlinie. Przewodniczący jury prof. Maciej Kysiak, dziekan Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej ogłosił, że jury było prawie jednomyślne.

Koncepcja Obtulowicza była niezwykle prosta – bryła starej elektrowni ma nie tylko pozostać niezmieniona lecz miano jej przywrócić charakterystyczną dla tego budownictwa formę, przez skucie powojennych tynków i odsłonięcie murów z czerwonej cegły. W wyburzonym środku nowoczesne konstrukcje żelbetowe pozwolą dowolnie kształtować pomieszczenie muzealne. Ważnym elementem całego założenia miałby się stać Park Wolności z labiryntem przystrzyżonych na kształt ruin roślin oraz place do eksponowania pojaz-

\* Maria Wiśniewska – historyk, powstaniec warszawski (Batalion „Parasol”), koordynator Wielkiej Ilustrowanej Encyklopedii Powstania Warszawskiego;

\*\* M. Wiśniewska, Ostatnia Reduta – o dalszych, niepewnych losach Muzeum Powstania Warszawskiego. „Muzealnictwo” 2000, nr 42, s. 66-70.





1. Uroczystości otwarcia Muzeum Powstania Warszawskiego

1. Ceremony of opening the Warsaw Uprising Museum

dów używanych w czasie Powstania. Aleja Wolności oddzieli Park od ulicy Towarowej trzymetrowym murem, na którym zostaną wyryte nazwiska i pseudonimy wszystkich powstańców. W miejscu, gdzie dawniej wyrastał komin fabryczny miałyby powstać wieża z platformą widokową, wznosząca się ponad budowane wokół wieżowce.

Projekt Obtulowicza pokazany publicznie powstańcom nie wywołał takiego entuzjazmu, jak wśród członków jury, m.in. inż. arch. Jerzy Skrzypczak na łamach prasy oświadczył, że *...włożenie nowoczesnej struktury w starą, zabytkową formę jest pomysłem nie tylko śmiałym ale też wpisującym się w dzisiejsze, światowe tendencje*. Inne zespoły proponowały rozwiązania wymagające dużych nakładów finansowych i czasochłonnych zabiegów. Projekt Obtulowicza w sposób znacznie prostszy pozwalał na „tchnienie życia” w stary, zabytkowy obiekt.

Kolejnym krokiem było ogłoszenie konkursu na projekt stałej ekspozycji, który rozstrzygnięto 30 stycznia 2004 roku. Jury, w którego skład weszli historycy, muzealnicy, archiwiści i scenografowie, spośród 12 zgłoszonych prac wybrało projekt zespołu absolwentów warszawskiej ASP: Mirosława Nizio – architekta wewnątrz, w USA projektował salony wystawowe, Jarosława Kłaputa, grafika, twórcy m.in. logo Eurokonta i Dariusza Kunowskiego, scenografa znanego m.in. z wystaw w Muzeum Literatury. Wygrał projekt nowoczesny, zrywający z tradycyjnym wystawiennictwem pokutującym do dziś w niejednym, renomowanym polskim muzeum. Puste hale elektrowni ma wypełnić



2. Odslonięcie Muru Pamięci z wyrytymi nazwiskami poległych powstańców

2. Unveiling Memory Wall with the engraved names of the fallen insurgents

labirynt ścian i podestów z betonu, stali i szkła. Światło i dźwięk, monitory i telebimy, osiągnięcia współczesnej techniki w służbie dokumentacji historycznej, oddziaływanie na emocje, pobudzanie wyobraźni. Przy tym dbałość i szacunek dla pamiątek. Zaprojektowano m.in. umieszczenie eksponatów: legitymacji, opasek, rozkazów w „zatopionych” w podłodze gablotach. I to nie pojedynczych ich egzemplarzy, ale setek, żeby zobrazować masowość powstańczej armii.

Zbiórka eksponatów zorganizowana w dniach 9-11 listopada 2003 r. na terenie organizującego się muzeum przy ul. Przyokopowej przyniosła obfity plon – przeszło 2000 pamiątek przyniesionych przez sędziwych kombatantów i ich rodziny. „Czy zachowasz nas w pamięci Warszawo?” głośiły plakaty rozwieszone w różnych punktach stolicy, reklamujące nowopowstające muzeum. Wkrótce w tramwajach, autobusach, metrze rozklejono plakaty z poezją powstańczą. Rozpoczęła się batalia o przywrócenie pokoleniom Warszawiaków nie znającym historii, pamięci o 63 dniach tragicznej i bohaterskiej walki.

Odpowiedzialność za zebrane, często unikatowe eksponaty, wziął na siebie zespół który już od wielu lat działał na rzecz tego muzeum. W 1983 r. zostało wszak zarejestrowane Muzeum Powstania Warszawskiego, zajmujące pokój z małym zapleczem na III piętrze Muzeum Historycznego m.st. Warszawy przy Rynku Starego Miasta. W 1985 r. otrzymała tam etat mgr Izabela Klemińska-Maliszewska, absolwent polo-

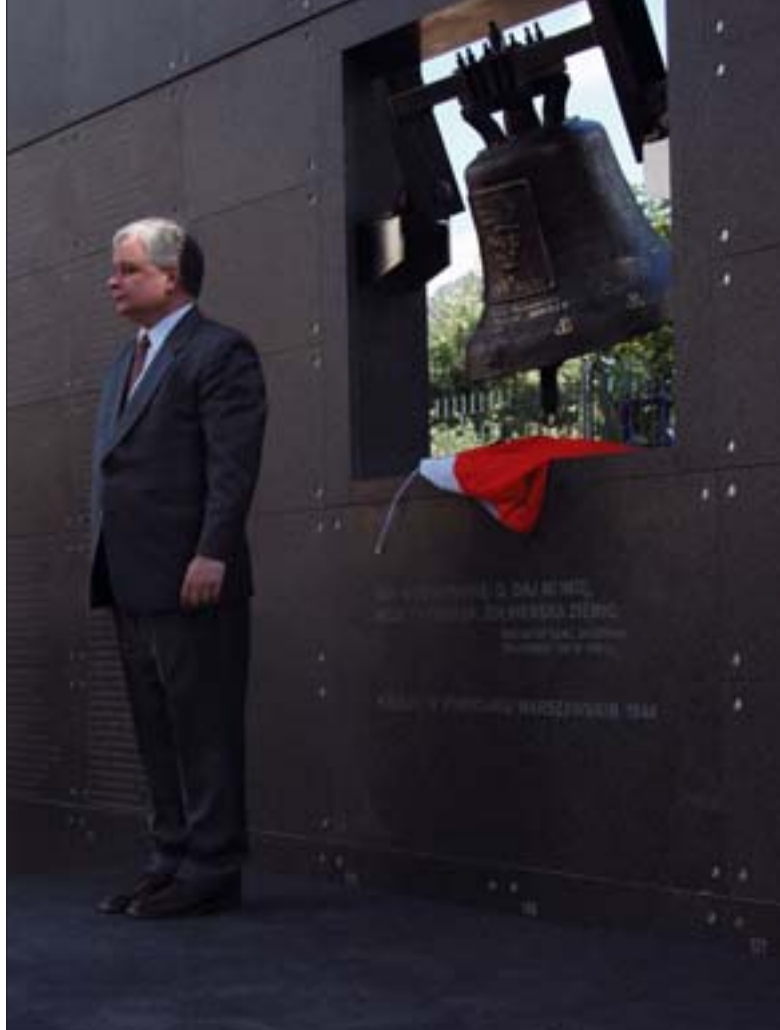
nistyki UW, autorka pracy magisterskiej o poezji powstańczej, mianowana 10 lat temu kustoszem tejże placówki. Traktując swoją pracę jako odpowiedzialną misję potrafiła, kierując małym zespołem, zebrać przeszło 10 000 eksponatów. W księgach inwentarzowych zapisywano otrzymane obiekty, nazwiska ofiarodawców lub tych, co należało do rzadkości, którzy za dary otrzymali ekwiwalent pieniężny.

Pamiątki konserwowano, gromadzono archiwum fonograficzne i audiowizualne, rosły zbiory ikonografii. Przy trudnościach lokalowych, w piwnicach Muzeum Historycznego przechowywano broń powstańcza, za którą odpowiadał Mariusz Komacki, konserwator i znawca historycznej broni. Zespół zasilił absolwent historii UW mgr Stanisław Maliszewski, również autor pracy magisterskiej o Powstaniu.

Zbiory pokazywano na kolejnych wystawach, m.in. jedna z nich, w oprawie scenograficznej Jana Kosińskiego, zdobyła I nagrodę Ministra Kultury w konkursie na Najciekawsze Wydarzenie Muzealne Roku 1994.

Dorobek zespołu cieszącego się od wielu lat zaufaniem powstańców, organizującego wiele imprez popularyzujących tamte wydarzenia, został zauważony i doceniony przez nowe władze w Ratuszu. Maliszewska otrzymała nominację na Głównego Inwentaryzatora Zbiorów (od października 2004 r. współpracuje z muzeum jako konsultant), dyrektorem mianowano Jana Ołdakowskiego, który dał się poznać z prowadzonych z rozmachem i kulturą akcji popularyzujących nowo powstające muzeum.

31 lipca 2004 r. rano nastąpiło uroczyste otwarcie Muzeum Powstania Warszawskiego. W najbliższej okolicy, do niedawna zaniedbanej, wręcz brudnej, założono trawniki, zasadzono krzewy, ułożono chodniki. Do ostatniej chwili trwały wewnątrz gorączkowe prace. Do wiadomości publicznej doszły informacje, że dla zwiedzających zostaną udostępnione tylko pierwsze, jeszcze nie wykończone, fragmenty ekspozycji. Prace budowlane są w toku, wymagają precyzji, front z czerwonej cegły gotowy, ale zostały jeszcze nie doczyszczony fragmenty. Wykonawcy nie byli w stanie przyspieszyć też robót wewnątrz, wymagających zakładania wielofunkcyjnej, nowoczesnej instalacji.



3. Odsłonięcie przez Prezydenta Warszawy Lecha Kaczyńskiego dzwonu poświęconego pamięci gen. Antoniego Chruściela, pseud. „Monter” – dowódcy Powstania Warszawskiego

3. Lech Kaczyński, the President of Warsaw, unveiling a bell commemorating General Antoni Chruściel – „Monter” – commander of the Warsaw Uprising

Napływający, parotysięczny tłum powstańców i mieszkańców stolicy powitały zazielenione trawniki Parku Wolności z ustawionymi rzędami krzeseł. Stworzono warunki do godnego wysłuchania mszy św. odprawionej przez Jego Ekscelencję ks. Prymasa Józefa Glempa i wysłuchania przemówień inauguracyjnych trwające wiele godzin uroczystości.

Przez trzy kolejne dni, w godzinach od 10 do 21 udostępniano, przygotowaną na otwarcie, część ekspozycji. Zwiedzających stale przybywało, spokojny milczący tłum ustawiał się w kolejce, ciągnącej się przez cały Park Wolności. Nawet ostatniego dnia na wejście do muzeum czekano cierpliwie, pod parasolami, w nieprzemakalnych płaszczach, w strugach lejącego deszczu.

Na granitowych fragmentach gotowego Muru Pamięci zdążono wyryć 6000 nazwisk i pseudonimów poległych. W trakcie robót wycofano się z projektu udokumentowania 50 000-nej, całej armii powstańczej. Postanowiono ograniczyć się tylko do 18 000 poległych. W niszy w murze zawisł dzwon gen. „Monte-

ra”, Antoniego Chruściela, dowódcy Powstania. Wąży ok. 230 kg, o wymiarach 80 cm wysokości i 70 cm średnicy, z podobizną Generała i znakiem Polski Walczącej został wykonany według projektu Jacka Malinowskiego. Z tyłu muru założono Ogród Różany, umieszczono zdjęcia płonącej Warszawy. Na placu przylegającym do budynków stanęła replika, zbudowanego przez powstańców, wozu pancernego „Kubus”.

Głębokim przeżyciem było zwiedzanie udostępnionej, chociaż jeszcze nie wykończonej części ekspozycji na parterze, piętze i antresoli. Pozytywnie zaskakiwała nowoczesność formy, odbiegająca od tradycyjnych sal muzealnych, różnorodność kształtów, pomysłowość w pokazywaniu cennych pamiątek, jak chociażby galowych mundurów gen. Chruściela, czy powstańczego ornatu księdza Czajkowskiego, zamkniętych w gablotach wystylizowanych na meble z epoki, a może autentycznych, tak jak stół na którym ustawiono replikę powstańczej radiostacji „Błyskawica”. Wykonano ją społecznie, z dbałością o najdrobniejsze szczegóły, pod nadzorem jej konstruktora, 90-letniego inż. Antoniego Zębika. Zaprezentowano środki audiowizualne, uruchomiono telebimy, telewizory, w 11 punktach fotoplastykonu oglądano pogrupowane tematycznie zdjęcia. Dźwięki piosenek powstańczych docierały na antresolę, gdzie zorganizowano pokaz kronik powstańczych. Nie było wątpliwości, że oto została zaprezentowana nowa wizja Powstania, zbieżna z akcentami dominującymi w czasie trwających trzy dni obchodów 60-lecia. Powstanie Warszawskie to największy zryw wolnościowy Europy w czasie II wojny światowej, świadectwo niewyobrażalnego wręcz współczesnym pokoleniom patriotyzmu.

***Chcieliśmy być wolni i wolność sobie zawdzięczać*** wyryte nad wejściem do sal wystawowych słowa Delegata Rządu RP Stanisława Jankowskiego wypowiedziane 1 września 1944 r. na falach powstańczej

„Błyskawicy” są mottem całej wystawy, akcentują godność, dumę, zaciętość ludzi, którzy w obronie najwyższych wartości gotowi byli oddać życie. Jakże zupełnie inne emocje budziła ekspozycja zorganizowana w 50. rocznicę Powstania, cała pokryta przez jej autora, Jana Kosińskiego żałobnymi tiulami. Inny był też klimat obchodów 60-lecia Powstania. Warszawa wreszcie godnie uhonorowała sędziwych powstańców – zaproszenia, prezenty, bony obiadowe w najelegantszych restauracjach, obsługa jak dla VIP-ów... Dobrze, że pod koniec życia doczekali się należnych im wyrazów szacunku.

Muzeum ma przede wszystkim służyć szerzeniu wiedzy i prawdy o Powstaniu Warszawskim wśród następných generacji. Zaplanowana, choć jeszcze nie otwarta Sala Małego Powstańca, usytuowana przy samym wejściu ma oswojać dzieci z tematyką Powstania. Założenie ze wszech miar godne pochwały – tu właśnie wskutek zastosowania atrakcyjnych środków wyrazu można obudzić zainteresowanie a nawet fascynację tym wydarzeniem. Najlepiej jednak wyposażone



4. Grupa powstańców w czasie uroczystości. W pierwszym rzędzie kobiet, po środku Maria Wiśniewska – autorka artykułu, żołnierz batalionu „Parasol”

4. Group of insurgents during the ceremonies. In the centre of the first row of women – Maria Wiśniewska, author of the article, soldier of the „Parasol” battalion





muzeum nie odmieni smutnej prawdy, że Powstanie Warszawskie przez tyle lat odsunięte na margines nie będzie w stanie szybko odzyskać należnej mu rangi w świadomości młodszych pokoleń. Nie do przecenienia jest tu rola nauczycieli historii, języka polskiego, wychowawców, którzy poza oklepanymi frazesami zamieszczonymi w podręcznikach powinni przekazać uczniom coś więcej, tak jak pokoleniom wychowanym w II Rzeczypospolitej przekazano wiedzę o powstaniu listopadowym, styczniowym, legionach...

Planowane na 2 października b.r. otwarcie stałej ekspozycji Muzeum Powstania Warszawskiego oraz jej kształt pozwolą na ocenę wartości merytorycznej zaprezentowanej dokumentacji. Pobudzanie emocji zwiedzających to ważny element nowoczesnego wystawiennictwa. Muzeum jednak to również placówka badawcza, a Powstanie Warszawskie nie doczekało się jeszcze historyków tej rangi co listopadowe, czy styczniowe. Zajmują się nim głównie kombatanaci, pasjonaci, hobbyści.

### Postscriptum

Otwarcie muzeum, zgodnie z zapowiedzią, 2 października potwierdziło słuszność założeń projektantów ekspozycji – zerwanie z szablonem tradycyjnych sal muzealnych, odwołanie do najprostszych skojarzeń, jak w sztukach Tadeusza Kantora. Podłogi wyłożone brukiem, surowość prostych desek, makiety wypalonych kamienic warszawskich, nagrobki cmentarne.

Na wystawie poświęconej Powstaniu, bo tak trzeba nazwać otwartą część muzeum, rozmowy cichną, słychać odgłosy walki, pieśni powstańcze. Uruchomione w ścianach instalacje filmowo-dźwiękowe pokazują wielkich tego świata, jak Papież Jan Paweł II, czy też świadków historii – uczestników zrywu powstańczego,

wspominających tamte dni. Co można więcej? Wzruszająca Sala Małego Powstańca tętni życiem dzięki piosenkom powstańczym w wykonaniu „Dzieci z Brodą” – zespołu Joszko Brody, znanego już z teledysków w programach telewizyjnych poświęconych Powstaniu. Wśród zwiedzających w sobotnie przedpołudnie widać niejedno młode małżeństwo z dziećmi. Wnuki i prawnuki powstańców? Niewykluczone – przywraca się pamięć o Powstaniu najmłodszemu pokoleniu warszawiaków.

W budynku biurowym, na parterze, już otwarto Pokój Kombatantów. Powstańcy do stolicy przyjeżdżają z całej Polski z pamiątkami, pytaniami i prośbami. Korytarz przy wejściu obwieszony jest karteczkami – jeszcze jedna szansa na wiadomość o zaginionych przed 60 laty – może ktoś z licznie tu przybywających coś będzie wiedział...? Nastrój jak na wystawie u Norblina przy ul. Żelaznej przeszło 10 lat temu. Nasuwają się smutne refleksje i wątpliwości, czy ta, obudzona znów nadzieja przerodzi się w poważny stosunek do historii, do pamiątek, których niestety nie zastąpią nawet najlepiej wykonane falsyfikaty i atrapy.

Budowa muzeum trwa, prace budowlane postępują zgodnie z wymaganiami konserwatorów.

Czy z równym pietyzmem będą traktowane wszystkie eksponaty z Powstania, czy znajdują się dla nich odpowiednio zabezpieczone miejsca w stałej wystawie? I następne, równie ważne pytanie a zarazem wątpliwość: czy muzeum podejmie przynajmniej próbę stworzenia pierwszej w Polsce placówki badawczej szukającej prawdy o Powstaniu Warszawskim?

Pod Murem Pamięci w Parku Wolności palą się lampki nagrobne przyniesione przez tych, którzy odnaleźli nazwiska swych najbliższych. Pamięć o Powstaniu jest żywa. Oby tylko nie zabrakło nam chęci i środków, żeby przywrócić jej należne miejsce w historii.

Maria Wiśniewska\*

### The Warsaw Uprising Museum is Opened!

The story of the efforts, endeavours and outright battles waged for the Warsaw Uprising Museum is almost 25 years old. During the 1980s and 1990s the circumstances prevailing in Poland were not conducive for all initiatives associated with the Warsaw Uprising. At the dawn of the twenty first century

\* Maria Wiśniewska – historian, Warsaw insurgent („Parasol” battalion), coordinator of Wielka Ilustrowana Encyklopedia Powstania Warszawskiego (Great Illustrated Encyclopaedia of the Warsaw Uprising)

Poland joined NATO and became a member of the European Union. National identity and patriotism, which for several centuries were manifested by means of a struggle for independence, became fashionable again. On 31 July 2004, on the threshold of the sixtieth anniversary of the outbreak of the Warsaw Uprising, a museum specialising in this important historical event was ceremoniously opened. It is located in a historical, long defunct electric power plant which in the past supplied power to Warsaw trams. The competition for the architectural conception was won by the renowned Cracow-based architect

Wojciech Obtulowicz – the solid of the old plant will remain unaltered and its form, characteristic for this type of architecture, will be restored by removing the postwar plaster and the disclosure of the red brick walls. A modern reinforced concrete construction will make it possible to shape the museum interiors at will. A prominent element of the whole premise is the so-called Liberty Park, with a labyrinth of plants pruned so as to resemble ruins, and a site for displaying vehicles used during the Uprising. Freedom Avenue separates the Park from streets with a 3-metre wall which features the chiselled names and pseudonyms of the insurgents. The competition for the interior exposition was won by a team of graduates of the Warsaw Academy of Fine Arts: Mirosław Nizio, Jarosław Kłaput and Dariusz Kunowski; their modern project abandons traditional exhibi-

tion solutions - the empty halls of the power plant are to be filled with a labyrinth of walls and landings made of concrete, steel and glass. Light and sound, monitors and telebeam screens - the accomplishments of modern technology in the service of historical documentation, exerting an impact on emotions and stirring the imagination. Concern and respect for the mementos predominate. The museum proposes a new vision of the Uprising, concurrent with accents preeminent in the course of the three-day long celebrations of the sixtieth anniversary. The Uprising was the greatest freedom-oriented surge in Europe during the second world war as well as testimony of patriotism which contemporary generations might find simply inconceivable.

□

Andrzej Kiciński

# MUZEUM POWSTANIA WARSZAWSKIEGO W ŚWIETLE KONKURSU ARCHITEKTONICZNEGO

31 lipca 2004 r., w przeddzień sześćdziesiątej rocznicy wybuchu Powstania, otwarte zostało Muzeum Powstania Warszawskiego przy ul. Przyokopowej. Było to właściwie pierwsze, symboliczne otwarcie początków ekspozycji w gmachu, którego budowa (a raczej – przebudowa) trwa. W rocznicę kapitulacji Powstania przewidziano drugie otwarcie. Potem prace budowlane, wykończeniowe i montaż ekspozycji potrwały kilka, a może kilkanaście miesięcy. Pewnego rodzaju rekordem jest otwarcie gmachu – chociaż tylko częściowe – w trzy kwartały po rozstrzygnięciu konkursu na koncepcję zabudowy.

W tym przypadku termin otwarcia był rzeczywiście nieprzekraczalny – stanowił dla wielu uczestników Powstania ostatnią dla nich „okrągłą” rocznicę. Dotrzymanie, nawet symboliczne, tej daty było możliwe dzięki decyzji o ulokowaniu muzeum w budynku już istniejącym. W dużej mierze ograniczyło to dyskusje na temat formy zewnętrznej. Mimo wielkiego zakresu przebudowy, psychologiczną ochroną dotrzymania terminu było istnienie ścian zewnętrznych i dachu.

Ten wybór miejsca, dla wielu kontrowersyjny (zdefiniowane formą neoromańskiego budynku przemysłowego nie posiadającego żadnych odniesień do Powstania) był potwierdzeniem tezy, że usytuowanie muzeum w istniejącym budynku historycznym służy dwóm celom: ułatwieniu realizacji (przez oszczędność czasu i finansów) i ochronie, często rewaloryzacji zabytku. Dodatkowym atutem, w przypadku budynków fabrycznych czy dworcowych, jest możliwość wykorzystania dla potrzeb muzealnych wielkich przestrzeni halowych (Hala Turbin w Tate Modern w Londynie, Dworzec Hamburski w Berlinie, Stajnie Cesarskie w Museum-Quartier w Wiedniu, Musée d’Orsay w Paryżu). Ten efekt wykorzystany został również w przypadku Muzeum Powstania Warszawskiego.

### Historia projektu

Myśl o zgromadzeniu pamiątek po Powstaniu narodziła się tuż po jego upadku. Do 1956 r. (a często i później) pamiątki te, zarówno w formie zapisków, jak

i obiektów przechowywane były w ukryciu jako świętość. Ich posiadanie mogło stać się dowodem procesowym. Nawet po „odwilży” wiele osób obawiało się, że przekazanie do oficjalnych instytucji tych dokumentów i przedmiotów mogłoby narazić je co najmniej na „utonięcie” w magazynach, jeśli nie na zniszczenie.

Przy okazji kolejnych konkursów na Pomnik Powstania (nazwę pomnika zmieniano parokrotnie – dla zatarcia historii – na „Bohaterów Warszawy” lub „Bohaterów Powstania Warszawskiego”) odzywała kwestia miejsca ekspozycji pamiątek.

W roku 1981 podjęto decyzję o lokalizacji muzeum w ostatniej zachowanej reducie powstańczej – dramatycznych ruinach Banku Polskiego przy ul. Bielańskiej. Stan wojenny, samorozwiązanie Komitetu Budowy Muzeum Powstania Warszawskiego i przekazanie zbiorów Muzeum Historycznemu m.st. Warszawy na parę lat zawiesiły inicjatywy i prace przygotowujące budowę.

Wystawa „Warszawa walczy” otwarta 1 sierpnia 1982 r. w halach fabryki Norblina była niezwykle wydarzeniem dydaktycznym, ekspozycyjnym i artystycznym. Autentyzm fotograficznej dokumentacji walk powstańczych w scenerii budynków i hal fabrycznych przyniósł wystawie wielką popularność (ok. miliona zwiedzających). Dla tych, którzy zwiedzili wystawę, oczywiste stały się też zalety wielkich przestrzeni dla ekspozycji powstańczej. Równolegle w Łazienkach pokazano, profesjonalnie zewidencjonowane, pamiątki powstańcze.

W 1986 r. zorganizowany został przez Stowarzyszenie Architektów Polskich konkurs na koncepcję Muzeum Powstania przy ul. Bielańskiej – w ruinach Banku Polskiego. Pierwszą nagrodę otrzymała praca architektów Konrada Kuczy-Kuczyńskiego i Andrzeja Miklaszewskiego oraz Zbigniewa Pawłowskiego – konstruktora. Autentyzm miejsca (dawna reduta powstańcza) i scenerii zostały wykorzystane w pracy ujmującej prostotą i siłą wyrazu, z jednoczesnym świetnym rozwiązaniem przestrzeni muzealnej – w jednej kondygnacji, tworzącej halę złożoną z kolebkowo sklepionych traktów. Sale pod świetlikami i patio z drzewem pełniły rolę orientującą w rozległej sieci wystawowych wnętrz.



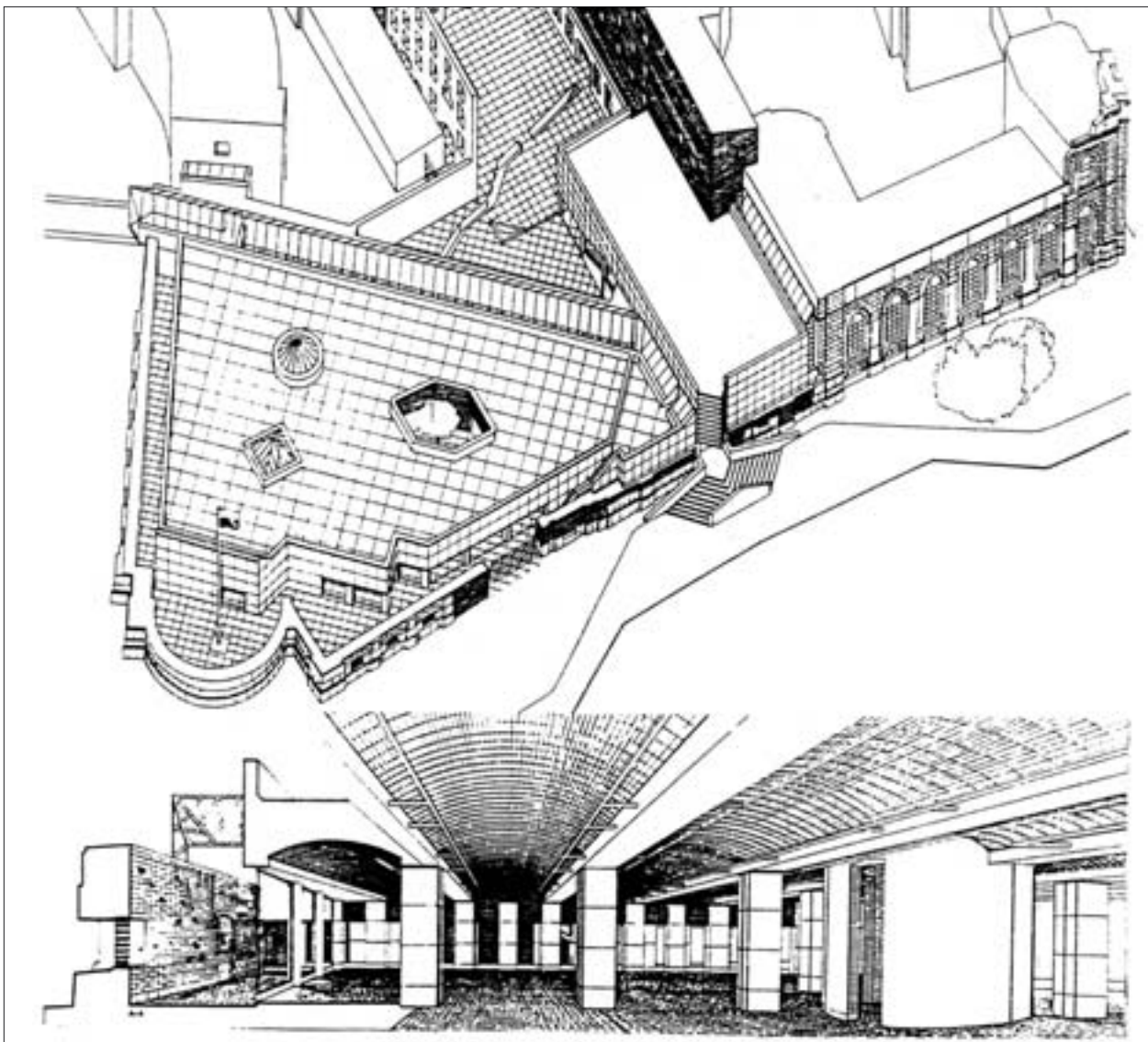
Ekspozycję otwartą ograniczono ścianami, pozostawionymi jako żyjąca ruina. Zasłonięta nimi nowa kubatura z zewnątrz przestawała istnieć – wejście prowadziło przez historyczną redutę. Projekt wybrany do realizacji przewidywał muzeum o powierzchni około 3 500 m<sup>2</sup>.

Niestety brak uregulowań prawno-własnościowych i niezdecydowanie władz (dość oczywiste przed 1989 r.) spowodowały znane perturbacje: uwłaszczenie wykorzystującego ruiny „Polkoloru” i sprzedaż gruntu spółce „Reduta” z enigmatycznym zastrzeżeniem władz miejskich o konieczności realizacji w podziemiach muzeum ograniczanego stopniowo do 2 500 m<sup>2</sup> i mniej.

Nadzieje, że budowa biurowca ułatwi realizację muzeum, okazały się płonne.

Następnym posunięciem komercyjnego inwestora było wydzielenie działki pod muzeum – pod pretekstem wyjaśnienia sytuacji własnościowej, zgodnie z obowiązującą zasadą, że właściciel działki jest tym samym właścicielem zlokalizowanego na niej gmachu. Efektem była, oprotestowana przez autorów zwycięskiej pracy konkursowej, realizacja dla muzeum budynku o zbyt niskich kondygnacjach. Do dziś ten relikwyt niespełnionych nadziei stoi w stanie surowym.

Niezależnie od idei budowy Muzeum Powstania, Andrzej Wajda wystąpił z pomysłem realizacji wielkiej



1. Konkurs na koncepcję Muzeum Powstania Warszawskiego z 1986 r. – I nagroda. Hala złożona z kolebkowo sklepionych traktów. Rolę orientującą pełnią: patio z drzewem i sale przykryte świetlikami
1. Competition for a conception of the Warsaw Uprising Museum in 1986 – first prize. A hall built of composed of tracts with barrel vaulting. The orientating role is played by a patio with a tree and rooms with skylights

panoramy Powstania Warszawskiego w zabytkowym zbiorniku gazowym przy ul. Prądzyńskiego na Woli. Miała to być ekspozycja stosująca najnowocześniejsze środki techniczne, powiązane ze scenerią ruiny. W czasie impasu lokalizacyjnego Muzeum Powstania, narodziła się w latach 2002-2003 koncepcja umieszczenia muzeum w podziemiach zbiornika. Konrad Kuczak-Kuczyński i Andrzej Miklaszewski (laureaci konkursu z 1986 r.) podjęli się prac projektowych i opracowali koncepcję. Zamyśl rozbił się znów o brak regulacji prawnych. Prywatny właściciel zbiornika oferował jedynie użyczenie obiektu dla Panoramy i Muzeum – co było zbyt wątpliwym zabezpieczeniem dla podjęcia kosztownych prac realizacyjnych. Dowodem bogactwa eksponatów zgromadzonych dla przyszłego muzeum była otwarta w 1999 r. w Muzeum Historycznym m.st. Warszawy wystawa „Zbiory czekają ...”. Nie było dla tych zbiorów budynku.

Impas przerwała w 2003 r. decyzja o przeznaczeniu na Muzeum Powstania zabytkowego, bardzo zaniedbanego gmachu dawnej Elektrowni Tramwajowej przy ul. Przyokopowej. Budynek był użytkowany przez Stołeczne Przedsiębiorstwo Energetyki Ciepłej – instytucję miejską, co ułatwiało sprawy prawno-własnościowe.

Gmach dawnej elektrowni tramwajowej został zbudowany w latach 1905-1908 według projektu Jana Lenartowicza. Składa się z dawnej hali kotłowni (o ruszcie zbliżonym do kwadratu) i wydłużonej hali agregatów. W ostatniej miano rozpocząć pierwszy etap realizacji muzeum. Przed konkursem przewidywano, że ekspozycję można tam będzie umieścić po wykonaniu prac wnętrza. Neoromańskie elewacje budynku, wykonane z cegły, z blendami wypełnionymi tynkiem zostały w latach 70. XX w. pokryte natryskiem tynkowym. Już przed konkursem planowano odtworzenie ich dawnego wyglądu. Killkupiętrowy dom mieszkalny (położony od strony ul. Grzybowskiej) ma w przyszłości pomieścić Instytut Badań nad Rzeczpospolitą Podziemną.

Duży teren otaczający budynek został w założeniach konkursowych przeznaczony na Park Wolności. W warunkach konkursu wykluczono lokalizowanie nowych budynków, stopień ewentualnej rozbudowy ograniczono do pięciu procent powierzchni istniejącej obecnie.

Presja określonego precyzyjnie terminu otwarcia muzeum spowodowała decyzję o odwróceniu poprzednio planowanej kolejności działań – najpierw konkurs na koncepcję architektoniczną a po nim konkurs na scenariusz ekspozycji. Prezydent Warszawy Lech Kaczyński, obejmując urząd, obiecał bowiem otwarcie muzeum 1 sierpnia 2004 r., w sześćdziesiątą rocznicę wybuchu Powstania Warszawskiego.

## Analogie

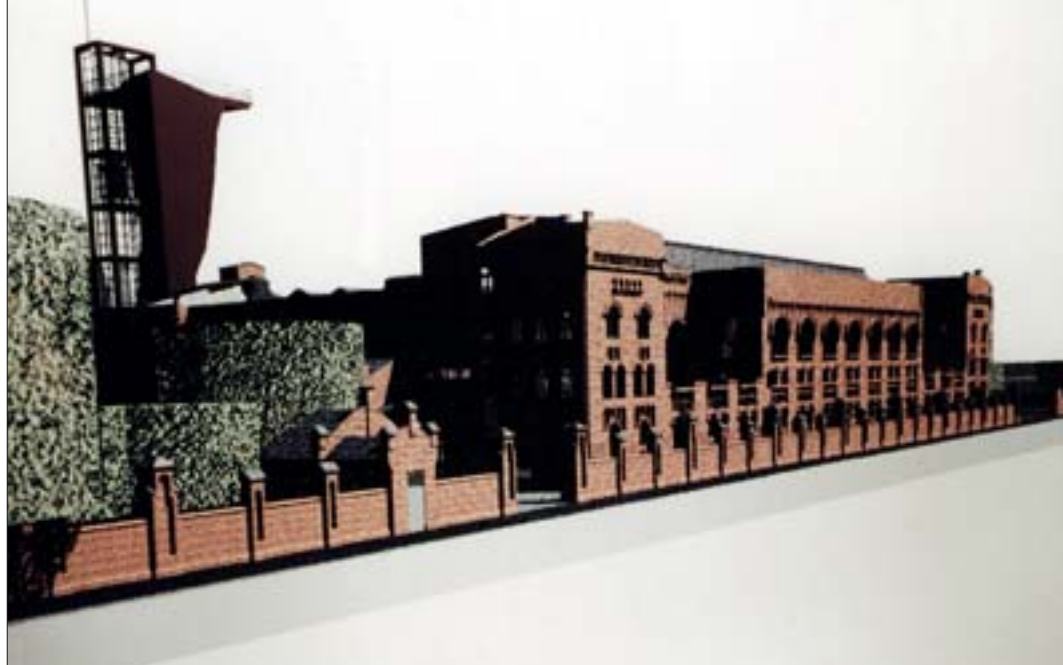
Istotą Muzeum Powstania, według założeń konkursu na koncepcję architektoniczną, miały być dydaktyka i wzruszenie. Taki też charakter mają np. Muzeum Holocaustu w Waszyngtonie i berlińskie Muzeum Żydowskie. Oba zawierają w swej formie metaforę. Oddziaływanie emocjonalne w Muzeum Holocaustu można zawdzięczać bardziej twórcom ekspozycji niż architektowi. W Muzeum Żydowskim Libeskinda otoczenie, obrys, dramatyczne cięcia elewacji, jak i reżyseria nastroju wnętrza czynią z gmachu wielkie dokonanie architektoniczne znajdujące się na granicy między budynkiem, pomnikiem i znakiem. Wnętrze budynku – kierunki trzech dróg (emigracji, zagłady i kontynuacji) i ich proporcje (wznosząca się pustka Wieży Holocaustu) nie tylko budzą emocje – przekazują również informacje w sferach podświadomości. W porównaniu z Muzeum Żydowskim – historyczny budynek elektrowni (zarówno zewnątrz, jak i wewnątrz) niesłychanie ograniczył uczestnikom konkursu możliwości poszukiwań formalnych i emocjonalnych. Jednak porównania z tymi dwoma sławnymi muzeami muszą się nasuwać.

Traktując Powstanie Warszawskie jako historyczne wydarzenie militarne, społeczne i polityczne, można też szukać porównań z istniejącymi muzeami – memorialami. Chociaż dla Warszawy Powstanie miało co najmniej takie znaczenie, jak dla Francuzów bitwa pod Verdun, to trudno porównywać projektowane muzeum i Park Wolności z kommemoratywnym założeniem Teatru Walk w Verdun, chociaż nieuchronne są zestawienia gmachu Muzeum Powstania, jego form i możliwej jakości ekspozycji z niesłychaną ekspresją architektury Ossuaire Douaumont, autentyzmem miejsca Transzei Bagnetów czy skutecznością dydaktyzmu plansz i dioram w Mémorial de Verdun. Również Muzeum I Wojny Światowej w Peronne (arch. H. Ciriani), a w szczególności sposób łączenia części historycznej (cytadela z XIII – XVII w.) z nowym budynkiem (zawierającym właściwy „Historial”), a także rozwiązanie ekspozycji<sup>1</sup> jest wybitnym przykładem łączenia dydaktyki i emocji. Lokalizacja Muzeum Powstania *a priori* pozbawiała je części takich możliwości – chociaż może nie do końca, co postaram się przedstawić.

Istniejące od lat, upamiętniające inwazję w Normandii, Musée Mémorial de la Bataille de Normandie w Bayeux i otoczony Ogrodami Aliantów, lapidarny w formie Le Mémorial w Caën są obiektami interesującymi dydaktycznie. Ani ich forma, ani ładunek ekspresji nie mogą być jednak porównywane z oczekiwaniami dotyczącymi warszawskiego Muzeum Powstania, cho-

2. Konkurs na koncepcję Muzeum Powstania Warszawskiego z 2003 r. – I nagroda. Wieża widokowa i zieleń strzyżona od strony ul. Przyokopowej

2. Competition for a conception of the Warsaw Uprising Museum in 2003 – first prize. View tower and clipped shrubbery from Przyokopowa Street

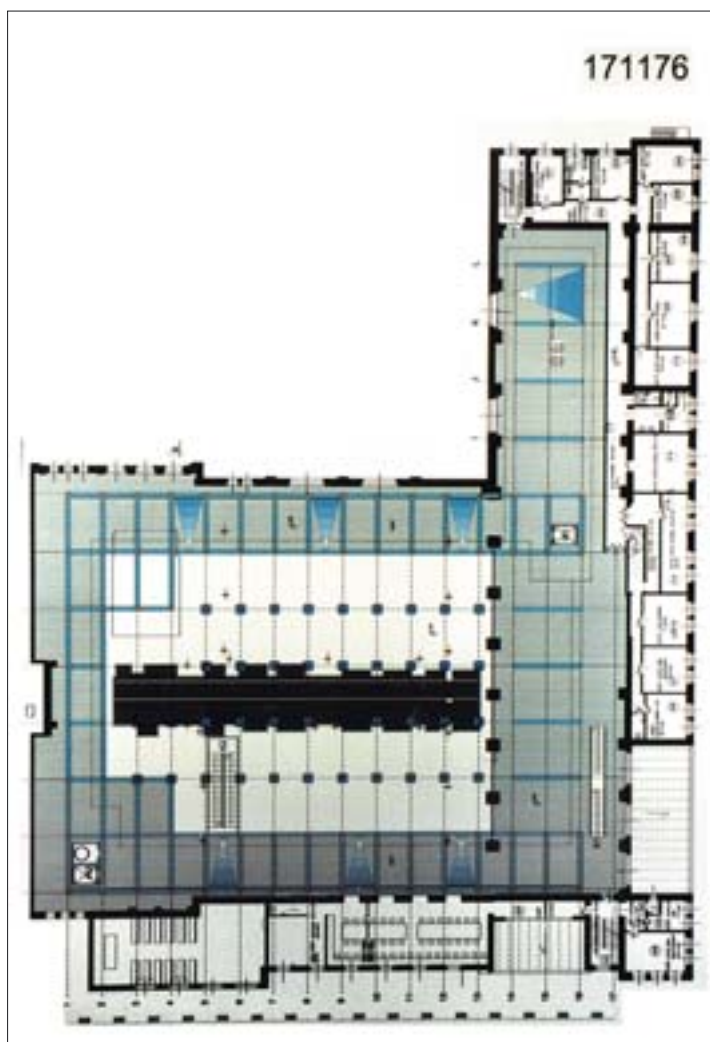


cięż wielofunkcyjność (centrum dokumentacji, biblioteka, muzeum) i multimedialność Mémorial w Caën czynią go (podobnie, jak muzea żydowskie w Berlinie i Waszyngtonie) obiektem wartym przestudiowania przed zakończeniem budowy i montażu ekspozycji warszawskiej. Warszawskie Muzeum Powstania musi bowiem, poza ekspozycją, posiadać zaplecze informatyczne, bibliotekę, ośrodek naukowy.

### Konkurs na koncepcję architektoniczną Muzeum Powstania Warszawskiego

Konkurs ogłoszony został bardzo późno (koniec lata 2003 r.), otwarcie muzeum miało nastąpić 1 sierpnia 2004 roku. Opóźnienie to wynikało w dużej mierze z powodów lokalizacyjnych. Ostateczny wybór – dawna elektrownia tramwajowa przy ul. Przyokopowej, wzbudzał wiele kontrowersji. Program przewidywał uzyskanie powierzchni użytkowej blisko 6 000 m<sup>2</sup>, prawie dwukrotnie więcej niż w 1986 r. przy ul. Bielańskiej.

Konkurs powinien stać się najważniejszym polskim wydarzeniem architektonicznym 2003 roku. Czy się nim stał? 14 prac, które wpłynęły, to nie dużo (wobec np. 101 prac na Świątynię Opatrzności Bożej czy 104 na Muzeum Ziemi Przemyskiej). Nie liczba prac decyduje jednak o randze konkursu. Oprócz krótkiego i mało szczęśliwego czasu na wykonanie prac, głównym powodem tak małej liczby nadesłanych projektów było miejsce realizacji. Budynek dawnej elektrowni tramwajowej „paraliżował” swoją architekturą



3. Konkurs na koncepcję Muzeum Powstania Warszawskiego z 2003 r. – I nagroda. Rzut parteru – widoczna w bocznych nawach krata mega-pergoli

3. Competition for a conception of the Warsaw Uprising Museum in 2003 – first prize. Plan of ground floor – in side naves visible lattice of mega-pergolas

potencjalnych uczestników konkursu. Neoromański, bardzo interesujący i cenny architektonicznie budynek ma duże wartości historyczne (zewnątrz i wewnątrz) jako relikw budownictwa przemysłowego z początków XX w. (niewiele takich obiektów pozostało w Warszawie). Nie ma w nim jednak nic, co mogłoby się kojarzyć emocjonalnie, plastycznie i historycznie z Powstaniem. Moc zdefiniowanej, obojętnej dla Powstania, architektury musiała odstraszać. Wybór lokalizacji Muzeum Powstania był niewątpliwie podyktowany zarówno możliwościami finansowymi, jak i presją terminu.

W świetle przytoczonych porównań założenia programowe i organizacyjne muzeum, będące podstawą prac konkursowych, należy ocenić wysoko. Określone w nich cele powstania muzeum: edukacyjne, społeczne, muzealne, wystawiennicze i popularyzujące historię, zostały przedstawione jasno. Podobnie funkcje i formy działania. Konkurs ograniczono do skorupy muzeum – wyłączając z opracowania koncepcję wystawienniczą, nawet dla ekspozycji stałej. Nie trzeba wyjaśniać, że właściwym celem przedsięwzięcia jest efekt końcowy – opowieści o Powstaniu, w którym budynek, scenariusz, eksponaty i użyte media stanowiąć muszą współbrzmiającą całość.

Na tym tle rezultat konkursu należy ocenić bardzo wysoko. Siedem wybranych do nagród i wyróżnień prac reprezentowało wysoki poziom. Każda z nich próbowała spełnić założenia ideowe konkursu i wnieść twórczy element, mimo przedstawionych ograniczeń i uwarunkowań budynku i lokalizacji.

Do realizacji wybrano projekt wykonany przez krakowskie Studio Architektoniczne pod kierunkiem Wojciecha Obtulowicza. Prezentacji dokonano w sposób niezwykle jasny i komunikatywny. Istnieje duża szansa, że ta klarowność towarzyszyć będzie później zwiedzającym. Uniezależnienie struktury wystawienniczej od budynku i narzucenie surowego rygoru modularności stwarza nowy porządek w starej hali. Nowy, obwodowy układ pergoli-krużganków łączy się czytelnie z przestrzenią długiej hali będącej przedłużeniem osi wejściowej. Jest to niewątpliwie motyw porządkujący (ale i ograniczający) ekspozycję, a także ułatwiający widowni orientację, co jest równie ważne dla utrzymania koncentracji w procesie zwiedzania. Blando-niebieski kolor kratowej konstrukcji wniesie w ten rygor złudzenie niematerialności.

W sposób dość oczywisty nasuwa się myśl, że taka mega-pergola mogłaby tworzyć szkielet każdej wystawy i nie ma ona specjalnego odniesienia do Powstania Warszawskiego, a sugerowane przez autorów wywołanie przez nią zaplanowanego zderzenia historycznej

architektury ze współczesną (co jest niewątpliwie prawdą) stworzyć ma napięcie pomiędzy samą wystawą a architekturą – co również z pewnością nastąpi. Pytanie tylko, czy maksimum napięcia emocjonalnego ma powstawać na tym właśnie styku, czy nie powinno być kreowane przez samą ekspozycję?

Jeszcze jedno porównanie. Stosunek projektanta do zastanej przestrzeni – przez penetrujący stary budynek mega-stelaż i jego nieubłagany (choć w niczym nie kojarzący się z Powstaniem) rygor *moduloru* (jak nazywa go autor) – przypomina inną pracę konkursową sprzed lat: zwycięski projekt Osiedla za Żelazną Bramą. Corbusierowski rytm 16-piętrowych jednostek mieszkalnych narzucono zniszczonym fragmentom Śródmieścia, tworząc do dziś nieopanowaną przestrzeń.

Po miesiącach, jakie upłynęły między wystawą pokonkursową a powtórным studiowaniem prac, muszę przyznać, że opuściły mnie wątpliwości dotyczące Wieży – nowego znaku dodanego do historycznej architektury muzeum. Wyjście w pion błękitną strukturą pergoli-treżaju i zawieszenie na niej murowej draperii-flagi oprócz elementu semantycznego wносиło możliwość spojrzenia na miasto z góry. Miasto to mogłoby posiadać widoczne z tej wysokości elementy materialne lub niematerialne (np. snopy światła) oznaczające miejsca (czy szlaki) ważne dla opisu Powstania. Do tego jednak wrócę.

Lokalizacja przy ul. Przyokopowej różni się od dawnego miejsca przy ul. Bielańskiej znacznie większym terenem, na którym organizatorzy konkursu pragnęli założyć Park Wolności. Zwycięska praca rozwiązała przestrzeń zewnętrzną umiejętnie i zgrabnie (plac wejściowy, obwód placów ekspozycyjnych łączonych narożnikowo i wielki plac z ołtarzem). Ważnym elementem kompozycji jest zieleń. Strzyżone jej formy wprowadzają nastrój powagi i czasem wielkiej ekspresji, zwłaszcza gdy przybierają formę ruin.

Konkurs przyniósł rezultaty interesujące i zastanawiające. Nie było, moim zdaniem, pracy uniwersalnie najlepszej na wszystkich. W kreowaniu przestrzeni zewnętrznej bezsprzecznie najlepsza była wyróżniona praca J. Damięckiego, J. Gootsa i A. Suflńskiego. Wejść może ona do historii prac-znaków, niestety niezrealizowanych, jak Pawilon w Brukseli Sołtana i Ihnatowicza i Pomnik Oświęcimski Hansena. Ustępowały jej siłą wyrazu i bogactwem treści (przy lapidarnej formie) wybitne rozwiązania drugiej pracy wyróżnionej autorstwa zespołu Aré z Warszawy: Jakub Waclawek, Jan Mazur, Grzegorz Stiasny i in. (choć zastygły w kwadracie obraz dawnej Warszawy fascynował) i III nagrody – Atelier 33: Anita Luniak z Wrocławia.

W niej z kolei interesujące było wejście – od widocznej strony, przez kolumnadę graniastosłupów. Powtarzał się motyw liczb: 9, 63, 66. To pretekst do zewnętrznych kompozycji, budujących przedpole historycznej elektrowni. W pracy Damięckiego, Gootsa i Suflńskiego zestaw wielkich głazów (jak z różańca Polski z grobu ks. Jerzego Popiełuszki), w zestawieniu z grabowymi bosketami wybijał się ponad grupy i szeregi graniastosłupów, stosowane w innych pracach i stające się już rozwiązaniem konwencjonalnym.

Nie przez wszystkich stosowany był dopuszczalny akcent pionowy. Pomysł wieży obserwacyjnej (w pracy zwycięskiej) uważam za bardzo dobry pod warunkiem, że dostrzeżemy z niej dachy Śródmieścia, Woli i Starej Warszawy. Idea iglicy Bohaterów Powstania jako najwyższej budowli Warszawy – jakkolwiek słuszna poetycko, to jednak w zbyt konwencjonalnej formie (praca A. Chołdzyńskiego), nie wywoływała skojarzeń z Powstaniem. Nowe formy w fasadach – przeważnie kontrastujące z murem szklane ściany szczytów i bloków (jak w III nagrodzie) były też rozwiązaniem już dawniej stosowanym i przez to może wydającym się być nie najstosowniejszym dla upamiętnienia tak niezwykłego wydarzenia. Dwie prace – wyróżniona II nagrodą i nie nagrodzona (A. Chołdzyńskiego) zaproponowały, jako formę zapisu pamięci, płyty szklane umieszczone na zewnątrz, w szyku, raz apelowym, w drugiej pracy – w zwartym wieloszegu.

Największe trudności decyzyjne stwarzał sposób rozwiązania wnętrza i ekspozycji. Jury wyróżniło różne propozycje – od najbardziej otwartych powierzchni w pracy zespołu Aré – do zdefiniowanych dioram w II nagrodzie. Wielkość hal, proporcje między ich powierzchnią a rozmiarami zdjęć, pamiątek i plansz powodowały poszukiwanie wewnętrznego elementu porządkującego i orientującego. Były nim: mega-pergola I nagrody, szklany tambur II nagrody, szklana tafla komunikacyjna III nagrody. Wybrano do realizacji pracę najbardziej wyrównaną poziomem we wszystkich omawianych konkurencjach. Wyróżniający ją motyw pergoli-stelażu-portyku był jednocześnie bardzo kontrowersyjny. Ale pełna realizacja ekspozycji przynieść powinna potwierdzenie celowości tej koncepcji.

### **Konkurs na ekspozycję. Idea i przygotowanie wystawy**

Po rozstrzygnięciu konkursu na koncepcję architektoniczną ogłoszono następną, na koncepcję ekspozycji w Muzeum Powstania Warszawskiego. Zwyciężyła praca Mirosława Nizio, Jarosława Kłaputa i Dariusza

Kunowskiego. Zasadą rozwiązania była możliwość wyboru rodzaju zwiedzania, albo tzw. szybką ścieżką, pozwalającą stosunkowo prędko zapoznać się z najważniejszymi problemami, albo też można będzie dokładnie przestudiować w ciągu dwóch i pół godziny materiał, m.in. dzięki urządzeniom elektronicznym, lub wybrać trzecią możliwość „zmechanizowaną” – obejrzeć film i przeczytać dokument.

Istotnym elementem wystawy będzie opowieść dla najmłodszych, bardzo ważna z uwagi na dydaktyczny charakter muzeum. Znajdą się tu sale dla dzieci, lalkowe „światło i dźwięk”. Zachowana dokumentacja fotograficzna i filmowa jest czarno-biała. W ekspozycji dla dzieci przewiduje się podkolorowanie zdjęć, aby historia Powstania nie pozostała dla dzieci „światem czarno-białym”.

Centralnym miejscem wystawy ma stać się żeliwny Monument z odlanymi datami wszystkich powstańczych dni. Przewidziano współpracę z historykami i pisarzami, wśród których są: Andrzej Paczkowski, Norman Davis, Wojciech Roszkowski, Władysław Bartoszewski, Daria Nałęcz, Andrzej Kunert. Do nagranych komentarzy głosu mają użyć Teresa Budzisz-Krzyżanowska i Janusz Gajos.

Przed otwarciem muzeum przeprowadzono wiele akcji promocyjnych. W listopadzie 2003 r. zorganizowano zbiórkę pamiątek powstańczych, odbyły się konkursy szkolne i konkurs na esej, ukazało się wiele wydawnictw książkowych i płytowych.

### **Cele muzeum**

31 maja 2004 r. Jan Ołdakowski – ówczesny pełnomocnik Prezydenta m.st. Warszawy do spraw budowy Muzeum Powstania Warszawskiego (a obecny dyrektor tego muzeum), na zebraniu Towarzystwa Przyjaciół Warszawy, zreferował cele Muzeum Powstania. Jako pierwszy wymienił cel edukacyjny, czyli popularyzację historii Powstania przez przygotowaną na najwyższym poziomie ekspozycję, z wykorzystaniem współczesnych możliwości technicznych i technologicznych (dźwięk, obraz, informatyka). Na drugim miejscu przedstawił cele społeczne. Ich realizacja polegać ma m.in. na zorganizowaniu odpowiedniego miejsca do opieki nad spuścizną historyczną po Powstaniu Warszawskim, a także materiałami dotyczącymi Państwa Podziemnego. Jako trzecie podał cele muzealne i wystawiennicze. Zebrane już i skatalogowane dokumenty i eksponaty wymagają odpowiedniego zabezpieczenia i konserwacji. Czwartym celem jest popularyzacja historii – prezentacja Powstania, działań administracji cywilnej Polskiego Państwa Podziemnego, akcji Burza.

Znaleźć się tu musi przedstawienie 63 dni wolnego państwa polskiego, z ujawnionymi partiami, prasą, dziennikami ustaw z projektami reform, z administracją niezależną od wojskowych struktur.

Na podstawowe pytanie: po co dziś Muzeum Powstania i co chcemy w nim przedstawić dyrektor Ołdakowski odpowiada:

po pierwsze – opowiedzieć historię Powstania przez indywidualne przeżycia poszczególnych osób, przez pryzmat ich losu, przez pisemka, zapisy i nagrania spotkań z uczestnikami Powstania,

po drugie – przekazać następnym pokoleniom sens sierpniowych wydarzeń, traktując to jako element wychowania patriotycznego, ważny dla zachowania tożsamości,

po trzecie – mówić o historii i patriotyzmie w sposób ciekawy i nowoczesny,

po czwarte, najważniejsze – oddać hołd Powstańcom w 60. rocznicę wybuchu walk.

Jan Ołdakowski na dwa miesiące przed otwarciem muzeum przedstawił główne założenia autora projektu Wojciecha Obtulowicza i stan realizacji: odtworzoną, historyczną elewację (w miejscach, gdzie cegły zbyt zniszczone przewidziany był wówczas tzw. tynk kamienniarzki). Trwał wtedy remont elewacji, wewnętrzne prace budowlane i realizacja Parku Wolności. Przebudowywany był mur długości 152 metrów – betonowy, z granitowymi płytami, z listą poległych żołnierzy i funkcjonariuszy Państwa Podziemnego. Realizowano też Kaplicę jako miejsce związane z kultem. Znaleźć się w niej mają przedmioty związane z życiem religijnym Powstania. W całej Polsce dokonano badań opinii publicznej, którymi objęto 1 080 osób. 76% badanych stwierdziło, że Muzeum Powstania Warszawskiego jest potrzebne, przeciwnego zdania było 5,4%. Najważniejsze dla odwiedzających było poznanie historii Powstania.

### Otwarcie

W dniu otwarcia muzeum i w pierwsze cztery dni jego funkcjonowania główną rolę odgrywała przestrzeń zewnętrzna. Już ulica Przyokopowa stała się, poczynając od Grzybowskiej, częścią *sacrum* – wyłączoną z ruchu kołowego drogą prowadzącą wzdłuż zachodniej, ceglanej elewacji do wejścia-bramy udekorowanej flagami. Harcerze i społeczna służba organizacyjna towarzyszyli na zewnątrz gmachu rozwiązaniom architektoniczno-przestrzennym kierującym ruch zwiedzających. Fasadom Muzeum Powstania – poza tą od ulicy Przyokopowej – zabrakło jednak mocy i majestatu. Od ulicy, dzięki zastosowanej przez konserwato-

ra technologii wypalania narzuconego po wojnie tynku, udało się zrealizować zamierzenie autora – odsłonić oryginalny ceglano-tynkowy wątek neoromańskiej fasady. Pozostałe elewacje pokrył jasny, gładki, bezdetalowy tynk.

Pytany przeze mnie autor projektu, Wojciech Obtulowicz, wytłumaczył tę zmianę decyzją konserwatorską: cegła w tych fasadach okazała się ułożona niestannie – jakby przeznaczona pod tynk. Być może odsłonięcie nieregularnych wątków ceglanych nadać mogłoby ścianom oczekiwanej tu siły wyrazu, są to jednak zaledwie przypuszczenia. Oko widza prześlizguje się tylko po fasadzie wschodniej i południowej. Ogniskiem zainteresowania staje się plac i ogrody.

Od ulicy Towarowej teren muzeum oddzielony jest potrójnie. Najpierw zielony, trawiasty nasyp. Za nim – historyczne ceglane ogrodzenie, zakończone rytmem stalowych prętów, zestawionych na słupkach w przestrzenne, ostrosłupowo zwieńczone ażury. Dalej jest Mur Pamięci – żelbetowa ściana, na której od strony muzeum zawisły płyty ciemno-granitowego granitu Impala ze szpaltami imion i nazwisk poległych. Tu co chwilę ktoś przystaje, szukając krewnych lub znajomych. Między ogrodzeniem i murem – Ogród Różany. Na rewersie Muru Pamięci znalazły się, w chwili otwarcia, interesujące lotnicze zdjęcia Warszawy czasu okupacji, Powstania, niszczenia miasta w listopadzie, a nawet – z niemieckiego zwiadu lotniczego, z początków marca 1945 roku. Przechrocz z Dzwonem „Montera” łączy wizualnie przedpole muzeum z Ogrodem Różanym. Na południowym ogrodzeniu zawisła fotograficzna wystawa historii gmachu Elektrowni Tramwajowej. Trawiasta łąka – przyszyły Park Wolności – stała się w dniach otwarcia miejscem spotkań i mszy polowych.

Obecne wejście od północy jest prowizoryczne. Mały placik, podwórko między domem mieszkalnym (dziś zaplecze muzeum) i gmachem elektrowni, stał się placem wejściowym.

Wewnątrz zwiedzającym udostępnione zostały trzy pomieszczenia. Kaplica z małą kruchtą jest stosunkowo wysoka. Betonowe ściany, ceglany mur na mense ołtarza i wieloboczny świetlik o ostrych kątach nadają charakter powagi i lapidarności wyrazu. Rażą jednak detale wejścia wynikające zapewne z pośpiechu – drzwi wejściowe to niesymetryczne skrzydła z symetrycznym naświetlem, prowadzenie z zewnątrz kilkoma stopniami wprost na ścianę, a potem dopiero w lewo – do kaplicy.

Pierwsze wnętrza ekspozycyjne rozwija się wokół dwukondygnacyjnego filara z żeliwnych płyt. Filar ten, drgający i niosący odgłosy walki, ma w założeniu być najistotniejszym elementem ekspozycji. Dzieli ją na



4. Wejście do Muzeum Powstania Warszawskiego. Zestawienie odtworzonej fasady od ul. Przyokopowej z gładkim tynkiem elewacji szczytowej – 1 sierpnia 2004 r.

4. Entrance to the Warsaw Uprising Museum. Confrontation of the recreated façade in Przyokopowa Street with the smooth plaster of the gable elevation – 1 August 2004

dwie różne tematycznie części. W jednej – pamiątki: wiszące w szafach mundury generała „Montera” i „Sławbora”. Do betonowej ściany umocowane są oszklone gabloty ze stalowych ram o celowo brutalnych detalach. Na monitorach widać wypowiedzi o Powstaniu największych autorytetów. Po drugiej stronie, na betonowej ścianie, chronologicznie umieszczone sekwencje: ostatnie dni przed wojną, wrześień, terror okupacji z eksponowaną tragedią getta. Fotografie, różowe i czerwone plakaty z nazwiskami zakładników i rozstrzelanych, fotoplastikonowe okulary wmontowane w ścianę. Za nimi przesuwają się stereoskopowe przezrocza. Pośrodku betonowej ściany relief w formie mapy Polski pod okupacją.

Z tej dolnej sali pokrytej brukiem, betonowe schody prowadzą do hali na pierwszym piętrze. Tu dopiero można ocenić walory wielkoprzestrzennego wnętrza. Projekcja filmów, ekspozycja broni i oporządzenia, radiostacja „Błyskawica”, tworzą wspólnie nastrój, któremu poddają się zwiedzający. Przechodząc przez oba wnętrza – dolne i górną halę – zobaczyć można rozległość pomieszczeń, które dopiero podlegają przebudowie.



5. Wnętrze kaplicy w Muzeum Powstania Warszawskiego. 1 sierpnia 2004 r. brak jeszcze planowanej ekspozycji przedmiotów związanych z życiem religijnym Powstania

5. Interior of a chapel in the Warsaw Uprising Museum. On 1 August 2004 the planned exhibition of objects associated with religious life during the Uprising was still not held

Otwarty 31 lipca pieszy fragment muzeum i ekspozycji okazał się pełnym sukcesem, chociaż można mieć zastrzeżenia zarówno co do czytelności prowadzenia widza, jak i szczegółów. Nie bez powodu historyczne fotoplastikony miały miejsca wyłącznie siedzące. Okulary w muzeum wmontowane są na ogół wysoko (z dwoma chyba niskimi wyjątkami). Wymaga to wspinięcia się na palce lub wykonywania głębokich skłonów. Dla niektórych widzów okulary są niedostępne. W pośpiesznie zmontowanej ekspozycji niejasny jest autentyczność eksponatów. Są tam rzeczy należące do osób sławnych lub znanych (mundury „Montera”, hełm Andrzeja „Morro”), obok autentyki o nieokreślonym pochodzeniu (np. broń – nie wiadomo, czy używana w Powstaniu). Są też niewątpliwe rekonstrukcje i kopie. Zapewne w dalszych pracach nad wystawą zostaną dokonane te ważne uzupełnienia w opisach eksponatów. Puste ciągle wnętrza przebudowywanych hal, stalowe dachy z suwnicami, rosnący szkielet szybu windowego, wystające z betonu pręty zbrojenia budują wrażenie przyszłej przestrzeni muzealnej.

Autor projektu muzeum pytany o zgodność pomysłu z realizacją zapewnia, że prawie wszystkie prace prowadzone są stosownie do nagrodzonego w konkursie projektu. Wyjątkiem jest, omówione wcześniej, otynkowanie ścian zewnętrznych, a także zmiana usytuowania wieży widokowej. Tu zaważyła opinia konserwatora. W projekcie konkursowym wieża kolidowa-

ła z historycznym kotłem. Nowe usytuowanie wieży jest w rezultacie, jak mówił mi Obtulowicz, lepsze dla kompozycji placu wejściowego.

Otwarcie muzeum było sukcesem. Rzeczywisty obraz przestrzeni wystawowej będzie dopiero powstawał. Nie ma jeszcze „mega-pergoli” mającej prowadzić widza. Po skończeniu prac można będzie docenić całość zamierzenia.

\* \* \*

Budynek i teren przy ul. Przyokopowej jest czymś zbyt małym dla miasta, dla opowieści o Powstaniu i jego znaczeniu. Uważam, że w Warszawie powinna powstać struktura informacyjna o Powstaniu o charakterze urbanistycznym (jak Warszawski System Informacyjny czy Trakt Pamięci Męczeństwa i Walki Żydów). Miejsca walk i barykad, szlaki przejść i przebieg powstańczych powinny być powiązane, oznaczone materiałem i światłem, widocznym m.in. z wieży obserwacyjnej muzeum. Taka sieć informacji o Powstaniu Warszawskim, towarzysząca w codziennym życiu, stanowiłaby element dydaktyczny i emocjonalny, co najmniej równorzędny z Muzeum Powstania i pozwalający uniknąć w przyszłości żenujących dyskusji o wyższości nazwy „Rondo Babka” nad „Rondo Zgrupowania Radosława”.

### Przypisy

<sup>1</sup> Historial de la Grande Guerre w Peronne prezentuje niezwykle nowatorskie łączenie różnych technik ekspozycyjnych. Podłoże i narastanie konfliktu, przebieg wojny w różnych aspektach i jej efekty przedstawione są w tradycyjnej formie plansz i dioram, zestawionych z licznymi projektami

tematycznymi, używającymi modułarnych monitorów. Pacyfistyczna wymowa wystawy podkreślona jest m.in. sposobem ekspozycji umundurowania i uzbrojenia – leżących we wnękach podłogi jak na pobojuwisku.

### Bibliografia

A. Kiciński, *Komentarz do projektów konkursowych*. „Architektura-Murator” 2004, nr 3.

K. Kucza-Kuczyński, A. Miklaszewski, *Muzeum Powstania Warszawskiego ul. Bielańska* [w:] „Atelier-2” 1985-1990.

M. Wiśniewska, *Ostatnia reduta – o dalszych, niepewnych losach Muzeum Powstania Warszawskiego*. „Muzealnictwo” 2000, nr 42.

Materiały konkursu na opracowanie koncepcji architektonicznej Muzeum Powstania Warszawskiego, październik 2003.

H. Trammer, *Konkurs na projekt Muzeum Powstania Warszawskiego*. „Architektura-Murator” 2004, nr 3.



Andrzej Kiciński

### Warsaw Uprising Museum in the Light of an Architectural Competition

The decision to adapt for the purposes of the Warsaw Uprising Museum a historical and much neglected former Tram Power Station in Przyokopowa Street, was made in 2003. It was possible to open the museum on 1 August 2004, on the sixtieth anniversary of the outbreak of the Uprising thanks to the fact that the exhibition was featured in an already existing building, thus enabling the revalorisation of an edifice with neo-Romanesque elevations, erected in 1905-1908. The essence of the Warsaw Uprising Museum was to consist of didactics and an emotional impact similar to the Holocaust Museum in Washington or the Jewish Museum in Berlin. Only 14 projects took part in the competition for the museum's architecture, and the chosen one was devised by the Cracow-based Architectural Studio headed by Wojciech Obtulowicz. A second competition, dealing with the conception of the museum exposition, was

won by young designers: Mirosław Nizio, Jarosław Kłaput and Dariusz Kunowski, authors of a modern exhibition maintained at the highest level and with the application of contemporary technical and technological potential (sound, image, computer science), which will tell the story of the Uprising by referring to the individual experiences of particular persons, shown through the prism of the fate and by resorting to publications, accounts and records of meetings with the insurgents. In this manner it will show the future generations the meaning of the August events, treating them as an element of patriotic education, important for the retention of identity. The exhibition will thus convey history and patriotism in an inspiring and modern manner; most important, it will pay homage to the Insurgents on the sixtieth anniversary of the outbreak of their heroic struggle.

□

Jarosław Pych

### „ŚWIĄTYNIA ZWYCIĘSTWA” KOLEKCJA BRONI I HISTORYCZNYCH PAMIĄTEK GEN. JANA HENRYKA DĄBROWSKIEGO

Przełom XVIII i XIX w. uznać należy za lata niezwykle doniosłe w historii polskiego kolekcjonerstwa. U podstaw działalności kolekcjonerskiej legły wówczas pobudki patriotyczne, a zabytki odegrały znaczącą rolę w kształtowaniu świadomości, zagrożonego w swym bycie, narodu. Gromadzono pamiątki związane z duchowym i materialnym dziedzictwem narodowej przeszłości, wśród których kolekcje broni i pamiątek militarnych, związanych z wybitnymi postaciami i ważnymi wydarzeniami historycznymi, odegrały niepoślednią rolę. Otwarta wtedy, w przypałacowym parku puławskim, Świątynia Sybilli – oryginalny, romantyczny pomysł Izabeli z Flemingów Czartoryskiej – zgromadziła zbiory, które odtąd szerzyć miały kult polskiej chwalebnej przeszłości, a jednocześnie budzić nastroje wyzwolenicze w ciemionym przez zaborców narodzie<sup>1</sup>. Wydarzenie to zwiastowało koniec dotychczasowego magnackiego typu kolekcjonerstwa. Puławy rychło stały się „Mekką” polskich patriotów, powołano także do życia wspaniałe narodowe fundacje: Józefa Maksymiliana Ossolińskiego w 1817 r., a później Tytuśa Działyńskiego w Kórniku, Zamoyskich i Krasińskich w Warszawie<sup>2</sup>. Niezwykle sugestywna idea puławskiego muzeum-sanktuarium nie mogła nie oddziaływać także na innego wielkiego kolekcjonera tamtych czasów – generała Jana Henryka Dąbrowskiego.

Zręby kolekcji Dąbrowskiego powstawać zaczęły dość wcześnie, jeszcze w czasie jego służby wojskowej w Dreźnie<sup>3</sup>. Duży wpływ na działalność przyszłego generała wywarły dwie osoby: kapitan Wallnuss – jego dowódca z czasów służby w szwadronie szwoleżerów i rotmistrz Blücher – oficer gwardii, znawca taktyki i strategii wojskowej. Kpt Wallnuss, wytrawny kolekcjoner i miłośnik sztuki wpłynął na zainteresowania młodego Dąbrowskiego literaturą i sztuką. Dąbrowski zaczął gromadzić obrazy związane z batalistyką, portrety słynnych wodzów, starą broń, grafikę, tworzyć zbiór map i planów wojskowych<sup>4</sup>. Blücher zaś rozwinął w nim zamiłowanie do systematycznej pracy nad sobą, udostępnił swoją bogatą bibliotekę, pomógł two-

żyć własny księgozbiór zawierający dzieła klasyków wojskowości. Ukierunkował też proces samokształcenia Dąbrowskiego, w ramach którego młody oficer przyswoił sobie wiele dziedzin wiedzy wojskowej i pogłębił wiadomości o czynach wielkich wodzów przeszłości: Ksenofonta, Cezara, Gustawa Adolfa, Czarnieckiego, Jana III Sobieskiego, Turenusza, Maillebois, Piotra Wielkiego<sup>5</sup>.

W tym czasie dom Dąbrowskich – Jana Henryka i jego żony Gustawy Małgorzaty Henryki von Rackel, stał się w Dreźnie znanym i modnym salonem towarzyskim. Urządzono go ze smakiem dzięki wskazówkom i spuściznie po zmarłym na puchlinę wodną w 1784 r. Wallnussie, który swą bogatą kolekcję antyków, obrazów i broni zapisał Janowi Henrykowi<sup>6</sup>. Dom Dąbrowskich odwiedzali chętnie także oficerowie przybywający z Polski na studia do Dreznia. Michał Sokolnicki, wówczas kapitan, zastępca komendanta Korpusu Inżynierów w Wilnie, przebywając w Saksonii na kursach uzupełniających z hydrografii, po odwiedzinach u Dąbrowskich tak opisał swoje wrażenia: ... *już wówczas jeden z najuczestniejszych i najwybitniejszych oficerów w armii saskiej. Bogata biblioteka wojskowa, wybitny zbiór map topograficznych, kolekcja portretów wojskowych, wreszcie sama postać przyciągały doń wszystkich ludzi nauki*<sup>7</sup>. Jak wielkie i cenne były już wówczas zbiory Dąbrowskiego niech świadczy fakt, że gdy przenosił się w 1792 r. na służbę w wojsku polskim, jego zbiór map i planów niewiele ustępował kolekcji króla Stanisława Augusta Poniatowskiego, licząc ok. 2 000 sztuk, a kiedy zaciągnął pożyczkę na podróż do Polski w wysokości 6 000 talarów, to jej zabezpieczenie stanowiły m.in. zbiory<sup>8</sup>. Niezwykle to osiągnięcie, zważywszy na niemal zupełny brak tradycji kolekcjonerskich w rodzinie Dąbrowskiego. Z zasobów rodzinnych Jan Henryk odziedziczył po ojcu tylko złoty zegarek z łańcuszkiem, laskę z kunsztowną złotą rączką, srebrną szpadę i inkrustowane pistolety<sup>9</sup>.

Okres pobytu w kraju i służba w wojsku Rzeczypospolitej przypadły na czas niesprzyjający kolekcjoner-

skim poczynaniom. Wojna z Rosją w 1792 r., powstanie kościuszkowskie, wciąż niepełna sytuacja Dąbrowskiego i brak szerszych kontaktów towarzyskich uniemożliwiały wręcz realizację jego wielkiej pasji. Po przybyciu do Polski udało mu się jedynie, w przerwach między kolejnymi kampaniami, urządzić swój nowy dom mieszczący się w pobliżu Zamku. Mieszkanie było pięknie zaaranżowane, pod koniec 1793 r. z Dreżna przywieziono część ruchomości, w tym meble i cenne zbiory grafiki, map oraz bibliotekę. Blisko rok wcześniej kolekcja, po wywiezieniu z Dreżna, przechowywana była w Gnieźnie, ponieważ tam mieścił się sztab brygady Madalińskiego, do której Dąbrowski otrzymał przydział.

Czas wojennej zawieruchy to dla wielu okazja do zdobycia łupów wojennych i rzadkich trofeów. Jan Henryk Dąbrowski nie cenił sobie jeszcze tego sposobu pozyskiwania wartościowych przedmiotów do swojej kolekcji. W czasie kampanii wielkopolskiej, po zdobyciu Bydgoszczy 2 października 1794 r., odmówił przyjęcia darów, które przygotował dla niego magistrat. Zabrał z ratusza jedynie portret króla Fryderyka Wilhelma i parę map do swojego zbioru<sup>10</sup>. Z okresem tym wiążą się także nagrody od naczelnika Kościuszki, które dużo później, już jako pamiątki, znalazły miejsce w zbiorach generała. Były to: złota tabakiera, którą dostał Dąbrowski 2 sierpnia 1794 r. za akcję na Wilanów w czasie oblężenia Warszawy<sup>11</sup>, obrączka nr 1 z napisem *Ojczyzna Obrońcy Swemu*, wręczona za obronę Powązek<sup>12</sup>, oraz szczególnie cenna, honorowa szabla turecka ze złoczoną rękojeścią, zwana potem „złotą szablą”, przekazana Dąbrowskiemu za zajęcie Bydgoszczy<sup>13</sup>.

Upadek powstania kościuszkowskiego i ostateczny rozbiór Polski przez zaborców przypieczętowały losy wojska polskiego i jego dowódców. Dąbrowski, jeden z najbardziej znanych i cenionych już wówczas obok Kościuszki generałów insurekcyjnych, za namową m.in. J. Wybickiego wyjechał w 1796 r. do Paryża, aby tam zabiegać o utworzenie Legionów Polskich ma-

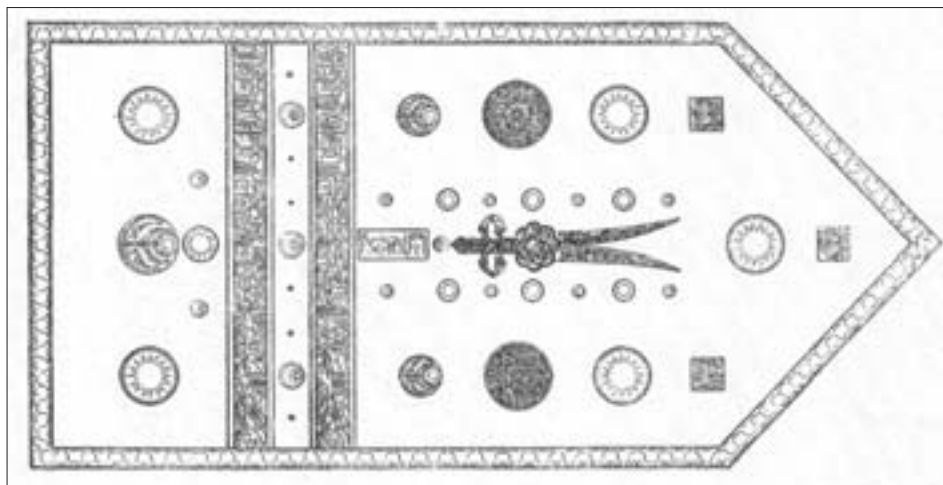
jących walczyć u boku Francji. Cenne zbiory sprowadzone z takim trudem zaledwie 3 lata wcześniej z Dreżna pozostały w Warszawie bez opieki i właściwego zabezpieczenia. Być może obawa o utratę pozostawionych w kraju zbiorów zaowocowała myślą gromadzenia na obczyźnie pamiątek narodowej przeszłości i walk o niepodległość, aby po tryumfalnym powrocie na czele wojsk polskich złożyć je w specjalnie przeznaczonej na ten cel „Świątyni Zwycięstwa”<sup>14</sup>. Trudno dziś jednoznacznie rozstrzygnąć, wobec braku wiarygodnych przekazów, czy „Świątynia Zwycięstwa” była oryginalnym pomysłem Dąbrowskiego, czy też docierały do niego informacje o powstającej w Puławach Świątyni Sybilli<sup>15</sup>.

Kampanie włoskie stwarzały dobrą okazję do pozyskiwania cennych pamiątek przeznaczonych do przyszłej „Świątyni Zwycięstwa”. Italia obfitująca w dzieła sztuki stała się, na blisko 10 lat, terenem kolekcjonerskich poszukiwań Dąbrowskiego. 7 czerwca 1798 r. wyostał z Loreto przechowywaną w tamtejszym kościele chorągiew turecką zdobytą pod Parkanami w 1683 r. przez Jana III Sobieskiego<sup>16</sup>. Po usilnych staraniach udało mu się też uzyskać od konsulatu rzymskiego szablę Jana III spod Wiednia, z wtopioną kulką rtęci i złocistą rękojeścią. Dąbrowski kazał dorobić do niej pochwę i przyjął uroczyste dar 20 czerwca na Kapitolu, o czym rozpisywała się prasa włoska. Papież



1. Wręczenia przez Konsulat Rzymski gen. J. H. Dąbrowskiemu, 7 czerwca 1798 r., chorągwi tureckiej zdobytej przez Jana III Sobieskiego w bitwie pod Parkanami, ofiarowanej do kościoła Matki Boskiej w Loreto

1. The Roman Consulate presents General J. H. Dąbrowski with a Turkish banner captured by Jan III Sobieski at the battle of Parkany, offered to the church of the Our Lady in Loreto (7 June 1798)



2. Chorągiew turecka zdobyta przez Jana III Sobieskiego w bitwie pod Parkanami 7 października 1683 r., ofiarowana do kościoła Matki Boskiej w Loreto, przekazana uroczystość w 1798 r. gen. Dąbrowskiemu

2. The Turkish banner captured by Jan III Sobieski at the battle of Parkany on 7 October 1783, and subsequently offered to the church of Our Lady in Loreto; in 1798 ceremoniously presented to General J. H. Dąbrowski

Pius VI zużytkował drogocenne kamienie zdobiące pierwotnie głowicę i pochwę na kontrybucję tolekańską<sup>17</sup>.

W latach 1802-1803, odsunięty od bezpośredniego dowództwa po kolejnej reorganizacji legii, podjął Dąbrowski szeroko zakrojoną akcję pozyskiwania zbiorów. Oficerowie jadący na urlopy brali od Dąbrowskiego listy polecające. Za ich pośrednictwem Wybicki czy Biernacki z Wrocławia przesyłali zamawiane przez Dąbrowskiego książki. Zakupów dokonywali zarówno oficerowie z bliskiego otoczenia generała, jak i ci, którzy chcieli mu się przypodobać. I tak np. kpt. Eckerling donosił z Reggio, a potem z Genui (w marcu i kwietniu 1803 r.), że nie znalazł w księgarniach interesujących Dąbrowskiego książek. Jan Dembowski nabył w Lecce egzemplarz łaciński komentarzy Cezara z kopiersztychami i atlasem Afryki, Hiszpanii i Galii, mapę *Potrzeba Chocimska Jana Sobieskiego* oraz śliczną edycję z portretami *Strady* in 8°. Od Serafina Maffei z Mediolanu generał otrzymał w darze 28 sierpnia 1803 r.



3. Jedna z chorągwi wręczonych Legionom w 1797 r.; od 1807 do 1818 przechowywana w pałacu winnogórskim; w latach 1818-1831 eksponowana w zbiorach Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Warszawie; po upadku powstania listopadowego wywieziona do Petersburga; rewindykowana w 1928; obecnie w Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie

3. One of the banners presented to the Polish Legions in 1797; from 1807 to 1818 kept in Winogóra palace; in 1818-1831 displayed as part of the collections of the Society of Friends of Sciences in Warsaw; after the fall of the November Uprising taken to St. Petersburg; regained in 1828, and at present featured at the Polish Army Museum in Warsaw

dzieło *Sur la supériorité de l'arme de main sur l'arme de jet*. Zlecenia przekazywał też Dąbrowski paryskiej księgarni „Treutler i Würtz” oraz mediolańskiej „Giegliero”. W sprawie zbiorów prowadził ożywioną korespondencję z ks. Maurycym Lichtenstein, ks. Józefem Poniatowskim i dr Bergonzoni z Warszawy. Ks. Józef 9 I 1803 r. donosił Dąbrowskiemu z Warszawy, że nic nie wie o tym, jakoby król Stanisław August Poniatowski miał spalić swoją cenną kolekcję map wojskowych. Dr Bergonzoni proponował, aby cenne zbiory kartograficzne złożył Dąbrowski u niego na przechowanie, gdyż dysponuje odpowiednim lokalem. Książę Maurycy Lichtenstein nawiązał korespondencję z generałem, pragnąc odkupić od niego atlas kampanii neapolitańskiej 1745-1746 r., który oglądał w bibliotece Dąbrowskiego<sup>18</sup>.

J. H. Dąbrowski, uwolniony od obowiązków wojskowych, nim został Generalnym Inspektorem Kawalerii prowadził ożywione życie towarzyskie. Z kraju przybywała młodzież w celu nawiązania kontaktu z osławionym już wówczas generałem. Zdarzało się, że przy okazji tych wizyt zbiory Dąbrowskiego wzbogacały się o cenne pamiątki. Na polecenie eks-podstolego koronnego Stanisława Sołtyka, dwóch młodych Tarnowskich z Dzikowa przywiozło *znaki sławnej zawsze kawalerii narodowej*. Generał dziękując z Vigevano (17 VII 1802 r.) pisał, że zabiega, by zgromadzić zbiór pamiątek narodowych, wśród których ma chorągiew zdobytą na Turkach przez Jana III pod Wiedniem, chorągwie zdobyte w boju przez legionistów<sup>19</sup>, kolekcję pałaszów głośnych wodzów polskich, portrety tychże, m.in. Zamoyskiego, Czarnieckiego, Jana III. *Umiem to wszystko cenić, co było w Ojczyźnie godnym i z Jej chwałą* – pisał na zakończenie listu, prosząc jednocześnie o przesyłanie podobnych darów.<sup>20</sup> Przybywali też wysłani przez gen. Wielhorskiego z Paryża młodzi ludzie z prośbą, by generał ofiarował dla Liceum Krzemienieckiego jakieś pamiątki i książki związane z legionami. Do prośby listownie przyłączał się Tadeusz Czacki, wielki miłośnik narodowych pamiątek, *którego Dąbrowski w Ojczyźnie i teraz czcił, pisząc ...W dziejach zgonu Ojczyzny imię Twoje Szanowny Generale zapisane ręką wdzięczności również w przybytku sławy... Polak już cudzoziemcem na własnej ziemi, przedłużał byt nadziei i nazwisko Ojczyzny w tych Legionach, w których Ty przewodniczyłeś*<sup>21</sup>.

Sława Dąbrowskiego zataczała coraz większe kręgi, a jego działalność na polu kolekcjonerskim bardzo wysoko oceniali nie tylko rodacy, ale też cudzoziemcy, dość licznie odwiedzający jego dom. Joachim Gottlieb Saume z Saksonii podkreślał, że *...między dzisiejszymi generałami jest Dąbrowski jeden, co najwięcej wiadomości*

*posiadają. Znajdują się u niego dzieła i mapy, których by na próżno w wielu innych miejscach szukać*<sup>22</sup>.

Cenne dary napływały też z innych źródeł. W 1803 r. baron Cetto z księstwa Schleswig-Holstein ofiarował do kolekcji portretów wielkich generałów portret księcia Brunszwiku, pędzla swojego syna. Było to podziękowanie za kontrakt na dostawę koni dla kawalerii, jaki podpisał z nim Dąbrowski 25 IV 1803 r. już jako Generalny Inspektor Kawalerii Włoskiej.

Sukcesy kolekcjonerskie na ziemi włoskiej i wciąż powiększający się zbiór przechowywany w jednym z mediolańskich pałaców nie przyćmiły troski Dąbrowskiego o los kolekcji pozostawionej w Warszawie. Duże znaczenie miał dla generała wyjazd na urlop do Warszawy zaufanego adiutanta Maurycego Haukego w 1804 roku. Jednym z jego zadań była kontrola pozostawionych w 1796 r. zbiorów. Hauke stwierdził, że rzeczy osobiste i suknie są w bardzo złym stanie, ale cenne zbiory i biblioteka ocalały. Zakonserwował je, zinwentaryzował i przekazał pod opiekę dr Bergonzoniemu, który jeszcze w 1803 r. polecał swoje usługi Dąbrowskiemu.

Generała pasjonowała także działalność oświatowo-wychowawcza i naukowa. Tuż po wkroczeniu Polaków do Rzymu, po 3 maja 1798 r., za namową generała grono młodych oficerów zaczęło uczęszczać do teatrów, muzeów, na koncerty i zebrania klubów, gdzie prowadzono ożywione dysputy. Dąbrowski należał też do pierwszych 36 członków Włoskiej Akademii Wojskowej. Jego zasługą było zainicjowanie druku statutu, wygłaszanych referatów oraz większych rozpraw w specjalistycznym czasopiśmie wojskowym „Portafo gli Militare”, co przyczyniło się do podniesienia poziomu wykształcenia i wyszkolenia oficerów polskich i włoskich<sup>23</sup>. Dąbrowski udostępnił swoją bibliotekę oficerom pragnącym podnieść kwalifikacje i rozwijać zainteresowania teoretyczno-naukowe<sup>24</sup>. Zalecał też utworzenie biblioteki wojskowej i zbioru kartograficznego przy każdym pułku. Wypowiadał się stanowczo za likwidacją paradnego stroju trębaczy i orkiestr wojskowych, a zaoszczędzone pieniądze proponował przeznaczyć na akcje kulturalno-oświatowe.

W 1806 r., opuszczając Italię, zmuszony był Dąbrowski pozostawić swoje zbiory w Mediolanie, podobnie jak 10 lat wcześniej w Warszawie. Wracając do kraju, nie przypuszczał nawet jak rychło zrealizują się jego plany dotyczące „Świątyni Zwycięstwa”. Dekretem z Tyłży (19 VI 1807 r.) Napoleon przyznał 27 marszałkom i generałom francuskim oraz 3 generałom polskim donacje w dobrach narodowych Księstwa Warszawskiego. Dąbrowski na mocy tego dekretu otrzymał dnia 30 VI 1807 r. większą część dawnego klucza

soleckiego biskupów poznańskich w powiecie średzkim departamentu poznańskiego. Głównym ośrodkiem donacji była Winnogóra, z piętrowym pałacem, otoczonym ogrodem w stylu francuskim. Mając do dyspozycji obszerny pałac, zaczął generał realizować, w przerwach między kolejnymi kampaniami (1807, 1809, 1812-1813), ideę, która „siedzibę wodza legionów” zamieniła w „Świątynię Zwycięstwa”. Jedną z najobszerniejszych sal pałacu przeznaczył na zbrojownię i kazał ozdobić tak, że ...*ten pokój miał na dużych, wysokich marmurowych kolumnach piękne popiersia Czarnieckiego, Sobieskiego i cesarza Napoleona. Ściany tego pokoju były całe zamalowane gustownymi freskami, które wyobrażały pomniki poległych legionistów we Włoszech. Z dala było widać Apeniny i niebo włoskie, a cały pokój wyglądał jak cmentarzysko ubarwione girlandami i wieńcami laurowymi, wiszącymi na pomnikach, które sterczały otoczone płaczącymi wierzbami. Te różnych kształtów pomniki miały na sobie wypisane daty bitew i dzień zgonu z nazwiskiem poległego (...). Jeden z nich był w rodzaju piramid egipskich, wsparty na zebranych kulach armatnich. Ten właśnie*



4. General J. H. Dąbrowski na tle militariów w pałacu winnogórskim

4. General J. H. Dąbrowski depicted against the background of military exhibits in Winnogóra palace



5. Pałac w Winnogórze przed przebudową w 1910 r.

5. Palace in Winnogóra prior to redesigning in 1910

*we Włoszech chował szczątki odważnego i dzielnego Libe-rackiego, co padł tak chlubnie w obronie Werony. Niedaleko tego, wśród wysokich topoli stał pomnik ulubionego od wojska Elie Tremo; (...). I tak w koło całego pokoju był długi szereg pomników tych walecznych synów Ojczyzny,*

*k którzy mieli nadzieję, że prowadzeni przez ukochanego wodza, wrócą oswobodzić własną Ojczyznę. Wokół ścian ponad sufitem były malowane girlandy z plecionych liści laurowych, ponad nimi na całym suficie godła narodowe i trofea wojskowe, tarcze, pałasze, piki, kule armatnie otaczały artystycznie wielką środkową tarczę, na której były Orzeł i Pogoń<sup>25</sup>. Do tak przygotowanego pałacu Dąbrowski zaczął sprowadzać swoje zbiory z Warszawy i Mediolanu. Zwożono sztychy, dzieła sztuki, broń i pamiątki. Jesienią 1815 r. zwieziono*

bibliotekę i pamiątki legionowe z Mediolanu. Za wiedzą Prezesa Rządzącej Rady Królestwa Polskiego przywiózł je Karol Pflugbeil, ppłk i komendant 3 kompanii weteranów w Kaliszu, dawny przyjaciel Dąbrowskiego. Wśród pamiątek przywiezionych z Mediolanu za-

szczone miejsce przypadło chorągwiom legionowym, pod którymi żołnierze spełniali chlubną misję niepodległościową<sup>26</sup>. Tu też znalazło się 6 zdobytych pod Frydlandem (14 VI 1807 r.) armat z wyrytymi na nich napisami informacyjnymi o miejscu i dacie zdobycia<sup>27</sup>. Z boku sali umieszczony był bogaty czaprak ze śladami kul spod Novi i Bosco, ofiarowany Dąbrowskiemu przez Administrację Generalną Lombardii w 1797 roku. Zwracał uwagę obraz olejny wielkości naturalnej, na którym Dąbrowski stał obok popiersia Napoleona, wskazując prawą ręką napis wykuty na piedestale „Przez Niego do Niej”<sup>28</sup>. W obszernym biurku generała miały schowek jego osobiste pamiątki. Były tu: luneta polowa, którą używał we wszystkich kampaniach od 1799 r.<sup>29</sup>, nadane orderzy<sup>30</sup>, zegarek otrzymany w prezencie od Napoleona oraz szczególnie cenna brylantowa agrafa zakupiona z ofiar obywateli po bitwie pod Frydlandem<sup>31</sup>. Całość dopełniał zbiór map wojskowych i bogate archiwum legionowe.

W dekoracji malarskiej wnętrza winnogórskiego pałacu, jak i w programie powstającej przez lata kolekcji wyodrębnić można trzy warstwy ideowe<sup>32</sup>. Pierwszą stanowił kult wielkich wodzów, jakiemu hołdował Dąbrowski. Obrazowały go popiersia Stefana Czarnieckiego, króla Jana III Sobieskiego i Napoleona Bonaparte. Wybór wizerunków tych właśnie wodzów podkreślał ich związek z biografią gen. Dąbrowskiego. Znana powszechnie była cześć, jaką Dąbrowski otaczał nazwisko Czarnieckiego. Jeszcze w okresie drezdeńskim żywo interesował się biografią hetmana. Czarniecki uznawany był ówczesnie za wzór bohatera narodowego. Dąbrowski, podobnie jak wielki hetman, zdolny był poświęcić własne sprawy dla dobra ogółu, nad interes prywatny przedkładał dobro Rzeczypospolitej, stąd też często współcześni porównywali go do hetmana. Z porównaniem takim spotykamy się w relacjach ze ślubu generała z Barbarą Chłapowską, jak i w przemówieniu Staszica na posiedzeniu Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Warszawie w 1809 r., w czasie którego Dąbrowski ofiarował do zbiorów Towarzystwa manuskrypt swojej *Historii Legionów*. Staszic powiedział wówczas ...*ten to sam duch [Czarnieckiego] po ostatnim zupełnym już upadku naszym wstąpił w dzielnego Dąbrowskiego. Ukazał mu choć zaćmione lecz niezbędne nadzieje na uzbrojenie się...*<sup>33</sup>. Wcześniej, w styczniu 1807 r., podczas przeglądu pospolitego ruszenia pod Łowiczem wręczono Dąbrowskiemu buławę Czarnieckiego, ofiarowaną na tą uroczystość przez Wincentego Krasińskiego oraz szablę Jana III Sobieskiego przywiezioną z Włoch<sup>34</sup>. Ofiarowując te cenne pamiątki Dąbrowskiemu, prefekt bydgoski i rotmistrz województwa inowrocławskiego Sokołowski mówił ...*Pia-*

*stując buławę Czarnieckiego i oręż Sobieskiego tobie szczególnie należące bo w ich ślady wstąpiłeś godnie, kieruj sercami współbraci gotowemi iść wszędzie, na Twoje wezwanie!*<sup>35</sup>. Do Dąbrowskiego, jako twórcy Legionów i wodza odradzającej się armii, skierowane też były słowa przysięgi wygłoszonej tego dnia: *Ja tu przytomny, przed obliczem Boga zastępów, przed Bóstwem powstającej Ojczyzny mojej, przysięgam na tę buławę, którą niegdyś bohaterska dłoń Czarnieckiego dźwigała, na ten miecz walecznego Sobieskiego, pod którym padł polski nieprzyjaciel, iż do zgonu rozkazom Wielkiego Napoleona o swobodę i całość Ojczyzny aż do przelania ostatniej kropli krwi mojej walczyć będę*<sup>36</sup>.

Z biografią Dąbrowskiego nazwisko Czarnieckiego związane też było poprzez słowa *Pieśni Legionów* i słowa wiersza poświęconego hetmanowi w *Śpiewach Historycznych* J. U. Niemcewicza. O tym jak wielkim szacunkiem darzył Dąbrowski postać hetmana i jak trwałe było to przywiązanie, niech świadczą słowa, jakie sam wygłosił do młodych oficerów nowo formowanej armii Królestwa Polskiego w 1815 r., wręczając każdemu z nich w księgarni Zawadzkiego w Warszawie *Żywo Czarnieckiego: Chłopczy, musicie czytać! I kampanie Fryderyka, marszałka de Saxe, Guilberta i tylu innych, ale nade wszystko Czarnieckiego. Czarniecki i Trzydziestoletnia Wojna nie odstępowały mnie nigdy w bojach. Wielkimi wodzami byli zarówno Zamoyski, Chodkiewicz, ale podług mnie hetmanem i takim, jakiego byliśmy najbardziej potrzebowali był Czarniecki*<sup>37</sup>.

Legenda Sobieskiego towarzyszyła Dąbrowskiemu już w okresie legionowym, podczas walk we Włoszech. Wystarczy w tym miejscu przypomnieć zabiegi generała o uzyskanie z Loreto pamiątek po królu i wydarzenia na polu pod Łowiczem w roku 1807, by uzmysłowić sobie, że dla Dąbrowskiego król Jan III był symbolem i uosobieniem nieprzemijającej świetności oręża polskiego. Zabiegi Dąbrowskiego o uzyskanie pamiątek z Loreto miały prawdopodobnie, oprócz osobistych sentymentów, również wymiar propagandowy. Chodziło zapewne o przypomnienie, zarówno Europie, jak i samym legionistom, dawnej chwały oręża polskiego, któremu to Austria, śmiertelny wróg Legionów i jeden z zaborców, zawdzięczała niegdyś ocalenie.

Do wyjaśnienia pozostaje jeszcze kwestia, czy umieszczenie w pałacu winnogórskim biustu Napoleona na honorowym miejscu było wyrazem wdzięczności za donację, czy też uznaniem go za genialnego wodza, który pomoże przywrócić utraconą niepodległość. Odpowiedź odnaleźć możemy na wspomnianym wcześniej portrecie, który znajdował się w opisywanej sali, a raczej w napisie na piedestale biustu Cesarza „Przez Niego do Niej”, na który wskazuje palcem Dąbrowski.

Jeszcze wymowniejszy jest fakt, że to z jego dywizji wyszedł pomysł uhonorowania Napoleona pomnikiem w Warszawie<sup>38</sup>. Obecność popiersia Cesarza w pałacu Dąbrowskiego wydaje się zrozumiała. Nie dziwi też fakt zdublowania tego wizerunku poprzez umieszczenie go na portrecie generała. Polacy przez wiele lat wiązali z Napoleonem wszystkie swoje nadzieje i mimo licznych zawodów, jakie spotykały legionistów i żołnierzy Księstwa Warszawskiego, mit Napoleona funkcjonował niesłuchanie mocno. Dąbrowski ze znakomitą intuicją przewidział potęgę tego mitu i sam przyczynił się do jej ugruntowania. Pozostał Cesarzowi Francuzów wierny do końca, nie tylko jako żołnierz, ale także, zapewne, jako czynny członek wolnomularskiej loży Braci Polaków Zjednoczonych, której ideologia oparta była na niezachwianej wierze w niezwykłą wielkość Napoleona<sup>39</sup>.

Drugą warstwę ideową pałacu winnogórskiego stanowiła legenda Legionów utrwalona w postaci pomników poległych we Włoszech legionistów, namalowanych na jego ścianach. Liberadzki, Tremo, Rymkiewicz byli uosobieniem cnót wojskowych i obywatelskich. Zginęli na różnych polach bitew okresu napoleońskiego. Generał świadomie nawiązywał do tradycji Legionów i zapewne celowo, spośród licznych poległych żołnierzy, na bohaterów swojego panteonu wybrał tych, z którymi los swój związał najmocniej<sup>40</sup>. Stojąc na czele Legionów Dąbrowski czuł się potrzebny, wierzył w swoją rolę i misję, był kochanym i podziwianym przez żołnierzy wodzem, opromienionym sławą. Nie bez znaczenia był też fakt, że to właśnie w nim jako wodzu Legionów, a nie Kościuszcze i ks. Józefie Poniańskim, naród upatrywał zbawiciela ojczyzny. Dopełnieniem ekspozycji w pałacu był ogromny zbiór pamiątek okresu legionowego, trofeów wojennych i cennych archiwaliów<sup>41</sup>.

W programie dekoracji pałacu w Winnogórze zasadnicze znaczenie miała trzecia warstwa ideowa – symboliczna, sumująca koncepcje Dąbrowskiego. Wielka, środkowa tarcza z herbem Rzeczypospolitej otoczona panopliami symbolizowała całość Ojczyzny i jej przedrozbiorową potęgę. Celowi temu służyły też pamiątki zgromadzone przez generała: stara broń, cenny zbiór ładownic z XVII i XVIII w., a nade wszystko broń i pamiątki po królach i hetmanach. W kolekcji Dąbrowskiego znajdowały się m.in., wspomniane wcześniej, pamiątki po Sobieskim i Czarnieckim, a także szabla hetmana Tarnowskiego z napisem na głównej *Gdy Zygmunt August na tronie panował, Hetman Tarnowski tą szablą wojował*, trumienka ze szczątkami króla Stanisława Leszczyńskiego<sup>42</sup> oraz siodło z rędem po hetmanie Karolu Chodkiewiczu podarowane

przez szlachcica w jednej ze wsi polskich, podczas przekraczania Dniepru w 1812 roku.

Najważniejsza bowiem w programie kolekcji Dąbrowskiego była idea wolnej, niepodległej ojczyzny. Niepodległość – według generała – możliwa była do osiągnięcia tylko zbrojnym wysiłkiem Polaków. Ich duchowymi przywódcami stać się mieli bohaterscy wodzowie zapisani chlubnie w dawnych dziejach ojczyzny, jak też ci współcześni, którzy na polach Zieleń, Maciejowic, Racławic i w kampaniach napoleońskich walczyli o wolną Polskę. *Ile razy z wolna i z namaszczeniem wchodziliśmy do tego pokoju zawsze mieliśmy to uczucie, że w nim zamieszkuje dusze wszystkich tych męczenników i bohaterów – wspominała córka generała<sup>43</sup>. Bohaterowie, których uczcił Generał Dąbrowski byli wcieleniem pewnych wartości społecznych, męstwa i poświęcenia dla Ojczyzny, a doskonałość ich polegała na reprezentowaniu ideałów i nadziei zbiorowości<sup>44</sup>. Wprowadzenie zaś do wnętrza mieszkalnego wizerunku grobowców było uzasadnione ideą „Świątyni Zwycięstwa”. Dzięki tak spójnemu programowi udało się Dąbrowskiemu zrealizować ideę narodowego panteonu. *Do tego sanktuarium wstęp mieli wybrańcy, w pewnym sensie elita, dobrana jednak nie według kryteriów rodowych, lecz pod kątem użyteczności dla sprawy narodowej<sup>45</sup>. W Winnogórze bywali: kapitan Michał Mycielski, Ludwik Szczaniecki i Karol Wierzbolowicz – dawni adiutanci Dąbrowskiego. Tu także przybywali, jak do „Mekki”, dawni legioniści. Z tymi właśnie ludźmi wiązał generał określone plany polityczne, a program kolekcji i wystrój wnętrz był swego rodzaju ideowym i plastycznym komentarzem do poglądów i zamierzeń Dąbrowskiego<sup>46</sup>.**

Winnogóra otwarta była także dla szeroko pojętych elit, patriotycznie nastawionego ziemiaństwa i arystokracji. Dąbrowski rozumiał, że im więcej osób wpływowych zapozna się z jego ideą, tym łatwiej będzie można w przyszłości skonsolidować naród do walki o wolność. Poprzez koneksje rodzinne drugiej żony, Barbary z Chłapowskich i odnowione kontakty z ks. Antonim Radziwiłłem, który został namiestnikiem W. Ks. Poznańskiego, w Winnogórze bywała głównie arystokracja i ziemiaństwo wielkopolskie: Sułkowscy, Mielżyńscy, Kwileccy, Żółtowscy, Chłapowscy, Kurnatowscy, Morawscy. Wydaje się, że wizyty te miały wpływ na, dość powszechny wśród ziemian wielkopolskich, zwyczaj posiadania w reprezentacyjnym salonie pałacu choćby niewielkiego zbioru historycznej broni i pamiątek ojczystej przeszłości. Analogia z Winnogórą jest aż nazbyt czytelna<sup>47</sup>.

Wraz ze śmiercią gen. Dąbrowskiego w 1818 r. zamknięty został okres istnienia „Świątyni Zwycię-



stwa” w Winnogórze. Pragnąc zabezpieczyć przyszłość zebranych pamiątek, w testamencie z 6 czerwca 1818 r. uczynił Dąbrowski następujący zapis *Moją broń i zbroję, wszystkie moje rękopisy, dotyczące przedmiotów wojskowych, historycznych, politycznych, pięknych nauk, wszystkie plany, rysunki, mapy, kopiersztychy, portrety, rozmaite do tego sięgające się instrumenty, całą moją bibliotekę, wszystką broń i ryszunki jakiegobądź nazwania, wszystkie armaty, wszystkie starożytne ubiory, mój złoty emaliowany pałasz, który od Naczelnika Kościuszki w r. 1794 otrzymałem, mój żelazny pałasz, którym zwykle nosił i wogóle wszystkie podobne rzeczy, w którymkolwiek bądź kraju znajdować się mające, o ile są moją własnością zapisuję Świątelnemu Towarzystwu Warszawskiemu, które się tam wyłącznie pod nazwą Towarzystwa Królewskiego Przyjaciół Nauk znajduje. Przyłączam jeden do tego warunek, ażeby każdemu Polakowi wolno było te rzeczy w miejscu zachowania oglądać i respective czytać, nie mogą jednak być rozdzielone ani alienowane, lecz mają pozostać jako własność rzeczzonego Towarzystwa i zaklinam moich sukcesorów, aby wszystkie te rzeczy sumiennie temu Towarzystwu oddawali<sup>48</sup>. Tuż przed śmiercią zastrzegł jednak, żeby pochować go w generalskim mundurze legionowym, a do trumny włożyć trzy szable: używaną w 1794 r., w okresie Legionów i w czasie bitwy nad Berezyną, oraz trzy kule, które zraniły go pod Bosco, Tczewem i nad Berezyną<sup>49</sup>. Nie spełniono życzenia generała co do broni, gdyż przedstawiciele Towarzystwa sądzili, że nie powinno się rodaków pozbawić tak cennych pamiątek narodowych<sup>50</sup>. Wkrótce po uroczystościach pogrzebowych zabrano się do realizacji zapisu. Generałowa Dąbrowska przybywszy do Warszawy zezwoliła na wydanie zapisanych Towarzystwu darów. Ze strony Towarzystwa delegowano: Walentego Skorochoda, Majewskiego i Niemcewicza. Ze strony rodziny Dąbrowskich nad prawidłowością prac czuwali wyznaczeni jeszcze przez generała: Ludwik Szczaniecki i pplk. Karol Wierzbolowicz. Na posiedzeniu PTP 6 grudnia 1818 r. sekretarz odczytał spis rzeczy odebranych z Winnogóry. Okazało się przy tym, że zabrakło w nim wielu przedmiotów, których za życia generał Dąbrowski sam używał, a które byłyby cenną pamiątką dla potomności. Prezes Staszic uprosił więc kolegów mających zażyłą przyjaźń z wdową i egzekutorami testamentu, *...aby skłonić ich do przekazania Towarzystwu jednego z orderów noszonych przez Dąbrowskiego, albo pierścienia, albo pałasza, albo ostrogi, albo ładownicy, albo bandoletu, albo portupei, albo siodła, lub przy niem strzemiona, to jest czegoś takiego, jeżeli nie wszystkiego, co było używane przez jenerała, albo nareszcie książki, którą mając przy sobie ocalonym został od szwanku kuli karabinowej<sup>51</sup>. Tymi sprawami**

miał się zająć Niemcewicz. Podjęto starania o pozyskanie do zbiorów książki Schillera, którą Dąbrowski podarował jeszcze we Włoszech swojemu przyjacielowi Johannowi Christianowi Reinhartowi<sup>52</sup>. W lipcu 1820 r. nadeszła pozytywna odpowiedź od samego prof. Reinharta, a także oczekiwana książka. Towarzystwo w dowód wdzięczności obiecało przekazać Reinhartowi dwunastotomowe wydanie wszystkich dzieł Schillera, drukowane w Lipsku i oprawione w półskórek<sup>53</sup>.

W 1819 r. na posiedzeniu styczniowym Towarzystwa Przyjaciół Nauk sekretarz Czarniecki zawiadomił zebranych, że książki, plany, mapy, atlasy i inne pamiątki są już opisane i wniósł, by wręczyć wdowie pokwitowanie ich odbioru. Niemcewicz nadmieniał przy okazji, że generałowa przekaze do zbiorów Towarzystwa niektóre z pamiątek pozostawionych w Winnogórze<sup>54</sup>. Ostatecznie w pałacu pozostały dwie małe armatki-wiwatówki, luneta polowa, ordery i inne drobiazgi osobiste generała.

Dar przekazany przez Dąbrowskiego Towarzystwu Przyjaciół Nauk był tak duży, że podjęto starania o budowę nowego gmachu, mającego pomieścić cenne zbiory. Jego otwarcie i udostępnienie zbiorów dla publiczności nastąpiło 24 stycznia 1824 roku. Zbiory mieściły się w dwóch lub trzech głównych salonach pierwszego piętra pałacu Staszica, zwanych salonami Dąbrowskiego. Zbrojownia w dużej, pięknej sali o sześciu oknach, ozdobionej czterema kolumnami. Zgromadzono w niej przeszło pięćset sztuk pamiątkowej i historycznej broni, polskiej i obcej, zdobiącej ściany lub ustawionej na podłodze. Obok pełnych zbroi były tu półbroje, pancerze, hełmy, kolczugi, broń biała i palna różnych typów i z różnego okresu<sup>55</sup>. W środku sali na piedestale przybranym orężem ułożonym w panoplia stał biust generała Dąbrowskiego. Wkoło popiersia ułożono 5 armat brązowych<sup>56</sup>. Na armatach wyrte były napisy upamiętniające miejsce zdobycia oraz zawołania do Boga: „Oratio Dei”, „Fortitudo Dei”, „Laudatio Dei”, „Remuneratio Dei”. Jedna z armat miała napis „Opuszczone po wojnie 1794 r. zakopane przez włościan z Węglan w Sandomierskim, po oswobodzeniu kraju w 1809 r. dobyte”. „Dziedzic miejsca Stanisław Małachowski, marszałek Sejmu konstytucyjnego, późniejszy prezes Senatu wkrótce przed zgonem Dąbrowskiemu ofiarował”<sup>57</sup>. Naokoło armat zawieszono wiele chorągwi. Wisiała tu chorągiew turecka przywieziona z Loreto, obok niej trzy legionowe i chorągiew z czasów Księstwa Warszawskiego haftowana ręką Barbary Dąbrowskiej<sup>58</sup>. Wśród licznych pamiątek po generale eksponowano też książkę *Wojna trzydziestoletnia* Schillera, którą z takim trudem udało się sprowa-

dzić do zbiorów. Obok znajdował się portret Dąbrowskiego i pod nim za szkłem wieniec laurowy z napisem „Dar dla Wojska Narodowego powracającego do Stolicy ofiarowany ... w Warszawie 19 grudnia 1809 r.” Ciekawość budziła sztaba zgięta rękoma króla Augusta II i trumienka ze szczątkami króla Stanisława Leszczyńskiego. Przy drzwiach wejściowych do „Zbrojowni” ustawiono manekiny w zbrojach, z tarczami, hełmami i halabardami<sup>59</sup>. Owi „rycerze” strzec mieli, w sposób symboliczny, zgromadzonych pamiątek. Obok zbrojowni znajdował się salon biblioteki i manuskryptów, gdzie pomieszczono księgozbiór, cenne mapy i archiwum generała<sup>60</sup>.

Kłęska powstania listopadowego położyła kres działalności Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Warszawie. Cesarz Mikołaj I tuż po jego detronizacji przez Sejm Królestwa Polskiego w styczniu 1831 r., podjął decyzję o konfiskacie wszystkich zbiorów kulturalno-oświatowych. Już w lutym gen. Iwan Dybicz otrzymał rozkaz opieczętowania i zamknięcia wszystkich gabinetów naukowych oraz zbiorów Uniwersytetu i TPN natychmiast po zdobyciu Warszawy<sup>61</sup>. Szczególnie bezwzględnie potraktowano zbiory Towarzystwa. Cesarz uznał, że *główni członkowie Towarzystwa byli przewodnikami w nieszczęsnym przewrocie*, w związku z czym

*wszystkie należące do niego przedmioty, jako nie stanowiące ani własności prywatnej, ani też społecznej Królestwa Polskiego, stały się prawem wojny mieniem rosyjskim, ponieważ wojsko rosyjskie zdobyło Warszawę siłą broni*<sup>62</sup>. Już latem 1832 r. do pomieszczeń Towarzystwa weszła komisja pod przewodnictwem starszego kustosa Imperatorskiej Biblioteki Publicznej, radcy stanu Aleksandra Iwanowicza Krasowskiego<sup>63</sup>. Na początek Krasowski sporządził pobieżny opis sali Dąbrowskiego. Wynikało z niego, że w tym czasie w sali znajdowały się: *popiersie generała z gipsu, stojące na wysokim drewnianym postumencie i otoczone trofeami starej i nowej broni – hełmami, szyszakami i pancierzami, a także pięcioma niedużymi armatkami z miedzi (...) na ścianach gabinetu zbrojowni były porozwieszane kolczaki, zbroje, hełmy, strzelby, szable, szpady i inna broń, razem z którą znajdował się jeden sztandar i trzy chorągwie zagraniczne*<sup>64</sup>. Jednak już 30 października 1832 r. na polecenie feldmarszałka Paskiewicza dwaj porucznicy artylerii, Nikitin i Chlebowski, sporządzili dokładny opis i narysowali plany wszystkich ścian zbrojowni, ze znajdującą się tam bronią. Każdy z 514 eksponatów otrzymał numer, któremu miał odpowiadać numer na planie<sup>65</sup>. Po zatwierdzeniu spisów i planów przez Paskiewicza miało rozpocząć się pakowanie zbiorów do



6. Armatka ofiarowana gen. J. H. Dąbrowskiemu przez Stanisława Małachowskiego

6. A field gun offered to General J. H. Dąbrowski by Stanisław Małachowski

(Rep. 1, 2, 3, 5 z E. Łuniński, Napoleon (Legiony i Księstwo Warszawskie). Warszawa 1908; fot. 4 -D. Borowicz)

specjalnie przygotowanych skrzyń. Już 15 listopada Krasowski oświadczył, że kolekcja Dąbrowskiego wraz z wyposażeniem gabinetu numizmatycznego, obrazami olejnymi, grafikami, matrycami do medali i innymi obiektami ze zbiorów TPN wyruszyły z Warszawy. W połowie stycznia 1833 r. skrzynie dotarły do Petersburga, ale otwarte zostały dopiero na przełomie kwietnia i maja 1834 roku<sup>66</sup>. Nie wszystkie pamiątki z kolekcji generała konfiskatorzy odnaleźli od razu. Część zbiorów ukryto jeszcze podczas powstania. Niestety, mieszkający w pałacu TPN kustosz Bielawski doniósł Krasowskiemu o tajnej komórcie pod amfiteatrem, w której mogły być ukryte cenne zbiory. Przy udziale Bielawskiego oraz w obecności pomocnika bibliotekarza Warszawskiej Biblioteki Publicznej Pawła Zaorskiego, adiunkta Kazimierza Sumińskiego i kustosza Zamku Królewskiego Leonarda Gimbuta, pomieszczenie zostało otwarte. Znalezione tam między innymi sztandar turecki przywieziony przez Dąbrowskiego z Loreto, zbiór map geograficznych i wojskowych w futerałach i wiązkach oraz 41 pustych futerałów, w których pierwotnie przechowywano archiwum legionowe gen. Dąbrowskiego<sup>67</sup>.

W 1834 r. zbrojownia Dąbrowskiego trafiła do prywatnej kolekcji broni cara Mikołaja I w Carskim Siole, a stamtąd w latach 1885-1887, wraz z innymi militariami carskosielskiego Arsenału, do zbiorów Ermitażu. Inne pamiątki trafiły do różnych instytucji w Petersburgu<sup>68</sup>. W carskosielskim arsenale zbrojownia gen. Dąbrowskiego tworzyła w większości tzw. polską kom-

natę. W Ermitażu takiej komnaty już nie było. Rosjanie przez następne lata starali się zatrzeć ślady pochodzenia cennych militariów. Dopiero w 1917 r. można było podjąć prace nad rekonstrukcją polskich zbiorów w muzeach i innych instytucjach rosyjskich<sup>69</sup>. Powołana w tym celu Komisja Likwidacyjna wykonała ogromną pracę. Na mocy traktatu ryskiego powstała Komisja Specjalna powołana do prac rewindykacyjnych. W jej wyniku część ze zidentyfikowanych pamiątek przywieziono do kraju. Trafiły one pod koniec lat 20. do zbiorów Muzeum Wojska, gdzie wzbogaciły nowotworzoną ekspozycję<sup>70</sup>. Cenne archiwum legionowe umieszczono w zbiorach Archiwum Akt Dawnych, a skromną część księgozbioru w Bibliotece Uniwersyteckiej, Bibliotece Narodowej i Centralnej Bibliotece Wojskowej. Ostatnia wojna okrutnie obeszła się z dużą częścią odzyskanych przez Polskę zbiorów. Szczególnie ucierpiało Archiwum. Zbiory złożone na czasowe przechowywanie w gmachu Biblioteki Ordynacji Krasieńskich niemal doszczętnie spłonęły podczas powstania warszawskiego\*. Los łaskawiej obszedł się z pamiątkami przechowywanymi w Muzeum Wojska. Do dzisiaj cieszą oko zwiedzających i wywołują zadumę nad tragicznymi dziejami polskich zbiorów.

\* ich losy opisuje w tym numerze „Muzealnictwa” Konrad Ajewski w artykule pt. „O trzech Bibliotekach Ordynackich w Warszawie w 60. rocznicę ich zniszczenia”.

## Przypisy

<sup>1</sup> Z. Żygulski jun., *Dzieje zbiorów puławskich*. „Rozprawy i sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie” 1962, t. 7.

<sup>2</sup> Szerzej o tych kolekcjach pisali: J. Kaźmierczak, *Tytusa Działyńskiego zbiór pamiątek narodowych w Kórniku*. „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Nauki Humanistyczno-Społeczne. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo” 1980 (Toruń), t. 9, z. 112, s. 45-75; J. Pych, *Zbrojownia Ordynacji Krasieńskich*. „Muzealnictwo Wojskowe” 1995, t. 6, s. 209-232; K. Ajewski, *Militaria w zbiorach Muzeum Ordynacji Zamojskiej w Warszawie*. „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej” 1994, nr 2, s. 183-218.

<sup>3</sup> Idąc w ślady ojca Jana Michała, młody Dąbrowski wstąpił do armii saskiej w wieku 14 lat i za sprawą koligacji rodzinnych szybko awansował w hierarchii wojskowej. Ze względu na służbowe znajomości ojca przyznano Janowi Henrykowi zaraz stopień chorążego, w 1777 r. otrzymał stopień porucznika, a w 1780 r. dostał przydział do najbardziej elitarnej formacji – gwardii – dzięki protekcji rodziny żony, Gustawy Małgorzaty Henryki von Rackel. J. Pachowski,

*Generał Jan Henryk Dąbrowski 1755-1818*. Warszawa 1981, s. 26, 28, 29, 33.

<sup>4</sup> J. Pachowski, *ibid.*, s. 33.

<sup>5</sup> *ibid.*, s. 38.

<sup>6</sup> *ibid.*, s. 33.

<sup>7</sup> *ibid.*, s. 42-43.

<sup>8</sup> *ibid.*, s. 45; Sesja naukowa ku czci J. H. Dąbrowskiego. Poznań 1969, s. 77; A. Skalkowski, *J. H. Dąbrowski. cz. I Na schyłku dni Rzeczypospolitej 1755-1795*. Kraków 1904, s. 33, 47, 190.

<sup>9</sup> J. Pachowski, *Generał...*, *op. cit.*, s. 30.

<sup>10</sup> *ibid.*, s. 106.

<sup>11</sup> *ibid.*, s. 77; S. Schnür-Peplowski, *Wódz Legionów. Opowiadanie dziejowe z lat 1790-1818*. Lwów 1909, s. 57.

<sup>12</sup> J. Pachowski, *Generał...*, *op. cit.*, s. 81; A. Skalkowski, *J. H. Dąbrowski...*, *op. cit.*, s. 94; S. Schnür-Peplowski, *Wódz...*, *op. cit.*, s. 57; J. Willaume, *J. H. Dąbrowski [w:] Wielkopole XIX w.* Poznań 1969, s. 50.

<sup>13</sup> J. Pachowski, *Generał...*, *op. cit.*, s. 112.

<sup>14</sup> *ibid.*, s. 228.

<sup>15</sup> Niewiele pamiątek okresu legionowego dotarło do Puław. Gen. Dąbrowski, owładnięty ideą własnego panteonu, niechętnie widział swoje pamiątki w innych zbiorach. Aby powetować sobie ten niedostatek i godnie uhonorować waleczne „legie”, im właśnie Czartoryska poświęciła najbardziej okazałą tarczą honorową w podziemiach „Sybilli”.

<sup>16</sup> Do podjęcia takich kroków skłoniły Dąbrowskiego wypadki polityczne, jakie miały miejsce we Włoszech (znieszenie klasztorów, konfiskaty majątków kościelnych). W takiej sytuacji mogła zachodzić obawa o losy cennej pamiątki. Generał Saint-Cyr – dowódca armii francuskiej w Rzeczypospolitej Rzymskiej – wyraził zgodę na przejęcie chorągwi przez Dąbrowskiego. Zgodę taką uzyskał też Dąbrowski od Konsulatu Rzymskiego. Na jego polecenie kpt. Kozakiewicz stojący z oddziałem w Fano zabrał chorągiew z Loreto i przywiózł ją do Rzymu dnia 7 czerwca 1798 r. Z. Żygulski jun., *Chorągwie tureckie w Polsce na tle ogólnej problematyki przedmiotu*. Kraków 1968, s. 58-59 [420-421] (nadbítka z III tomu *Studiów do dziejów Wawelu*).

Dąbrowski mylnie uważał ją za chorągiew daną Kara Mustafie przez Mahometę IV na wyprawę wiedeńską; faktycznie tę ostatnią przekazał Sobieski do bazyliki św. Piotra. J. Pachonński, *Generał...*, *op. cit.*, s. 228; J. Pachonński, *Dwie najsłynniejsze chorągwie zdobyte na Turkach przez Jana III w 1683 r.* „Kuryer Liter. Nauk.” IKC 1933, nr 189 z 10 VII; Z. Żygulski jun., *Chorągwie tureckie w Polsce...*, *op. cit.*, *Studia do Dziejów Wawelu*, III, 1968, s. 363 n.

<sup>17</sup> W 1799 r. Dąbrowski wysłał Wybickiego do Paryża z misją przekazania szabli Jana III Kościuszce. Wybicki za pośrednictwem gen. Kniaziewicza przekazał ją 17 XII 1799 roku. Kościuszko u schyłku życia podarował szablę synowi Anny z Zamoyskich Aleksandrowej Sapieżyny. J. Pachonński, *Generał...*, *op. cit.*, s. 257, 286-287, przyp. 2; A. Skalkowski, *Z korespondencji Kościuszki urzędowej i prywatnej*. Wyd. A. Skalkowski. Kórnik 1929, s. 74 n.

<sup>18</sup> Atlas zawierał 75 miedziorytów formatu 55 x 40 cm wykonanych przez Giulia de la Haye.

<sup>19</sup> 14 V 1799 r. legionieści zdobyli chorągiew powstańców toskańskich, Dąbrowskiemu chodziło zapewne o to trofeum.

<sup>20</sup> J. Pachonński, *Generał...*, *op. cit.*, s. 349.

<sup>21</sup> *ibid.*

<sup>22</sup> *ibid.*, s. 350.

<sup>23</sup> Szerzej o roli Dąbrowskiego w wydawaniu „Portafóglu Militare” pisze J. Pachonński, *Generał...*, *op. cit.*, s. 344.

<sup>24</sup> Z księgozbioru Dąbrowskiego korzystał m.in. Aleksander Roźniecki, dowódca jazdy polskiej, podczas prac reorganizacyjnych. Reformując jazdę zasięgał informacji u Dąbrowskiego na temat zmian, jakie nastąpiły w kawalerii niemieckiej w latach 1790-1803 w zakresie rekrutacji, uzbrojenia i taktyki. W tym też celu wypożyczył z biblioteki generała *Traktat o musztrach* marszałka de Saxe. Ok. 1803 r. za namową Dąbrowskiego zaczął gromadzić Roźniecki własną bibliotekę wojskową.

<sup>25</sup> B. z Dąbrowskich Mańkowska, *Pamiętniki*. Poznań

1880, s. 91. Dopelnieniem dekoracji z pałacu były obrazy św. Kunegunda w Wieliczce, św. Kazimierz gromiący Turków oraz portrety rodzinne pędzla Jana Gładysza, umieszczone w kościele obok pałacu. J. Pachonński, *Generał...*, *op. cit.*, s. 453.

<sup>26</sup> Legia Włoska dostała chorągwie od rządu francuskiego po reorganizacji. 17 lutego 1801 r. w Mediolanie o godz. 8<sup>00</sup> każdemu batalionowi wręczono własną chorągiew. Chorągwie wykonane były w pracowni „Joseph” w cenie 400 franków za sztukę. Do Włoch wiózł je z Paryża Jan Dembowski z pismem od gen. Berthiera z 5 grudnia 1800 r. stwierdzającym, że *znaki te nie mogą być powierzone waleczniejszym*. J. Pachonński, *ibid.*, s. 309, 311.

<sup>27</sup> Armaty te wydobyli z rzeki wycieczający po bitwie żołnierze i przekazali je gen. Dąbrowskiemu. Ten kazał wyryc na nich stosowne napisy. Armaty brały udział w uroczystym wkroczeniu do Poznania 27 sierpnia 1807 r., kiedy to wieszono je na lawetach jako trofea zdobyte na Moskalach i Prusakach. J. Pachonński, *ibid.*, s. 446, 451.

<sup>28</sup> J. Pachonński, *ibid.*, s. 463. Autorowi nie jest znany portret Dąbrowskiego wspomniany przez Pachonńskiego.

W zbiorach polskich zachowały się dwa podobne portrety – na jednym namalowanym przez Gładysza ok. 1810 r. Dąbrowski ręką wskazuje na rękopis *Historia Legionów Polskich*, obok rękopisu ustawione jest na stole popiersie Aleksandra Wielkiego. Obraz ten znajduje się obecnie w zbiorach Zamku Królewskiego w Warszawie. Drugi obraz ze zbiorów Muzeum Narodowego we Wrocławiu namalowany przez Jana Kantego Maszkowskiego około 1850 r. jest kopią obrazu Gładysza. Różni się jednak od niego popiersiem umieszczonym na stole. Na portrecie namalowanym przez Maszkowskiego Dąbrowski wskazuje ręką na napis wyryty na cokole popiersia Napoleona „CUI PATRIAM DECUS ESSE MEUM”. Niewykluczone, że pierwotnie na obrazie Gładysza umieszczone było popiersie Napoleona przemalowane około 1816 roku. W nowej sytuacji politycznej popiersie Aleksandra Wielkiego mogło być desygnatem cara Aleksandra noszącego tytuł króla polskiego. Polacy w pierwszych latach tworzenia Królestwa Polskiego wiązali pewne nadzieje z carem Aleksandrem. Umieszczenie więc popiersia Aleksandra Wielkiego na portrecie mogło być wyrazem tych nadziei. Ostateczne rozwiązanie tej kwestii mogą przynieść specjalistyczne badania konserwatorskie, które umożliwią potwierdzenie lub zakwestionowanie zaprezentowanej hipotezy.

<sup>29</sup> Lunetę tę ofiarowali Dąbrowskiemu w Genui żołnierze 106 francuskiej półbrygady liniowej należącej do jego dywizji.

<sup>30</sup> Między 4 a 15 sierpnia 1804 r. kapituła Legii Honorowej przysłała Dąbrowskiemu insygnia „wielkiego orła” (komandoria), które miał mu wręczyć marszałek Jourdan; w maju 1806 r. dostał komandorię Orderu Korony Żelaznej; 19 listopada 1809 r. w Miechowie generał bożogrobców ks. Nowiński ozdobił go Krzyżem Jerozolimskim; 9 grudnia 1815 r. otrzymał Order Orła Białego, Order św. Włodzimierza i Order św. Anny. J. Pachonński, *Generał...*, *op. cit.*, s. 364,

381, 482, 634; Najważniejsze polskie odznaczenie wojskowe – Virtuti Militari II klasy przyznano mu 26 XII 1807 r.

<sup>31</sup> Agrafa ta była przeznaczona dla tego, kto się wyróżni w bitwie odwagą i zostanie w niej ranny. Rząd Narodowy obdarzył nią Dąbrowskiego w dniu jego ślubu z drugą żoną Barbarą z Chłapowskich. Ceremonię wręczenia daru obszernie komentowała prasa poznańska. 5 listopada 1807 r. Po ukończeniu ślubnego obrządku, generał brygady Kosiński, dopełniając patryotycznego przeznaczenia daru jakim był fermoar (agrafa), dawniej od komisji rządowej na ręce generała dywizji Dąbrowskiego przesłany, ze zwykłą sobie wymową tak do zasłużonej pary przemówił: „Przyjmij Pani, ten dar rządu, do którego waleczność twego oblubieńca daje ci prawo, ofiara to gorliwości obywatelskiej, wołą rządu złożona w ręku dowódcy legionu IIIgo, od niego przeznaczoną była dla tej, która pierwsza przez ślubne związki uszczęśliwi rannego w pamiętnej bitwie pod Frydlandem. Traf równie nieprzewidziany jak szczęśliwy, nagradza osobistą tego wodza waleczność, wieńcząc najulubieńszą mu osobę. Niech ta pamiątka w Twoim, Pani, złożona ręku, podwójną dzisiaj znaczy epokę i odnowionej sławy Polaka i waszego szczęścia. Cyt. za B. z Dąbrowskich Mańkowska, *Pamiętniki*. op. cit., s. 93.

<sup>32</sup> Szerzej o programie dekoracji malarskiej pałacu winogórskiego i jego związku z programem kolekcji pisała M. Warkoczewska *Siedziba wodza legionów. Funkcje ideowe dekoracji wewnątrz pałacu w Winnogórze*. „*Studia muzealne*” 1977, nr 12, s. 61-78.

<sup>33</sup> *ibid.*, s. 65-66.

<sup>34</sup> J. Pachoński, *Generał...*, op. cit., s. 419-420; M. Jachowski, *Pamiętnik*. *Przemyśl* 1883, s. 275; Do rozstrzygnięcia pozostaje kwestia, czy była to szabla ofiarowana do Loreto przez Sobieskiego, skoro ją ofiarował Dąbrowski naczelnikowi Kościuszcze, a ten młodemu Sapieżce w 1817 roku. Być może chodzi tu o miecz ofiarowany Sobieskiemu przez papieża Innocentego XI w 1679 roku.

<sup>35</sup> M. Warkoczewska, *Siedziba...*, op. cit., s. 65.

<sup>36</sup> J. Pachoński, *Generał...*, op. cit., s. 420; M. Warkoczewska, *ibid.*, s. 65.

Warto tu zaznaczyć, że sam Dąbrowski również przysięgał na te pamiątki, o czym świadczy list Wybickiego z dnia 31 grudnia 1806 r.: *Pisziesz mi, że chcesz przysięgać na buławę Czarnieckiego i pałasz Sobieskiego. Ta myśl jest godna Dąbrowskiego – Bądź naszym Czarnieckim!*, cyt. za M. Warkoczewska, *Siedziba...*, op. cit., s. 74, przyp. 13.

Pamiątki te musiały mieć dla Dąbrowskiego duże znaczenie, skoro zapadły w pamięć osobom odwiedzającym Winnogórę. L. Szczaniecki, dawny adiutant generała pisał: *Wieczorem stanąłem w Winnogórze, dobrach jen. Dąbrowskiego. Oglądałem tu piękny zbiór starożytnych broni, złożonej szczególnie z samych krajowych zbroi i wojennych, w kraju używanych dawnej narzędzi. Z poszanowaniem oglądałem pałasz Czarnieckiego i ten co Sobieski miał pod Wiedniem*. L. Szczaniecki, *Dziennik... Pułkownika Wojsk Polskich, Notatka z dnia 5 X 1807 r.* Warszawa 1904, s. 172. Autorowi chodziło zapewne nie o pałasz Czarnieckiego, a o buławę.

<sup>37</sup> J. Pachoński, *Generał...*, op. cit., s. 627.

<sup>38</sup> *ibid.*, s. 490; patrz też przyp. 28.

<sup>39</sup> J. Pych, *Legenda napoleońska w kolekcjonerstwie i muzealnictwie polskim*. „*Muzealnictwo Wojskowe*” 2000, t. 7, s. 21-22; szerzej o wpływie Dąbrowskiego na rozwój masonerii polskiej pisała M. Warkoczewska, *Siedziba...*, op. cit., s. 70.

<sup>40</sup> Elias Tremo należał do najbliższego otoczenia Dąbrowskiego i był jego jedynym przyjacielem i powiernikiem w okresie legionowym.

<sup>41</sup> Ok. 1815-1818 r. Dąbrowski przy pomocy Karola Pflugbeila zaczął porządkować archiwum. Dzieła dokończyli już po jego śmierci członkowie Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Warszawie.

<sup>42</sup> Szczątki Leszczyńskiego zabrał Dąbrowski 14 lipca 1814 r. z Nancy podczas mszy żałobnej za duszę króla. Dąbrowski kazał wówczas otworzyć trumnę i wyjąć kilka kości, by szczątki króla nie poniewierały się w obcej ziemi. J. Pachoński, *Generał...*, op. cit., s. 615; B. z Dąbrowskich Mańkowska, *Pamiętniki*, op. cit., s. 14, 15.

<sup>43</sup> B. z Dąbrowskich Mańkowska, *ibid.*, s. 260.

<sup>44</sup> M. Warkoczewska, *Siedziba...*, op. cit., s. 67.

<sup>45</sup> *ibid.*, s. 67-68.

<sup>46</sup> O tym, jak silny był wpływ Dąbrowskiego na kształtowanie poglądów politycznych rodaków i jak nośna była jego idea urzeczywistniona w Winnogórze, niech świadczy fakt, że po przeniesieniu zbiorów do Warszawy, po śmierci generała w 1818 r., w salonach obok zbrojowni zbierały się pierwsze organizacje spiskowe w Królestwie Kongresowym. Córka generała wspominała *Salon obok zbrojowni był salonem biblioteki i manuskryptów. Schodzili się tam licznie panowie nie tylko z Tow. Przyj. Nauk, ale i innych towarzystw patriotycznych i konspiracyjnych. Tam pod pozorem literatury snuty się wątki zawiązane przez Łukasiewskiego, Umińskiego i innych, tam zwoływano członków sprysiężonych, należących do towarzystwa zwanego natenczas „Kosymierów...”* B. z Dąbrowskich Mańkowska, *Pamiętniki*, op. cit., s. 15.

<sup>47</sup> Najbardziej znaną realizacją tego typu był zamek w Kórniku należący do rodu Działyńskich. Inną, słynną siedzibą był Pałac w Rogalinie Edwarda Raczyńskiego, ze zbrojownią umieszczoną w najważniejszym salonie. Do tego typu realizacji zaliczyć też można zbrojownię w pałacu w Posadowie należącym do rodu Łąckich. Umieszczono ją w centralnym pomieszczeniu znajdującym się na osi pałacu.

<sup>48</sup> A. Czołowski, *Zbrojownia generała Jana Henryka Dąbrowskiego*. „*Dziennik Bydgoski*” 1924, nr 299, s. 4.

<sup>49</sup> J. Pachoński, *Generał...*, op. cit., s. 641.

<sup>50</sup> *ibid.*

<sup>51</sup> A. Kraushar, *Towarzystwo Warszawskie Przyjaciół Nauk 1800-1832. Monografia historyczna osnuta na źródłach archiwalnych*. Księga III Czasy Królestwa Kongresowego. Czterolecie I 1816-1820. Kraków 1902, s. 251-252.

<sup>52</sup> *ibid.*, s. 262.

<sup>53</sup> U. Paszkiewicz, *Utracona biblioteka gen. Jana Henryka Dąbrowskiego*. „*Cenne, bezcenne, utracone*” 1998, nr 3/9, s. 4.

<sup>54</sup> A. Kraushar, *Towarzystwo...*, op. cit., s. 262.

<sup>55</sup> A. Czołowski, *Zbrojownia...*, op. cit., s. 4.

<sup>56</sup> *ibid.*; B. z Dąbrowskich Mańkowska, *Pamiętniki*, *op. cit.*, s. 14.

<sup>57</sup> A. Czołowski, *Zbrojownia...*, *op. cit.*, s. 4.

<sup>58</sup> *ibid.*; B. z Dąbrowskich Mańkowska, *Pamiętniki*, *op. cit.*, s. 14.

Chorągwie te darzono ogromnym szacunkiem. O tym, jak duże znaczenie przypisywano tym pamiątkom, niech świadczą dwa wydarzenia z powstania listopadowego. W grudniu 1830 r. gen. Wincenty Krasieński zmuszony został do złożenia przysięgi na wierność powstaniu. Przysięgał na chorągiew Gwardii Akademickiej. Była to dawna chorągiew 113 półbrigady francuskiej, sformowanej z dawnych legionistów Dąbrowskiego i wywiezionej na San Domingo. Chorągiew przywiózł do kraju płk. Kazimierz Małachowski i przekazał ją gen. Dąbrowskiemu, który wraz z całym zbiorem zapisał ją Towarzystwu Przyjaciół Nauk. Stamtąd po wybuchu powstania zabrali ją akademicy. M. Brandys, *Koniec świata szwoleżerów*. t. III *Rewolucja w Warszawie*. Warszawa 1974, s. 70.

W lutym 1831 r. w liście do generałowej Dąbrowskiej pisał z Warszawy ks. Kurowski *Wystaw sobie Pani Generałowa 40.000 mieszkańców uzbrojonych, nucących pieśń na cześć Jej męża zrobioną, (...) działa zatoczono na ulice, ognie palące się dla wojska, w pośród tych muzyki wojskowe grające na przemian marsz Dąbrowskiego, Polonez Kościuszki i Krakowiaka (...) wzięto z sali Dąbrowskiego chorągiew, którą Jaśnie W. Pani sama haftowałaś i przy nadzwyczajnych okrzykach i narodowej muzyce w tryumfie po ulicach obnoszono*. Cyt. za M. Warkoczewska, *Siedziba...*, *op. cit.*, s. 74.

Chorągiew turecką jeszcze przed powstaniem listopadowym próbowano opracować w ramach działalności naukowej TPN. Sporządzono wtedy jej rycinę. Wcześniej, bo jeszcze w okresie legionowym, opracowano ją w anonimowym rękopisie *Krótkie opisanie chorągwi Mahometa zdobytej przez Jana III, króla polskiego, na odsieczy Wiednia i batalii wygranej nad Turkami*. Rękopis liczący 13 kart i 9 tablic zaginał dopiero w okresie II wojny. Z. Żygulski jun., *Chorągwie tureckie...*, *op. cit.*, s. 60 [432], 84 [446], przyp. 196.

<sup>59</sup> B. z Dąbrowskich Mańkowska, *Pamiętniki*, *op. cit.*, s. 15.

<sup>60</sup> *ibid.*

<sup>61</sup> Z. Strzyżewska, *Konfiskaty warszawskich zbiorów publicznych po powstaniu listopadowym na podstawie archiwów*

*rosyjskich*. mps. Pragnę w tym miejscu podziękować autorce za udostępnienie maszynopisu i wiele cennych uwag dotyczących losów kolekcji Dąbrowskiego w zbiorach rosyjskich. W trakcie przygotowywania artykułu do publikacji książkę wydano: Z. Strzyżewska, *Konfiskaty warszawskich zbiorów publicznych po powstaniu listopadowym*. Biblioteka Uniwersyteku Warszawskiego i Warszawskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk. *Materiały i dokumenty z archiwów rosyjskich*. Wydawnictwo DiG. Warszawa 2000.

<sup>62</sup> *ibid.*

<sup>63</sup> Z. Strzyżewska, *Konfiskaty zbiorów Warszawskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk po powstaniu listopadowym*. „Zeszyty Staszicowe” 1998, nr 1, s. 133-134.

<sup>64</sup> Z. Strzyżewska, *Konfiskaty warszawskich zbiorów...*, *op. cit.*

<sup>65</sup> *ibid.*

<sup>66</sup> *ibid.*

<sup>67</sup> Z. Strzyżewska, *Konfiskaty zbiorów Warszawskiego...*, *op. cit.*, s. 149-150; tam też pełny spis przedmiotów znalezionych w schowku oraz spis futerałów, s. 153.

<sup>68</sup> Szerzej o tym pisze Z. Strzyżewska, *ibid.*, s. 172-176.

<sup>69</sup> O pracach tych szerzej pisze A. Czołowski, *Zbrojownia generała Jana Henryka Dąbrowskiego (Dokończenie)*. „Dziennik Bydgoski” 28 XII 1924, nr 300, s. 2.

<sup>70</sup> W 1938 r., w 120-lecie śmierci gen. J. H. Dąbrowskiego, urządzono w gmachu Muzeum Wojska dużą, jemu poświęconą, wystawę czasową. Wiele cennych pamiątek eksponowanych na wystawie pochodziło ze zbiorów jednego z potomków generała – Andrzeja Mańkowskiego z Winnogóry. Pamiątki te gromadził jego ojciec Maria Jan Henryk Mańkowski, który Winnogórę odziedziczył w 1880 roku. Zyskał rozgłos jako numizmatyk. Skupywał też ukazujące się w handlu antykwarycznym pamiątki po gen. Dąbrowskim, popierał badania nad Legionami. W 1918 r. zorganizował obchody setnej rocznicy śmierci generała w Winnogórze, a urnę z sercem wielkiego Polaka, przechowywaną do tej pory w Winnogórze, przekazał na Wawel. Przebudował też pałac winnogórski, w którym dotychczas znajdowała się sławna dekoracja malarska i część zbiorów pozostawionych jeszcze w 1818 r. przez komisję z Towarzystwa Przyjaciół Nauk. Zmienił też kaplicę grobową generała z neogotyckiej na zbarokizowaną, z polichromią S. Smoguleckiego z 1918 roku. J. Pachoński, *Generał...*, *op. cit.*, s. 663-664.

Jarosław Pych

### The „Victory Temple” – the General J. H. Dąbrowski Collection of Arms and Historical Souvenirs

General J. H. Dąbrowski (1755-1818), outstanding military organiser, Napoleonic soldier, and author of the Polish Legions in Italy, was also one of the greatest Polish collectors in the first quarter of the nineteenth century.

The core of the Dąbrowski collection was created during his military service in Dresden (1770s and 1780s), when his interests in literature and art were decidedly influenced by Captain

Wallnus, an expert collector and art lover. Consequently, Dąbrowski began amassing paintings associated with battle themes, portraits of famous commanders, old weapons, graphic art, maps and military plans. Thanks to the directives offered by Wallnus and a copious collection of antiques, paintings and weapons which he bequeathed to the general on his deathbed in 1784, the Dąbrowski residence became a fashionable and

highly esteemed salon. In 1792, when Dąbrowski joined the Polish army, his collection of maps and military plans totalled about 2 000 exhibits, and almost equalled that of King Stanisław August Poniatowski. In 1792-1796, while serving in the Polish army, Dąbrowski designed a new Warsaw residence situated near the Royal Castle, to which he transferred part of his Dresden collection (graphic art, maps and the library). The years 1796-1806 signified a period of intensive endeavours associated with the creation and command over the Polish Legions in Italy. The Italian campaigns provided an excellent opportunity for obtaining valuable souvenirs for the future Victory Temple, which Dąbrowski planned to establish in free Poland. In 1798 he managed to obtain in Loreto a Turkish banner kept in the local church and captured in 1683 by Jan III Sobieski at the battle of Parkany. In 1807 Dąbrowski received a landed estate in Winnogóra, a donation from the national estates of the Duchy of Warsaw. In intervals between successive military campaigns (1807, 1809, 1812-1813) he implemented his conception of a Victory Temple, and brought over his Warsaw and Milan collection; the largest hall in Winnogóra palace served as an armoury. The painted decoration of the interiors of Winnogóra palace and the collection programme are composed

of three distinguishable ideological strata: 1. the cult of the great commanders, cherished by Dąbrowski; 2. the legend of the Legions; 3. a sum of Dąbrowski's conceptions - a great central shield with the coat of arms of the Commonwealth was to symbolise the homeland as an indivisible whole and its pre-partition power. General Dąbrowski died in 1818, bequeathing his entire collection to the Warsaw Society of Friends of Sciences. In 1831, after the fall of the November Uprising, the Russian authorities transferred the collection to St. Petersburg. In 1834 the Dąbrowski armoury became part of the weapons collection of Tsar Nicholas I in Tsarskoye Selo, and then in the Hermitage (1885-1887).

In 1917 a specially established liquidation committee commenced work on the reconstruction of Polish collections in Russian museums and other institutions. Due to the efforts of the Special Commission, created for the purpose of restoration, part of the identified souvenirs found itself in the collections of the Army Museum (end of the 1920s). The second world war dealt a cruel blow to the majority of the collections brought back to Poland. The entire archive was destroyed in a fire but, fortunately, part of the military exhibits survived and up to this day is featured at the Polish Army Museum. □

*Joanna Wasilewska-Dobkowska*

## **UBIORY CHIŃSKIE W KOLEKCJI MUZEUM AZJI I PACYFIKU W WARSZAWIE**

Chińskie ubiory i ich fragmenty znajdują się w wielu muzeach polskich. Są sporadycznie eksponowane, w niewielkim stopniu opracowane i publikowane. Prawdopodobnie wszystkie te zabytki pochodzą z epoki Qing (1644-1911) lub czasów późniejszych. Warto tu wymienić dość dużą i zróżnicowaną kolekcję Muzeum Narodowego w Warszawie, które posiada m.in. ubiory oficjalne wyższych rang i kwadraty mandaryńskie. Mniej liczne, ale wartościowe obiekty, m.in. wieloczęściowy strój dowódcy wojskowego, ma w swoich zbiorach Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi. W łódzkim Muzeum Etnograficznym i Archeologicznym przechowywana jest szata męska ze złocistożółtego jedwabiu – ta wyjątkowa kolorystyka wskazywałaby na jej związek z dworem, a może nawet osobą cesarza. Muzeum w Bochni posiada ciekawe akcesoria stroju, zaś w oddziale Sztuki Dalekiego Wschodu toruńskiego Muzeum Okręgowego znajdują się m.in. kwadraty mandaryńskie i inne haftowane fragmenty ubrań, a także eksportowa chusta – tzw. *mantón de Manila*, powszechnie znana jako element narodowego stroju Hiszpanek.

Kolekcja chińskich ubiorów Muzeum Azji i Pacyfiku w Warszawie liczy obecnie – w 2004 r. – kilkanaście obiektów. Jest to jednak reprezentatywny zbiór strojów kobiecych i męskich, odświętnych i codziennych. Większość pochodzi z późnego okresu dynastii Qing, zapewne z przełomu XIX i XX w., a niektóre z okresu republikańskiego (1911-1949). Na uwagę zasługuje fakt, że w zbiorze przeważają kompletne egzemplarze. Wiele ubiorów chińskich, przywożonych do Europy w XIX i XX w., uległo zniszczeniu – przerabiano je na tkaniny dekoracyjne, nierzadko wycinano haftowane fragmenty. Pojedyncze ubiory były eksponowane na wystawach czasowych, m.in. „Ex Oriente lux” w 1998 r. i „Jedwabna nić” w 2002 roku. Niniejszy artykuł jest pierwszą próbą opracowania tego rodzaju kolekcji na gruncie polskim.

Tylko w nielicznych przypadkach informacje o miejscu i czasie nabycia pozwalają na ściślejsze określenie pochodzenia i wieku obiektu. Prawdopodobnie wszystkie pochodzą z Chin kontynentalnych, więk-

szość z prowincji północnych i Mandżurii. Problemy z datowaniem i określeniem proveniencji dotyczą tylko zbiorów Muzeum Azji i Pacyfiku, a nawet nie są specyfiką polską. Ich przyczyny są rozmaite: powolne przemiany mody w Chinach, długie współistnienie wzorów tradycyjnych i zmodernizowanych, ignorancja Europejczyków kupujących stroje chińskie jako pamiątkę z podróży, beztroska ich spadkobierców, a także skłonność do przesady czy nawet świadomej dezinformacji ze strony chińskich antykwariuszy, dość pochopnie określających różne ubrania jako „cesarskie” lub „mandaryńskie”.

Badania nad ubiorem chińskim prowadzone przez specjalistów brytyjskich, amerykańskich czy rosyjskich przez długie lata skupiały się głównie na strojach oficjalnych, urzędowych i dworskich, podlegających ścisłym regulacjom<sup>1</sup>. Strojom nieformalnym – a do tej kategorii należy większość ubrań kobiecych – poświęcano znacznie mniej uwagi. W ciągu ostatnich kilkunastu lat sytuacja wyraźnie się zmieniła, choć publikacje na ten temat są, wbrew pozorom, niezbyt liczne. W 1986 r. Verity Wilson, autorka opracowania *Chinese Dress* opartego na kolekcji Victoria and Albert Museum, krytycznie podeszła do wielu utartych stwierdzeń. W przekonujący sposób wykazała, że kwestie datowania i identyfikacji w tej dziedzinie są bardziej skomplikowane, a reguły rządzące chińskim stylem ubioru i modą – bardziej elastyczne, niż to się mogło wydawać. Ważne publikacje z lat 90. to *Chinese Clothing. An Illustrated Guide* Valery M. Garrett z 1994 r. oraz towarzyszący wystawie w Powerhouse Museum w Sydney w 1997 r. katalog *Evolution and Revolution. Chinese Dress 1700s-1900s*, opracowany przez Claire Roberts. Widać w nich wyraźne zainteresowanie właśnie strojami nieformalnymi, a także niedocenianym wcześniej okresem przemian w sposobie ubierania, jaki przypada na lata Republiki Chińskiej (1911-1949), modą Chińskiej Republiki Ludowej, Tajwanu i ośrodków diaspory chińskiej. Oczywiście, istnieje również literatura przedmiotu w języku chińskim, z której nie korzystałam bezpośrednio. Według autorek anglojęzycznych, m.in. Wilson, piśmiennic-



two chińskie również skupia się głównie na ubiorach oficjalnych i związanych z dworem cesarskim i niezbyt precyzyjne określa datowanie.

W kolekcji Muzeum Azji i Pacyfiku przeważają ubiory w stylu noszonym przez rdzenną ludność chińską – Han. Stroje oficjalne epoki Qing były utrzymane w stylu mandżurskim, narzuconym przez obcą dynastię. Podstawową różnicę stanowi krój rękawów: te wywodzące się z tradycji mandżurskiej są wąskie, przy urzędowych smoczach szatach zakończone mankietem w kształcie „końskiego kopyta”. Ponieważ funkcje urzędowe pełnili tylko mężczyźni, krój taki rozpow szechnił się przede wszystkim w ubiorze męskim, również codziennym. Szerokie rękawy nosiły kobiety narodo wości Han, a zaadaptowały je do stroju nieformalnego również Mandżurki. Mandżurski kaftan kobiecy różnił się od chińskiego przede wszystkim długością – sięgał aż do stóp. Chiński natomiast kończył się na wysokości kolan, nieco wyżej lub niżej, lub tylko zakrywał biodra. Ekspozował spodnie i ewentualnie nałożoną na nie spódnicę, która nie była nieodzownym elementem garderoby, pełniła natomiast ważną rolę dekoracyjną. Podstawową różnicę pomiędzy stylem chińskim i mandżurskim stanowił zwyczaj krępowania stóp – praktykowały go tylko kobiety Han, a zniekształcenie nóg pociągało za sobą konieczność noszenia specjalnych bucików.

Skromne ubrania noszone przez większość społeczeństwa chińskiego długo nie budziły zainteresowania kolekcjonerów zachodnich i są słabo reprezentowane w zbiorach muzealnych, w tym też polskich<sup>2</sup>. Wszystkie ubiory z omawianej kolekcji zostały wykonane z tkanin jedwabnych, a więc luksusowych i stosunkowo drogich. Są wśród nich tkaniny gładkie, o splocie płóciennym, rypsowym lub ałasowym, a także adamaszki. Zarówno krótkie, jak i długie szaty mają zbliżony krój, który powtarza się z niewielkimi, choć znaczącymi różnicami. Są to obszerne stroje szyte z płaskich brytów tkaniny, bez zaszewek i modelowania, trapezowato rozszerzone od pach ku dołowi. Nieodcinane, szerokie ubiory masku-

jące linie ciała noszone były w epoce Qing zarówno przez mężczyzn, jak i kobiety. Kimonowe rękawy, niezależnie od szerokości, tworzą po rozłożeniu linię prostą. Mankiety są często wyodrębnione i stanowią ważny akcent dekoracyjny. Podkrój szyi jest okrągły; niektóre nowsze ubiory mają niski, stojkowy kołnierzyk. Zapięcie biegnie zwykle ukośnie z lewej strony na prawą, linią prostą lub z niewielkim uskokiem, rzadziej – pośrodku przodu. Guziki mogą być kuliste, odlewane z mosiądzu i ozdobione prostym ornamentem, lub pasmanteryjne. Częstym elementem dekoracyjnym jest szeroka lamówka przy zapięciu i podobny szlak obiegający dół kobiecego kaftana, najczęściej wycięty w kształt „berła życzeń” (*ruyi*, popularny symbol pomysłności) nad bocznymi rozcięciami.

Dekoracja ubiorów to przede wszystkim haft, w niektórych przypadkach bardzo bogaty i starannie wykonany. Przeważa ścieg płaski nićmi jedwabnymi i kładziony nicią metalizowaną, złotą. Kompozycja haftu na przedniej i tylnej powierzchni kaftana jest na ogół podobna. Często używano pasmanterii. Stroje, z wyjątkiem dwóch obiektów najpóźniejszych, szyte są ręcznie, niektóre watowane przy użyciu waty jedwabnej i pikowane. Jako podszewka występuje cienki jedwab o splocie płóciennym, najczęściej w odcieniach błękitu. Na koniec trzeba dodać, że ubiory chińskie ze zbiorów Muzeum Azji i Pacyfiku oczekują obecnie na konserwację. Ich stan jest różny: od lekkiego zabrudzenia, które nie wyklucza ekspozowania, po znaczące uszko-



1. Kaftan z czerwonego atlasu, być może ślubny, XIX w., Muzeum Azji i Pacyfiku w Warszawie, inw. 3783

1. Red damask caftan, possibly a wedding garment, nineteenth century, Asia and Pacific Museum in Warsaw, inventory no. 3783



2. Kaftan kobiecy z czarnego atlasu, pocz. XX w., Muzeum Azji i Pacyfiku w Warszawie, inw. 3727

2. Black satin woman's caftan, beginning of twentieth century, Asia and Pacific Museum in Warsaw, inventory no. 3727

dzenia tkaniny. Niemal wszystkie jednak wymagają zabiegów, które przywróciłyby im pełną świetność.

W zbiorach kolekcji przeważają ubiory kobiece. Pośród nich szczególne miejsce zajmuje czerwony, odświętny kaftan (MAP 3783), który można datować ogólnie na XIX wiek. Zakupiony został w 1977 r. z charakterystyczną informacją, że ojciec poprzedniej właścicielki nabył go w chińskim antykwariacie jako XVIII-wieczny „płaszcz mandaryna”. W istocie ten krótki kaftan z czerwonego atlasu, o bardzo szerokich rękawach bez wyodrębnionych mankietów, można zaliczyć do grupy kobiecych „smoczyc szat” – *mang ao*, noszonych przez kobiety narodowości Han jako element uroczystego stroju oficjalnego. W pełnej wersji składał się on z kaftana, kamizelki, spódnicy, spodni, kołnierza oraz diademu i mógł być zakładany m.in. do ślubu. W takim stroju są często przedstawiane kobiety na portretach pośmiertnych<sup>3</sup>.

Dla egzemplarza ze zbiorów MAiP brak dokładnej analogii, przy ogólnym, wyraźnym podobieństwie do klasycznych ubiorów tego rodzaju<sup>4</sup>. Nietypowa jest niebieska lamówka obiegająca poły, a także niektóre motywy haftu, oprócz dominujących, obowiązkowych smoków. W dolnym pasie dekoracji występuje budowla na skałach wśród fal, strzeżona przez parę lwów z piłką i parę feniksów (symbol małżeństwa). Można ją interpretować jako siedzibę Nieśmiertelnych na wyspach Morza Wschodniego<sup>5</sup>. Szeroki zasób motywów

o dobrowróżnym znaczeniu i obfite użycie złotej nici mogą wskazywać na wyjątkowe, ślubne przeznaczenie ubioru.

Elementem wspomnianego stroju oficjalnego kobiety narodowości Han była również XIX-wieczna kamizelka *xiapei* (MAP 10131), zakupiona w 1986 roku. Długa kamizela o trójkątnie zakończonych połach jest uszyta z grubego, czarnego rypsu, oblamowana brokatem, ocieplona i przepikowana. Motywy wielobarwnego haftu zostały w większości zaczerpnięte z dekoracji męskich „smoczyc szat”. Są to smoki, fale i góry, obłoki, a także bażanty, nietoperze i inne motywy. Pod szyją ornamenty kwiatowe tworzą

zarys nakładanego kołnierza. Zapięcie biegnie na osi przodu. Na wysokości piersi oraz na plecach znajdują się pola pozbawione haftu, przeznaczone do naszywania „kwadratu mandaryńskiego”, czyli oznaki urzędowej rangi – kobiety nosiły symbole odpowiadające randze małżonka.

Czarny kaftan *ao* (MAP 3727, zakupiony w 1977 r.), posiada dość precyzyjną proveniencję: trafił do Polski jako pamiątka z wojny rosyjsko-japońskiej 1904-1905 roku. Na tej podstawie można przypuszczać, że pochodzi z Chin Północnych lub Mandżurii i powstał na początku XX wieku. Ten krótki kaftan w stylu Han, ukośnie zapinany, należy do najpiękniejszych w kolekcji. Uszyty został z czarnego atlasu, haftowanego ścięciem płaskim w kwiaty lotosu, motyle i bażanty w locie. Haft jest utrzymany w pastelowych kolorach z przewagą bladych odcieni seledynowo-turkusowych oraz różu. Poły i zapięcie obiega szlak z atlasu kremowego (być może jest to poślódkła biel), haftowanego w nietoperze, motyle, motywy roślinne i symboliczne, w podobnej kolorystyce. Mankiety są także kremowe, z motywem piwonii i cykady. Zestawienia kolorystyczne i wysoki poziom haftu dają niezwykle elegancki efekt.

Drugi, zimowy kaftan *ao* (MAP 12355, zakupiony w 1989 r.) jest równie starannie wykonany, przy czym jego dekoracja ma bogatszy i cięższy charakter. Stosunkowo długi kaftan, grubo watowany i dyskretnie



3. Zimowy kaftan kobiecy z białego adamaszku, 4 ćw. XIX w., Muzeum Azji i Pacyfiku, inw. 12355  
 3. White damask woman's winter caftan, fourth quarter of the nineteenth century, Asia and Pacific Museum in Warsaw, inventory no. 12355



4. Mankiet kaftana ze zdjęcia nr 3, haftowany w scenki rodzajowe, Muzeum Azji i Pacyfiku w Warszawie

4. Cuff of caftan from fig. 3, embroidered with genre scenes, Asia and Pacific Museum in Warsaw

przepikowany, uszyto z adamaszku w kolorze kości słoniowej (być może pierwotnie białego), we wzór wici roślinnej z tykwami. Na tym tle rozmieszczony jest wielobarwny haft z nicią złotą, złożony z dużych medallionów. W centrum każdego z nich znajduje się piwonnia i jeden z ośmiu symboli buddyjskich, w otoczeniu mniejszych kwiatów i atrybutów taoistycznych Ośmiu Nieśmiertelnych. Inne motywy kwiatowe luźno rozrzucono na adamaszkowym tle. Szlak obiegający poły i zapięcie jest atlasowy, w tym samym kolorze co adamaszek, haftowany w liczne scenki z postaciami na tle pejzażu, prawdopodobnie o tematyce literacko-baśniowej. Tak samo wykończono wywijaną część mankietów przy bardzo szerokich rękawach. Klasyczne cechy kroju i wysoki poziom haftu (wykonanego ściegiem płaskim, kładzionym, łańcuszkowym i supelkowym) sugerują dość wczesne datowanie obiektu, być może na ostatnią ćwierć XIX wieku<sup>6</sup>. Wraz z tym kaftanem do zbiorów trafiła spódnica (MAP 12356), która mogła być razem z nim używana. Elementy stroju nie musiały tworzyć jednolitego kompletu, a ich dobór zależał od gustu właścicielki. Spódnicę *qun za*, częściowo zasłaniającą spodnie, luźno wiązano w talii. Był to element ubioru odświętnego, a przynajmniej wytworniejszego, przynależny dojrzałym kobietom. Niezamężne dziewczęta nosiły tylko spodnie. Spódnica z kolekcji Muzeum Azji i Pacyfiku uszyta jest z różnobarwnych, wąskich brytów adamaszku, rozdzielonych satynowy-

mi tasiemkami. Lekko rozszerzona ku dołowi, składa się z dwóch części: przedniej i tylnej, połączonych wiązanym paskiem. W dolnej części spódnicy widnieje barwny haft o motywach roślinnych; górną, nie dekorowaną część zasłaniać miał kaftan.

Z późniejszego okresu, zapewne już z czasów republikańskich, pochodzi skromny kaftan z czarnego atlasu (MAP 15682, zakupiony w 1997 r.). Jak można sądzić z jego charakteru i wymiarów, był przeznaczony dla starszej kobiety. Na stosunkowo późny czas powstania wskazuje zapięcie pośrodku przodu, a także niski, stójkowy kołnierzyk<sup>7</sup>. Poły i karczek obiega rulonik z tego samego atlasu oraz pasmanteryjna taśma, szafirowa w jaskrawe kwiaty i motyle. Do mniej typowych szczegółów należy wykończenie z szarego futerka i impregnowana podszywka. Do bardzo szerokich rękawów doszyto mankiety z atlasu szafirowego, watawane, z haftowanymi złotą nicią motywami owoców (brzoskwinia i „ręka Buddy”), kwitnących gałązek i nietoperzy.

Jedyna w kolekcji kobieca szata mandżurska (*qipao* lub *changyi*, MAP 5920) jest darem Anny i Lecha Wróblewskich z 1980 roku. Darczyńcy byli repatriantami z Harbinu, szata może więc pochodzić z tego miasta, a na pewno z rdzennej Mandżurii. Jest długa, watawa-

na i wyraźnie, pionowo pikowana; ma szerokie rękawy typu chińskiego. Uszyto ją z różowego adamaszku w duże medaliony ze smokami. Szeroka bordiura z czarnego atłasu, haftowanego maszynowo w kolorowe motyle, obiega wykrój szyi, linię zapięcia, rozcięcia na bokach i mankiety, równoległe z granatowo-złotą pasmanterią. Wewnątrz rękawów znajdują się wyłogi z białego atłasu, z wielobarwnym haftem przedstawiającym feniksa w ogrodzie, który mógł być widziany tylko częściowo, przy ruchu ręki. Eleganckim szczegółem są też pozłacane guziki. Ubiory takie, wyróżniające kobiety z uprzywilejowanej grupy etnicznej, były noszone do końca cesarstwa<sup>8</sup>, a nawet jeszcze po jego upadku, mimo powszechnej niechęci do Mandżurów<sup>9</sup>. Obiekt pochodzi zapewne z pierwszych lat XX wieku. Na wystawie „Evolution and Revolution” w Powerhouse Museum (Sydney, 1997 r.) bardzo podobna szata ze zbiorów tegoż muzeum, datowana była na koniec XIX wieku<sup>10</sup>.



5. Buciki kobiece na krępowane „lotosowe stopy”, XIX/XX w., Muzeum Azji i Pacyfiku, inw. 3773 i 11784

5. Woman's shoes used for creating „lotus feet”, nineteenth/twentieth century, Asia and Pacific Museum in Warsaw, inventory no. 3773 and 11784

W zbiorach Muzeum Azji i Pacyfiku znajdują się również dwie pary bucików kobiecych (*xie*) noszonych na zniekształconych „lotosowych stopach”. Jedna z nich (MAP 3773, zakupiona w 1977 r.) ma podeszwy długości 13 cm; druga (MAP 11784, zakup z 1988 r.)

– 12 cm. Obie pary mają łukowato wygięte podeszwy w kształcie wąskiego klina, z drewna obciągniętego płótnem i cholewki z haftowanego jedwabiu, ozdobione pasmanterią.

Wśród ubiorów męskich pierwsze miejsce zajmuje oficjalna „smocza szata” – *long-pao* (MAP 3707, zakupiona w 1977 r.). Jest to klasyczny strój urzędowy w stylu mandżurskim, z ciemnobłękitnego jedwabiu, rozcięty po bokach oraz pośrodku przodu i tyłu. Rękawy są długie, wąskie, w dolnej części doszyte z jedwabiu brązowego z poziomymi zakładkami. Mankiety w kształcie „końskiego kopyta” zachodzą na dłoń. Główny motyw haftu stanowi dziewięć złotych smoków w symetrycznym układzie. U dołu znajduje się szeroki pas stylizowa-



6. Smocza szata – strój urzędnika z epoki Qing, pocz. XX w., Muzeum Azji i Pacyfiku w Warszawie, inw. 3707

6. Dragon vestment – the costume of a civil servant from the Qing era, beginning of twentieth century, Asia and Pacific Museum in Warsaw, inventory no. 3707

(Fot. 1-6 E. Helbert)

nych fal z centralnie umieszczonymi górami, tło wypełniają obłoki i liczne drobne motywy symboliczne. Podobną dekorację umieszczono na mankietach.

„Smocza szata” była w epoce Qing strojem urzędników państwowych. U schyłku cesarstwa zdarzało się jednak często, że nosili ją ludzie zamożni lub wykształceni, nie piastujący urzędów, a nawet cudzoziemcy<sup>11</sup>. Dotyczy to przede wszystkim szat niebieskich, przynależnych niższemu rangom. Sądząc po niezbyt wysokim poziomie haftu i jakości tkanin, omawiany egzemplarz pochodzi zapewne z tego schyłkowego okresu. W zbiorach muzeum brak innych elementów uniformu (okrycie wierzchnie, nakrycia głowy, kołnierz, buty), z wyjątkiem niekompletnego naszyjnika.

Ciekawy zestaw stanowią dwa ubiory męskie, przekazane w 1996 r. do zbiorów przez nieżyjącego już pisarza Wojciecha Żukrowskiego. Długa szata (*chang shan* lub *chang pao*, MAP 15070) uszyta jest z ciemnobrązowego adamaszku. Wzór składa się z dużych medalionów ze znakiem *shou* („długowieczność”) i wicią roślinną, na tle czwórliści. Rękawy są wąskie i proste, zachodzące na dłonie, ale bez wyodrębnionego mankietu; kołnierz stojkowy, zapięcie ukośne. Krótki, wierzchni kaftan (*ma gua*, MAP 15071) ma podobne rękawy i kołnierz, natomiast zapina się na osi przodu. Uszyto go z czarnej tkaniny jedwabnej, z adamaszkowymi medalionami na rypsowym tle; w medalionach znajduje się również znak *shou* otoczony obłokami. Kaftan jest lekko watowany, delikatnie przepikowany. Obydwa ubiory pochodzą z pierwszej połowy XX w., uszyto je częściowo na maszynie. Ten typ ubioru noszony był na co dzień przez mężczyzn z wyższej lub średniej klasy społecznej w późnym okresie cesarstwa<sup>12</sup>, a w okresie republikańskim stał się strojem odświętnym<sup>13</sup>. Ofiarodawca nabył szatę i kaftan w Pekinie w latach 60. XX w., być może na początku „rewolucji kulturalnej”, kiedy potępiano i niszczone tradycyjne ubrania. Według informacji sprzedającego, miał to być strój noszony przez mandaryna. Ten nobliwy komplet mógł istotnie należeć do byłego urzędnika cesarskiego, ale również do innego zamożnego Chińczyka z okresu Republiki.

## Przypisy

<sup>1</sup> Klasyczne pozycje to: S. Camman, *China's Dragon Robes*. New York 1952 i J. E. Vollmer, *In the Presence of the Dragon Throne: Ch'ing Dynasty Costume (1644-1911) in the Royal Ontario Museum*. Toronto 1977, a także m.in.: L. Wrigglesworth, G. Dickinson, *Imperial Wardrobe*. London 1990; V. M. Garrett, *Chinese Dragon Robes*. Oxford University Press 1999.

Pokrótko wspomnieć należy jeszcze o dwóch obiektach. Jeden z nich to spódnica, uszyta prawdopodobnie z dolnej części szaty męskiej *chaofu*<sup>14</sup>. Szata została niewątpliwie zniszczona przez europejskich użytkowników, czego należy tym bardziej żałować, że jest to stosunkowo rzadki typ stroju o ściśle dworskim, ceremonialnym charakterze. Na tle ciemnogrnatowego atlasu wyhaftowano motywy fal i smoków w dość nietypowej, chłodnej kolorystyce (MAP 10132, zakup z 1986 r.). Dział ubiorów męskich zamykają pantofle domowe (*xie*, MAP 3708, zakupione w 1977 r.), wataniane i bogato haftowane, wykończone pasmanterią. Haft na szafirowym atlasie, wykonany głównie nicią złotą i srebrną, przedstawia brzoskwinie, monety, nietoperze, węzły bez końca, swastyki i orchidee.

Do kolekcji ubiorów chińskich można też włączyć jedyny w zbiorach Muzeum Azji i Pacyfiku kostium teatralny (MAP 3644, zakupiony w 1977 r.), obiekt niezwykle efektowny, datowany hipotetycznie na przełom XIX i XX wieku. Jest to bardzo obszerna, kimonowa szata o nie zszytych bokach i dolnej linii rękawów; wobec braku odpowiedniego wykończenia tych miejsc i wycięcia pod szyję trudno stwierdzić, czy taki był jej stan pierwotny. Całą powierzchnię pokrywa niezwykle bogaty haft złotą nicią z dodatkiem wielobarwnych, dość jaskrawych jedwabi, uzupełniony lusterkami i cekinami. Tło – jasnoniebieski atlas – jest prawie niewidoczne. Główny motyw dekoracyjny stanowią dwa ogromne motyle, których głowy znajdują się na ramionach, a skrzydła rozkładają się symetrycznie na przód i tył kostiumu. Mniejsze motyle, kwiaty piwonii i wić roślinna w symetrycznych układach uzupełniają kompozycję. Symbolika dekoracji wiąże się z radością, urodą, bogactwem, miłością erotyczną. Kostium taki mógł być przeznaczony dla – być może fantastycznych (wróżka, boginka) postaci kobiecych (chiń. *dan*).

Powyższy artykuł, będący pierwszą na gruncie polskim próbą opracowania tego typu kolekcji, mógłby stać się przyczynkiem do dalszych prac badawczych, dotyczących chińskich ubiorów w zbiorach muzeów w Polsce.

<sup>2</sup> V. Wilson, *Chinese Dress*. Victoria and Albert Museum, London 1990, s. 9.

<sup>3</sup> V. Wilson, *ibid.*, il. 35. Bardzo podobna kamizela, w znacznie lepszym stanie – oferta internetowa Haig Galleries (Rochester, USA; [www.trocadero.com/haiggalleries](http://www.trocadero.com/haiggalleries), 22 VIII 2003).

<sup>4</sup> Np. *mang ao* ze zbiorów Hong Kong Museum of Art, datowany na 1832 r.; V. M. Garrett, *Chinese Clothing. An Illustrated Guide*. Oxford University Press, New York – Hong Kong 1994, il. 37.

<sup>5</sup> G. Wingfield Digby, *Chinese Costume in the Light of an Illustrated Manuscript Catalogue from the Summer Palace*. "Gazette des Beaux-Arts" 1953, nr 41, Janvier, s. 50.

<sup>6</sup> J. E. Vollmer, *Five Colours of the Universe. Symbolism in clothes and fabrics of the Ch'ing Dynasty (1644-1911)*. The Edmonton Art Gallery 1980, s. 34 – podobny kaftan datowany jest na lata 1875-1900.

<sup>7</sup> Bardzo podobne obiekty na rynku antykwarycznym datowane są na okres Republiki (Petrie-Rogers Gallery, Asian Fine Art and Antiques, Tucson, USA; [www.trocadero.com/petrierogers](http://www.trocadero.com/petrierogers), 22 VIII 2003), ale także na przełom XIX i XX w. (Marla Mallett Textiles, Atlanta, USA; [www.marlamallett.com](http://www.marlamallett.com), 21 VIII 2003).

<sup>8</sup> A. Friedenthal, *Das Weib im Leben der Völker*. Berlin [1910], t. 2, il. 677.

<sup>9</sup> V. Wilson, *Chinese...*, *op. cit.*, s. 57-58.

<sup>10</sup> [www.phm.gov.au/hsc/evrev/chinese-dress](http://www.phm.gov.au/hsc/evrev/chinese-dress), 21 VIII 2003.

<sup>11</sup> W zbiorach Muzeum Misyjno-Etnograficznego Księży Werbistów w Pieniężnie znajduje się podobna szata, używana przez misjonarzy tego zakonu w Chinach jako ornat; niestety, nie wiadomo jakiego czasu dotyczy ta informacja.

<sup>12</sup> V. Wilson, *Chinese...*, *op. cit.*, s. 75.

<sup>13</sup> V. M. Garrett, *Traditional Chinese Clothing in Hong Kong and South China, 1840-1980*. Oxford University Press, Hong Kong 1987, s. 12-15, il. 6.

<sup>14</sup> V. Wilson reprodukuje podobną spódnicę ze zbiorów Victoria and Albert Museum, z oryginalnymi wykończeniami, prawdopodobnie od początku używaną jako oddzielna część garderoby. V. Wilson, *Chinese...*, *op. cit.*, s. 33, il. 20.

Joanna Wasilewska-Dobkowska

### Chinese Garments in the Collections of the Asia and Pacific Museum in Warsaw

The collection of Chinese garments in the Asia and Pacific Museum in Warsaw encompasses more than ten costumes from the late Qing dynasty (1644-1911) and the Republic period (1911-1949). The most interesting exhibits include a nineteenth-century woman's caftan of red satin embroidered with dragons and other mythical animals, quite possibly part of a wedding costume. An elegant black caftan embroidered with pastel lotus flowers, birds and butterflies, was brought to Poland as a souvenir of the Russo-Japanese war of 1904-1905. A caftan of cream coloured damask embellished with colourful medallions and genre scenes, is probably slightly older. The classical cut and high level of the embroidery make it possible to date its origin as the last quarter of the nineteenth century. The only *qipao* - a Manchurian woman's costume - made of pink damask edged in black border with multi-hued butterflies, could come from 1900-1920.

The less numerous men's clothes include a distinctive dark blue „dragon costume” - the *longpao*, the official costume of

state civil servants from the Qing era, probably from the last years of the Empire. An elegant set composed of a long damask undergarment and a short caftan originates from the Republican period.

Difficulties with dating and determining provenances occur not only in the case of the collection featured by the Asia and Pacific Museum. Studies on Chinese costumes conducted by world specialists for long concentrated on official garments, subjected to strict regulations, and paid much less attention to informal costumes (a category encompassing the majority of women's clothes), which only recently have become the object of thorough research.

Chinese apparel and fabrics, frequently very interesting, are to be found also in other Polish museums. They are rarely shown, and only a small percentage has been studied and discussed in print. The presented article is the first attempt at a presentation of an entire, albeit relatively small collection.

□

Teresa Dudek-Bujarek

## OBCHODY 125. ROCZNICY ŚMIERCI PETERA MICHAŁA BOHÚŇA W MUZEUM W BIELSKU-BIAŁEJ

Bielsko i Biała siostrzane miasta, rozlokowane na dwóch brzegach rzeki Białej, stanowiącej historyczną granicę pomiędzy Śląskiem i Małopolską, pod wieloma względami były atrakcyjnymi miejscami, dającymi możliwość nie tylko intelektualnego i duchowego rozwoju, a także znalezienia stabilnych warunków egzystencji. To tu, przez stulecia, poszczególne jednostki mogły swobodnie rozwijać swoje umiejętności i talenty. Ze względu na dogodne położenie, ściągali tu szczególnie w wieku XIX, kupcy, rzemieślnicy, pastory, urzędnicy oraz przedsiębiorcy z całej monarchii habsburskiej, tworząc wielonarodowy i wielowyznaniowy konglomerat społeczny. Dynamiczny rozwój przemysłu, głównie włókienniczego, a także handlu i różnego rodzaju rzemiosł, spowodował zainteresowanie tym terenem także artystów – malarzy, rzeźbiarzy, grafików, którzy znaleźli w Bielsku i Białej nie tylko licznych odbiorców swojej sztuki, ale przede wszystkim zamożny mecenat nowej klasy społecznej, jaką było mieszczaństwo.

20 maja 2004 r. minęła 125. rocznica śmierci Petera Michała Bohúňa, narodowego malarza i grafika słowackiego, a zarazem jednego z najważniejszych twórców czynnych w drugiej połowie XIX w. w Bielsku-Białej. Dzień ten był okazją do przypomnienia sylwetki i dokonań artysty, który na trwale wpisał się w krajobraz kulturalny obu miast. Jego sztuka wykracza daleko poza lokalne środowisko i społeczność, a spuścizna artystyczna stanowi ważne ogniwo dorobku kulturalnego.

Peter Michal Bohúň urodził się 29 września 1822 r. w Veličnej na Orawie, w rodzinie ewangelickiego pastora. Z domu rodzinnego wyniósł zainteresowanie problematyką otaczającego go świata, krajem rodzinnym, jego ludźmi, historią narodową i rodzimą kulturą. Miał zostać prawnikiem, jednak przejawiane od wczesnej młodości zamiłowanie do sztuk pięknych, spowodowało zwrot w jego edukacji. Po zamknięciu wydziału filozoficznego w Lewoczy, a następnie wydziału prawa w Kežmarku rozpoczął studia na, kierowanej przez Christiana Rubena, praskiej Akademii Sztuk Pięknych oraz w pracowni litograficznej Franciszka Širy. Początkowo

zajmował się grafiką ilustracyjną. Wykonał drobne ilustracje okazji botanicznych do opracowanego przez S. Pressla *Słownika roślin*. Przygotował litograficzne studia i typy ludowe z Orawy, Spiszu i Liptowa wydane, w formie tek, nakładem Towarzystwa Kulturalnego „Tatry”. Brał czynny udział w patriotycznych wiecach i demonstracjach studentów oraz wystąpieniach narodowych, które pod nazwą „Wiosny Ludów” ogarnęły w 1848 r. całą wielonarodową monarchię habsburską. Był członkiem założycielem Maticy Slovenskej – organizacji o charakterze narodowo-patriotycznym. Od 1854 r. pracował jako nauczyciel rysunku w żeńskiej szkole ewangelickiej w Liptowskim Mikulaszu.

Malował obrazy o tematyce rodzajowej, historycznej, religijnej, alegorycznej, a także kurtyny teatralne. Przed wszystkim zasłynął jednak jako znakomity portrecista. Utrwalił wizerunki wielu znanych osób, przedstawicieli różnych stanów: szlachty, duchowieństwa, przemysłowców, kupców, właścicieli warsztatów rzemieślniczych z Liptowa, Spiszu, Orawy, Śląska i Małopolski. Obok walorów artystycznych jego portrety posiadają cenne wartości dokumentacyjne i poznawcze, są świadectwem obyczajów i epoki, w której żyli. Charakterystyczną cechą portretów Bohúňa jest wysoka dbałość o wierne i drobne oddanie wszystkich szczegółów kostiumowych, niuansów uczesania, walorów biżuterii oraz wirtuozeria z jaką artysta malował faktury poszczególnych gatunków tkanin. Bohúň był niewątpliwym mistrzem malowania subtelnymi tonami układających się na delikatnych i połyskliwych jedwabiach czy adamaszkach, puszystości ciężkich aksamitów, miękkiej i dostojnie stonowanej wełny, szlachetnego kaszmiru czy wreszcie sztywnej, silnie udrapowanej tafty. Dochodzą do tego jeszcze niezwykle precyzyjnie namalowane hafty na tiulu i gipiurówce koronki, sprawiające wrażenie, jakby wykonane z nich elementy stroju były nałożone z wyciętych, autentycznych fragmentów tych materiałów.

Pogarszająca się sytuacja ekonomiczna i społeczna na Liptowie zmusiła artystę do podjęcia bardzo trudnej decyzji. W roku 1865 opuścił rodzinną Słowację

i osiadł z rodziną w Lipniku koło Białej. Przybył tu za namową przyjaciela, poznanego znacznie wcześniej bialskiego fotografa, parającego się także malarstwem – Salomona Krausa oraz rodaka – Jakuba Hönela, pochodzącego ze Spiszu proboszcza parafii ewangelickiej w Białej. Po przybyciu nad rzekę Białą rozpoczął się nowy okres w życiu i twórczości słowackiego artysty. Obok portretów przedstawicieli bielsko-bialskiej inteligencji, duchowieństwa, mieszczaństwa i elit finansowych Bohún realizował olbrzymie zamówienia na obrazy ołtarzowe i stacje drogi krzyżowej do okolicznych kościołów rzymsko-katolickich, zarówno z terenu Śląska, jak i Małopolski. Jego prace po dzień dzisiejszy stanowią wyposażenie malarskie w kościele Opatrzności Bożej w Białej, w Lipniku, Straconce (obecnie dzielnice Bielska-Białej), Bystrej, Strumieniu, Brzeszczach, Bielanych, Polance, Kobiernicach czy Czańcu. Są to całe cykle Męki Pańskiej, obrazy ołtarzowe z wizerunkami świętych o niezwykle rozbudowanej warstwie ikonograficznej, niejednokrotnie przeładowane licznymi atrybutami. Należą do nich również, popularne w XIX stuleciu, przedstawienia Matki Boskiej Różańcowej w otoczeniu świętych Dominika i Katarzyny Sieneńskiej, Jezusa z sercem gorejącym lub w objawieniu św. Małgorzacie Marii Alacoque oraz

obrazy ilustrujące Wniebowzięcie Matki Boskiej. Ten rozwój osobowości twórczej przerwała nagła śmierć. Po krótkiej chorobie Peter Michal Bohún zmarł 20 maja 1879 r. i został pochowany na cmentarzu ewangelickim w Białej.

Muzeum w Bielsku-Białej posiada w swoich zbiorach kolekcję dwudziestu prac P. M. Bohúna, którą częściowo prezentuje na stałej ekspozycji w Galerii malarstwa i grafiki XIX i XX wieku oraz w Salonie biedermeierowskim. W celu przypomnienia tego artysty i jego dokonań 20 maja 2004 r., w 125. rocznicę śmierci malarza, muzeum przygotowało cały cykl imprez. W godzinach przedpołudniowych w Zamku Sułkowskich – siedzibie muzeum – odbyła się międzynarodowa sesja naukowa z udziałem polskich i słowackich badaczy twórczości Bohúna. Anna Barancova, znawczyni jego twórczości przesłała referat, w którym omówiła „słowacki” okres działalności artysty, Zyta Žiaranová z Galerii P. M. Bohúna w Liptowskim Mikulaszu w swoim wystąpieniu zwróciła uwagę na to, jaki wpływ twórczość tego artysty ma na trwającą od lat 60. XX wieku współpracę pomiędzy Galerią w Liptowskim Mikulaszu, a Muzeum w Bielsku-Białej. Anton Bukna przypomniał o wpływie, jaki na osobowość i dokonania twórcze tego malarza miało sioło w Veličnej, a Marek Cingel – proboszcz parafii ewangelickiej w Veličnej mówił o duchowych aspektach jego twórczości. Autorka niniejszego artykułu przedstawiła wyniki badań przeprowadzonych na terenie Małopolski i Śląska, w ramach których zdokumentowano kilkadziesiąt realizacji sakralnych, świadczących przede wszystkim o dużej wszechstronności artysty w zakresie podejmowanej tematyki, oraz umiejętności sprostania licznym zamówieniom płynącym ze strony kościoła rzymsko-katolickiego. Autorka zwróciła również uwagę na dosłowne i bardzo szczegółowe traktowanie poszczególnych tematów i przedstawień od stro-



1. Sesja poświęcona artyście. W tle prace P. M. Bohúna. Od lewej Dyrektor Instytutu Słowackiego w Warszawie Helena Jacošova, przedstawiciel Galerii P. M. Bohúna w Liptowskim Mikulaszu Zyta Žiaranová oraz Naczelnik Wydziału Kultury Urzędu Miasta w Bielsku-Białej Jerzy Pieszka

1. Session devoted to the artist. In the background: works by P. M. Bohún. From the left: Helena Jacošova, Director of the Slovak Institute in Warsaw, Zyta Žiaranová, representative of the P. M. Bohún Gallery in Liptovský Mikuláš, and Jerzy Pieszka, head of the Department of Culture at the Town Office in Bielsko-Biala

reki Cingel – proboszcz parafii ewangelickiej w Veličnej mówił o duchowych aspektach jego twórczości. Autorka niniejszego artykułu przedstawiła wyniki badań przeprowadzonych na terenie Małopolski i Śląska, w ramach których zdokumentowano kilkadziesiąt realizacji sakralnych, świadczących przede wszystkim o dużej wszechstronności artysty w zakresie podejmowanej tematyki, oraz umiejętności sprostania licznym zamówieniom płynącym ze strony kościoła rzymsko-katolickiego. Autorka zwróciła również uwagę na dosłowne i bardzo szczegółowe traktowanie poszczególnych tematów i przedstawień od stro-



ny ikonograficznej. Książd Józef Sanak i Oskar Kuśka podkreślali ekumeniczny charakter twórczości Bohúňa – protestanckiego artysty – autora obrazów ołtarzowych w kościołach katolickich.

Jego pamięć uczczono także poprzez złożenie kwiatów na cmentarzu ewangelickim w Białej obok ustawionego staraniem Muzeum i Starostwa w Veličnej, w 1995 r., obelisku upamiętniającego miejsce jego pochówku. Okolicznościowe modlitwy odmówili Marek Cingel – proboszcz parafii ewangelickiej w Veličnej i Henryk Mach – proboszcz parafii ewangelickiej w Białej. W godzinach popołudniowych dokonano uroczystego otwarcia wystawy i odsłonięcia pamiątkowej tablicy na budynku zwanym dworem Köntzera, w którym artysta żył i tworzył bezpośrednio po przyjeździe na te ziemie. Współgospodarzem i współorganizatorem tej uroczystości był Kredyt Bank S.A. – obecny użytkownik zabytkowego dworu. To właśnie w głównej sali operacyjnej bielskiego oddziału banku, Muzeum w Bielsku-Białej zorganizowało wystawę prac P. M. Bohúňa, na której zaprezentowano, przechowywane na co dzień w muzealnym magazynie, obrazy jego autorstwa.

W tym uroczystym dniu Bielsko-Biała i muzeum zaszczytli swoją obecnością m.in. Ambasador Republiki Słowackiej w Polsce – Pani Magda Vášáryová, Zastępca Konsula Generalnego Republiki Słowackiej w Krakowie – Pan Marek Lisánský, wóldarze miasta Bielska-Białej z Prezydentem Jackiem Krywultem i Naczelnikiem Wydziału Kultury Jerzym Pieszka, przedstawiciele Wydziału Kultury Urzędu Marszałkowskiego w Katowicach, Instytutu Słowackiego w Warszawie z Panią dyrektorką Heleną Jacošová, Towarzystwa Słowaków w Polsce z Prezesem Ludomirem Molitorisem, Starostwa Gminy w Veličnej z Panem Starostą Anto-

nem Bukną, Galerii Petera Michala Bohúňa w Liptowskim Mikulaszu, Kredyt Banku S.A. z prezesem zarządu – dyrektorem generalnym Małgorzatą Kroker-Jachiewicz i dyrektorem bielskiego oddziału Janem Kołoczkiem oraz przedstawiciele duchowieństwa katolickiego i ewangelickiego zarówno z Bielska-Białej, jak i z Veličnej.

Staraniem muzeum wydano także trójjęzyczny (polsko-słowacko-angielski), pięknie ilustrowany album dzieł Bohúňa znajdujących się w kolekcji muzealnej. Album został wzbogacony o katalog prac artysty, odnalezionych na terenie Polski w zbiorach publicznych, prywatnych i kościelnych, obejmujący pojedyncze obiekty i ich zespoły, jak 14-obrazowe cykle Męki Pańskiej. Każda pozycja posiada w pełni opracowaną notę i głosę katalogową. To przedsięwzięcie wydawnicze było możliwe dzięki ofiarności sponsorów i pomocy finansowej: Ministerstwa Kultury w Warszawie, Ambasady Republiki Słowacji w Warszawie, Instytutu Słowackiego w Warszawie i Kredyt-Banku S.A. Ostatnim akcentem tego dnia był wspaniały koncert solowy Beaty Raszkievicz. Obecni w Salonie Muzycznym bielskiego zamku usłyszeli słynne arie operowe w wykonaniu tej znanej bielskiej sopranistki, przy akompaniamencie fortepianowym Agaty Adamczyk.

Był to dzień pełen wrażeń, który zgodnie z intencją organizatorów po raz kolejny dowiódł, że kultura i sztuka jest najlepszym spoiwem łączącym nie tylko poszczególnych ludzi, ale całe narody i kraje, a jej twórcy budują uniwersalne pomosty i zajmują poczesne miejsce w historii życia artystycznego tak różnych niejednokrotnie środowisk. Konkluzją dnia było stwierdzenie, że Peter Michal Bohúň był nie tylko słowackim czy polskim, ale europejskim artystą.

*Teresa Dudek Bujarek*

### The 125th Anniversary of the Death of Peter Michal Bohún Celebrated in the Museum in Bielsko-Biała

Owing to their location between Little Poland and Silesia Bielsko and Biała offered attractive conditions for living and work. Here, for centuries a specific, multinational and multi-creed social conglomerate emerged in which artists were capable of finding not only numerous recipients for their art, but predominantly wealthy patrons.

22 May marks the 125th anniversary of the death of Peter Michal Bohún, painter and graphic artist and one of the most important artists active in the second half of the nineteenth century in Bielsko-Biała. This day was simultaneously an excellent occasion for recalling the accomplishments of an artist who has become a permanent part of the cultural landscape of both

towns, and whose oeuvre exceeds well beyond the local environment.

Peter Michal Bohún was born on 29 September 1822 in Velična (Orava), in the family of a Protestant pastor. He studied art at the Prague Academy, and subsequently dealt with lithography and drawings, painted theatre curtains and compositions with genre, historical and religious motifs, winning recognition predominantly as an outstanding author of portraits - the likenesses of numerous representatives of assorted social estates.

In a search for economic and life stability Bohún left Slovakia in 1865, and settled down, together with his family, in the

Galician town of Lipnik (today: a district in Bielsko-Biała), starting a new period in his oeuvre. Apart from portraits Bohún accepted commissions for sacral paintings for the local Roman-Catholic churches. Up to this day, his works constitute part of the outfitting of numerous churches in Silesia and Little Poland.

The Museum in Bielsko-Biała, whose collection contains twenty works by P. M. Bohún, has prepared numerous events to commemorate the anniversary of his death: an international

scientific session attended by Polish and Slovak researchers, a ceremonious opening of an exhibition, an unveiling of a commemorative plaque on a building known as the Kontzer manor house, in which the artist lived and worked, as well as a magnificent concert. A lavishly illustrated Polish-Slovak-English album of the artist's works in the museum collection has been additionally enhanced with a catalogue of works discovered in Poland in public, private and Church collections.

□

Artur Badach

## IGOR MITORAJ – POWRÓT DO OJCZYZNY

Gdyby jeszcze kilkanaście miesięcy temu zapytać grupę przeciętnych Polaków, czy znane im jest nazwisko Igor Mitoraj, odpowiedź byłaby zapewne a w większości wypadków negatywna. Droga twórcza i dorobek tego uznanego za granicą artysty pozostawały bowiem dotychczas niemal nieznanymi w jego rodzinnym kraju. I dlatego należy cieszyć się z faktu, że twórczość Mitoraja mogła zostać przybliżona naszej publiczności i że możliwa była tak rozległa jej prezentacja. Wielka ekspozycja prac rzeźbiarskich i rysunkowych Igora Mitoraja z kilku ostatnich lat, bo o niej tutaj mowa, gościła w trzech dużych polskich miastach przez ponad osiem miesięcy, na przełomie 2003 i 2004 roku.

Zakrojone na wielką skalę przedsięwzięcie rozpoczęło się od Poznania, gdzie wystawę prac Mitoraja prezentowano od 7 września do 5 października 2003 roku. Formy kameralne i rysunki pokazano we wnętrzach Muzeum Narodowego, natomiast kilkanaście rzeźb monumentalnych ustawiono na Rynku staromiejskim. W Krakowie prace eksponowane były od 16 października 2003 do 25 stycznia 2004 roku. Monumentalne rzeźby stały także na zewnątrz – na płycie Rynku Głównego, podczas gdy dzieła o mniejszych gabarytach wypełniły dwie kondygnacje kamienicy „Pod Kruki”, siedziby Międzynarodowego Centrum Kultury. Ostatnim etapem całego przedsięwzięcia była wystawa warszawska, zainaugurowana 10 lutego 2004 roku. W stolicy ekspozycję planowano początkowo do 25 kwietnia, jednak w związku z Międzynarodowym Forum Ekonomicznym oraz imprezami związanymi z przystąpieniem Polski do UE), autor prac i organizatorzy podjęli ostatecznie decyzję o jej skróceniu do 21 kwietnia.

Warszawa była miastem, w którym zdecydowano się pokazać prace w kilku miejscach. Najwięcej z nich zgromadzono w Zamku Królewskim, gdzie były eksponowane w przestronnej sali Biblioteki Królewskiej (mniejsze rzeźby i 14 rysunków), a także na dziedzińcu wewnętrznym i na zewnątrz – na Placu Zamkowym i przy południowej elewacji zamku (rzeźby monumentalne). W kameralnych wnętrzach galerii Kordegarda przy Krakowskim Przedmieściu pokazano przede

wszystkim rysunki (21 sztuk) oraz pięć małych brązowych modeli – „reprodukcji” prac zrealizowanych wcześniej w monumentalnej skali, a znajdujących się w różnych częściach świata. Ostatnia część warszawskiego pokazu zorganizowana w galerii Pałacu Prezydenckiego i zatytułowana „Urok Gorgony” różniła się zasadniczo od prezentacji prac Mitoraja w innych miejscach. Niedużej stosunkowo grupie rzeźb artysty (18 sztuk) towarzyszyły oryginalne dzieła sztuki i przedmioty pochodzące z innych epok. Były to przede wszystkim obiekty antyczne, głównie z kolekcji warszawskiego Muzeum Narodowego. Dokonując ich wyboru kierowano się podobieństwem formalnym i ideowym, do realizacji polskiego rzeźbiarza. Antyczne naczynia (dwa greckie kalpisy i skyfos z okresu od VI do IV w. p.n.e.) znakomicie korespondowały z *Wazami etruskim* – tak nazwanymi naczyniami-rzeźbami Mitoraja. Fragmenty terakotowych głów etruskich, rzymska kopia greckiej głowy z IV w. p.n.e., figurka Apollina powstała w Smyrnie (?) w I w. p.n.e. oraz tors młodzieńca reprezentujący rzeźbę grecką okresu klasycznego (w kopii rzymskiej) przypominały o antycznym kanonie ukazywania ciała ludzkiego, cenionym również przez Igora Mitoraja. W galerii nie zabrakło wizerunku słynnej antycznej *Meduzy Rondanini* (pokazano kopię nowożytną), bez której *Meduzy-Gorgony* najpewniej nie pojawiłyby się w dziełach Mitoraja. Znalazł się tu również obraz Jacka Malczewskiego *Portret Tadeusza Błotnickiego z Meduzą*, z ok. 1902 r., znakomicie korespondujący swoją symboliką z tytułem ekspozycji.

Sprowadzenie z Włoch do Polski i montaż dzieł Igora Mitoraja (łącznie prawie 100 obiektów) wiązał się z podjęciem wielu wyzwań natury organizacyjnej i technicznej. Najwięcej pracy wymagał transport, rozładunek i wyeksponowanie w plenerze kilkunastu rzeźb monumentalnych – największe z nich (*Centauro*, *Gambe alate*) miały prawie 5 metrów wysokości, najcięższa (*Tyndaro screpolato*) ważyła niemal 4 tony. Trudno mówić o skali trudności w wypadku poszczególnych lokalizacji, ale wydaje się, iż to otoczenie warszawskiego Zamku Królewskiego było miejscem, które

postawiło przed organizatorami najwięcej wyzwań. Przyjaznym okazał się dziedziniec wewnętrzny Zamku. Dużo więcej zabiegów wymagało ustawienie wielkich rzeźb na placu Zamkowym, który w przeciwieństwie ma kształt niecki, oraz przed południową elewacją Zamku, gdzie prace Mitoraja miały stanąć na miękkim podłożu. To główne przyczyny, dla których nie zdecydowano się wykonać w Warszawie – jak zrobiono to w dwóch poprzednich miejscach ekspozycji – podstaw w formie cementowych wylewek, ale specjalne stalowe konstrukcje ze śrubami umożliwiającymi ich wypoziomowanie.

Pośród pokazywanych na wystawie obiektów większość stanowiły prace udostępnione w tym właśnie celu przez artystę. Dobrze się stało, że przy okazji zdecydowano również o pokazaniu (przypomnieniu) kilku prac, które już od jakiegoś czasu znajdują się w polskich kolekcjach muzealnych i prywatnych. Zaprezentowano zatem rzeźby *Coppia per l'eternità I* i *Coppia per l'eternità II*, będące własnością Muzeum Narodowego w Krakowie, *Corazzę*, znajdującą się w Muzeum Narodowym w Warszawie oraz prace *Eros alato*, *Grepol nero* i *Torso alato*, zdobiące kolekcje prywatne. Organizatorom zależało na uświadomieniu publiczności, że Mitoraj, chociaż w niewielkim zakresie, jest już od jakiegoś czasu obecny w naszym kraju. Z naturalnych przyczyn nie udało się włączyć do ekspozycji dwóch dzieł, które przez kilka ostatnich lat zdołały już, miejmy nadzieję, wrosnąć na dobre w krajobraz Warszawy i Krakowa (mowa o rzeźbach Mitoraja usytuowanych na dziedzińcu Collegium Iuridicum UJ i w atrium BRE w Warszawie). Dodajmy, że w trakcie wystawy przybył kolejny obiekt tego typu – monumentalna rzeźba zatytułowana *Tsuki-no-hikari*, ekspozycjonowana podczas pierwszej odsłony ekspozycji na Rynku poznańskim. Do Krakowa i do Warszawy rzeźba po prostu już nie dojechała, pozostała na stałe w Poznaniu (wyekspozycjonowana w tzw. Starym Browarze), do czego zdołali przekonać artystę wielbiciele jego twórczości.

W kolejnych miastach duże rzeźby ekspozycjonowane w plenerze, musiały na nowo nawiązać „kontakt” z najbliższym otoczeniem, z budynkami, nawierzchniami ulic i placów oraz z innymi elementami. Wystarczyło porównać sposób ustawienia tych wielkich rzeźb na krakowskim Rynku Głównym i na warszawskim Placu Zamkowym, by dostrzec ich całkowicie inne walory, by zauważyć jak różnie wpisują się w istniejące już osie widokowe. Niezależnie jednak od tego, gdzie były ekspozycjonowane, kilkanaście plenerowych prac Mitoraja udowodniło, że rzeźba monumentalna jest po prostu nieodzownym elementem pejzażu miej-

skiego, czynnikiem nie tylko w niepowtarzalny sposób aranżującym swoje najbliższe otoczenie, ale także stymulującym pewne zachowania wśród mieszkańców. W najbardziej przekonujący sposób udowodniała to bodaj rzeźba *Eros bendato* – wyobrażająca wielką głowę, leżącą na boku, pustą w środku. Fakt, że została ustawiona bardzo nisko, niemal na poziomie bruku, sprawił, że do jej wnętrza mógł wejść każdy, co zresztą było skwapliwie wykorzystywane przez przechodniów. Warto przypomnieć, iż do takiego właśnie obcowania z rzeźbami zachęcał zresztą gorliwie sam ich autor, opowiadając (na konferencji prasowej) jak gdzie indziej były one traktowane przez publiczność. Żadna z ustawionych na wolnym powietrzu rzeźb Mitoraja nie pozwalała nikomu przejść obok siebie obojętnie, każda prowokowała do dokładniejszego przyjrzenia się jej, do obejścia wokół, do wyrażenia swojej opinii. Nie trzeba chyba dodawać, iż prace były szczególnie chętnie fotografowane i filmowane.

Prezentacja dorobku Igora Mitoraja w trzech miastach nie została ograniczona jedynie do urzędujących wystaw. W każdym z miejsc zorganizowano konferencje prasowe cieszące się dużym zainteresowaniem mediów. W Międzynarodowym Centrum Kultury w Krakowie i w Zamku Królewskim w Warszawie odbyły się spotkania twórcy z publicznością. W obu przypadkach poprowadzone przez publicystów zajmujących się tematyką kulturalną, dały okazję do zapoznania się z sylwetką Mitoraja i stały się forum, na którym wymieniano poglądy i żywo dyskutowano o sztuce współczesnej. Wspomnijmy też o licznych wywiadach: prasowych, telewizyjnych i radiowych, przeprowadzonych z artystą w trakcie trwania wystawy, jak i o odrębnych audycjach poświęconych jego twórczości.

Ekspozycja prac Mitoraja stworzyła okazję do nadrobienia zaległości w zakresie rodzimych publikacji poświęconych jego twórczości (w Europie Zachodniej od wielu lat ukazują się nie tylko albumy i katalogi wystaw, ale także prace szerzej analizujące twórczość artysty). Skwapliwie skorzystały z tego instytucje bezpośrednio odpowiedzialne za organizację wystawy, ale także inne wydawnictwa. Najważniejsze publikacje, które ukazały podczas prezentacji rzeźb Mitoraja w kraju to bez wątpienia: *Mitoraj. Urok Gorgony* – książka wydana staraniem Muzeum Narodowego w Warszawie (Rosikoń Press) z bogatym materiałem ilustracyjnym oraz polskimi i angielskimi tekstami pióra m.in. Witolda Dobrowolskiego, Anny Potoczek, Teresy Grzybkowskiej, Johna Russella Taylora, Donalda Kuspita, Antonio Paolocciego oraz *Blask kamienia* (Wydawnictwo Literackie), będąca zapisem wywiadu-rzeczki, przeprowadzonego z artystą przez Constanzo



zeum Narodowym w Poznaniu kuratorem wystawy była Ewa Hornowska, zaś sposób aranżacji rzeźb w gmachu muzealnym i w przestrzeni miejskiej był efektem przemyśleń samego artysty. W Międzynarodowym Centrum Kultury w Krakowie nad ekspozycją czuwały: Monika Rydiger – kurator wystawy oraz Regina Pytlik – odpowiedzialna za sprawy organizacyjne, oprawa plastyczna była efektem pracy Agnieszki Bartkowicz i Rafała Bartkowicza. W Warszawie do współpracy zaproszono większe grono. Kuratorem wystawy w Galerii w Pałacu Prezydenckim był prof. Witold Dobrowolski; on opracował również jej koncepcję i był, wspólnie z Danutą Wróblewską, autorem folderu. Kuratorem wystawy w Kordegardzie była Teresa Anna Stepnowska, zaś w Zamku Królewskim tę funkcję sprawowali Artur Badach i Tomasz Taraszkiewicz. Odpowiedzialność za przygotowanie scenografii wystawy

Constantiniego. Już w trakcie trwania wystawy w krakowskim Międzynarodowym Centrum Kultury opracowano polsko-angielską publikację Igor Mitoraj. *Rzeźby i rysunki*, zawierającą artykuły (m.in. Moniki Rydiger, J. R. Taylora, Giovanniego Testori i D. Kuspita) oraz fotografie prezentujące aranżację dzieł w Krakowie. Warto odnotowania publikacją jest wydana nakładem Muzeum Narodowego w Poznaniu, teka zawierająca faksymile rysunków Igora Mitoraja; ta sama instytucja wydała też wybór pocztówek z widokami prac rzeźbiarskich. Zamek Królewski w Warszawie, Galeria Kordegarda i Galeria Prezydencka, z okazji kolejnych odsłon ekspozycji w tych miejscach, przygotowały foldery.

Należy wymienić osoby odpowiedzialne za przygotowanie poszczególnych ekspozycji. W Mu-



1. 2. Fragment ekspozycji prac Igora Mitoraja w Bibliotece Stanisławowskiej Zamku Królewskiego w Warszawie

1. 2. Fragment of an exhibition of works by Igor Mitoraj in the Stanislawowska Library at the Royal Castle in Warsaw

w Pałacu Prezydenckim spadła na Wojciecha Neubarta, natomiast Anna Małecka i Żaneta Govenlock udalnie zaaranżowały ekspozycję w zamkowej Bibliotece. Dodać trzeba, iż patronat honorowy nad całym przedsięwzięciem sprawował Prezydent RP (Aleksander Kwaśniewski uczestniczył w otwarciu wystawy w Krakowie); w organizację czynnie włączyło się też Ministerstwo Kultury.

\* \* \*

Gdy organizatorzy wystawy w Zamku Królewskim w Warszawie zapytali Mitoraja o sposób rozmieszczenia rzeźb, ten poprosił jedynie, aby pogrupować je według materiałów, z jakich poszczególne z nich zostały wykonane. Ekspozycję otwierały więc prace z brązu, dalej eksponowano rzeźby z białego marmuru (stały najsłabszy akcent ekspozycji), wreszcie dzieła z terakoty i z brązu spatinowanego tak, aby przypominały terakotę. Dla Mitoraja-rzeźbiarza materiał jest niezwykle istotną częścią całego przedsięwzięcia. Lubi biały marmur, m.in. za to jak współgra ze światłem, także trawertyn, brąz, stal. Pracując dokłada starań,

aby z każdego z tych tworzyw wydobyć jego najlepsze cechy. Ponadto wiele prac artysty dowodzi, że sam poszukuje sam nowych tworzyw i nowych, nie stosowanych dotąd przez nikogo, technik. Eksperymentuje z materiałem. Wykonując odlewy brązowe Mitoraj rzadko pozostawia je bez obróbki; przeważnie otrzymują one intensywnie barwne patyny: od czarnej, poprzez zielone, turkusowe, aż do głęboko błękitnych. Niektóre brązy, spatinowane na kolor terakoty, wzięte można za wykonane z tego właśnie materiału. Realizując rzeźby metalowe wypełnia formy nie tylko brązem, ale również np. żeliwem, uzyskując odlew o nierównej, chropowatej powierzchni.

Niektóre z eksperymentów materiałowych mają na celu zmylenie widza, zasugerowanie mu, aby patrząc na rzeźbę odbierał ją jako wykonaną z innego materiału niż jest w rzeczywistości. Wielki *Tindaro screpolato* (*Tyndareus spękany*) chociaż odlany z brązu, wygląda jak ulepiony z głęboko spękanej ziemi, prawie rozpadającej się na grudy. *Terre brise* (*Spękana ziemia*), to z kolei forma terakotowa, która najpierw została rozbita na drobne kawałki, a później pieczołowicie posklejana na specjalnym stelażu. Wyrazem „eksperymento-

3. Widok ogólny na ekspozycję prac Igora Mitoraja w Bibliotece Stanisławowskiej Zamku Królewskiego w Warszawie

3. General view of the exhibition of works by Igor Mitoraj in the Stanisławowska Library at the Royal Castle in Warsaw



wania” z tworzywem są również podstawy pod niektóre rzeźby. Wykonane z blachy pokrytej rudoczerwoną rdzą wyglądają tak, jakby powstały z nieostygłej i ciągle jeszcze żarzącej się lawy wulkanicznej. Z obowiązku dodajmy, że również pozostałe eksponaty na wystawie pokazywane były na postumentach zaprojektowanych przez Mitoraja osobiście. Skonstruowane z kątownika, ażurowe, wynosiły rzeźby na pożądaną wysokość, same pozostając mało rzucającymi się w oczy i nie przeszkadzającymi w odbiorze dzieł.

Wiele wskazuje na to, że faktura i barwa rzeźb tworzonych przez Igora Mitoraja nie jest nigdy dziełem przypadku, ale stanowi element w istotny sposób uzupełniający symboliczną ich wymowę. Istnienia takiej zależności pomiędzy tematyką pracy a jej wyglądem bez trudu domyślamy się np. w popiersiu Egeusza (*Egeo*), pokrytym ciemnobłękitną patyną, do złudzenia naśladowującą barwę Morza Egejskiego, w którego fale – jak głosi mit – rzucił się ten ateński władca powodowany rozpaczą po stracie syna. Bez odpowiedniego opracowania powierzchni nieczytelna byłaby wymowa dwóch wielkich, brązowych głów zatytułowanych *Sonno Tatuato*. Pokrywająca je patyna, rozłożona nierównomiernie – w jednych partiach tworząca grubą warstwę, w innych całkowicie już starta, porysowana i podrapana – wydaje się być niczym innym, jak oddaniem marzeń (a może koszmarów?) sennych, których doświadczają dwa pogrążone we śnie olbrzymy.

W wielu tekstach relacjonujących wystawę ich autorzy zadawali sobie m.in. trud identyfikowania źródeł inspiracji, z których korzystał twórca. Bodaj najczęściej powtarzającymi się opiniami są te o wzorowaniu się Mitoraja na dziełach antycznych i na osiągnięciach wielkich mistrzów renesansowych, z Michałem Aniołem na czele. Sądy takie bez wątplenia wymagają zweryfikowania i uściślenia. Oglądając prace Mitoraja od razu w wielu z nich można spostrzec inspirację antykiem z kręgu śródziemnomorskiego – mity i wątki literackie są obecne głównie w tematyce prac lub w ogólnej atmosferze, którą one emanują. *Ikary* i *Ikarie* są wyraźnym nawiązaniem do historii o Dedalu i Ikarze, tacy bohaterowie rzeźb Mitoraja jak Hypnos, Eros czy Ifigenia to także postacie wyjęte wprost z kart mitologii. Lecz rzeźby polskiego artysty z arcydziełami antycznymi łączy jeszcze jedna, być może nawet istotniejsza cecha: podobnie jak tamte sprzed wieków, powstały z odwołaniem się do tych samych zasad, dostrzec można w nich taką samą dbałość o zachowanie właściwych proporcji czy operowanie kontrapostem. Nie można jednak wskazać żadnego konkretnego dzieła lub grupy dzieł, na których artysta mógł się oprzeć, bo pamiętamy, że np. pośród starożytnych

Greków pojęcie piękna ewoluowało. Gdy w okresie archaicznym uważano, że zależy ono od ładu i proporcji, to w okresie klasycznym zaczęto zauważać również piękno wewnętrzne, by jeszcze później docenić wagę ukazywania gwałtownych uczuć, dramatów, czy brzydoty, mogących koić dusze odbiorców właśnie przez wywoływanie u nich wstrząsów, szokowanie. Mitoraj nie unika brzydoty, na „obliczach” czy w pozach wielu jego modeli można zauważyć wyraźne ślady chorób, cierpienia, wiele twarzy i torsów jest zdeformowanych lub nosi głębokie rany. Nie dziwi zatem fakt, że pytany o swoich ulubionych artystów, wymienia m.in. współczesnych malarzy Francisa Bacona i Luciena Freuda, bez ogródek ukazujących starość, brzydotę, nadchodzącą śmierć.

Rzeźby Mitoraja są bardzo zróżnicowane jeżeli chodzi o sposób modelowania powierzchni, i o opracowanie szczegółów, np. niezwykle pieczołowicie kształtuje on głowy. Nadając ostateczną formę twarzy artysta zachowuje prawie geometryczne podziały. Jeżeli dodamy, iż ze szczególną precyzją modeluje usta – starannie wykreślone, obwiedzione zdecydowanym konturem, czystą linią sprawiającą, że przypominają one kryształy – to przypomną nam się kształtowane z taką samą dbałością wizerunki autorstwa rzeźbiarzy greckich z V w. p.n.e. Bo już zdecydowanie odmiennie formuje Mitoraj np. niektóre torsy, jak w monumentalnej rzeźbie *Corazza*. Są one modelowane bardzo miękko, brązowe odlewy noszą jeszcze ślady palców artysty, a nie ostrego dłuta czy pilnika. Wspomniany wyżej fakt przywiązania artysty do białego, pozostawionego w naturalnym stanie marmuru, także każe zastanowić się, do jakiego stopnia rzeczywiście powtarza on wzory antyczne. Artyści starożytni, o czym nie pamiętamy, łudzeni stanem zachowania większości dzieł, chętnie polichromowali swoje prace, rzadko pozwalając przemówić naturalnej barwie tworzywa. Mitoraj stwierdza wprawdzie, że Grecja była dla niego zawsze „punktem wyjścia”, ale swoimi pracami chce zwrócić uwagę także na osiągnięcia innych cywilizacji. Przypomina, jak bardzo kulturami pozaeuropejskimi byli zafascynowani Pablo Picasso i Amadeo Modigliani, twórcy, których dorobek niezwykle ceni. Zaprezentowana na wystawie rzeźba *Testa di Ikaro grande*, mimo swej „greckiej” tematyki zdradzała inspirację stylistyką Orientu.

Jakkolwiek głównym tematem dzieł Igora Mitoraja jest ciało człowieka, to niewiele prac przedstawia postacie ludzkie w całej okazałości. Znacznie chętniej „portretuje” artysta same tylko głowy lub twarze, torsy, ręce czy stopy. To właśnie dlatego niektórym z oglądających prace te kojarzą się z fragmentami dzieł antycznych. Owa fragmentaryczność, to zamierzone kadro-

wanie, które nie ma swojego odpowiednika w sztuce dawnej – ani starożytnej, ani tej z epoki Michała Anioła. Fragmentaryczność i destrukcja to charakterystyczne dla twórczości Mitoraja cechy, które zapewniają jego dziełom należne im miejsce w sztuce współczesnej.

Prace Igora Mitoraja są dziełami zagadkowymi. Mało kto patrząc na nie jest w stanie odczytać od razu wszystkie treści, które pomieścił w nich rzeźbiarz. Stając przed wieloma z nich znajdziemy się w obliczu zagadki lub skomplikowanego rebusu, który dopiero należy rozwiązać. Kluczem do tego rozwiązania jest bardzo często historia, mitologia lub literatura, zarówno ta, która zrodziła się w starożytnej Grecji i w Rzymie, jak i współczesna. Chcąc rozwikłać znaczenie możliwie jak największej liczby form i symboli, które pojawiają się w pracach Mitoraja musimy nadażyć za ogromną erudycją artysty i za jego wyobraźnią. Zresztą nawet wtedy, kiedy sprostamy temu zadaniu i poprawnie zidentyfikujemy wszystkie wątki mitologiczne czy poetyckie, które tkwią na początku tworzenia poszczególnych rzeźb, to i tak nie odkryjemy wszystkiego, co rzeźbiarz chciał w nich zawrzeć. Igora Mitoraja niezwykle trudno namówić na komentarze dotyczące własnych dzieł. Nie chce wypowiadać się o swych pracach, uważając, iż dzieło sztuki winno bronić się samo. Jeżeli jest dziełem złym, nieudanym, nie obronią go żadne, nawet najbardziej skomplikowane interpretacje i chwilowa przychylność publiczności. Taka postawa

jest wyrazem szacunku dla widzów. Artysta ufa, że każdy z oglądających jego prace ma, częściowe przynajmniej, prawo do własnej interpretacji, że każdy może w dziele odnaleźć coś, czego wcześniej nikt inny nie zauważył. Przede wszystkim zaś postawa taka jest wyrazem olbrzymiego szacunku do samego dzieła. Artysta za wszelką cenę stara się obronić jego autonomię. Zabiega, aby nie otworzyło ono przed szeroką publicznością wszystkich swoich tajemnic.

Grupa *Gold winds* (*Złote wiatry*) przedstawia trzy popiersia, które po dokładniejszym oglądzie okazują się portretem tej samej osoby. Każde z nich jest jednak inaczej polichromowane, na powierzchni każdego kolorem i fakturą uwydatnione zostały inne elementy. Popiersia jawią się nam w efekcie jako trzy różne prawdy o tej samej osobie, jako obraz jej trzech różnych stanów; zwracają uwagę na naturalną różnorodność przeżyć i odczuć. Podobnie jest z kompozycjami z serii *Coppia per l'eternita* – figurujące tam dwa popiersia o odmiennie potraktowanych rysach, to nic innego jak różne oblicza tej samej postaci, na zawsze związane w jednej osobie.

Postacie pozbawione oczu, częsty motyw u Mitoraja, są istotami odizolowanymi od świata zewnętrznego, bo to oczy są elementem, przez który dusza ludzka „komunikuje się” z otoczeniem; już starożytni byli o tym przekonani. Mitoraj nie zamyka jednak całkowicie wnętrza rzeźby przed wzrokiem widza. Na powierzchni wielu figur zauważyć można otwory lub zgrubie-



4. Rzeźba *Eros Bendato* przed fasadą Zamku Królewskiego w Warszawie

4. *Eros Bendato* in front of the façade of the Royal Castle in Warsaw



5. Rzeźby Igora Mitoraja przed południową elewacją Zamku Królewskiego w Warszawie

5. Sculptures by Igor Mitoraj in front of the southern elevation of the Royal Castle in Warsaw



nia, zazwyczaj mające kształt regularnych figur geometrycznych, kwadratów lub prostokątów. Pełnią one rolę „okien”, przez które każdy, kto chce dowiedzieć się czegoś więcej o wyobrażonej przez artystę postaci, może po prostu zajrzeć do jej środka. Widoczne na zewnątrz rzeźb deformacje, rysy czy ubytki jakże często bywają efektem nie fizycznego zniszczenia, ale odbiciem stanu ducha. W przypadku niektórych obiektów otwory te mają jedynie symboliczny charakter – są ślepe, ale w wielu innych umożliwia nam artysta dosłowne zajrzenie w głąb rzeźby, gdzie umieścił elementy uzupełniające jej wymowę. Niekiedy będzie to zagadkowa twarz lub dłoń, w innych wypadkach – jak we wnętrzach *Waz etruskich* – budzące przerażenie węże i groźne stwory mityczne; może dlatego okienka, przez które można obejrzeć wnętrza waz, mają kształt bardzo wąskich szczelin.

Z wielu dzieł Mitoraja spogląda na nas Gorgona-Medusa. Abyśmy nie musieli obawiać się, że zgodnie z wierzeniami antycznych, jej wzrok nas uśmierci, artysta, wypróbowanym już sposobem, przewiązuje jej oblicze, a niekiedy po prostu przedstawia ją z pustymi oczodołami. Ale i to wydaje się być zabiegiem na wyrost, bo Medusa u Mitoraja spełnia przeważnie rolę strażniczki albo opiekunki, czuwającej nad zachowaniem jakiejś wartości. Medusa „pilnuje” zatem, aby nikt nie zakłócił sielankowego, beztróskiego pejzażu mitycznej krainy Itaki (*Paessagio Ithaka*) i troskliwie dogląda wartości, które rozwijają się w człowieku

(np. w *Torso inverno*). Medusa, jako ta, z której krwi narodził się Pegaz, może być poza tym interpretowana podobnie jak i ów uskrzydłony koń, jako symbol początku twórczości. W tym kontekście staje się również odpowiedzialna za natchnienie, umożliwiająca narodziny dzieła sztuki czy utworu literackiego, a nawet odpowiedzialna za narodziny w ogólnym pojęciu. Gdy uważnie przyjrzymy się wymodelowanej w brązie sylwetce kobiecej zatytułowanej *Torso Ikaria grande*, dostrzeżemy maskę Gorgony-Meduzy zasłaniającą kobiece łono. Umieszczenie tego symbolu w takim miejscu może przypominać o powołaniu kobiety do rodzenia. Pamiętając jednak, że Gorgona to także ta, która strzeże i ochrania, musimy sobie zadać pytanie, czy jej podobizna nie została tutaj umieszczona po to, aby stać na straży kobiecej czystości.

Wiele dzieł Mitoraja na zawsze pozostanie dla nas wielką niewiadomą również dlatego, że mogą one być interpretowane na różne sposoby. Czy Eros (np. w rzeźbie *Eros bendato*) jest ślepy dlatego, że niekiedy miłość bywa ślepa, bezrozumna i bezlitosna, czy dlatego, że nie może się w pełni rozwinąć, bo obiekt jej westchnień pozostał obojętny na jej wymowne spojrzenie? Dlaczego głowy są owinięte całunami a twarzom zasłonięto oczy? Po to, by nie mogły widzieć czy, co bardziej prawdopodobne – aby nikt z oglądających nie wyczytał z nich cierpienia i skargi? Ale dopuszczalna jest również inna interpretacja opasek – mogą one pełnić nie rolę pęt, czegoś co ogranicza i powoduje cierpienie, ale przeciwnie – mogą to być bandaże, które okrywają krwawiące rany. Skrzydła rozpostarte, dumnie uniesione to symbol pomyślności, powodzenia, oznaka uniesienia czy nawet euforii, która jest udziałem tego, który posiada skrzydła. Skrzydła połamane, jak u *Ikarów*, nieodmiennie symbolizują nieszczęście, niepowodzenie. Informują o jakiejś życiowej porażce, mogą oznaczać niezrealizowane plany, niespełnione marzenia, cele, których nie udało się osiągnąć. Nie próbując nawet, przez wzgląd na szczupłość miejsca, dokonywać interpretacji kolejnych dzieł skonstatować należy, że uczucie to nieodzowny element każdej z prac Igora Mitoraja. Bez uczucia rzeźby byłyby martwe i nudne, a zwłaszcza ostatnie z tych określeń jest najgorszą oceną, jaką można wystawić dziełu sztuki.

Pracami godnymi osobnej uwagi są rysunki. Trzydzieści pięć, jakie zostały zaprezentowane polskiej publiczności, stanowiło grupę niezbyt obszerną, ale na tyle reprezentatywną, by na jej podstawie spróbować scharakteryzować ten właśnie aspekt twórczości artysty z Pietrasanty. Na rysunkach Mitoraja wielokrotnie rozpoznajemy te same motywy, które przewijają się w jego rzeźbach i reliefach: akty, torsy, głowy – niektó-



6. Fragment ekspozycji prac Igora Mitoraja na dziedzińcu Zamku Królewskiego w Warszawie: rzeźby *Corazza* i *Torso Ikaria Grande*

6. Fragment of an exhibition of the works by Igor Mitoraj in the Royal Castle courtyard in Warsaw: *Corazza* and *Torso Ikaria Grande*

(Wszystkie fot. A. Badach)

re obwiązane czy obandażowane, a także figury z uszkodzonymi skrzydłami, będące jak gdyby odpowiednikami odlewanych w brązie *Ikarów* i *Ikarii* (grupy wieloosobowe i pejzaż w rysunkach Mitoraja występują rzadziej). Istotnym podobieństwem do trójwymiarowych rzeźb jest widoczne także tutaj świadome kadrowanie postaci. Sam artysta zastrzega, że rysunków nie należy traktować jako wstępnych szkiców do rzeźb, ale jako ...*coś innego, obok*, że stanowią one zupełnie niezależną dziedzinę jego twórczości. Funkcjonowanie rysunków jako osobnej dziedziny uwiarygodnia ich różnorodne traktowanie: artysta wykonuje je węglem, ołówkiem, kredą, rysując na arkuszach papieru o różnych odcieniach i fakturze. Podczas gdy jedne z nich operują wielkimi formatami, inne, swoimi niewielkimi rozmiarami, przypominają precyzyjnie dopracowane miniatury.

\* \* \*

Igor (właściwie: Jerzy Igor) Mitoraj, urodzony w roku 1944, edukację artystyczną rozpoczął w Liceum Plastycznym w Bielsku-Białej. Trafił tu z okolic nieodległego Oświęcimia, gdzie po latach zawieruchy wojennej osiedliła się jego matka. Po maturze, zdanej w 1963 r. dostał się do krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie pracował m.in. pod opieką Tadeusza Kantora. Kantor-pedagog był tym, który w trudny do przecenienia sposób kształtował wyobraźnię studentów, wpływając na kształt ich dalszej drogi artystycznej. W przypadku Mitoraja wywarł także wpływ na jego drogę życiową, po latach zachęcając młodego artystę do pozostania na Zachodzie na stałe. Tak, jak inni adepci sztuki, którzy zetknęli się w z twórcą legendarnego teatru „Cricot”, Mitoraj długo pozostawał pod wpływem mistrza. Tak chętnie stosowany przez Mitoraja zabieg owijania, bandażowania figur ma swoje źródła w Kantorowskich *embalagach*.

W roku 1968 Mitoraj wyjechał do Paryża. Kontynuował tam naukę w Ecole Nationale Supérieure de Beaux-Arts. Lata 70. to m.in. czas rocznego pobytu w Meksyku, gdzie artysta *odkrył dla siebie* dawną sztukę Ameryki Środkowej oraz kilkumiesięcznej pracy w Nowym Jorku. Bogatszy o doświadczenia zdobyte na drugiej półkuli Mitoraj nie zdecydował się jednak na pozostanie tam.

Pierwsza indywidualna wystawa artysty w paryskiej galerii *La Hune*, zorganizowana w roku 1976, przyniosła mu uznanie i rozgłos; to wtedy otrzymał od francuskiego ministerstwa kultury prawo do używania atelier mieszczącego się w legendarnym Bateau-Lavoir na Montmartrze. Od początku lat 80. miejscem, w którym Mitoraj przebywa i tworzy najczęściej jest toskań-

ska Pietrasanta, położona w bliskości słynnych kamieniołomów w Carrarze, od wieków będąca ośrodkiem, w którym silnie rozwijała się rzeźba, ale także mieszcząca liczne, służące artystom odlewnie, jak też np. warsztaty słynące z produkcji mozaik.

Prace Igora Mitoraja od końca lat 60. były wystawiane na ponad 70 wystawach zbiorowych i ponad 110 wystawach indywidualnych. Do najbardziej prestiżowych miejsc, w których publiczność miała okazję zetknąć się z rzeźbami, rysunkami i obrazami mistrza z Pietrasanty należały: Grand Palais (wystawa w 1970 r.) i Musée de l'Art Moderne (1977) w Paryżu, British Museum w Londynie (1994), Zamek Anioła (1985) i Panteon (2003) w Rzymie, Muzeum Olimpijskie w Lozannie (2002), Museo d'Arte Moderna w Lugano (2002), Palazzo Strozzi (1987) oraz Ogrody Boboli (1987) we Florencji, a ponadto ekspozycje: XLII Biennale weneckiego (1986) i wystawy *Expo* w Sewilii (1992).

Osobno przypomnieć trzeba te realizacje Mitoraja, które znalazły swoje stałe miejsca na różnych kontynentach. Monumentalne rzeźby wykonane przez artystę stanęły zatem m.in. w Abuta Sculpture Park, usytuowanym na japońskiej wyspie Hokkaido, w siedzibie Coca-Cola Foundation w Atlancie, w Parku Olimpijskim w Lozannie, w paryskiej dzielnicy La Defense – gdzie można zobaczyć aż pięć grup rzeźbiarskich. Wydarzeniami stały się inauguracje fontann: Centaura w Mediolanie i *Dea Roma* na Piazza Monte Grappa w Rzymie.

Polska publiczność właściwie nie miała – nie licząc udziału w Międzynarodowym Biennale Grafiki w Krakowie, w 1967 r. – możliwości poznania prac Mitoraja aż do początku lat 90. W 1991 r. przypominano jego sylwetkę, podobnie jak wielu innych artystów polskich tworzących na emigracji, na wystawie *Jesteśmy* w „Zachęcie”. W roku następnym można już było je obejrzeć w warszawskiej Kordegardzie i w poznańskim BWA, a w roku 1994 w BWA w Łodzi. Te pokazy, chociaż niezwykle ważne, dały możliwość prezentacji tylko skromnego wyboru obiektów i po ich zakończeniu nazwisko Mitoraja w dalszym ciągu było znane niewielkiemu kręgowi osób, na co dzień zajmujących się lub zainteresowanych sztuką. Dopiero cykl wystaw w Poznaniu, Krakowie i Warszawie zainaugurowany latem 2003 r. oraz połączone z nim akcje promocyjne, zainteresowanie mediów, publikacje, wywiady, spotkania stworzyły możliwość zapoznania się z tą twórczością naprawdę dużej grupie publiczności.

Trudna do przecenienia ostatnia ekspozycja prac Mitoraja sprawiła jednak zwiedzającym pewien zawód – chociaż tak obszerna, nie tylko nie zdołała zaprezen-

tować wszystkich dzieł jego autorstwa (co chyba zresztą byłoby niemożliwe), ale nie zasygnalizowała nawet wszystkich dziedzin sztuki, w jakich próbuje on swoich sił. A pamiętać trzeba, iż w dorobku Igora Mitoraja poza rzeźbą i rysunkiem znaleźć można także prace malarskie, pełne uroku mozaiki, m.in. o tematyce inspirowanej mitami śródziemnomorskimi, wreszcie

projekty kostiumów i scenografii teatralnych. Można mieć nadzieję, iż w najbliższym czasie także i te prace zostaną pokazane polskiej publiczności. Należy się jej przecież jakiś rodzaj rekompensaty za wieloletnie zaniedbania w prezentacji twórczości tak cenionego i znanego w świecie artysty.

Artur Badach

### Igor Mitoraj – a Return to the Homeland

At the turn of 2003 three large Polish cities featured an exhibition of the more recent sculptures and drawings by Igor Mitoraj. Plein air shows of monumental bronze sculptures were displayed in the Old Town Market Square in Poznań (September – October 2003), the Main Market Square in Cracow (October 2003 – January 2004), and the courtyard of the Royal Castle and Castle Square in Warsaw (February 2004); the smaller scale sculptures (marble, bronze, terracotta and cast iron) and drawings were shown in museums interiors: the National Museum in Poznań, the International Culture Centre in Cracow, and three galleries in Warsaw: the Royal Castle Library, the Kordegarda and the Presidential Palace. Apart from exhibits which are the artist's property the shows included several works from private collections already displayed in Polish museums.

The open air exposition demonstrated that monumental sculptures are indispensable elements of the urban landscape and a factor which not only uniquely arranges its nearest surrounding, but also stimulates certain behaviour of the residents, such as Eros bendato, whose interior could be not only admired but also entered.

The effort of bringing the exhibits (a total of almost a hundred) over from Italy, and their subsequent assembly entailed tackling a number of organisational and technical challenges. Undoubtedly the greatest endeavour was associated with the transport, unloading and open air exposition of more than ten monumental sculptures – the largest (Centauro, Gambe alate) being almost five metres high, and the heaviest (Tyndaro screpolato) weighing approximately four tons.

Igor (actually: Jerzy Igor) Mitoraj, born in 1944, started his artistic education at the Art Secondary School in Bielsko-Biala. In 1963 he began studying at the Academy of Fine Arts in Cracow under the supervision of Tadeusz Kantor, who left a significant imprint on his further artistic evolution. In 1968 Mitoraj left for Paris and then lived in Mexico and New York. A one-man show held in 1976 by the La Hune gallery in Paris won him acclaim; subsequently, he worked in a studio in the famous Bateau-Lavoir. From the 1980s Mitoraj resides and works in Pietrasanta, located near the Carrara quarries. His works were shown at almost 200 exhibitions: the Grand Palais and Musée d'Art Moderne in Paris, the British Museum in London, the Pantheon and Castello d'Angelo in Rome, the Olympian Museum in Lausanne, Museo d'Arte Moderna in Lugano, the Boboli Gardens in Florence, the XLII Biennial in Venice and the Expo in Seville. Many of his works are on permanent display on assorted continents: i. a. the Abuta Sculpture Park in Hokkaido, the Coca-Cola Foundation in Atlanta, the Olympian park in Lausanne, and Le Defense in Paris. The inauguration of Mitoraj fountains – the Centaur in Milan and Dea Roma in Piazza Monte Grappa in Rome – became veritable artistic events.

For a large group of Polish art lovers the exhibitions of works by I. Mitoraj, an artist almost forgotten in his native land, and the accompanying interest of the media, publications, interviews and meetings with the public created an opportunity for becoming acquainted with his oeuvre.

□

Antoni Romuald Chodyński

## TAPISERIE, MEBLE I MAJOLIKI XV–XVI WIEKU Z PAŃSTWOWEGO ERMITAŻU W ST. PETERSBURGU W EKSPOZYCJI MUZEUM ZAMKOWEGO W MALBORKU

Nowa międzynarodowa wystawa „Blask renesansu w średniowiecznym zamku. Sztuka użytkowa i dekoracyjna ze zbiorów Państwowego Ermitażu w Sankt Petersburgu”, otwarta 3 czerwca 2004 r., jest owocem kilkudziesięcioletniej więzi kulturalnej między Państwowym Ermitażem a Muzeum Zamkowym w Malborku. Sztuka użytkowa i dekoracyjna ze zbiorów petersburskich obejmuje 54 eksponaty z trzech wielkich kolekcji: tkanin dekoracyjnych, mebli i ceramiki. Tapiserie w liczbie 25 pochodzą z warsztatów brukselskich (14 zabytków), Tournai lub Aubusson (3), Antwerpii lub Brukseli (1), francuskich lub flandryjskich (6) i włoskich (1). Meble – rzeźbione *cassoni*, gabinety, krzesła i skrzynki – z ośrodków weneckich (3), rzymskich (1), florenckich (1), północnowłoskich (4), z bliżej nieokreślonych warsztatów włoskich (7) oraz paryskich (2). Majolika włoska reprezentuje słynne pracownie w Urbino (6), Castelli (2), po jednym obiekcie z Faenzy, Deruty i Castel Durante.

Na ekspozycję przeznaczono cztery obszerne pomieszczenia drugiego piętra na Zamku Wysokim, znajdujące się w skrzydłach wschodnim, południowym i zachodnim. Są to sale o znacznej kubaturze: wystaw czasowych, Świetlica Konwentu, Refektarz Konwentu i Sala Dwukominowa. Drugie i czwarte pomieszczenie są na tyle wysokie, iż można było w nich rozwiesić największe tapiserie, nawet w dwóch strefach, górnej i dolnej. Autorem aranżacji plastycznej jest Janusz Skalski, twórca malborskich kreacji wystawienniczych po raz czwarty. Tylko jedna, wyposażona we właściwe oświetlenie sztuczne, sala wystaw czasowych, przystosowana jest do prezentacji galeryjnej, głównie obrazów i tkanin zawieszanych na wtórnie wprowadzonych ścianach, odgradzonych wewnętrznymi przestrczeniami od ceglanych murów zewnętrznych. Pozostałe to wnętrza charakterystyczne dla architektury gotyckiej, z licznymi ostrołukowymi wnękami. Dwie z nich podzielone są wysmukłymi kolumnami na dwie nawy, podtrzymujące sklepienie gwiazdźdźisto-żebrowe. Stworzona w tych zabytkowych wnętrzach specyficzna

atmosfera dla prezentacji tapiserii i dywanów naściennych z XV i XVI w., znakomicie ociepliła wnętrze.

Trzonem ekspozycji są tapiserie, im też poświęcić wypada najwięcej uwagi. Powstawały w różnym czasie, w kilku wyżej wspomnianych ośrodkach tkackich. Reprezentują serie czy też cykle narracyjne, wchodzące w skład zespołów-kolekcji carskich, przedstawiciele dawnej arystokracji rosyjskiej (np. Grigorij Grigorievich Gagarin, 1810-1893), znanych kolekcjonerów sztuki gotyckiej i renesansowej (Alexander P. Bazylewski) oraz zbiorów Muzeum Sztuki Użytkowej przy Carskiej Szkole Rysunku Technicznego – muzeum założonego w 1878 r. przez Aleksandra Ludwigowicza Stieglitza. Na paryskich i wiedeńskich aukcjach sztuki kupowano wówczas stare tkaniny francuskie, flamandzkie i niemieckie, które reprezentowały znane cykle, jak „Historia Mestry”, „Legenda o Madonnie Sabłońskiej”, „Historia Rycerza z Łabędziem”<sup>1</sup>.

Słynne tureńskie tapiserie, tkane w stylu *millefleurs* – „tysiące kwiatów”, reprezentuje zasłona antepedium ołtarzowego z francuskiego warsztatu w Tournai lub Aubusson (schyłek XV–pocz. XVI w.), nabyta na wiedeńskiej aukcji w 1886 r. do Muzeum przy Centralnej Szkole Rysunku Technicznego A. L. Stieglitza w St. Petersburgu, włączona do zbiorów Ermitażu w 1923 r., więc już po rewolucji. Serię „Historia Chrystusa i Marii Panny”, wykonaną na pocz. XVI w. prawdopodobnie także w warsztatach tureńskich, reprezentują aż cztery tapiserie. Poszczególne sceny każdej z nich dzielą kolumny pokryte groteskowym ornamentem, wszystkie mają właściwą perspektywę, co na tak wczesnych tkaninach nie jest często spotykane, a grupy postaci odpowiednie proporcje i dynamikę w scenach narracyjnych. Na pierwszej z nich przedstawiono *Spotkanie Joachima i Anny, Narodziny Marii, Wprowadzenie do świątyni*, na drugiej – *Zaręczyny Marii i Józefa, Zwiastowanie, Spotkanie Marii i Elżbiety*, na trzeciej – *Hołd pasterzy, Pokłon mędrców*, na czwartej – *Zaśnięcie Marii Panny, Złożenie do grobu i Koronacja* (Kat.: 10, 11, 12, 13). Pod względem techniki sztuki tkackiej – o czym

będę miał sposobność jeszcze pisać – są to dzieła jednorodne (gęstość tkania sześć – siedem nici osnowy na jeden cm), występuje w nich ten sam gatunek nici wełnianych i jedwabnych, przy bardzo zbliżonych wymiarach (wysokość od 158 do 160 cm i szerokości od 592 do 620 cm). Jedynie tapiseria zatytułowana *Hołd pasterzy*. *Pokłon mędrców* ma wymiary odbiegające od pozostałych (wys. 169 cm i szer. 411 cm).

Równie wartościowymi zabytkami, ze względu na zachowaną liczbę tapiserii reprezentujących jeden cykl, są dwa arcydzieła sztuki tkackiej: *Lato – Cerera* i *Jesień – Bacchus* (Kat.: 16 i 17). Trzy inne: *Zima – Eol*, *Wiosna – Wenus* i *Apollo – Znaki Zodiaku* nie są wystawiane w Malborku, lecz dopełniają tę wyjątkową kolekcję brukselskich tkanin z poł. XVI w. zatytułowanych „Pory roku”. Różnią się między sobą nieznacznie rozmiarami, lecz gęstość tkania siedem –



1. *Hołd pasterzy* i fragment *Pokłonu mędrców* z cyklu „*Historia Chrystusa i Panny Marii*”, Francja lub Flandria (Tournai?), pocz. XVI w. – Kat. 12

1. *Adoration of the Shepherds* and a fragment of the *Adoration of the Magi* from the *Story of Christ and the Virgin Mary* series, France or Flanders (Tournai?), beginning of sixteenth century – catalogue 12



2. *Jesień – Bacchus* z cyklu „*Pory roku*”, Bruksela, poł. XVI w. – Kat. 17

2. *Autumn – Bacchus* from the *Seasons* series, Brussels, mid-sixteenth century – catalogue 17

dziewięć nici osnowy (nici wełnianych, jedwabnych i srebrnych połączonych) na jeden cm pozostaje ta sama. Kompozycja jest symetryczna i przejrzysta pomimo bogactwa motywów i form. W centralnych, dużych medalionach umieszczono symboliczne przedstawienia pór roku na tle krajobrazów, a po bokach kandelabry z bogatą dekoracją liściasto-wolutową, z uskrzydłonymi dziecięcymi postaciami, hybrydami, groteskowymi zwierzętami. Kandelabry wyznaczają boczne osie, wielobarwne jest również tło, a skrzydła hybryd cieniowane kolorami. „Kameryzowane” festony i przeplatające się wstęgi nanizano na gałązki kwiet-



3. *Objawienie Madonny* z cyklu „Legenda o Madonnie Sabłońskiej”, Bruksela, 1518 r. – Kat. 9

3. *Revelation of the Madonna* from *The Legend of Our Lady of Le Sablon* series, Brussels, 1518 – catalogue 9

ne w bordiurze. Dywany te to arcydzieła renesansowej, flandryjskiej sztuki tkackiej, porównywalne w stylu do dzieł Periny del Vaga, współpracującego z Rafaelem przy dekoracji Loggii watykańskich. Zleceniodawców upatruje się w kręgu rodu Farnese, bliżej zaś w osobie kardynała Alessandra Farnese (1520-1589), wnuka papieża Pawła III, a nie jak uważają autorki katalogu – kardynała Alessandra Farnese (1468-1549), późniejszego papieża Pawła III (od 1534 r.), skoro produkcja cyklu tych tapiserii datowana jest na połowę XVI wieku<sup>2</sup>. Elementami łączącymi cykl pięciu wspomnianych tapiserii są wieńce liściasto-owocowo-warzywne otaczające medaliony oraz, wzbudzająca podziw dla kunsztu i tkackiej maestrii, dekoracyjna wstęga zdobiona „perłami” i „kamieniami szlachetnymi”, niewątpliwie dodająca splendoru tym wspaniałym naściennym dywanom. Podobnie przeplatająca się wstęga, jako element łączący w bordiurze, występuje także na słynnych arrasach wawelskich. Nie jest jednak tak jubilersko dekoracyjna, jak w tapiseriach ermitażowych.

Wszystkie znane tapiserie z cyklu „Historia Mestry” (Kat. 5) powstały przed 1528 rokiem. Nie mają one

jednak na taśmach warsztatowych znaku miejskiego: **BB** – Bruksela, Brabancja, który władze miejskie nakażały umieszczać na granatowych taśmach od roku 1528. Pomiędzy dwiema majuskułami BB umieszczano czerwoną tarczę. Tkacz prowadzący warsztat miał prawo wprowadzić taki znak na swoim wyrobie, pod warunkiem pozytywnej kontroli jakości dzieła. Nina Birjukova w eseju o europejskich tapiseriach z XV–XVI w., zamieszczonym na wstępie katalogu wystawy, wspomina o surowych przepisach cechowych we Flandrii i kontroli gotowych wyrobów przed przyjęciem ich przez cech. Polegało to na sprawdzaniu jakości nici wełnianych, jedwabnych i srebrnych, a u farbiarzy na stosowaniu odpowiednich barwników. Dodam, że również w trakcie pracy starszyzna cechu wizytowała warsztaty, zwracając uwagę na liczbę zatrudnionych oraz na to, czy nie tkano przed zachodem i po zachodzie słońca. Zdarzało się bowiem, iż prace przeciągano do późnej nocy, co obniżało jakość wyrobów, a także zatrudniano do pomocy nieuprawnionych członków rodziny.

Obie wspaniałe tapiserie: *Zasłubiny Mestry* (346 x 395 cm, gęstość tkania 7–8 nici osnowy na 1 cm) i należąca do cyklu „Historia Jazona” – *Medea przyno-*

sząca dary Kreonowi (333 x 342 cm, gęstość tkania 6–7 nici osnowy na 1 cm) lśnią, jakby były malowane złościstymi farbami, a efekt ten osiągnięto dzięki zastosowaniu w blikach nici białych i żółtych oraz wełnianych czerwonych i granatowych. Tapiseria z cyklu „Historia Mestry” kompozycyjnie i stylistycznie przypomina narracyjny cykl ilustrujący legendę Herkenbalda, do którego szkice malarskie przygotował Jean van Bruesel, zwany Jeanem van Roome, współpracujący z twórcą kartonów dla tkaczy – Philippem van Orley. Jest wyraźny wpływ tapiserii brukselskiej z 1513 r. utkanej dla Bractwa Świętych Sakramentów w Leuven, przedstawiającej opowieść o cudzie eucharystycznym, którego świadkiem był umierający sędzia Herkenbald de

Burban, na cykle „Historia Mestry” i „Historia Jazona”<sup>3</sup>.

Tapiserię *Objawienie Madonny* (346 x 583 cm, gęstość tkania 6–7 nici osnowy na 1 cm, Kat. 9) tkano w Brukseli według kartonu Barendra van Orley<sup>4</sup>. Należy do cyklu „Legenda o Madonnie Sabłońskiej” składającego się z czterech wielkich dywanów naściennych, zamówionych przez François de Taxis (1459–1517), naczelnika poczty cesarskiej, między 12 grudnia 1516 a 30 listopada lub 20 grudnia 1517 r. do kaplicy grobowej de Taxisów w niewielkim kościele Notre Dame du Sablon w Brukseli. Prace nad tkaninami ukończono w 1518 r. a ich dzieje nie są pozbawione dramatyzmu. Mimo licznych przeciwności w zadzi-



4. Zaślubiny Mestry z cyklu „Historia Mestry”, Bruksela, pocz. XVI w. – Kat. 5

4. Wedding of Mestra from the Story of Mestra series, Brussels, beginning of sixteenth century – catalogue 5

wiający sposób – raz rozpraszane, to znów scalane – dotrwały do naszych czasów i przywołują burzliwe dzieje arrasów wawelskich. Do informacji o cyklu podanych przez N. Birjukovą i T. Lechowicz wypada dodać kilka zdań uzupełniających.

W trzydzieści lat po tym, gdy wszystkie cztery tkaniny zawieszono w kaplicy de Taxisów, podziwiał je J. C. Calvete de Estrella, kronikarz podróży Filipa II do Niderlandów. W tym samym miejscu tapiserie pozostawały do końca XVI stulecia, do momentu splądrowania kościoła Notre-Dame du Sablon przez ikonoklastów. Los tkanin nie jest znany aż do 1874 r., gdy pojawiły się w paryskiej kolekcji E. Peyre'go, następnie F. Spitzera. Pierwszą i trzecią tapisierię Spitzer rozciął na trzy fragmenty wzdłuż dzielących obraz, wieloczołnowych kolumnienek, otrzymując w ten barbarzyński sposób sześć części. Po jego śmierci w 1893 r. fragmenty te wystawiono na aukcję, z wyjątkiem czwartej tapiserii. W latach 1905-1907 dwa boczne fragmenty pierwszej tapiserii raz jeszcze podzielono na dwie części. W rezultacie rozproszyły się one po różnych muzeach. Natomiast drugą tkaninę z tego cyklu, oferowaną przez paryski antykwariat Löwengarda i zakupioną przez barona Stieglitz do wspomnianego wyżej, utworzonego przez niego muzeum, włączono w 1923 r. do zbiorów w Ermitażu. Trzecia, scalona i odrestaurowana, w 1963 r. eksponowana była w Musée Comunal de Bruxelles, czwartą zaś kupiono dla Maison du Roi-Dom, Królewskiego Muzeum Sztuki i Historii (1893)<sup>5</sup>.

W górnej i dolnej bordiurze eksponowanej w Malborku tapiserii *Objawienie Madonny* znajduje się pięć rozwiniętych zwojów z minuskułowymi inskrypcjami łacińskimi. Każdy z pięciu dwuwierszy oznaczony jest dużymi literami alfabetu, będącymi wskazówką kolejności odczytu. W cytowanym wyżej katalogu brukselskim autorstwa Guya Delmarcel z 1976 r., jak w prezentowanym obecnie (s. 57), są różnice w odczycie, także z powodu niezauważenia przez autorów braku dyftongów, jak w tłumaczeniu na język polski. Poniżej przedstawiam proponowaną wersję nowego odczytu, konsultowaną z Janem Michałem Krzemieńskim, pracownikiem naukowym Biblioteki Gdańskiej PAN<sup>6</sup>:

**F** *Illā quiescebat rursus sub nocte silenti*

*Delabi superbis visa Maria polis.*

Kobieta znów odpoczywała wśród milczącej nocy,  
Gdy ukazała się Maryja, zstępując z górnej krainy.

**G** *Effatur nostram referas ex c[a]ede figuram*

*Hac Sabul[i]nis decet pr[a]eside templa frui.*

Rzekła: naszą figurę bierzesz ze zniszczenia.

Ta na straży być winna Sabulińskich przybytków.

**H** *H[a]lec sacrata movet properos ad limina gressus,  
Sed egat optata dura repulsa Deam.*

Kobieta ruszyła szybkimi krokami do świętych progów,

Ale na życzenia, twarda odpowiedź, odmawia Madonnie.

**I** *Nox ruit et vultu div[a]e redeuntis eodem*

*Forma soporanti talia visa loqui:*

Noc nastaje i kiedy z tymże obliczem powraca Madonna

W widomym kształcie, rzecze do zasypiającej następująco:

**K** *Quia, age (are ?) pone metum, statuat volo sub lege nostra*

*Ipsa ego pr[a]esenti patrocinator ope*

Skoro chcę figurę na naszych prawach, odrzuć lęk,

Ja sama będę wspierała własną mocą.

Na bocznych bordiurach powtarzające się dewizy łacińskie łączą herb de Taxisów: HABEO QVOD DEDI – „Posiadam co daję” i herb matki fundatora z dewizami: DVUM VIXIT – BENE VIXIT – „Dopóki żył go-dziwie – dobrze żył”.

Na pozostałych tapiseriach różnice w odczytaniu pojawić się mogły wskutek złego stanu zachowania zabytku. Uwaga ta dotyczy zwłaszcza niezwykle dekoracyjnego naściennego dywanu zatytułowanego *Mądrość* z cyklu „Cnoty” (Bruksela, koniec XV w., Kat. 3). U dołu sukni *Mądrości* utkano zapewne słowo: *Sapientia*. W nie mniej dekoracyjnej tapiserii *Zasłubiny Mestry* (Bruksela, pocz. XVI w., Kat. 5), w inskrypcji nad trybuną z postaciami głównych bohaterów, odczytujemy: *IN DIE DEDICATIONIS DIONE NEPTUNVS MESTRAM RECIPVIT DEEINDE EAM DEFLOREVIT*.

Ale zgodnie z łaciną powinno być: (...) *recepit deinde eam defloravit*, czyli „W dniu poświęconym Dione / Neptun przyjął Mestrę / Następnie nią zawładnął”. Na jednej z tkanin z cyklu „Historia Chrystusa i Marii Panny” (Francja lub Tournai, pocz. XVI w., Kat. 12), na tabliczce jest oczywiście napis: *GLORIA IN EXCELSIS DEO*, zaś w innej tkaninie należącej do tego cyklu (Kat. 13) – *REGINA C[O]ELI L[A]ETARE*. Dowodzi to, iż we wzorach na kartonach dla tkaczy nie uwzględniano dyftongów.

Tapiseria zatytułowana *Herb rodziny hrabiów Schwarzburg* (Francja, warsztat w Aubusson?, poł. XVI w., Kat. 15) przysparza problemy heraldyczne. Mimo poszukiwań nie udało się piszącemu te słowa odnaleźć motta do herbu Schwarzburg (nie należy mylić z zawołaniem – *proclamatio*, charakterystycznym elementem



słuchowym raczej nie występującym w heraldyce zachodniej). W otoku tarczy herbowej widnieje majuskułowy napis: *SVMVS DOMINE ABITACIONENSI SITAQVE* – „Jesteśmy, Boże, lokatorami i niech tak będzie” (?). W ówczesnej Turyngii istniały dwa księstwa (Fürstentümer): księstwo Schwarzburg-Sondershausen i księstwo Schwarzburg-Rudolstadt. Suwereni tytułowali się zarówno hrabiami, jak książętami Schwarzburg; elementem ich herbu był lew turyński. Dodać należy, iż wizerunkiem wspiętego lwa, jak w tarczy herbowej na ekspozowanej tapiserii, pieczętowały się inne rody tego kraju: Bendorf (od 1257 r. do 2. poł. XVII w.), hrabiowie von Gleichen (od 1436 r. do XVII w.), Gutmanshausen (jako wasalowie Schwarzburgów od 1347 r.), Hansen (XV w.)

oraz von Löwenstein (XV w. do 1570 r.)<sup>7</sup>. Dlatego stwierdzenia autorek katalogu, że omawianą tapisierię heraldyczną zamówił Günther hr. Schwarzburg (zm. 1556 r.) nie da się jak dotąd obronić i pozostaje hipotezytyczne (s. 80).

Powróć raz jeszcze do dwóch wspaniałych dywanów naściennych: *Lato – Cerera* (Kat. 16) i *Jesień – Bachus* (Kat. 17). Cały cykl „Pory roku” odznacza się niezwykle wprost bogactwem motywów ornamentacyjnych, podporządkowanych symetrii w najdrobniejszych szczegółach. U stóp Cerery widnieje tabliczka z inskrypcją: *FLAV[A]E MESSI*, zaś niżej postaci Bachusa: *MVSTVLENTO AVTVMNO*, głoszące pochwałę *złotego lata i jesieni obfitującej w wino*. Wypada zwrócić uwagę, że poprawny zapis nazwy korony „antycznej” to *al antica* (s. 102 i 106), natomiast przy opisie krzesła z wysokim zapleckiem, mieszczącym część środkową, chodzi oczywiście o płycinę ze snycerką, a nie ryciną (Kat. 43), przy opisie tapiserii *Jeździec na białym koniu* (Bruksela, druga poł. lub koniec XVI w., Kat. 21) – korona *al antica* zakończona jest wieńcem i tarczą z literami *RO* (Roma?), zaś w bocznych kartuszach umieszczono symbole mocy i walki (Samson z lwem). Więcej symbolicznych treści zawiera główna scena



5. *Łodzie rybackie na morzu*, Bruksela, lata 1550-1560 – Kat. 19

5. *Fishing Boats at Sea*, Brussels, 1550-1560 – catalogue 19

tytułowa tapiserii, prawdopodobnie oparta na wzorach graficznych. Jako współredaktor katalogu muszę za uchybienia i niedostrzeżone błędy winę przyjąć również na siebie.

Dwie wielkie tapiserie ze zbiorów Ermitażu, pokazywane w Malborku, wykonano na podstawie wzorcowego kartonu Michiela Coxcie (?). Są to *Potop* sygnowany przez Gulama van Cortenberg (Bruksela, druga poł. XVI w., Kat. 24) i pochodzące z tego samego warsztatu *Składanie ofiary przez Noego* (Kat. 25). Tapiserie ermitażowe są węższe od wawelskich, wzorowanych na kartonach tego samego mistrza, Michiela Coxcie, i prawdopodobnie utkane na podstawie obciętych i przemalowanych partiami kartonów Coxcie.

Przy tak licznych, wartościowych i wyjątkowych pokazach wspaniałej sztuki mistrzów-tkaczy XV i XVI stulecia wypada uzupełnić nader skromne informacje, zamieszczone przez autorki katalogu malborskiego. W procesie twórczym tapiserii wyróżnić należy cztery etapy: projektu artystycznego, realizacji tego projektu przez twórcę kartonu, tkania i końcowy, odcięcia tkaniny z krosna.

Na początku zleceniodawca w ogólnych zarysach przekazywał wybranemu artyście temat obrazu, malarz

(mógł nim być miniaturzysta) sporządzał obraz–projekt. Plenipotent zleceniodawcy wybierał warsztat tkacki i po cenowych negocjacjach i przyjęciu zamówienia, tkacz wyszukiwał rysownika bądź malarza w celu barwnego powiększenia projektu do skali tkanej tapiserii, który przenoszono na karton–wzorzec. Musiał być rysowany zgodnie z układem nici, wyraziście wyodrębnić kolory i formy wzoru. Projekty przenoszone na kartony ulegały pewnym zmianom, rolę zaś rysownika było wypełnienie luk przez dodanie roślin lub zwierząt (w tapiseriach z drugiej połowy XV w. ulubionymi tłami były osławione *millefleurs*, które mogły być też wykonywane bezpośrednio przez tkaczy). Kartony zawierały więc pewne zmiany w stosunku do projektu wyjściowego. Dla bardziej wymagających odbiorców rysownicy musieli wykonywać dodatkowe szkice w celu zaakceptowania tych zmian.

W kolejnym etapie do pracy przystępował tkacz–mistrz *lissier* (od franc. *liseur* – odczytujący wzory tkanin; *lisseur* – gładzić tkaninę; *liserer* – oblamowywać, obszyć), sam lub z zespołem. Krosna do tapiserii

znacznych rozmiarów musiały być odpowiedniej wielkości, pęki nici osnowy równomiernie nawijane na tylny wał, który obracano korbkami na obu końcach i stale sprawdzano napięcia tych nici. Po ukończeniu tej pracy na co drugą nić osnowy nawlekano nicielnice, aby w trakcie tkania w utworzone przestrzenie można było przewlec czółenka z wątkiem. Utkane fragmenty nawijano na przedni wał. Pod osnową znajdował się karton z wzorem; należało mieć baczenie, by osnowa nie miała fałd. Doświadczeni mistrzowie mogli wypełniać szpary między partiami kolorów przez splatanie nici. Była to technika pracochłonna i podrażająca dzieło. Prostszy sposób byłoby zszywanie kolorów; ten sposób scalania poszczególnych partii tkaniny dostrzec można na większości ekspozowanych tapiserii.

Tkacze pracowali etapami. Po utkaniu przeszło 20 cm, gotową część nawijano na wał wnętrzem do środka. Podczas pracy tkacze mieli przed oczyma spodnią część dywanu i tylko fragmenty z całego wzoru. Od zdolności mistrza zależał więc efekt końcowy np. cie-



6. Potop z cyklu „Historia Noego”, Bruksela, warsztat Gulama van Cortenberga (na podstawie kartonu wzorcowego Michiela Coxcie?), 2 poł. XVI w. – Kat. 24

6. Flood, from the *Story of Noah* series. Brussels, workshop of Gulam van Cortenberg, upon the basis of a model cartoon by Michel Coxcie (?), second half of the sixteenth century – catalogue 24

niowania (szrafowania) kolorów. Przy bliższej obserwacji powierzchni dostrzegamy wplatane cienkie nici jednego koloru w drugi, tak by barwy się nie zlewały. Podczas całej pracy gorliwie modlono się do patrona tkaczy – św. Maurycego, zwłaszcza gdy następował etap końcowy – odcinanie utkanej tapiserii z krosien. Wyjmowano wówczas podłożony pod tapisierę karton z wzorem, zszywano prześwity w osnowie, pozostające między barwnymi powierzchniami. Przy prestiżowych zamówieniach obecny był rysownik kartonów, pilnujący aby brzegi stykających się kolorów były należycie wypełnione. Pierwsze spojrzenie na utkaną całość miało więc miejsce po wycięciu z krosien i rozwinięciu tapiserii wzorem do góry. Na koniec brzegi wzmacniano paskami utkanymi z ciemnokolorowej wełny.

Ekspozycję 25 tapiserii z XV i XVI w. ze zbiorów Ermitażu w Muzeum Zamkowym w Malborku uznać należy za wydarzenie wyjątkowe i niepowtarzalne. Dlatego w niniejszym artykule starałem się poświęcić więcej uwagi samym zabytkom, jak również poszczególnym technicznym etapom wykonania, znanym tylko osobom zajmującym się tą dziedziną twórczości artystycznej.

Zapowiedź obecnej wystawy miała miejsce dwa lata temu, gdy otwierano ekspozycję „101 arcydzieł dawnych mistrzów XV–XVIII wieku ze zbiorów Państwowego Ermitażu w Sankt Petersburgu. Uzbrojenie – broń – tapiserie”, pod honorowym patronatem Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej Aleksandra Kwaśniewskiego, na której znalazł się wybór dziesięciu tapiserii. Pięć z nich: *Zasłubiny Mestry*, *Walka Heraklesa z Centaurami*, *Składanie ofiary* z cyklu „Historia Eneasza”, *Statki rybackie na morzu* i *Jeździec na białym koniu* powtórzone na obecnej wystawie.

Cenną inicjatywą organizatorów było urozmaicenie ekspozycji renesansowymi meblami i majoliką. Zaprezentowano skrzynie i skrzynki z drewna cedrowego i orzechowego, krzesła typu *sgabello*, krzesła tzw. kulne, kabinet, a zwłaszcza interesujące *cassoni* – włoskie skrzynie wyprawne, rzeźbione i intarsjowane, które wypełniły zamkowe wnętrza. Podobna uwaga tyczy się skromnego wyboru bardzo dekoracyjnej majoliki włoskiej (11 obiektów). Pokazano wielki słój

aptekarski – *albarello* (Kat. 44), analogiczny do zabytku z Muzeum Wiktorii i Alberta w Londynie. Następnie pięć waz, w tym jedną aptekarską, ozdobioną na korpucie scenami z życia syrakuzkańskiej męczennicy św. Lucji (Kat. 51), a także trzy efektowne naczynia do schładzania wina z malowanymi scenami z historii rzymskiej (Kat. 48) i z pejzażami, dwie z nich z rzadko spotykaną czaszą w typie *centrotavola* (Kat. 49 i 50).

Na kilku poprzednich wystawach przywiezionych z Ermitażu prezentowane były niezwykle bogate zasoby tamtejszego Arsenału, wyroby ze srebra i kości słoniowej. Na obecnej podziwiać możemy dzieła „malowane igłą i nicią”, tapiserie między innymi ze słynnych warsztatów brukselskich. W niedalekiej przyszłości, być może, na zamku gościć będą obrazy arcymistrzów europejskiego renesansu i baroku.

Komisarzami wystawy są: ze strony polskiej – wicedyrektor Muzeum Zamkowego w Malborku Janusz Trupinda, ze strony Ermitażu – Tatiana Lechowicz. Patronat honorowy nad wystawą objął Minister Kultury Rzeczypospolitej Polskiej – Waldemar Dąbrowski. Autorami katalogu wystawy są pracownicy naukowcy Państwowego Ermitażu: Nina Birjukova, *Europejskie tapiserie XV-XVI wieku*, Nina Birjukova i Tatiana Lechowicz, *Katalog tapiserii*, Tamara Rappe, *Meble epoki odrodzenia* i *Katalog mebli*, Elena Ivanova, *Majolika z XVI wieku* i *Katalog majoliki*. Na końcu części polskojęzycznej znajduje się bibliografia. Teksty angielskojęzyczne wyróżniono kremowym odcieniem papieru. Zwracają uwagę barwne ilustracje, wzbogacające komentarze do katalogu, jak i w samym katalogu, ukazujące wystawione arcydzieła w pełnej krasie, poszczególne fragmenty zabytków oraz znaki tkackie. Teksty rosyjskie tłumaczyła na język polski Maria Polakiewicz, przypisy od redakcji na język angielski biuro tłumaczeń „Skrivanek”, a teksty angielskojęzyczne z rosyjskiego Catherina Victoria Phillips z Ermitażu. Redakcję naukową całości przyjął komisarz wystawy Janusz Trupinda przy współpracy Eweliny Ewertowskiej i Antoniego Romualda Chodyńskiego. Druk katalogu w bardzo krótkim czasie wykonała Agencja Reklamowo-Wydawnicza A. Grzegorzcyk w Warszawie.

## Przypisy

<sup>1</sup> M. Hannel-Bernasikowa, *Gobeliny XV-XIX wieku z Zamku Królewskiego na Wawelu*. Kraków 2000, s. 27-29.

<sup>2</sup> *Blask renesansu w średniowiecznym zamku. Sztuka użytkowa i dekoracyjna ze zbiorów Państwowego Ermitażu w Sankt Petersburgu*. Katalog wystawy czerwiec – październik 2004

rok. Malbork 2004, s. 82. Alessandro Farnese, syn Piera Luigiego i wnuk Pawła III, mianowany kardynałem w wieku 14 lat, stał się później mecenasem artystów i dokończył budowę wspaniałych pałaców Farnese w Rzymie i na wyspie Caprarola.

<sup>3</sup> G. Delmarcel, *Tapisseries bruxelloises de la pré-Renaissance*. Bruxelles 1976, s. 78-80, Kat. 19. Tapiseria z *Legendą Herkenbalda* znajduje się w zbiorach Musées Royaux d'Art et d'Histoire w Brukseli.

<sup>4</sup> Barend (Bernart, Bernard) van Orley był malarzem i rysoownikiem, od 1515 r. pracującym na zlecenie dworu Małgorzaty Austriackiej, namiestnika Niderlandów. Lata jego życia podawane są różnie: według Leksykonu Thieme-Beckera (t. XXV, 1932, s. 48) ur. ok. 1491 lub 1492 – zm. 1542.

<sup>5</sup> G. Delmarcel, *Tapisseries...*, op. cit., s.85.

<sup>6</sup> Panu Janowi Michałowi Krzemińskiemu chciałbym w tym miejscu bardzo podziękować za rady i sugestie w interpretacji odczytu i tłumaczeń łacińskich inskrypcji na tapiseriach ze zbiorów Państwowego Ermitażu w St. Petersburgu, eksponowanych na wystawie w Muzeum Zamkowym w Malborku w 2004 roku.

<sup>7</sup> J. Siebmacher`s *grosses und allgemeines Wappenbuch (...). Ausgestorben Adels der Fürstenthümer Schwarzburg zugleich als Entwurf eines Lexicons des früh Schwarzburgischen Adels*. (Bearb) G. A. von Mülverstedt, Nürnberg 1908.

Antoni Romuald Chodyński

### Tapestries, Furniture and Majolica (Fifteenth-seventeenth Centuries) from the State Ermitage in St. Petersburg on Display in the Castle Museum in Malbork

The new international exhibition featured in the Castle Museum in Malbork (June-October 2004), entitled „The Radiance of the Renaissance in a Mediaeval Castle”, presents the applied and decorative arts from the collection of the State Ermitage in St. Petersburg. The display is composed of 65 exhibits from three great collections: the 25 tapestries were executed in Brussels workshops (14), Tournai or Aubusson (3), Antwerp or Brussels (1), France or Flanders (6) and Italy (1). The furniture – carved *cassoni*, cabinets, chairs, candelabra and chests – originates from Venice (3), Rome (1), Florence (1), North Italy (4), as well as unidentified Italian (7) and Parisian workshops (2). The Italian majolica was produced in Urbino (6), Castelli (2), and one each in Faenza, Deruta and Castel Durante. The historical and artistic value of the presented monuments is enhanced by the fact that many of them are connected with celebrated figures. One of the earliest tapestries – *Wisdom* (Brussels, end of fifteenth century) – is part of the *Virtues* series. In the *Wedding of Mestra* (Brussels, early sixteenth century), from the *Story of Mestra* series, the extraordinarily lavish costumes and jewelry worn by the depicted figures reflect the court of Margaret of Austria. The tapestry entitled *Revelation of the Madonna* (Brussels, 1518), part of a series of

four tapestries: *The Legend of Our Lady of Le Sablon*, is linked with the founder François de Taxis (1459-1517), head of the imperial post, and the lengthy and dramatic history of the four wall hangings, scattered, cut, sewn together and with frequently changing owners. The presented schemes are supplemented with inscriptions whose content corresponds to the origin of the cult of the Madonna of Le Sablon in Brussels. Four long Turin tapestries from the beginning of the sixteenth century display the *Story of Christ and the Virgin Mary* series, associated with Bishop Jacques d'Amboise and his commission from 1505-1516. The *Seasons* series of large wall hangings is a veritable masterpiece; two of the tapestries: *Summer-Ceres* and *Autumn-Bacchus* (Brussels, mid-sixteenth century) could be recognised as the highlight of the Malbork exhibition. The border around the fabrics, with a motif of intertwined ribbons, resembles an analogous element from the Wawel Arras tapestries. Two Ermitage tapestries: the *Flood* and *Noah Performing a Sacrifice*, were executed in Brussels during the second half of the sixteenth century in the Gulem van Cortenberg workshop. The models could have been cartoons by Michel Coxcie who sought inspiration in Renaissance works by Michelangelo and Raphael Santi. □

Dorota Folga-Januszewska

## „TRANSALPINUM. OD GIORGIONA I DÜRERA DO TYCJANA I RUBENSA. Dzieła malarstwa europejskiego ze zbiorów Kunsthistorisches Museum w Wiedniu, Muzeum Narodowego w Warszawie i Muzeum Narodowego w Gdańsku”

O założeniach i realizacji wystawy

Wystawa „TRANSALPINUM. Od Giorgiona i Dürera do Tycjana i Rubensa. Dzieła malarstwa europejskiego ze zbiorów Kunsthistorisches Museum w Wiedniu, Muzeum Narodowego w Warszawie i Muzeum Narodowego w Gdańsku”<sup>1</sup> otwarta w Muzeum Narodowym w Warszawie 17 września 2004 r. stała się jednym z tych zjawisk we współczesnym muzealnictwie, o których warto wspomnieć jako o nietypowym procesie badawczym, nie zamkniętym ani w chwili, kiedy zapadła decyzja o jej prezentacji, ani nawet wówczas, kiedy ekspozycja została już udostępniona publiczności. Po raz pierwszy od dłuższego czasu mieliśmy okazję uczestniczyć w projekcie, którego koncepcja ogólna i praktyczna realizacja dostarczała i nadal dostarcza wielu refleksji nad istotą połączenia badań w dziedzinie historii sztuki i kolekcjonerstwa oraz muzeologii z badaniami w zakresie socjologii i psychologii odbioru zjawisk artystycznych<sup>2</sup>.

Esencją wystawy jest połączenie dwóch zjawisk: kultu artystycznego geniuszu, odnajdywanego w dziełach sztuki i magnetyzmu tych dzieł wobec nadanego im na nowo kontekstu oraz historii ich istnienia jako „arcydzieł” – przedmiotów pożądania i posiadania – obiektów kolekcjonowanych zarówno przez prywatnych pasjonatów, jak i instytucje muzealne. W potrójnej relacji: artysta – kolekcjoner – publiczność mieszczą się dzieje rozwoju europejskiego malarstwa nowożytnego i jego recepcji, i właśnie ta oś była dla autorów wystawy stałym odniesieniem<sup>3</sup>.

### Powstanie idei wystawy

Kiedy w ciągu jednego 2002 roku zostały otwarte dwie wielkie wystawy zorganizowane z polskich zbiorów w Kunsthistorisches Museum w Wiedniu<sup>4</sup> i okaza-

ło się, iż obie były „odkryciem” polskich kolekcji muzealnych dla publiczności wiedeńskiej i austriackiej, coraz bardziej realny stawał się projekt zaprezentowania w Warszawie arcydzieł malarstwa europejskiego, przechowywanych obecnie w muzeum wiedeńskim a zgromadzonych przez wybitnych habsburskich kolekcjonerów: cesarzy, biskupów, arcyksiążąt. Liczne spotkania z dyrekcją, historykami i konserwatorami Muzeum Historii Sztuki w Wiedniu trwające nieprzerwanie przez cały 2002 i 2003 rok doprowadziły, w wyniku wielu dyskusji naukowych, do naszkicowania koncepcji pokazu, mającego ambicję użycia tych wybitnych dzieł do określonego przedsięwzięcia edukacyjnego, adresowanego do polskich widzów. Ów cel edukacyjny był dla nas wszystkich oczywisty i przywołał temat mało dotychczas opracowany – dialogu i konfrontacji sztuki Europy Północnej i Południowej. Dr Karl Schütz, dyrektor Galerii Malarstwa w Wiedniu w czasie kolejnego pobytu w Warszawie, przyjął propozycję dr Antoniego Ziembę, kuratora Zbiorów Malarstwa Europejskiego Muzeum Narodowego w Warszawie i powoli zaczął powstawać projekt pod tytułem: „Północ-Południe. Dialogi mistrzów”<sup>5</sup>. Idee i problemy przybierały postać „postulatów obrazowych”, drastycznie ograniczanych przez *veta* konserwatorów, ale pogłębiające się zainteresowanie wszystkich uczestników projektu sprawiało, że do wystawy selekcjonowaliśmy coraz bardziej znaczące i znakomite obrazy z Wiednia, Warszawy i Gdańska.

Nadal jednak szukaliśmy tytułu, który jednym słowem charakteryzowałby temat prezentacji. Wówczas w moje ręce wpadł atlas botaniczny z opisem pewnej interesującej rośliny: *Heliotropum Transalpinum*, jej natura i miejsca występowania w połączeniu z opisem Galii Transalpejskiej, zdobytej przez Cezara, nasunęły pomysł tytułu wystawy: TRANSALPINUM.

### Układ i koncepcja wystawy

Oś topograficzna prezentowanych zjawisk rozciąga się od Neapolu na południu Włoch po Gdańsk na północy Polski. Dzieła pochodzą z okresu od końca XV w. po początek XVIII stulecia. Jest to zatem oś Północ-Południe, przerywana przez Alpy, dzieląca zarazem Europę na Wschód i Zachód.

Wprowadzeniem do wystawy są liczne mapy Europy kreślone od XVI do XVIII w., które uzmysławiają, jak trudne było podróżowanie bez wyznaczonych dróg, jedynie w orientacji nurtami rzek i pasmami gór. Do tych map odnosi się właśnie pojęcie TRANSALPINUM wprowadzone jako „parafraza” dawnego terminu, rozumiana tutaj jako „przekraczanie Alp” przez artystów udających się zarówno z Północy do Italii, jak i wędrujących z Italii do krajów Europy Północnej. W okresie rzymskim pojęciem „Galia Transalpina” nazywano ziemię rozciągającą się między Alpami, Morzem Śródziemnym, Pirenejami, Atlantykiem i Renem.

Tereny te obejmowały obszar dzisiejszej Francji, Belgii, krajów niemieckich, Holandii i Szwajcarii. „Galia Transalpina” przyłączona została przez Juliusza Cezara po okresie tzw. Wojen Galijskich (58-50 p.n.e.) do Rzymu i podzielona na cztery prowincje.

Z czasem pojęcie „transalpinum” stało się przymiotnikiem określającym zjawiska rozciągające się na obszarze Alp lub przekraczające tereny gór i rozciągające się we wszystkich kierunkach. Nazwa pojawiła się także w terminologii botanicznej: *Heliotropum transalpinum* lub *Silene Ttransalpina* – to dwie przykładowe grupy roślin dobrze czujących się po obu stronach Alp. Nadając więc wystawie ten dziwny tytuł, pragnęliśmy zwrócić uwagę na sieć szlaków artystycznych, jakie powstały na Północ od Alp od czasu fascynacji sztuką renesansowej Italii oraz na linie łączące warsztaty artystów z siedzibami kolekcjonerów.

Wystawa ma dwie perspektywy, budujące jej wewnętrzny porządek: perspektywę artystyczną poświęconą wybitnym artystom i ich niezwykłym dziełom oraz

1. Publiczne otwarcie wystawy „Transalpinum” 18 września 2004. Na ścianie hallu głównego powiększenie mapy Europy: SANSON D'ABBEVILLE Nicolas JAILLOT Alexis-Hubert [wyd.], *L'Europe divisée suivant d'estendüe de ses principaux estats, subdivisées en leurs principaux provinces. Mapa w atlasie: Atlas nouveau contenant toutes les parties du monde [...]*, Paryż, 1681
1. Public opening of the “Transalpinum” exhibition, 18 September 2004. On the wall of the main hall : enlarged map of Europe by Nicolas Sansons d'Abbeville and Alexis-Hubert Jaillot [publ.], *L'Europe divisée suivant d'estendüe de ses principaux estats, subdivisées en leurs principaux provinces*, in: *Atlas nouveau contenant toutes les parties du monde [...]*, Paris 1681



drugą – kolekcjonerską, ukazującą topografię aktywności mecenasów i zbieraczy. Warto pamiętać, przechadzając się wśród znakomitych obrazów, iż możemy na nie patrzeć nie tylko dzięki ich twórcom, ale także dzięki cierpliwym i nieustępliwym zbieraczom, których zbiory stworzyły galerie i muzea, czyniąc publicznie dostępnymi dzieła przeznaczone niegdyś tylko dla wąskiego grona najzamożniejszych odbiorców.

Dlatego symboliczne „wejście” na wystawę stanowią dwa obrazy: *Il Bravo* Tycjana oraz płótno Davida Teniersa Młodsze *Książę Leopold Wilhelm w swojej galerii w Brukseli*. Pierwszy z nich jest przykładem indywidualnej, intymnej i jednostkowej funkcji mistrzowskiego malarstwa jako „śladu” geniuszu artysty, drugie dzieło jest opowieścią o indywidualności kolekcjonera, dla którego zgromadzone obrazy stanowią *credo* życia, panowania, posiadania. Między nimi rozciąga się obszar sztuki jako jedynej prawdziwej rzeczywistości, trwającej i inspirowanej do dalszego działania. Niezwykłością tego zestawienia jest, iż obraz Tycjana *Il Bravo* znajdujemy „wmalowany” w obrazie Teniersa, gdzie jest już tylko jednym z wielu malowideł Galerii Leopolda Wilhelma, ustawionych w pierwszych rzędach na dole. Obrazowy inwentarz Teniersa pokazuje, jak wyglądały pierwsze kolekcje malarstwa, jak łączono i zestawiano ze sobą obrazy i jak z dumą je prezentowano.

Ukazaniu idei wystawy – dziejów wzajemnych wpływów mistrzów malarstwa Italii i krajów Północnej Europy – służyć ma podział ekspozycji na dwie części: pierwsza poświęcona jest tematowi i gatunkowi uprawianym przez artystów niemal we wszystkich centrach europejskich od XV do XVIII w. (ta część pokazu znajduje się w sali wystawowej pierwszego piętra muzeum); druga, o charakterze historyczno-topograficznym wskazuje na wybrane, naszym zdaniem, ważne ośrodki artystyczne, zorientowane często wokół wielkich mistrzów, jak Tycjan czy Rubens oraz na ich rozwój promieniujący poza obszar ich ojczyzn i inspirowający kolejne pokolenia twórców.



2. Tycjan (ok. 1480-1576), *Il Bravo*, po 1520, wł. Kunsthistorisches Museum Wien

2. Titian (about 1480-1576), *Il Bravo*, after 1520, property of Kunsthistorisches Museum Wien

Część pierwsza: „**Tematy i gatunki**” wyróżnia cztery dziedziny tematycznych zainteresowań malarzy od XV do XVIII wieku, w obrębie których, czy to na Południu, czy na Północy, wykształcał się kod ikonograficzny, do dzisiaj uważany w naszej kulturze za źródło formowania się znaczeń w sztuce i komunikacji wizualnej. Są to: **Portret** (część I: *Wczesne portrety*), **obraz narracyjny** (część II: *Między storią a obrazem dewocyjnym*), **akt**, czyli nagie ciało jako ideał piękna (część III: *Nagość all'antica*) oraz **złudzenia** jako gra z widzami, dotycząca zarówno martwej natury jak i widoków architektonicznych (część IV: *Złudzenia, iluzje, architektoniczne widoki perspektywiczne*) – stanowiące, jak sądzimy, zarys najważniejszych „zadań” stawianych sobie przez malarzy bez względu na lokalizację ich warsztatu.

Układ pierwszej części wystawy odnosi się w pew-

nej mierze także do omawianego na wstępie obrazu Teniersa: *Książę Leopold Wilhelm w swojej galerii w Brukseli*, w nim bowiem zaobserwować możemy podobną kompozycję galerii tego habsburskiego kolekcjonera: u dołu na obrazie dostrzegamy wiszące w rzędzie portrety, powyżej sceny religijne, jeszcze wyżej owe *storie*, w końcu zaś rozmaite wyobrażenia, niektóre z zarysem aktów występujących w scenach mitologicznych.

W tej cztero rozdziałowej części wystawy mamy okazję spotkać się z najwybitniejszymi w historii malarstwa dziełami swego rodzaju: z *Portretem kardynała Niccolo Albergati'ego* Jana van Eycka, *Portretem młodej Wenecjanki* i *Portretem Johanna Klebergera* Albrechta Dürera, z niebywalej urody *Portretem młodzieńca z hełmem* Giorgiona. Rozdział poświęcony obrazom kultowym zdobią m.in. *Święta rodzina z aniołem* Albrechta Aldorfera czy *Madonna z Dzieciątkiem i Św. Janem* Sandro Botticellego. Wśród aktów na uwagę zasługują tak różne dzieła, jak *Kąpiące się nimfy* Palmy Il Vecchio, czy *Adam i Ewa* Lucasa Cranacha Starszego. Dziełem magnetyzującym od wieków i stanowiącym inspirację

dla pisarzy, artystów oraz wyjątkowym obiektem pożądania kolekcjonerów jest *Zima* Giuseppe Arcimbolda prezentowana w dziale poświęconym złudzeniom.

Drugą część wystawy (usytuowaną na podeście pierwszego piętra – rozdział V oraz w sali parteru) budują przedstawienia powstałe w historycznie ukształtowanych, słynnych centrach malarskich, warsztatach i środowiskach kulturowych. Osiem jej rozdziałów jest wyborem ważnych ośrodków, gdzie dokonywał się tytułowy dialog Italii z krajami Północnej Europy. Podróże artystów, spotkania technik, naśladownictwa motywów, postaw estetycznych i świadomość rozwijającej się teorii sztuki tworzyły mozaikę, z której wylaniają się dzieła promieniujące wyjątkowym światłem i wpływem.

Tę część wystawy otwiera rozdział poświęcony niderlandzkim romanistom, którzy dążyli na Południe, aby dotarłszy do Rzymu, dotknąwszy mitycznych zabytków antycznych i obejrzawszy dzieła włoskich twórców quattrocenta, powrócić do Antwerpii, Brukseli, Haarlemu i tam w swojej interpretacji zbudować nowy styl malarski. Obrazy Jana Gossaerta zwanego



3. David Teniers Młodszy (1610-1690), *Arcyksiążę Leopold Wilhelm w swojej Galerii w Brukseli*, 1651, Kunsthistorisches Museum Wien

3. David Teniers the Younger (1610-1690), *Archbishop Leopold William in His Gallery in Brussels*, 1651, Kunsthistorisches Museum Wien



Mabuse, czy ołtarz Joosa van Cleve odsłaniają siłę połączenia wpływów Italii i drobiazgowości Północy w nową piękną i ekspresyjną całość.

Inny w nastroju jest rozdział VI, poświęcony Wenecji i Veneto w XVI w., gdzie znajdujemy np. *Złożenie do grobu Tycjana*, które zestawione z późniejszym *Oplakiwaniem* Rubensa (w rozdziale X) – uzmysławia drogę ekspresji i wyrafinowania formy malarskiej, jaką kreowali artyści tamtego czasu. Wenecja – stolica XVI-wiecznego koloru, była celem nie tylko podróży, ale także miejscem wieloletnich studiów i pobytów. Pracownie Giovanniego Belliniego i jego dwóch uczniów: Tycjana i Giorgiona uważane są za miejsca głębokich przemian europejskiego malarstwa także dlatego, że artyści ci jako pierwsi w Italii zaczęli czerpać z ekspresji sztuki artystów z Północy.

Ciekawym przypomnieniem problemu jest naszkicowanie w rozdziale VII środowiska praskiego i postaci Rudolfa II, który w 1571 r. przeniósł stolicę cesarstwa Habsburgów z Wiednia do Pragi. Jego „gabinet sztuki i osobliwości” zasłynął z wielu manierystycznych i „dziwnych” twórców, to właśnie Rudolf II nobilitował Giuseppe Arcimbolda i zaprosił go na zakwitający dwór praski. Zaś inny malarz – Anton Stevens został kustoszem zbiorów cesarskich, także otrzymując szlachectwo od monarchy. Dla Europy Środkowej był to okres bardzo ważny, gdy promieniowanie pasji kolekcjonerskiej dało początek wielu innym zbiorom sztuki.

Sztuka manieryzmu kwitła zresztą w wielu ośrodkach: holenderski Haarlem, Utrecht, Lejda i Amsterdam – to miejsca, gdzie wpływy Italii, przefiltrowane na dworze rudolfańskim przybrały specyficzne formy, rozpoznawane dziś jeszcze w architekturze i kulturze Gdańska. Rozdział VIII wystawy przypomina o sieci kontaktów między miastami-portami, o wielowątkowości tradycji, o wpływach sztuki rzymskiej na Goltziusa, francuskim filtrze w kształtowaniu się nowego stylu (Bloemert poznał sztukę italianistów w Paryżu) i prawdziwym kłębku stylistycznym, jaki tworzyły podróże i wzajemne wpływy szkół malarskich.

Gdy odwiedzimy jeszcze rozdział wystawy poświę-



4. Przygotowania konserwatorskie do ekspozycji obrazu Jana van Eycka, *Portret Kardynała Albergatego*, 1438, wł. Kunsthistorisches Museum Wien. Przygotowania do wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, wrzesień 2004

4. Conservation preparation of *Portrait of Cardinal Albergati* by Jan van Eyck, 1438, property of Kunsthistorisches Museum Wien, exhibited at the National Museum in Warsaw, September 2004

cony caravaggionistom i wpływowi samego Caravaggia, którego niezwykle obraz *Cierniem koronowanie*, możemy oglądać na obecnej wystawie, perspektywa dialogu między Południem a Północą Europy wzbogaci się o problem studiów nad światłem i nowe ekspresyjne ujęcie realizmu. Odkrycie ścieżek mistrzów skomplikuje się jeszcze bardziej, ukazując powolną niwelację Alp, jako przeszkody w wędrówkach.

Kulminacją wystawy są niewątpliwie dzieła Petera Paula Rubensa. *Dziewczyna z wachlarzem* jest kopią obrazu Tycjana znajdującego się w zbiorach drezdeńskich, malowaną przez Rubensa, jednak jak się okazuje kopią nie wprost, bowiem powstała wedle kopii z Tycjana pędzla Antona van Dycka, którą ten ostatni artysta przywiózł Rubensowi. Dla naszej wystawy ma to płótno olbrzymie znaczenie – ukazuje bowiem, jak kształtowały się wpływy malarskie – bezpośrednio przez kopiowanie, naśladowanie, powtarzanie. Także i drugi prezentowany obraz Rubensa ma zawile źródła, *Oplakiwanie Chrystusa* wiązane jest zarówno z rysunkiem Dürera, jak i wpływami Rafaela oraz sztuki weneckiej.

Dwa ostatnie rozdziały wystawy ukazują coraz głębsze wzajemne przenikanie się tendencji i poszukiwań malarskich, barokowy italianizm w Holandii (rozdział XI) czy zitalianizowani artyści niemieccy (rozdział XII) są już częścią Europy międzynarodowej. Kiedy wędrujemy po ekspozycji trafiając z Antwerpii, Brukseli i Haarlemu do Wenecji, zahaczając o dwór Rudolfa II Habsburga w Pradze, o Utrecht, obcując z kręgami artystów inspirowanych przez Caravaggia i Rubensa, docieramy w końcu do czasów, gdy Europa wypełnia się italianizującymi mistrzami z Północy. Obserwujemy, jak stopniowo zanikają różnice między wrażliwością artystyczną słonecznej i chmurnej strony Alp, a mody i stylizacje mieszają się w owej „jednej” Europie, dążącej do powszechnej sztuki, rozwijanej w zmieniających się artystycznych stolicach kontynentu. Podział Europy, opisywany w tej wystawie, ukształtowany jest więc inaczej niż w tradycji XIX i XX wieku. Od XV do XVIII stulecia pokonywana granica przebiegała nie między wschodem a zachodem, lecz między północą a południem, zgodnie z dawniejszą tradycją śródziemnomorskiej kultury i północnej Barbarii. Ostateczne zniwelowanie tego podziału było końcem epoki lokalnych kultur, wkrótce potem rozpoczyna się epoka wielkich muzeów i kolekcji. Dzieła różnych warsztatów, szkół i artystów znalazły miejsce w równych rzędach galerii i magazynów. Młodzi twórcy w XVIII w. nie musieli już odbywać transalpejskich podróży. Udawali się do sal akademii sztuk i muzeów, by tam zapoznać się ze gromadzonymi obrazami. Koniec epoki podróży artystycznych i początek czasów akademii sztuk – to zarazem zamknięcie wystawy.

### Teza wystawy a rola scenografii

Postawiona tą wystawą teza badawcza zakłada, iż kształt malarstwa nowożytnego w Europie był nie tyle skutkiem wpływów renesansu włoskiego i tradycji antyku na sztukę pozostałych rejonów Europy, ile



5. Giuseppe Arcimboldo (1527-1593), *Zima*, 1563, wł. Kunsthistorisches Museum Wien

5. Giuseppe Arcimboldo (1527-1593), *Winter*, 1563, property of Kunsthistorisches Museum Wien

raczej wynikiem skomplikowanej siatki wpływów i uzależnień, z bardzo silnym akcentem kładzionym na znaczenie ekspresji sztuki krajów północy, odmieniającej Italię XVI wieku. Bez Jana van Eycka nie byłoby tradycji realistycznego i psychologicznego portretu, bez mistrzów Północy nie byłoby ekspresji Tycjana i Veronese'a, bez elementów „pejzażu niderlandzkiego” trudno wyobrazić sobie obrazy Bordona. Nie chodziło nam tylko o przypomnienie powtarzanej przez Vasarięgo opinii, iż Jan van Eyck był wynalazcą techniki olejnej, lecz przede wszystkim o zwrócenie uwagi na zaskakująco bliskie związki formalne odmiennych topograficznie warsztatów. Aby tę tezę udowodnić trzeba było pokazać dzieła najwybitniejsze i jedyne w swoim rodzaju, dlatego wystawa tego typu nie mogła być zrealizowana bez dzieł najwyższej miary, którymi są np. *Portret Kardynała Albergatiego* Jana van Eycka, portrety Albrechta Dürera, *Portret młodzieńca z hełmem* Giorgiona, *Złożenie do grobu* Tycjana czy *Oplakiwanie Chrystusa* Rubensa. Z drugiej strony trze-

ba było zestawienie dzieł bardzo różnorodnych, dobrze opracowanych historycznie i na tyle efektownych, aby pozostawały w pamięci jako te zjawiska, które pragniemy podkreślić. Nie mniej istotne wydawało się też zachowanie umiaru, tak, aby nadmierna liczba obrazów nie zmyła układu, prowadząc do kakofonii wątków.

W rezultacie układ 86 obrazów pochodzących z muzeów w Wiedniu, Warszawie i Gdańsku pozwolił na taką kompozycję. Wystawa to jednak inny niż książka rodzaj wyzwania naukowego. Dlatego proste, sekwencyjne lub chronologiczne zestawienie dzieł mogło nie dać oczekiwanych rezultatów. Scenariusz i scenografia musiały zbudować całość pokazu, gdzie oczywista powinna być dominacja obrazów, ale z na-

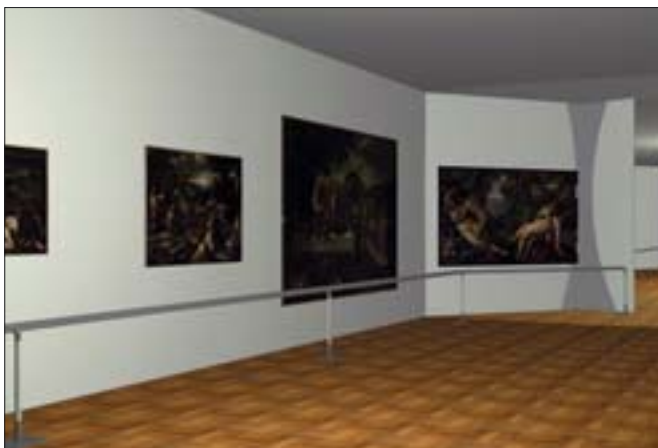
rzucaną siatką wyjaśnień, kierującą widza w labiryncie problemów.

Scenografia będąca dziełem artysty projektanta, Wojciecha Neubarta we współpracy z twórcami koncepcji naukowej zakładała podział na części i sektory, odpowiadające rozdziałom powstałej wcześniej książki pod tym samym tytułem. I tu bardzo istotna uwaga: wygląd wystawy został wcześniej przetestowany wirtualnie, metoda pracy polegała na próbie „rzutowania” gotowej książki na ściany wirtualnej galerii, po której wędrówkę obserwowaliśmy na ekranie monitora. Animacja ta uświadomiła newralgiczne punkty ekspozycji i fałszywe sąsiedztwa obrazów, które zazwyczaj bez złudzenia otaczającej przestrzeni, odkrywają się dopiero w ostatniej chwili montażu. Godna podkreślenia jest



6. Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610), *Cierniem koronowanie*, ok. 1602-1604, wł. Kunsthistorisches Museum Wien

6. Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610), *Coronation with Thorns*, about 1602-1604, property of Kunsthistorisches Museum Wien



7. Wirtualne projekty wystawy w opracowaniu Wojciecha Neuberta, kwiecień 2004

7. Virtual projects of the exhibition prepared by Wojciech Neubert, April 2004

rola scenografa, bez jego wrażliwości i cierpliwości, wielu koniecznych wirtualnych przemieszczeń obiektów i stopniowego rozwiązywania problemów techniczno-kompozycyjnych – trudno byłoby „ukryć” istniejące przecież zawsze animozje obrazów oraz zminimalizować skutki zestawienia dzieł o różnych wymiarach i sile ekspresji. Projektowanie wystawy było stopniowym procesem przemian, w trakcie którego odkrywaliśmy wiele tajemnic związanych z warszatem, stanem zachowania i historią obrazów.

Przekazanie nabytej wiedzy nie było proste, dlatego jedno z głównych zadań scenografa polegało na wkomponowaniu w wystawę komentarzy do poszczególnych działów i do pojedynczych obrazów tak, aby widz był w stanie odebrać „przekaz” ekspozycji zgodnie z intencją jej autorów. Pod każdym obrazem znalazł się specjalnie opracowany tekst, streszczający do minimum to, co o danym dziele wiadomo, ale czego nie widać na pierwszy rzut oka. Redakcja tych tekstów była wynikiem kilkumiesięcznej pracy, zaś ich zrozumienie zarówno przez młodzież (12-14 lat), jak i osoby dorosłe stało się przedmiotem naszej szczególnej troski. Suma tekstów, jakie zostały włączone do pokazu obejmowała ponad 100 stron znormalizowanego maszynopisu, co sprawia, że w połączeniu z 86 obrazami zaoferowaliśmy widzom „żywą książkę”, którą można studiować poruszając się po wystawie.

Opisy wsparte na przezroczystych podporach z pleksiglasu, przytwierdzonych do stalowych barierek, dają wrażenie unoszenia się kart papieru w powietrzu przed obrazem. Ze względów bezpieczeństwa barierki rozstawiono wzdłuż wszystkich ścian ekspozycji. Zadaniem tej wymuszonej, ale koniecznej separacji między

widzem a obrazem, było wyznaczenie szlaku zwiedzania wraz z sugestią, gdzie warto się zatrzymać. Ze zdziwieniem przyjęliśmy brak protestów publiczności, spokojnie studiującej zaproponowane komentarze, mimo powstania swoistego labiryntu. Cała prezentacja została dodatkowo „pocięta” reprodukowanymi fragmentami starych map oraz planów miast uświadamiających odległości, jakie dzieliły kraje Północy i Południa.

### Program edukacyjny

Obecność tylu znakomitych obrazów na tak małej przestrzeni ekspozycyjnej w Muzeum skłaniała do stworzenia osobnego programu lekcji dla młodzieży. Ośrodek Oświatowy przygotował cztery tematy zajęć:

1. *Opowieść ukryta w obrazie* (czas trwania ok. 60 min.) – zajęcia przeznaczone dla V i VI klasy szkoły podstawowej. W trakcie zwiedzania wystawy uczniowie oglądają wybrane obrazy i starają się rozszyfrować ich treść. Pracując na wybitnych przykładach dzieł



8. Odkrywanie obrazu Arcimbolda, *Zima*. Przygotowania do wystawy w Muzeum Narodowym w Warszawie, wrzesień 2004

8. Unpacking Arcimboldo's *Winter*; preparation for the exhibition at the National Museum in Warsaw, January 2004

dawnych mistrzów poznają symboliczne znaczenie różnych przedmiotów oraz uczą się odczytywać alegorie.

2. *Artysta, kolekcjoner, zbiory sztuki* (czas trwania ok. 75 min.) – zajęcia przeznaczone dla klas gimnazjalnych. Uczniowie poznają specyfikę sztuki nowożytnej oraz twórczość wybitnych malarzy epoki. Jednym z głównych poruszanych zagadnień jest kolekcjonerstwo dzieł sztuki. Wspólnie z prowadzącym młodzież zastanawia się na tym, czym kierowali się w wyborze dzieł nowożytni mecenas i kolekcjonerzy. Ważnym punktem zajęć jest refleksja i opinie uczniów na temat współczesnych gustów.

3. *Wielcy twórcy Renesansu i Baroku* (czas trwania ok. 75-90 min.) – zajęcia przeznaczone dla szkół ponadgimnazjalnych. Są okazją do obejrzenia wyboru znakomitych dzieł renesansowych i barokowych. Szczególna uwaga kierowana jest na twórczość najśłynniejszych artystów tych epok. Uczniowie poznają najważniejsze cechy stylowe malarstwa XV-XVII i najczęściej podejmowane wtedy tematy.

4. *Dialog artystyczny Południa i Północy Europy* (czas trwania ok. 90 min.) – zajęcia przeznaczone są wyłącznie dla grup ze szkół ponadgimnazjalnych o rozszerzonym programie historii sztuki. Uczniowie, którzy posiadają już ugruntowaną wiedzę z zakresu sztuki nowożytnej analizują różnice pomiędzy szkołami i środowiskami artystycznymi XV-XVII wieku. Rozwinięty zostaje wątek związków artystycznych Italii i krajów Europy Północnej.

W pierwszych dniach października 2004 r. całkowicie wypełnił się kalendarz prowadzonych zajęć, aż do ostatniego dnia trwania wystawy. Uzupelnieniem lekcji jest publikacja edukacyjna, tzw. mała książeczka – *Transalpinum*<sup>6</sup>, będąca wyborem najciekawszych dzieł przedstawionych w popularny sposób, zaopatrzona w słowniczek terminów stosowanych w historii sztuki.

## Warunki bezpieczeństwa a forma wystawy

Jednym z głównych problemów upowszechniania zbiorów w muzeach i organizacji zajęć edukacyjnych jest wymóg utrzymywania stałych warunków klimatycznych i zabezpieczenia dzieł przed uszkodzeniem lub kradzieżą, przy jednoczesnym założeniu, że największym magnesem dla publiczności muzeum ma być obcowanie z oryginałem. Ma to szczególne znaczenie przy spotkaniu z obrazami mistrzów, gdzie kontakt z dziełem nie może być zastąpiony żadną reprodukcją.

W wypadku takich wystaw jak „Transalpinum”, gdzie wartość ubezpieczeniowa obiektów przekracza wielokrotnie całoroczny budżet muzeum, dochodzą specjalne warunki dyktowane przez firmę ubezpieczającą, w tym np. obecność uzbrojonej ochrony, konieczność monitorowania i filmowania zwiedzających, obowiązek prześwietlania rzeczy osobistych wnoszonych do muzeum oraz przejście przez bramkę ujawniającą różnego rodzaju wnoszone przedmioty. Atmosfera wej-



9. Fragment ekspozycji, rozdział X: Jan Breughel Starszy, Peter Paul Rubens i Anthonis van Dyck, widoczne karty z opisami na przezroczystych przegrodach

9. Fragment of the exposition, chapter X: Jan Breughel the Older, Peter Paul Rubens, and Anthony van Dyck, visible cards with descriptions on transparent divides



10. Otwarcie wystawy z udziałem prezydenta Aleksandra Kwaśniewskiego, Muzeum Narodowe w Warszawie, 17 września 2004; od prawej stoją: Wilfried Seidel – dyrektor Kunsthistorisches Museum w Wiedniu, prezydent Aleksander Kwaśniewski, Ferdynand Łuszczyc, Dorota Folga-Januszewska, Karl Schütz – dyrektor Galerii Malarstwa KHM, Chrystian Hölzl – wicedyrektor ds. wystaw KHM, nn.

10. Exhibition opening in the presence of President Aleksander Kwaśniewski, National Museum in Warsaw, 17 September 2004; from the right, standing: Wilfried Seidel – director of Kunsthistorisches Museum in Vienna, President Aleksander Kwaśniewski, Ferdynand Łuszczyc, Dorota Folga-Januszewska, Karl Schütz – director of the Painting Gallery at Kunsthistorisches Museum in Vienna, Chrystian Hölzl – vice-director of the exhibition at Kunsthistorisches Museum in Vienna, NN

ścia na wystawę nie jest zatem przyjazna i bardziej przypomina przekraczanie granicy na lotnisku, niż komfortowy spacer w centrum kultury. Publiczne przyzwolenie na stosowanie takich środków wzrasta, co prawda, z każdym rokiem wobec groźby terroryzmu, stosowane środki bezpieczeństwa są jednak z pewnością dużym utrudnieniem dla gości i personelu muzeum. Ma to również swój wymiar ekonomiczny. Zabezpieczenie elektroniczne, utrzymanie ochrony, wyspecjalizowany sprzęt detekcyjny to prawie 20% kosztów organizacji wystawy, co rzutuje bezpośrednio na ceny biletów.

Problemem każdej wystawy jest więc stworzenie takiej aranżacji plastycznej ekspozycji, aby te niedogodności możliwie ukryć, bądź je przynajmniej uzasadnić. W wypadku prezentacji „Transalpinum” zdecydowaliśmy się na wprowadzenie elementu treściowego i aranżacyjnego, którego zadaniem jest przypomnienie,

iż oglądanie sztuki i wyprawy po obrazy nigdy nie były łatwe. Stąd w hallu głównym wielka, dominująca nad całą przestrzenią, XVII-wieczna mapa Europy, ukazująca znaczne odległości, które pokonać musieli kolekcjonerzy i artyści, aby się ze sobą spotkać. W pojęciu „trans – Alpinum” jest „przekraczanie” Alp, jako wielkiej przeszkody. To oczywiście zamierzona przenośnia. Każdy kolejny rozdział wystawy otwiera się fragmentem mapy, trudy podróży powracają jak refren.

Trudy zwiedzania są także obecne przy średniej dziennej frekwencji 2 500 osób. Patrząc na to przedsięwzięcie oczami pracownika laboratorium chemicznego, dowiadujemy się, że do pomieszczeń, gdzie ekspozowane są obrazy, wydychanych jest przez publiczność około 400 000 litrów dwutlenku węgla (400 metrów sześciennych) w ciągu jednego dnia i „skażenie” to musi być szybko usunięte z zamkniętych sal wystawowych o pojemności zaledwie ok. 2 000

metrów sześciennych. Utrzymanie stałej temperatury 20-21 stopni C i wilgotności w przedziale od 50-60% wymaga jednoczesnego współdziałania urządzeń nawilżających i pochłaniających nadmiar wilgoci. Wystarczy jeden dzień opadów atmosferycznych, aby wchodzący wnosili na sobie o 25% więcej wilgoci, transportując zarazem świeży ładunek grzybów i bakterii. Zwiedzaniu towarzyszyć więc musi stale szum urządzeń klimatyzacyjnych, defensorów i dmuchawy, z całą pewnością nie przysparzając miłych wrażeń.

### Finansowanie i budżet wystawy

Realizacja wystawy, której wartość ubezpieczeniowa jest bardzo wysoka, stanowi w polskich warunkach stale jeszcze niemały problem finansowy i organizacyjny. Jego źródłem jest dysproporcja kosztów zewnętrznych, tzn. takich, które są skutkiem warunków umowy

wypożyczeniowej (ubezpieczenie, standard transportu, zachowanie bezpieczeństwa obiektów) oraz kosztów wewnętrznych, na które organizator może mieć bezpośredni wpływ. W wypadku wystawy „Transalpinum” w Muzeum Narodowym w Warszawie rozkład procentowy kosztów był następujący (podano w układzie malejącego procentowego udziału w całości kosztów):

- Ubezpieczenie wystawy: 28,2 %
- Transport i pakowanie obiektów: 21,3%
- Promocja zewnętrzna: 15,6%
- Systemy bezpieczeństwa i ochrona: 14,6%
- Aranżacja i scenografia: 11,6%
- Koszty recepcyjne (osoby zaproszone, kurierzy, nadzór konserwatorski): 3,8%
- Dopłata do publikacji wydanej przez zewnętrznego wydawcę: 1,7%
- Honoraria autorskie: 1,4%



11. Otwarcie wystawy z udziałem prezydenta Aleksandra Kwaśniewskiego, Muzeum Narodowe w Warszawie, 17 września 2004; od prawej stoją: Ferdynand Ruszczyk, prezydent Aleksander Kwaśniewski, Wilfried Seipel, Barbara Labuda, Karl Schütz, Dorota Folga-Januszevska
11. Exhibition opening in the presence of President Aleksander Kwaśniewski, National Museum in Warsaw, 17 September 2004; from the right, standing: Ferdynand Ruszczyk, President Aleksander Kwaśniewski, Wilfried Seipel, Barbara Labuda, Karl Schütz, Dorota Folga-Januszevska

Pozostałe druki wydane przez muzeum (folder, zaproszenia): 1%

Koszty programów edukacyjnych: 0,8 %.

Punkty: 1, 2, 4 i 6 wynikały bezpośrednio z warunków umowy, dzięki którym 43 bardzo cenne obiekty mogły przyjechać do Warszawy, co oznacza, że prawie 68% kosztów wystawy stanowią opłaty w takim wypadku „nienegocjowalne”, przy czym *casus* tej wystawy był i tak bardzo szczególny, ponieważ opłata ubezpieczeniowa była jedynie kosztem tzw. drugiego brokera, podczas gdy towarzystwo ubezpieczeniowe austriacko-polskie ze swojej strony wniosło wkład sponsorski.

Zorganizowanie tego typu przedsięwzięcia musi być więc dotowane. Nie ma takich możliwości, aby poniesione nakłady zwróciły się w większym stopniu niż 40-50%. Z opisanych wyżej względów konserwatorskich i bezpieczeństwa nie można zwiększać liczby widzów, aby nie zaistniało nadmierne zagrożenie dla obiektów.

### Przypisy

<sup>1</sup> Kurator: D.Folga-Januszewska, współpraca naukowa i koncepcja: Antoni Ziemia i Karl Schütz. Wystawa pokazywana w Muzeum Narodowym w Warszawie od 17 września do 10 grudnia 2004. Planowany pokaz w Muzeum Narodowym w Gdańsku od 20 grudnia 2004 do 15 lutego 2005. Zespół naukowy: Silnia Ferino-Pagden, Gerlinde Gruber, Wolfgang Prohaska, Karl Schütz, Alexander Wied z Kunsthistorisches Museum w Wiedniu; Grażyna Bastek, Hanna Benesz, Dorota Folga-Januszewska, Joanna Kilian, Antoni Ziemia z Muzeum Narodowego w Warszawie, Beata Purc-Stepniak z Muzeum Narodowego w Gdańsku.

<sup>2</sup> Połączenie tych zagadnień jest jednym z najbardziej interesujących punktów zainteresowań współczesnej muzeologii, por. np.: K. Schubert, *The Curator's Egg. The evolution of the museum concept from the French Revolution to the present day*. London 2000.

<sup>3</sup> Publikacje wydane do wystawy: *Transalpinum. Od Giorgiona i Dürera do Tycjana i Rubensa. Dzieła malarstwa z Kunsthistorisches Museum Wiedniu, Muzeum Narodowego w Warszawie i Muzeum Narodowego w Gdańsku*, opracowanie albumowo-naukowe z bibliografią, praca zbiorowa pod red. D. Folgi-Januszewskiej i A. Ziemby, (BOSZ) Olszanica 2004; *Transalpinum. Po obu stronach Alp. Malarstwo w Europie od Giorgiona i Dürera do Tycjana i Rubensa*. Publikacja edukacyjna dla młodzieży opracowana przez Ośrodek Oświatowy MNW pod kierunkiem kierunkiem. K. Rokosz. Teksty: P. Głowacki, B. Gołębowska, K. Rokosz, K. Wesołowska. (BOSZ) Olszanica 2004; oraz : D. Folga-Januszewska, *Transalpinum. Od Giorgiona i Dürera do Tycjana i Rubensa. Dzieła malarstwa z Kunsthistorisches Museum Wiedniu, Muzeum Narodowego w Warszawie i Muzeum Narodowego w Gdańsku*.

Dlatego brak sponsora lub dotacji specjalnej wyklucza możliwość organizacji tego typu wystaw.

Innego rodzaju sprzeczność, z punktu widzenia dochodów muzeum, tkwi w formie przygotowania prezentacji<sup>7</sup>. Im bogatszy program uzupełniający w postaci opisów, atrakcji filmowych i stworzenia dobrej atmosfery pokazu, tym dłużej widz pozostaje w salach muzealnych, „blokując” w ten sposób dostęp następnym zwiedzającym, a tym samym zmniejszając wysokość wpływów z biletów. I tu pojawia się wyraźna linia demarkacyjna między przedsięwzięciami komercyjnymi i edukacyjnymi. Pierwsze charakteryzować się będą wysoką frekwencją, czyli zwiększonym przepływem gości, którzy szybko i bez głębszych wrażeń przejdą przez sale wystawy. Drugi typ wystaw „zatrzyma” publiczność na nieco dłużej, starając się dodać do haseł reklamujących wystawę także trochę doznań indywidualnych. Pragnęliśmy, aby „Transalpinum”, mimo wielu dzieł atrakcyjnych, było jednak wystawą niekomercyjną.

*Przewodnik po wystawie*. Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2004.

<sup>4</sup> Pierwsza wystawa: „Faras. Die Kathedrale aus der Wüstensand”. Kunsthistorisches Museum Wien, 23.05.-15.09.2002, idea wystawy i kurator KHM oraz red. kat.: W. Seipel, komisarze ze strony MNW: D.Folga-Januszewska, B. Mierzejewska. Wystawa i dokumentacja naukowa opracowana w Muzeum Narodowym w Warszawie i Zakładzie Archeologii Śródziemnomorskiej PAN, Warszawa. Druga wystawa: „Thesauri Poloniae. Schatzkammer Polen. Zur Geschichte der polnischen Sammlungen”. Kunsthistorisches Museum Wien, 3.12.2002 – 2.03.2003; red. kat.: W. Seipel, D.Folga-Januszewska, S.M.Rust. Wystawa powstała we współpracy Muzeum Narodowego w Warszawie oraz Zamku Królewskiego w Warszawie ze zbiorów 41 muzeów i kolekcji prywatnych i kościelnych w Polsce, według koncepcji A. Rottermunda, komisarz: D. Folga-Januszewska, współpraca: M. Kochanowska-Reiche, E. Manikowska, P. Mrozowski, A. Ziemia oraz S. M. Rust.

Informacja o wystawach zawarta w: „Jahresbericht 2002”, Kunsthistorisches Museum Wien mit Museum für Völkerkunde und Österreichischem Theatermuseum, Wien 2003, s.130-131 oraz 134-135.

<sup>5</sup> Po przeanalizowaniu prawie 1000 pozycji bibliograficznych wydanych w ostatnich latach okazało się, że temat relacji Północ-Południe był podejmowany tylko sporadycznie: por. m.in.: B.W.Meijer, *Oper kunst en kunstgeschiedenis in Italië en de Nederlanden* [w:] *Nederland-Italië. Relaties In de beeldende kunst van de Nederlanden in Italië/ Artistic relations between the Low Countries and Italy 1400-1750*, „Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek”, XLIV, 1993, s.9-34; oraz: *Paesi*



*Bassi e Italia fra Cinquecento e Seicento: pittura, storia e cultura degli emblemi*, red. I. Baldriga, Roma 1995; przy czym obie publikacje odnosiły się do relacji Niderlandów i Italii. Natomiast źródłem dla przygotowanej wystawy stało się ponad 500 pozycji bibliograficznych omawiających zarówno prezentowane dzieła, jak i różne wątki wzajemnych wpływów artystów w Europie od XV do XVIII w. Por. bibliografia w: *Transalpinum...*, *op. cit.*, s. 295-303.

<sup>6</sup> *Transalpinum. Po obu stronach Alp. Malarstwo w Europie od Giorgiona i Dürera do Tycjana i Rubensa*, publikacja edukacyjna dla młodzieży ..., *op.cit.*

<sup>7</sup> Na ten temat por. m.in.: B. Lord, G. D. Lord, *The Manual of Museum Management.*, Norwich 1977.

Dorota Folga-Januszewska

**“TRANSALPINUM. From Giorgione and Dürer to Titan and Rubens.  
The History of European Painting from the Collections of Kunsthistorisches Museum in Vienna, the National Museum in Warsaw, and the National Museum in Gdańsk”.  
On the premises and realisation of the exhibition**

The “TRANSALPINUM” exhibition, opened at the National Museum in Warsaw on 17 September 2004, was a highly untypical contemporary museum venture. Its general conception and practical realisation inspire reflections on the essence of combining the history of art and art collecting as well as museum studies with research delving into the sociology and psychology of the reception of artistic phenomena.

Idea of the exhibition – the year 2002 witnessed the inauguration of two large-scale exhibitions based on the Polish collections in Kunsthistorisches Museum in Vienna; for the Austrian public both events proved to have been a “discovery” of Polish museum collections. The shows inspired the conception of presenting the masterpieces of European painting amassed by outstanding Habsburg collectors at an exhibition to be held in Warsaw and demonstrating the mutual impact of north and south European painting. The display was initially entitled “North-South. Dialogues of the Masters”, and after subsequent research was given the additional title of “TRANSALPINUM”.

The inner order of the exhibition was delineated by two perspectives : artistic, devoted to distinguished artists and their outstanding works, and collection, demonstrating the topography of the activity of patrons and collectors. The latter was divided into two parts : dealing with the themes and genres pursued by painters regardless of the topographic location of their studios, and depicting assorted art centres on both sides of the Alps.

Thesis of the exhibition and its setting – the prime research thesis assumed that the shape of modern painting in Europe was not so much the effect of the impact exerted by Italian Renaissance and antique tradition upon art in the remaining regions of Europe, as the result of a complicated network of influence and dependence, with extremely strong emphasis placed on the significance of the expression of Northern art, which affected sixteenth-century Italy. A virtual project of the exhibition was prepared in order to portray this process, the installation of descriptions and installations was carefully planned, and maps illustrating the routes traversed by the artists were included.

Educational programme – the presence of so many important paintings inclined the organisers of the exhibition to devise a programme of museum lessons – four topics addressed to assorted groups of young people; the show was accompanied by several hundred specialist lessons.

Security conditions and the form of the exhibition – conservation protection models and security surveillance were planned and implemented in order to maintain stable climatic conditions and protect the featured works against damage or theft.

Exhibition financing and budget – the prime sponsor of the National Museum in Warsaw was Polkomtel S. A., and partial financing of security measures by the UNIQA company made it possible for the exhibition to take place.

□

Janusz Odrowąż-Pieniążek

## SKARBY POLSKIEJ KULTURY ZE ZBIORÓW BIBLIOTEKI POLSKIEJ W PARYŻU

Wystawa „Skarby kultury polskiej ze zbiorów Biblioteki Polskiej w Paryżu”, prezentowana najpierw w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie (maj-lipiec 2004), a później w krakowskim Muzeum Narodowym (wrzesień-listopad 2004) miała ogromne znaczenie artystyczne i wymiar ważnego wydarzenia historycznego. Po raz pierwszy bowiem skarby te – dzieła sztuki, dokumenty historyczne pierwszej wagi i rękopisy najwybitniejszych twórców – eksponowane były w tak wielkiej liczbie w Polsce, gdzie zresztą uprzednio poddane zostały gruntownej konserwacji. W skład ekspozycji weszło 200 eksponatów z zakresu malarstwa, rysunku, grafiki i rzeźby o niezwyklej wartości. Stało to się możliwe po wielu zabiegach, może nie od razu po uzyskaniu przez Polskę niezawisłości, ale z tej właśnie przyczyny. Przed 1989 r. nie byłoby przecież możliwe, aby np. oryginał *Aktu Sejmowego Detronizacji Cara Mikołaja I zapadły na posiedzeniu połączonych IZB dnia 25 stycznia 1831 r. w Warszawie* mógł do Warszawy powrócić. Jak wiadomo był on przez carskie władze, przez dziesiątki lat, bezskutecznie poszukiwany, zaś Zarząd Biblioteki Polskiej na pewno nie wypożyczyłby go do Polski Ludowej. Zapewne władza ludowa wolałaby takiego aktu publicznie nie wystawiać, aby nie godzić w sojusze, skoro nawet wystawienie *Dziadów* w taki sojusz ugodziło.

Od roku 1838 twórcy Biblioteki Polskiej w Paryżu: książę Adam Czartoryski, Adam Mickiewicz, Julian Ursyn Niemcewicz, Karol Sienkiewicz i inni, którzy działali w Towarzystwie Historycznym i późniejszym Towarzystwie Historyczno-Literackim, stworzyli niejako testament ideowy i naukowy, odnoszący się do przyszłości Biblioteki. Miała być ona instytucją naukową, która gromadzi źródła i pamiątki dające świadectwo prawdzie historycznej o Polsce, rzeczywistości polskiej, dbającej o niezależność polskiej myśli i kultury. Stąd Biblioteka Polska reprezentowała zawsze idee niezależności politycznej narodu polskiego w różnych epokach naszych dziejów. Najpierw w czasie zaborów, później w okresie międzywojennym, kiedy istniały ożywione stosunki między Biblioteką Polską a krajem, reprezentowanym oficjalnie przez Polską Aka-

demie Umiejętności w Krakowie i wreszcie po II wojnie światowej, kiedy aż do czerwca 1989 r. nie były utrzymywane jakiegokolwiek oficjalne kontakty z władzami PRL. Niemniej jednak, w ciągu tego niemal półwiecza, służyła Biblioteka narodowi polskiemu, udostępniając krajowym naukowcom i w ogóle odwiedzającym Paryż Polakom zgromadzone tu wydawnictwa i dokumenty. Nie tylko zresztą udostępniając: pracownicy naukowcy z Polski zwracali się nierzadko do Biblioteki o odpisy czy fotokopie dokumentów, a nawet mikrofilmy większych zespołów, za które Biblioteka ze swoich skromnych środków płaciła. Nie sposób nie wymienić tu nazwisk niezwykle zasłużonych dyrektorów: Franciszka Pułaskiego i Czesława Chowańca oraz bibliotekarek Wandy Borkowskiej i Ireny Gałęzowskiej.

Zupełnie inaczej ukształtowały się stosunki Biblioteki Polskiej po roku 1989. Krajowi uczeni i pisarze zapraszani byli do wygłaszania w Bibliotece odczytów i odbywania spotkań, co w poprzedniej epoce nie było możliwe, choć na organizowanych w Bibliotece imprezach Polacy z Kraju chętnie bywali. W roku 1989 wspólnie obchodziliśmy 200. rocznicę urodzin Adama Mickiewicza na międzynarodowej sesji w Collège de France, a zakończenie sesji odbyło się w Bibliotece Polskiej właśnie. Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza często gościło dyrektora Biblioteki i prezesa Polskiego Towarzystwa Historyczno-Literackiego, niezjącego już Leszka Talkę, zaś w roku 2002 na sesji jubileuszowej poświęconej 50-leciu Muzeum Literatury referaty wygłosili: Prezes Leszek Talko i obecny dyrektor Biblioteki Polskiej i prezes Towarzystwa Historyczno-Literackiego, Kazimierz Piotr Lubicz-Zaleski, dzięki którego decyzji wystawa mogła być zrealizowana.

Sytuacja staje się normalna i skarby tej, największej i najważniejszej, polskiej biblioteki na obczyźnie, mającej bezpośrednią ciągłość z Wielką Emigracją niepodległościową wieku XIX i największymi nazwiskami tej Emigracji – Adamem Mickiewiczem, Fryderykiem Chopinem czy Juliuszem Słowackim – choć przez kilka miesięcy służyły społeczeństwu polskiemu w Warszawie i Krakowie, a później już bez żadnych



1. Biblioteka Polska w Paryżu

1. Polish Library in Paris

ograniczeń czasowych w wyremontowanym budynku Biblioteki przy Quai d'Orléans w Paryżu, gdzie jest ich miejsce.

Historia Biblioteki Polskiej w Paryżu sięga czasów po powstaniu 1831 r., kiedy to do Francji przybyła fala polskich uchodźców: żołnierzy, generałów, polityków, pisarzy i artystów. Wkrótce zaczęły powstawać organizacje emigracyjne. Jednak coraz wyraźniej uświadamiano sobie potrzebę utworzenia ośrodka, który gromadziłby pamiątki historyczne oraz dzieła sztuki polskiej. 24 listopada 1838 r. została powołana przez grupę uchodźców z Julianem Ursynem Niemcewiczem i Karolem Sienkiewiczem na czele Biblioteka Publiczna Polska. W jej skład weszły zbiory Towarzystwa Pomocy Naukowej (zał. 1832), Towarzystwa Literackiego (zał. 1832), Wydziału Historycznego (zał. 1836) i Wydziału Statystycznego (zał. 1838).

Biblioteka stała się centrum polskiej kultury, do którego przekazywano cenne dary: książki, dokumenty, rękopisy. Szybko powiększające się zbiory wymagały odpowiednich warunków przechowywania. Palącą potrzebą stało się pozyskanie dla Biblioteki nowej siedziby. *Odezwą Towarzystwa Historycznego do współziomków*, którą współredagował Adam Mickiewicz, odwołano się do ofiarności rodaków i rozpisano składkę publiczną na ten cel. Dzięki, niekiedy wręcz hero-

2. Teodor Axentowicz, *Portret Janiny Poznańskiej*, olej, płótno2. Teodor Axentowicz, *portrait of Janina Poznańska*, oil on canvas

icznej, hojności polskich emigrantów oraz znacznej pomocy finansowej Władysława Zamoyskiego, w roku 1854 siedzibą Biblioteki stał się budynek przy Quai d'Orléans 6, który jest nią do dnia dzisiejszego.

Od roku 1854 opiekę nad Biblioteką przejęło Towarzystwo Literacko-Historyczne (późniejsze Towarzystwo Historyczno-Literackie). Pierwszym dyrektorem Biblioteki został wybitny bibliofil, archiwista i znawca starodruków Karol Sienkiewicz. Biblioteka stała się duchowym centrum polskiej emigracji we Francji. To tu odbywały się najważniejsze zebrania emigracyjne, tu wygłaszali wykłady politycy i poeci, stąd wyruszały patriotyczne pielgrzymki na cmentarz w Montmorency do grobów zmarłych na obczyźnie patriotów: gen. Karola Kniaziewicza i Juliana Ursyna Niemcewicza.

Pod koniec XIX w. Biblioteka Polska została przekazana pod zarząd Polskiej Akademii Umiejętności w Krakowie. Przez wiele lat kierował nią Władysław Mickiewicz, najstarszy syn poety, który przekazał gromadzone przez lata pamiątki i rękopisy Adama Mickiewicza, tworząc w 1903 r. Muzeum Adama Mickiewicza. Ogromne zasługi położył w uporządkowaniu, a następnie zabezpieczeniu zbiorów Franciszek Pułaski. Podczas drugiej wojny światowej udało się wywieźć z Paryża i ukryć najcenniejszą część zbiorów. Te, które pozostały w gmachu Biblioteki zostały przejęte przez hitlerowców i wywiezione do Rzeszy. Odnalezione po wojnie w Niemczech, powróciły do Paryża via Biblioteka Narodowa w Warszawie. Część zbiorów odbyła drogę do Moskwy i stamtąd dotarła do Warszawy, stanowiąc do dzisiaj depozyt w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza. Po wojnie ponownie pieczę nad Biblioteką przejęło Towarzystwo Historyczno-Literackie, którego prezesami byli m.in. Kamil Gronkowski, książę Andrzej Poniatowski, Andrzej Folkierski, Leszek Talko.

Z biegiem lat zbiory artystyczne powiększały się głównie dzięki darom i zapisom testamentowym polskiej emigracji. Legat Macieja Wodzińskiego z 1848 r.



3. Władysław Ślewiński, *Fioletowe Tatry*, olej, płótno

3. Władysław Ślewiński, *Tatra Mts in Mauve*, oil on canvas

wzbogacił kolekcję m.in. o numizmaty – ponad 1 000 monet i medali. Zaprzyjaźniony z Polakami Charles de Montalembert ofiarował w 1869 r. zbiór rycin. Jak już wspomniałem, pamiątki mickiewiczowskie gromadzone przez Władysława Mickiewicza stały się podstawą utworzonego w roku 1903 Muzeum Adama Mickiewicza, w tym Salonu Chopina. Po drugiej wojnie światowej, w wyniku polityki Towarzystwa Historyczno-Literackiego, mającej na celu odtworzenie kolekcji po niemieckich grabieżach z czasów okupacji, na początku lat 50. wpłynęły: legat Kamila Gronkowskiego (kolekcja 150 obrazów, rysunków – głównie XVII i XIX-wiecznych artystów francuskich oraz rzemiosła artystyczne i porcelany), prezentowany w tzw. Salonie Gronkowskiego oraz zapis testamentowy rzeźbiarza i malarza Bolesława Biegasa, osiadłego we Francji na pocz. XX w., obejmujący oprócz jego własnych dzieł i dokumentacji twórczości prace innych artystów, w tym Olgi Boznańskiej i Gustawa Gwozdeckiego. Dar ten stał się głównym trzonem, zaaranżowanej w 1994 r. galerii sztuki im. Bolesława Biegasa. W latach 70. wnuczki Teofila Kwiatkowskiego przekazały Bibliotece znaczny zbiór rysunków i kilka obrazów olejnych artysty. Kolejnym darem był zespół prac graficznych Konstantego Brandla. Na początku lat 80. miało miejsce przekazanie spuścizny malarza Józefa Brodnickiego (ps. Georges van Haardt), a w 1993 r. – dorobku Jana Ekierta.

Dzieje gromadzenia kolekcji artystycznych Biblioteki Polskiej i Towarzystwa Historyczno-Literackiego

4. Olga Boznańska, *Autoportret z paletą*, olej, deska

4. Olga Boznańska, *Self-portrait with Palette*, oil on panel

w Paryżu są nade wszystko historią hojności i darów serca członków Towarzystwa, wśród których znaleźli się m.in. Denise Wrontnowska, Rosa Bailly, Franciszek Pułaski, Kazimierz Woźnicki, Henri de Monfort, Władysław Dąbrowski, Stanisław Pstrokoński, Franciszek Studziński oraz Irena Paczkowska. Skarbem Biblioteki są jej zbiory obejmujące około 220 000 książek, 30 000 druków ulotnych, 5 000 rękopisów, mapy i atlasy. Ten potężny i unikatowy zbiór przez ponad półtora wieku podtrzymywał narodową tożsamość polskiej emigracji i po dzień dzisiejszy służy polskiej nauce i kulturze.

Szczególnie cenne są zbiory rękopiśmienne. Najdawniejsze rękopisy pochodzą z połowy XVI wieku. Są to listy królowej Bony. Wśród autografów królewskich są także listy Anny Jagiellonki, Stefana Batorego, Zygmunta III, Jana Kazimierza, a także Ludwika XIV i Jakuba I Stuarta. Są tu również odpisy ważnych dokumentów z archiwów i bibliotek francuskich, angielskich i włoskich, m.in. tzw. Teki paryskie. Jest Archiwum ambasady rosyjskiej w Polsce z lat 1763-1794, Archiwum księcia Ksawerego Saskiego z lat 1740-1792, materiały dotyczące Konfederacji Barskiej, Archiwum Wielkiego Księcia Konstantego, papiery sejmowe z 1831 r., a wśród nich akta sejmowej detronizacji cara jako króla polskiego, papiery po emigrantach. Są listy Ignacego Domeyki, Leonarda Chodźki, Adolfa Januszkiewicza. W Bibliotece Polskiej znalazło się archiwum Kazimierza Woźnickiego, Henryka Gierczyńskiego, Jana Brzękowskiego, Stanisława Lama.

Spośród licznych rękopisów literackich przechowywanych w Bibliotece Polskiej i Muzeum Adama Mickiewicza w Paryżu, a prezentowanych na wystawie w Polsce, pokazano m.in. *Dziadów* część III oraz rękopis *Czatów* Stanisława Moniuszki. Szczególnym ekspozycją

jest sztambuch Marii Szymanowskiej, ze zbieranymi przez nią autografami artystów i kompozytorów, m.in. Bacha, Beethovena, Cherubini, Haydna, Mozarta, uzupełniony następnie przez córkę artystki Celinę Mickiewiczową wpisami Liszta, Moniuszki, Chopina. Wpisał się też Szymanowski jej wielki wielbiciel Johann Wolfgang von Goethe.

Na szczególne wyróżnienie zasługuje eksponowany na wystawie monumentalny pastel Leona Wyczółkowskiego *Rycerz wśród kwiatów* namalowany równo sto lat temu, w 1904 r., gdy wśród Polaków, w związku z wojną japońsko-rosyjską, odżyła nadzieja na odzyskanie niepodległości. Obraz inspirowany *Weselem* Wyspiańskiego skupia w artystyczną całość mit o rycerzach zaklętych w skałę Giewontu i młodopolską wiarę w moc odradzającej się natury. Nadawał on ważne przesłanie całej wystawie prezentującej dzieje i narastanie zbiorów Biblioteki Polskiej.

*Wystawa Skarby kultury polskiej ze zbiorów Biblioteki Polskiej w Paryżu*

Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie: maj – lipiec 2004.

Muzeum Narodowe w Krakowie: wrzesień – listopad 2004.

Organizatorzy wystawy – Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie i Warszawska Fundacja Kultury; współudział – Biblioteka Polska w Paryżu.

Kurator wystawy: Łukasz Kossowski, autorzy scenariusza: Łukasz Kossowski i Wiesława Kordaczuk, projekt plastyczny: Violetta Damińska i Żaneta Govenlock.

Janusz Odrowąż-Pieniążek

### Treasures of Polish Culture from the Collection of the Polish Library in Paris

The Adam Mickiewicz Museum of Literature in Warsaw, the Warsaw Cultural Foundation and the Polish Library in Paris prepared in the spring of 2004 an unprecedented monumental exhibition – “Treasures of Polish Culture from the Collection of Polish Library in Paris”, which was presented in the A. Mickiewicz Museum and the National Museum in Warsaw. The general public has become acquainted for the first time ever with the history, operation and the art collection of the Polish Library in Paris, the oldest and largest Polish émigré centre. The exhibits included historic memorabilia, documents and works of art: paintings, drawings, prints, and sculptures, two hundred in all,

each of remarkable artistic and historic value. The displayed works have been perfectly restored, and presented in a setting corresponding to their value.

An undertaking like this could not be carried into effect without enormous funds, necessary for the restoration of the exhibits, their transport and insurance, in addition to the preparation of a professional catalogue in Polish and French, containing the first scholarly elaboration of the Library holdings.

The exhibition of the “Treasures of Polish Culture from the Collection of the Polish Library in Paris” was an expression of our homage to the foremost centres of the Polish emigration.

□

Zdzisław Żygulski jun.

### PRZEMIANY ARCHITEKTURY MUZEÓW

W minionym dwudziestoleciu nastąpił niezwykle rozwój muzealnictwa światowego, któremu towarzyszyły raptowne przemiany architektury budynków muzealnych. Zjawisko to skłania do refleksji i prób klasyfikacji. Podjęła je m.in. Diane Ghirardo w niedawno przetłumaczonej i wydanej w 1999 r. książce *Architektura po modernizmie*<sup>1</sup>. Amerykańska autorka proponuje podział nowych muzeów na „sanktuaria”, „składnice”, „handlowe centra kulturowe” i na „wido-wiska”. Nie wydaje się, aby taki podział miał sens, dotyczy bowiem nie tyle form architektonicznych, co sposobu ekspozycji, a przecież w każdym gmachu muzealnym można (i należy) urządzić magazyny, a łatwiej nawet zaaranżować działalność handlową.

W Polsce architekturą muzeów w wielu artykułach publikowanych w ostatnich latach w „Muzealnictwie” zajmował się pan Andrzej Kiciński. Przedstawił znakomitych architektów, zwłaszcza szwajcarskich i brazylij-skich oraz precyzyjnie zanalizował ich niektóre dzieła. Jakby mimochodem klasyfikował tę architekturę, wyszczególniając między innymi „muzea gorące i muzea zimne”, czyli emocjonalne lub dydaktyczne, „muzea-rzeźby”, „muzea-znaki”, „muzea podziemne”, „muzea z elementami sacrum”, muzeum jako Akropolis, muzeum jako perfekcyjny instrument ekspozycyjny lub muzeum jako „miejsce miłe do zwiedzania”. Podział ten nie jest jednak oparty na chronologii i nie ma charakteru systematycznego bądź syntetycznego<sup>2</sup>.

Nowoczesna architektura muzeów nie jest fenomenem wyodrębnionym, lecz wynikiem długiego procesu ewolucyjnego, jaki doprowadził do stosowania skomplikowanych technik konstrukcyjnych z użyciem nowych, dawniej zupełnie nieznanymi materiałami, a przede wszystkim komputerów, dla szybkich i precyzyjnych obliczeń. Silny wpływ na najnowszą architekturę, w tym architekturę muzeów, mają czynniki społeczne, polityczne i gospodarcze, zwłaszcza niespotykany przedtem rozwój turystyki światowej.

Przedstawiona tu propozycja klasyfikacji budynków muzealnych stanowi wstępny szkic szerszego opracowania, realizującego projekt pod egidą Komitetu

Badań Naukowych. Poszukiwania te ułatwia fakt, że podobnie jak w wielkim oceanie współżyją twory ukształtowane przed niesłychanie dawnym czasem obok gatunków świeższej daty, tak i w architekturze muzeów zachowały się okazy sprzed wieków, jak florenckie Uffizi lub paryski Luwr, nadal pełniące swe pierwotne funkcje, a obok nich twory skonstruowane zaledwie wczoraj.

Podjęte w tym zakresie badania mają też pewien względnie praktyczny. Jeśli Polska chce choć w minimalnym stopniu wyrównać dystans, jaki ją dzieli od muzealnictwa Zachodu (dzisiaj także od Dalekiego Wschodu), musi w niedługim czasie podjąć wysiłek wzniesienia choćby dwóch nowoczesnych gmachów muzealnych, albo chociażby aneksów do pochodzących z lat 30. ubiegłego wieku<sup>3</sup> muzeów narodowych: warszawskiego i krakowskiego.

#### Partenon i Panteon

Podobnie jak w wielu innych dziedzinach kultury dzisiejsze muzealnictwo światowe wciąż wiele zawdzięcza myśli i urzędziom powstałym w cywilizacji antycznej, grecko-rzymskiej. Do dziś zachowały się, i są obiektem nieustającego podziwu, monumenty stanowiące wzór dla budynków wznoszonych po wiekach. W Grecji nadal stoją budowle, które wolno nam wiązać z najstarszymi kreacjami muzealnymi. Samo pojęcie muzeum-muzejon miało inne niż u nas znaczenie. Chodziło tu nie tyle o zbiór obiektów, co zgromadzenie uczonych uprawiających pod egidą Muz i Apollina sztuki wyższego rzędu: matematykę, astronomię, muzykę, literaturę, dramat, nawet taniec. Był to więc rodzaj akademii nauk.

Wielkie muzeony greckie w Atenach, Pergamonie, Efezie, a szczególnie w Aleksandrii zawsze łączyły się z bibliotekami, a na pewno posiadały też i inne „zbiory”. Idąc ścieżkami tradycji rząd Egiptu w niedawnym czasie ufundował ogromną, najbardziej nowoczesną bibliotekę w Aleksandrii. Przy tej okazji próbowano dokonać hipotetycznej rekonstrukcji owej pierwotnej hellenistycznej biblioteki z czasów Ptolemeusza, z IV

i III w. p.n.e., jako wielkiej budowli kolumnowej, zgodnie ze stylem wówczas panującym<sup>4</sup>.

Rzeczywiście greckie budowle muzealne, określane jako skarbcze – thesauroi, zachowały się w świętym okręgu Apollina w Delfach, jako miejsce najcenniejszych przedmiotów, wotów ofiarowywanych bóstwu. Najlepiej zachowany jest Skarbiec Ateńczyków, wzniesiony w ostatnim dziesięcioleciu VI w. p.n.e., lub, jak przekazał Pauzaniusz, grecki podróżnik i geograf z II w. naszej ery w swym *Opisie Hellady*, tuż po bitwie pod Maratonem. Jest to tzw. *prostylos in antis*, mający dwie doryckie kolumny w przedsionku, a wymiary 10 m x 6 m<sup>5</sup>. Po zwycięstwie nad Persami pod Maratonem Ateńczycy istotnie wystawili na kamiennym podium przed swoim delfickim skarbcem część zdobytych trofeów. Można więc uznać to miejsce za jedno z najdawniej ukształtowanych muzeów wojska. W II w. p.n.e., na ścianach tego skarbcza wypisano dwa hymny ku czci Apollina, umieszczając pod słowami zapis nutowy, z przekształconych liter greckiego alfabetu. Nie będziemy w błędzie jeśli, nie licząc budynków skarbcowych ufundowanych przez różne miasta-państwa, delficki okrąg święty potraktujemy jako kolosalne muzeum pod gołym niebem. Trudno to sobie dziś wyobrazić, ale według świadectwa Pauzania i innych autorów, znajdowało się tam tysiące rzeźb i innych dzieł sztuki

zgrupowanych w ciągu wieków. Rzeźby ilustrowały grecką mitologię, ale też bieżącą historię, z ulubionym motywem: pocztu władców. W okręgu wykonywano na pewno wszystkie czynności, jakie dziś uważamy za „muzealne”, a więc aranżację ekspozycji dzieł artystycznych, wyjaśnienie obiektów za pomocą podpisów, przyuczenie przewodników do oprowadzania ustnego, wreszcie zabiegi konserwatorskie, na przykład naprawę uszkodzonych posągów, czasem z powodu częstego w Grecji trzęsienia ziemi.



2. Skarbiec Ateńczyków w Delfach

2. Treasury of the Athenians in Delphi



1. Nowa Biblioteka w Aleksandrii

1. The New Library in Alexandria

Możemy być też pewni, że tłumy przybyszów do świętego miejsca nie tylko zanosili modły, ofiarowywały wota i radziły się wyroczni, ale także podziwiali nieprawdopodobne skarby sztuki. Podobne były funkcje świętego okręgu w Olimpii, ze świątynią Zeusa i chryselefantyną Fidiasza, z mnóstwem posągów i trofeów. Oba te miejsca, Delfy i Olimpia, obok innych, sławne też były z igrzysk sportowych, ściągających zainteresowanie nie mniejsze od dzisiejszego, a jednocześnie przyczyniając się do rozpowszechnienia „kultury muzealnej”.



3. Pinakoteka na Akropolu w Atenach

3. Pinakothek of the Acropolis in Athens

W Atenach podobny, choć z natury mniejszy okrąg świątynno-artystyczny znajdował się na samym Akropolu<sup>6</sup>. Prowadzące do okręgu Propyleje, zbudowane według projektu Mnesiklesa w latach 427-432 p.n.e., złożone z głównego budynku bramnego i dwóch aneksów nierównej wielkości, utrzymane były w surowym stylu doryckim, choć w samym środkowym przejściu strop, częściowo zachowany, opierał się na smuklejszych kolumnach w porządku jońskim. Po stronie prawej od wejścia znajduje się niewielki budynek czworoboczny, z czterema kolumnami, mieszczący zapewne bibliotekę<sup>7</sup>. Po przeciwległej, północnej stronie istnieje dość dobrze zachowany prostokątny budynek, z przedsionkiem o czterech doryckich kolumnach i dwóch kolumnach wewnętrznych z przymurkami, przed salą, w której eksponowano malowane na deskach obrazy sławnych artystów, wśród nich najwybitniejszego obok Apellesa twórcy – Polignota. Miejsce to, określane przez Greków terminem pinakoteki, może pretendować do rangi najstarszego zachowanego w świecie budynku ściśle muzealnego. Światło słoneczne, padające z południowego wschodu, przedostawało się przez otwory pomiędzy kolumnami. Nie wiemy jednak, w jaki sposób zawieszane były obrazy i jak opisane. Nie wiadomo też, ile obrazów mieściło się w tej sali.

Na Akropolu, na południowym krańcu płaskowyżu, przed zachodnią pierzeją Partenonu, znajdował się jeszcze jeden budynek o charakterze, można powiedzieć, protomuzealnym. Określany w źródłach jako chalkoteka, czyli zbiór brązów, dziś już nie istnieje, ale podług zarysu fundamentów można wywnioskować, że była to prostokątna, wydłużona hala, podzielona wzdłuż rzędem kolumn na dwie przestrzenie, mająca portyk od strony północnej. W chalkotece przechowywano dary wotywnie, głównie posągi i figurki z brązu,



4. Partenon na Akropolu w Atenach

4. Parthenon of the Acropolis in Athens

a także uzbrojenie strażników Akropolu, a więc hełmy, zbroje i broń białą, miecze i włócznie<sup>8</sup>.

W europejskiej architekturze muzeów, która no dobrze rozwinęła się w pierwszej połowie XIX w., nie nawiązano jednak ani do wyżej opisanej pinakoteki, ani do chalkoteki, natomiast za wzór wzięto sam Partenon, jedną z najwspanialszych kreacji wszystkich czasów.

Choć częściowo zrujnowany podczas wojen wenecko-tureckich w XVII w., zawsze był podziwiany i szczególnie obserwowany przez architektów.

Kiedy Lord Elgin, za pozwoleniem rządu tureckiego, wywiózł do Londynu rzeźby Fidiasza, wśród gruzów zalegające płaskowyż, rychło stały się one największym skarbem Muzeum Brytyjskiego, założonego aktem Parlamentu w 1753 roku. Zbyt ciasny był pałacyk muzealny Montagu House w Bloombury, więc w 1823 r. powzięto plan wzniesienia obszernego, monumentalnego budynku według planu Roberta Smirke. Był to jakby rozbudowany Partenon, ale w centralnej bryle



5. British Museum w Londynie

5. British Museum in London



6. Stara Galeria Narodowa w Berlinie

6. The Old National Gallery in Berlin





8. Panteon w Rzymie

8. Pantheon in Rome

ściśle według ateńskiego wzoru, z ośmiokolumnową fasadą i tympanonem wypełnionym rzeźbą alegoryczną. W jednej z głównych sal rozmieszczono „marmury Elgina”, jeszcze silniej wiążąc londyńskie muzeum z greckim prawzorem. Od tego czasu we wszystkich częściach świata wznoszono setki analogicznych budynków muzealnych<sup>9</sup>.

Rzecz prosta, muzealny motyw „Partenonu” dotyczył z reguły frontowej fasady budynku, a nawet tylko jej środkowej części, z głównym wejściem. Wokół rozciągano skrzydła, zwykle na planie prostokąta lub kwadratu, z dziedzińcem pośrodku. Dyspozycja wewnątrz uwarunkowana była potrzebami ekspozycji określonych obiektów, rzeźb, obrazów, bądź wytworów rzemiosła artystycznego, ale i w tym przypadku w XIX w. chętnie sięgano do reguł antycznych, skodyfikowanych przez Witruwiusza. Zawsze istotną rolę grała reprezentacyjna przestrzeń na planie koła – rotunda zwieńczona kopułą.

Rotundy z kopułami były również dorobkiem mistrzów greckich, choć też równolegle rozwijały się w kręgu wschodnim, armeńskim i perskim. Do dziś nieźle zachowana jest rotunda w Delfach, poniżej sanktuarium Apollina, w okręgu zwanym Marmaria, zawierającym starożytne miejsca kultu Ateny, ze świątyniami i ołtarzami sięgającymi VII w. p.n.e.<sup>10</sup>. W temenosie, czyli świętym gaju Zeusa w Olimpii, znajdowała się w czasach hellenistycznych rotunda zawierająca posągi panujących władców macedońskich, tzw. Filipjon<sup>11</sup>. Na samej agorze ateńskiej postawiono tolos, czyli rotundę zwieńczoną niskim stożkowym dachem z przedsionkiem na kolumnach, przeznaczoną na zebrania prythanów<sup>12</sup>. Za pośrednictwem budowli hellenistycznych rotundy przejęte zostały przez architektów rzymskich, a ich arcydziełem jest, znakomicie zachowany, stołeczny Panteon, świątynia wszystkich



10. Świątynia Sybilli w Puławach

10. The Temple of Sybil in Pulawy

bóstw, charakterystyczna dla synkretyzmu religijnego wczesnego cesarstwa.

Budowę tę rozpoczął w I w. p.n.e. Agrypa, ale po częściowym zniszczeniu przez pożar ostateczną formę nadano jej za czasów Hadriana. Jest to kolosalna rotunda przesklepiona betonową kopułą o średnicy 43,4 m, z okrągłym otworem, *oculusem*, pośrodku,



11. Świątynia Sybilli w Tivoli

11. The Temple of Sybil in Tivoli



12. Muzeum Pio Clementino na Watykanie

12. Pio Clementino Museum of Vatican in Rome

poprzedzona prostokątnym przedsionkiem o ośmiu kolumnach. Nisze w wewnętrznych ścianach rotundy przeznaczone były na posągi bóstw. Architekci XIX w. zauważyli, że taki układ świetnie odpowiada potrzebom muzealnej ekspozycji rzeźby, a w końcu także i malarstwa. Wielka sala rotundowa na głównej osi budynku stała się ulubionym motywem architektury, m.in. w Muzeach Watykańskich i w berlińskim

Altes Museum, dziele Karla Friedericha Schinckla.

Puławska Świątynia Sybilli przynosi prawdziwy zaszczyt Polsce, jako jeden z najwcześniejszych samostojnych budynków muzealnych w Europie, inaugurowany w 1801 roku<sup>13</sup>. Rotunda puławska, zaprojektowana przez Christiana Piotra Aignera, była powtórzeniem, w podwójnych rozmiarach, sławnej rzymskiej rotundy w Tivoli, antycznym Tibur, pochodzącej z I wieku. Panteon puławski miał salę górną oświetloną przez *oculus* w kopule, przykryty ametystowym

szkłem, dającym błękitne, nierealne światło. Był relikwiarzem polskich pamiątek narodowych, po królach i wielkich wodzach narodu, także po uczonych i poetach. W dolnej kondygnacji miał kryptę, miejsce zgromadzeń loży masońskiej wokół obelisku z czarnego marmuru, wzniesionego ku czci księcia Józefa Ponia-towskiego.

Był jeszcze jeden antyczny twór architektury, jaki później, świadomie lub nieświadomie, odegrał rolę w kształtowaniu budynków muzealnych – po prostu antyczna galeria, *stoa*, długi portyk kolumnowy, niekiedy z podwójną, spiętrzoną kolumnadą, ze światłem padającym od strony kolumn. Taka była, wspomniana wyżej, chalkoteka na Akropolu ateńskim, ale forma ta rozkwitła dopiero w okresie hellenistycznym. Jak powiedziano, w budynkach tych, o charakterze publicznym, eksponowano rzeźby i obrazy, a więc pełniły one funkcję wczesnych muzeów.

Wszystkie te motywy, w różnych kombinacjach, wystąpiły w muzeach XIX w., poprzedzone zresztą rozważaniami teoretycznymi, na które ostatnio zwrócił uwagę Marek Pabich w artykule *Filozoficzne podstawy projektowania budynków muzealnych na przełomie XVIII i XIX wieku*<sup>14</sup>. Widać to wyraźnie na reprodukowanych, choć nie zrealizowanych projektach.

Pośród architektów pierwszej połowy XIX w. najbardziej konsekwentnie wzory antyczne stosował Leo von Klenze, pracujący dla króla Ludwika I Bawarskiego. Za jego sprawą monachijski Plac Królewski – Königsplatz – przetworzony został w zespół o jednoznacznym greckim wyrazie. Prowadzą doń monumentalne Propyleje, a po dwóch stronach ustawione są bliźniacze budynki: Gliptoteka i Zbiór Antyków. Oba mają ośmiokolumnowy trzon świątynny z tympanonem i skrzydła rozwinięte w formę kwadratową z dziedzińcem pośrodku. Wszystko jest podobne do Akropolu, a przecież inne, bo i w tym zakresie Grekom nikt nigdy nie dorównał.

### Pałace i kościoły

Niniejsza próba klasyfikacji budynków muzealnych od XIX w. do naszych czasów nie ma charakteru ściśle chronologicznego, gdyż poszczególne style miały siłę przetrwania i współistniały z formami nowszymi. Około



7. Gliptoteka w Monachium

7. Glyptothek in Munich

połowy wieku XIX wzięły górę tendencje zwracające architekturę muzealną ku formom renesansowym i barokowym. Wzorami były pałace, głównie włoskie i francuskie oraz niemieckie kościoły barokowe. Znacznie wcześniej, w okresie podnoszącego się romantyzmu, szukano natchnienia w formach gotyckich, czego najlepszym przykładem są kracje angielskie, „Strawberry Hill” Walpole’a, u nas zaś puławski Dom Gotycki (1809). Najsilniej oddziaływały jednak rzeczywiste, renesan-



9. Kunsthistorisches Museum w Wiedniu

9. Kunsthistorisches Museum in Vienna



13. Bayerisches Nationalmuseum w Monachium

13. Bayerisches Nationalmuseum in Munich

sowe pałacowe galerie sztuki, jakie powstały we Florencji, w Paryżu, a nawet leżącym nieco na uboczu – Fontainebleau. Ich architektoniczny układ był wszędzie podobny: długa amfilada sal i korytarzy, będących dziedzictwem wspomnianych, antycznych kolumnowych portyków. Na północ od Alp te przestrzenie były zamknięte, oszklone. W Ufficjach amfilada sal znajdowała swą ideową kulminację w ośmiobocznej „Trybunie”, wzorowanej na florenckim baptysterium, ale z *oculusem* u szczytu, jak w starożytnych rotundach<sup>15</sup>. W wielu muzeach – pałacach monumentalny hall wejściowy, skąd prowadziły schody na wyższe piętra, był miejscem najbardziej reprezentacyjnym, tworzącym zarazem psychologiczną „służbę” pomiędzy zwykłą przestrzenią publiczną a przestrzenią o najwyższej randze społecznej i artystycznej – przejściem od świata codzienności do sfery wzniosłej, otoczonej kultem. Muzea próbowały wejść w domenę *sacrum* i to uzasadniało ich kościelną formę. Taki wygląd do dziś ma Bayerisches Nationalmuseum w Monachium, dzieło Gabriela Seidla, oraz Nordiska Museet w Sztokholmie, a innych przykładów „kościelnego” stylu jest niemało. W ten to sposób materializowano chętnie stosowane terminy: „pałac sztuki” lub „świątynia sztuki”.

Tak zwana Stara Pinakoteka – die Alte Pinakothek – w Monachium może być uważana za pierwsze wielkie muzeum europejskie wzniesione w stylu neorenesan-

sowym. Otwarta w 1836 r., świadczyła o odwróceniu się od antykizującego klasycyzmu i sięgnięciu do inspiracji renesansowych, co było tym bardziej znamienne, że dzieła tego dokonał przysięgły admirator antyku – wspomniany Leo von Klenze. Jest to do dziś zachowany gmach na planie bardzo wydłużonego prostokąta, a więc przyjmujący założenie „galerii”, zakończony po obu węższych bokach krótkimi poprzecznymi traktami. W fasadach znalazły się loggie i rzędy okien zakończonych półokrągłymi. Dach ma sferyczną trójkątną nadbudowę – źródło górnego światła. Pinakotekę zdobi bogata dekoracja malarska. Klenze unikał wszelkiej przypadkowości i budował pinakotekę dla gotowego zbioru obrazów, z dokładnie wyliczoną powierzchnią ekspozycyjną. Owiany sławą i sukcesem, zaproszony został do Petersburga, gdzie przy współpracy architektów rosyjskich wznosił gigantyczny gmach Nowego Ermitażu, również w stylu neorenesansowym. Styl ten utrzymał się niemal do końca XIX w., a jego najwspanialszymi przykładami są budynki: czeskiego Muzeum Narodowego w Pradze i nowych cesarskich muzeów we Wiedniu.

Budowa cesarskich muzeów wiedeńskich była osiągnięciem epokowym. Przeprowadzona w latach 1872-1889, według planów dwóch znakomitych architektów – Gottfrieda Sempera i Karla Hasenauera, przyniosła w rezultacie dwa ogromne, bliźniacze gmachy

w stylu neorenesansowym: Pałac Natury (Naturhistorisches Museum) i Pałac Sztuki (Kunsthistorisches Museum), ustawione naprzeciw siebie, zamykające plac, pośrodku którego widnieje pomnik cesarzowej Marii Teresy, twórczyni nowoczesnego imperium austriackiego. Jednak w swej treści oba te muzea nie były apoteozą monarchii Habsburgów. Koncepcja Pałacu Natury i Pałacu Sztuki miała cechy uniwersalistyczne – wyrażała wiarę w jedność świata i jego nieustanny postęp.

### Prostota Bauhausu i modernizm

Pierwsza wojna światowa stanowiła wyraźną cezurę w rozwoju architektury, także muzealnej. W 1919 r. w Weimarze, z inicjatywy Waltera Gropiusa, w wyniku połączenia Akademii Sztuk Pięknych i Szkoły Rzemiosł Artystycznych, powstała wyższa szkoła określana później terminem Bauhaus. W 1925 r. instytucja ta przeniesiona została do Dessau, gdzie Gropius wznosił zespół nowoczesnych gmachów szkolnych wraz z warsztatami oraz pomieszczeniami dla studentów i wykładowców.

Program sformułowany przez Gropiusa zakładał zerwanie z metodą naśladowania form archaicznych, gotyckich, bądź renesansowych i stworzenie architektury prostej, rzeczowej i funkcjonalnej, opartej na znajomości nowych materiałów budowlanych i rozwiązań konstrukcyjnych, co gwarantuje organiczną jedność estetyczną i techniczną dzieła. W 1928 r. kierownictwo szkoły objął Hannes Meyer, a po nim Ludwik Mies van der Rohe, który w 1932 r., z polecenia władz, przeniósł uczelnię do Berlina, jednak w dwa lata później hitlerowcy szkołę tę zamknęli. Hitler uważał się za świetnego znawcę sztuki i miał własne pomysły architektoniczne – lansował monumentalny, klasycyzujący styl narodowosocjalistyczny, mający być wyrazem potęgi Trzeciej Rzeszy. Pomimo chwilowej katastrofy Bauhaus, dzięki swemu uniwersalnemu charakterowi, wywarł istotny wpływ na kształtowanie się architektury XX wieku. Tendencje Bauhausu podjęte zostały przez architektów amerykańskich, choć już wcześniej powstała w Ameryce oryginalna szkoła architektoniczna pod egidą Franka Lloyd Wrighta. Urodzony w 1867 r. Wright ulegał najpierw wpływom Ruskina i Viollet-le-Duca, następnie zaś secesji i sztuce prekolombijskiej, a specjalizował się w projektowaniu zarówno prywatnych rezydencji, jak i kolosalnych wieżowców. W miejscowości Taliesin skupił adeptów z różnych stron świata, którzy pomagali mu snuć koncepcje nowej filozofii sztuki. Sam wreszcie opowiedział się za „architekturą organiczną”, polegającą na maksy-

malnym zespoleniu budowli z otaczającym krajobrazem.

Nie mniejszy wpływ na styl architektury XX w., także muzealnej, miał francuski twórca, architekt, urbanista, rzeźbiarz i malarz pochodzenia szwajcarskiego, o całą generację młodszy od Wrighta, urodzony w 1887 r. – Le Corbusier, a właściwie Charles Edouard Jeanneret. Założywszy w 1922 r. pracownię w Paryżu zajął się poszukiwaniem rozwiązań racjonalnych i ekonomicznych, był współtwórcą puryzmu, wyznawcą konstruktywizmu i funkcjonalności. Mawiał, że dom powinien być po prostu maszyną do mieszkania. Wprowadzał swobodne rozwiązania układu wnętrza, niezależnie od systemu konstrukcyjnego. Trzeba jednak dodać, że oryginalne i wybitne dzieła architektury muzealnej Wrighta i Le Corbusiera zrealizowane zostały już po drugiej wojnie światowej.

W latach 30. XX w. wznoszono, głównie według recept Bauhausu, budynki przeznaczone dla sztuki nowoczesnej<sup>16</sup>. Preferowano plany prostokątne i elewacje nieozdobne, utrzymywano tradycyjne ciągi galerijne ze światłem dziennym płynącym z wielkich okien i sufitowych świetlików, ale chętnie też korzystano z oświetlenia sztucznego, z reflektorów ukrytych w sufitach. Wielkie połacie ścian bielono, w poprzek sal ustawiano białe ekrany pod obrazy i postumenty pod rzeźby. Starano się o wielką oszczędność środków ekspozycyjnych, ale mylnie uważano, że biel jest neutralna. Te cechy wystąpiły w muzeach holenderskich, w Muzeum Boymansa w Rotterdamie, otwartym w 1936 r. według projektu van der Steura, a także w Muzeum Miejskim w Hadze, wzniesionym w tym samym czasie przez Henrika Petrusa Berlage.

Przed drugą wojną światową został wystawiony gmach Muzeum Narodowego w Warszawie oraz zaprojektowany i częściowo wzniesiony gmach Muzeum Narodowego w Krakowie. Są to dwa najważniejsze dla Polski, także i dzisiejszej, budynki muzealne, w których przebiega znaczna część polskiego życia muzealnego. Oba jednak są właśnie wyrazem pomysłów i działań z lat 30. XX w., pod silnym wpływem modernizmu i konstruktywizmu, oba – obok zalet wykazują poważne wady, nie wytrzymując wymagań obecnego czasu.

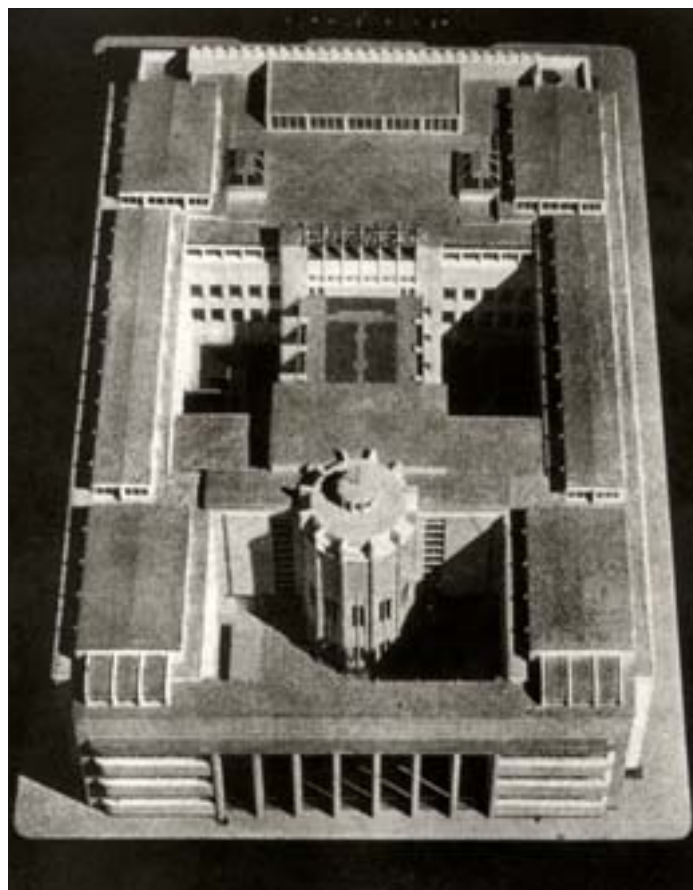
Gmach warszawski, podług planów Tadeusza Tołwińskiego, uroczyste inaugurowano w 1938 r. przy Alejach Jerozolimskich, tuż przed mostem Poniatowskiego. Jest to wydłużona i rozczłonkowana, dwukondygnacyjowa budowla, zwrócona czterema poprzecznymi skrzydłami ku Alejom, o elewacjach oblicowanych gładką kamienną wykładziną, bez żadnych ozdób prócz płaskich pilastrów. Główne wejście, słabo zaak-

centowane, dostępne jest z jednego z dziedzińców pomiędzy blokami. Całość bardziej przypomina zespół kasarniany niżli artystyczny, może dlatego, że plan ten akceptowany był przez oficera – pierwszym dyrektorem instytucji był pułkownik Bronisław Gembarzewski, a skrzydło od strony Wisły oddano Muzeum Wojska. Mało kto wie, że gmach przygotowano do obrony na wypadek spodziewanej wojny, zaopatrując skrajne skrzydło od strony Wisły w parapet do ustawienia dział i karabinów maszynowych. Nie przypuszczano, że atak na polską stolicę w 1939 r. rozwinie się od strony zachodniej. Kompleks muzealny wraz z inwentarzem ocalał z drugiej wojny światowej, co graniczyło z cudem. W dużej mierze była to zasługa, drugiego z rządu, dyrektora – profesora Stanisława Lorentza. Koegzystencja dwóch wielkich instytucji w jednym budynku położyła się cieniem na wszystkie lata powojenne. Było zbyt ciasno wobec nieustannie zwiększających się zbiorów, wobec ambicji urządzania reprezentacyjnych wystaw i lawinowo rosnącej frekwencji zwiedzających. Wyszły na jaw mankamenty w ułożeniu sal, stale też brakowało miejsca na wystawy zmienne. Trzeba je było po części lokować na podestach klatki schodowej. Sporządzono rozległe plany przebudowy i rozszerzenia gmachu o niezbędne aneksy. Ich realizacji nieustannie stoi na przeszkodzie fatalny stan finansów państwowych<sup>17</sup>.

W roku 1934 położono kamień węgielny pod nowy gmach Muzeum Narodowego w Krakowie przy Alei Trzeciego Maja, według projektów Czesława Boratyńskiego, Edwarda Kreislera i Bolesława Schmidta, przy doradczej muzeologicznej współpracy dyrektora Feliksa Kopyry. W ten sposób miały być rozwiązane problemy najstarszego polskiego muzeum narodowego, ulokowanego pierwotnie w Sukiennicach i mającego przez całe lata zbiory w różnych lokalach zastępczych, w kamienicach mieszczańskich i w pałacyku Czapskich.

Nieszczęśliwe jednak były dzieje nowego gmachu. Budynek w kształcie masywnego bloku na planie prostokąta był krótszym bokiem zwrócony ku krakowskiemu Błoniom. Mimo wszystko miał coś z greckiej świątyni, ale o proporcjach nader ciężkich. Do głównego wejścia prowadził płytki portyk na potężnych słupach, z prostokątnymi płaszczyznami u góry, przeznaczonymi na dekorację (nigdy nie wykonaną). Na wewnętrznym dziedzińcu miała stanąć rotunda, jakby w nawiązaniu do Świątyni Sybilli, przeznaczona na relikwie i pamiątki narodowe – urnę z sercem generała Jana Henryka Dąbrowskiego, historyczne chorągwie wojska polskiego, zbroje husarskie i mundury oficerskie z czasu powstań. Podczas drugiej wojny światowej

nieukończonym gmachem zawładnęli hitlerowcy, urządzając tam sobie gestapowskie kasyno. Po wojnie ukończenie budowy długo się przeciągało. Zmieniano pierwotne plany i zrezygnowano z trofealnej rotundy, która była nie w smak komunistycznym władzom. Serce generała Dąbrowskiego w darze wysłano do Poznania. Nowy Gmach, nazwany Gmachem Głównym, pełni dziś podstawową funkcję administracyjną i wystawienniczą Muzeum Narodowego, ale wystąpiły w nim wszystkie mankamenty projektu niedostosowanego do bieżących potrzeb ekspozycyjnych i usługowych: ciężki i mroczny westybul, brak jasnej dyspozycji sal i ekspozycyjnej dominanty, brak odpowiednich wind na wyższe piętra, do których dostęp wymaga pokonania niezwykle uciążliwych schodów. Wady techniczne, zwłaszcza w pokryciu dachów, wymagają nieustannych remontów, co na całe lata wyłącza z użytku różne części muzeum. Projekty wzniesienia nowoczesnego aneksu muzealnego, zarówno w Warszawie, jak i w Krakowie są więc w pełni uzasadnione.



15. Nowy Gmach Muzeum Narodowego w Krakowie, model z 1932 r.

15. The new building of the National Museum in Cracow, a model from 1932

### Fortece i bunkry

Totalne zagrożenie ludzkości i ludzkiej kultury, jakie objawiło się podczas drugiej wojny światowej i następujących po niej latach „zimnej wojny”, ze strachem przed bronią nuklearną spowodowało, częściowo utajony, przełom w architekturze muzeów. Owo utajnienie polegało na tym, że pod elewacjami nowych gmachów muzealnych, wykonanych z potężnych bloków zbrojnego betonu, według patentu fortyfikacji wojennych, drążono głębokie, okryte tajemnicą, kondygnacje schronów, do których, w momencie alarmu, miały być przeniesione najcenniejsze skarby. Pierwsze tego typu muzea powstały w Japonii, będącej wciąż w szoku po wybuchach bomb atomowych w Hiroszynie i Nagasaki. Dochodziła do tego nieustanna w tym kraju obawa przed trzęsieniem ziemi. W roku 1959 otwarto w Tokio, w parku Ueno, Muzeum Narodowe Sztuki Zachodniej według projektów Le Corbusiera. Wielki architekt od dłuższego czasu studiował zagadnienie muzeów i we wszystkich elementach tokijskiej realizacji zastosował własny system modułarny. Prostopadłościenny masyw budynku, ciężka betonowa bryła o zabarwieniu szarozielonkawym, niemal bez otworów, spoczywa na potężnych słupach. Była to zresztą metoda zastosowana wcześniej przez Wrighta w projekcie tokijskiego Imperial Hotel, który przetrwał straszliwe trzęsienie ziemi w roku 1922. U Le Corbusiera rampy prowadzą do wielkiego hallu, stanowiącego trzon muzeum, oświetlonego od strony dachu latarnią w kształcie trójbocznej piramidy. W salach bocznych zastosowane są ogromne podłużne świetliki, częściowo wpuszczone do wnętrza. Owe wiszące nad

głową elementy i nadmiar wewnętrznych podpór powoduje wrażenie ciężkości<sup>18</sup>.

W realizacji tego budynku wzięli udział uczniowie Le Corbusiera, Junzo Sakakura, Kunio Maekawa i Takamasa Yoshizaka. Oni też dali początek sławnej japońskiej szkole architektów parających się muzealnictwem. Odeszli jednak od sztywnych doktryn swego mistrza, zwracając się ku rodzimej tradycji budownictwa. W ślady Le Corbusiera bez wahań wstąpił znakomity architekt amerykański Philip Johnson, twórca Muzeum Sztuki w Utice (w stanie Nowy Jork), otwartego w roku 1960. Tym razem całkowicie zamknięty granitowy blok na planie kwadratu posiadał strop wiszący na czterech stalowych, pokrytych brązem, potężnych dźwigarach, przez co sale ekspozycyjne odbywały się bez podpór.

Do architektury „fortecznej” zaliczyć trzeba sławne muzeum fundacji Solomona R. Guggenheima, otwarte w Nowym Jorku przy Piątej Alei w roku 1959, dzieło Franka Lloyd Wrighta. Pierwsze jego szkice powstały w czasie wojny, w 1943 roku. Głównym elementem tego muzeum sztuki nowoczesnej jest ciężka betonowa rotunda, niby odwrócona wieża Babel, w postaci pięciopiętrowej spirali, rozszerzającej się ku górze, przykryta płaską, szklaną kopułą, a więc jednak dalekie echo Panteonu. Osobliwością tego gmachu jest to, że po wjechaniu windą, zwiedzanie odbywa się od góry po wąskiej, spiralnie opadającej rampie. Wright nie przewidział rozwoju sztuki najnowszej w kierunku ogromnych formatów i dziwnych instalacji, do ekspozycji których jego muzeum stanowczo się nie nadaje. Umieszczane we wszystkich podręcznikach nowoczesnej architektury, częściej kojarzy się z wielkomiejskim garażem niż z przybytkiem sztuki.



16. Muzeum Narodowe Sztuki Zachodniej w Tokio, proj. Le Corbusier

16. National Museum of Western Art in Tokyo, designed by Le Corbusier



17. Wschodni Budynek Galerii Narodowej w Waszyngtonie, proj. I. M. Pei

17. Eastern building of the National Gallery in Washington, designed by I. M. Pei



19. Muzeum Izraela w Jerozolimie, Przybytek Księgi, proj. F. Kieslera i A. Bartosa

19. The Israel Museum in Jerusalem, Shrine of the Book, designed by F. Kiesler and A. Bartos

Oczywistym przykładem architektury „fortecznej” jest aneksowy budynek waszyngtońskiej Galerii Narodowej, określanej jako Budynek Wschodni – East Building, dzieło architekta amerykańskiego, pochodzenia chińskiego, Yeoh Ming Peia. Ukończony w 1979 r., położony po wschodniej stronie starego gmachu (z 1941 r.), składa się z dwóch części na planie trójkątnym, niejednakowej wielkości, rozdzielonych wąskim podłużnym dziedzińcem, razem tworzących blok prostopadłościenny. W części większej znajdują się przestrzenie ekspozycyjne, w mniejszej – ulokowany jest ośrodek studiów nad sztuką nowoczesną. Wspomniany dziedziniec ma przezroczyste sklepienie, a dominuje w nim kolosalny mobil Caldera, jako symbol naszego czasu i jego kinetycznego niepokoju. W końcu również architektura sięgnie po efekty ruchu, pozornego, uzyskiwanego wewnętrznym światłem lub rzeczywistego, jak w Milwaukee Art Museum.

Wiele innych amerykańskich muzeów tej epoki przybrało kształty forteczne, między innymi znajdujące się w pobliżu Galerii Narodowej, przy waszyngtońskim Mall, Space Museum – Muzeum Przestrzeni

Kosmicznej, a także udany aneks do Cleveland Art Museum, wzniesiony w roku 1971. Tendencja ta przyjęta została w wielu innych krajach i utrzymuje się do dzisiaj, o czym świadczy także budynek Muzeum Sztuki Nowoczesnej we Frankfurcie nad Menem, projektu jednego z najwybitniejszych architektów austriackich Hansa Holleina, jak również Muzeum Narodowego w Yongsan w Seulu, gdzie w 2004 r. odbyła się Generalna Konferencja ICOM-u.

Do tej serii chętnie zaliczyłbym Muzeum Izraela w Jerozolimie, a więc w strefie szczególnie narażonej na ataki wobec niekończącej się wojny z Palestyńczykami. Powstałe po drugiej wojnie światowej państwo Izrael zdobyło się na ogromny wysiłek niebywale rozwijając muzealnictwo, w łatwo zrozumiałym dążeniu do umocnienia poczucia tradycji, jedności i siły moralnej współobywateli. W roku 1965 otwarto w Jerozolimie Muzeum Izraela, monumentalne, przepojone wyraźnymi treściami symbolicznymi. Wśród wielu budynków najbardziej przejmujący jest tzw. Przybytek Księgi, kryjący zwoje tekstów biblijnych z I w., odkryte w pieczarze nad Morzem Martwym, w ceramicznych amforach. Pokrywa amfory w kształcie okrągłym, wznoszącym się pośrodku, stała się inspiracją dla kolistego, całkowicie zamkniętego, białego budynku, jakby koczowniczego namiotu, z salą ekspozycyjną wybranych tekstów, na bębnie zakończonym jak rodłał. Bęben ten, osadzony na trzpieniu, może być w każdej chwili opuszczony do wykutego w skale schronu i tam ocaleć nawet w czasie atomowego wybuchu<sup>19</sup>.

### Piramidy, półkule, kule i latające spodki

Od połowy XX w. architektura o funkcjach muzealnych i wystawowych często przybierała kształty regularnych brył geometrycznych. Szczególnie dotyczyło to wielkich światowych wystaw, o których przed laty bardzo trafnie pisał Andrzej Osęka<sup>20</sup>.

W tej mierze architektów frapowała egipska piramida, jako forma efektowna i niezwykle trwała, łączona z kultem słońca i rzekomo wywierająca zbawienny wpływ na ludzkie ciało. Muzea o kształcie odwróconej piramidy, z ogromną kwadratową płaszczyzną dachu, tworzącą naturalny taras, projektowali – Le Corbusier i Oskar Niemeyer, ale najwięcej zainteresowania i dyskusji wzbudziła piramida ustawiona na dziedzińcu Luwru przez wspomnianego Yeoh Ming Peia. Nie była to jednak, jak sądzili złośliwi krytycy, forma natrętna i obca. Po pierwsze, znalazła się w ciągu widzialnych pomników o charakterze starożytnym – obelisku i łuku triumfalnego, po drugie zaś – Luwr szczyti się ogromnym zbiorem dzieł sztuki egipskiej. Ponadto



21. Rotunda czytelni na dziedzińcu British Museum w Londynie, proj. Norman Foster

21. Rotunda of the reading-room within the court of British Museum in London, designed by Norman Foster

owa piramida jest tylko osłoną konstrukcji znajdującej się pod ziemią: hallu wejściowego, jaki zapewnia bardziej uporządkowany przepływ tysięcy ludzi, zwiedzających jedno z najważniejszych muzeów świata. Wielką rolę w kształtowaniu tego typu nowoczesnych budynków muzealnych odegrał amerykański inżynier, wynalazca i zarazem filozof – Richard Buckminster Fuller, twórca półkulistej kopuły tzw. geodezyjnej. Sporządzona z lekkich materiałów syntetycznych, składała się ona z alternujących sześć- i pięcioboków. Przy minimalnym zużyciu materiału mogła obejmować ogromne przestrzenie, a więc początkowo służyła do konstrukcji hangarów i rozmaitych obiektów przemysłowych, zanim się nią posłużono w konstruowaniu gmachów muzealnych. Później okazało się, że grubo wcześniej podobny system zastosował Pan Bóg przy stwarzaniu różnych części wszechświata! Pod urokiem Fullera, jak również Miesa van der Rohe, pozostaje znakomity angielski architekt współczesny, Sir Norman Foster, któremu udało się w sposób kapitalny nakryć kopułą dziedziniec Muzeum Brytyjskiego i stworzyć nową jakość przestrzeni muzealnej przy połączeniu tradycji „parte-

nońskiej” z absolutną nowoczesnością, także techniczną. Gigantyczna kula, mieszcząca sferyczne kino, jest jedną z głównych atrakcji Muzeum Techniki i Nauki w La Villete, w Paryżu. Formy kuliste w budynkach muzealnych szczególnie ulubione są na Dalekim Wschodzie, w Japonii, w Chinach, o czym świadczy chińskie Muzeum Nauki i Technologii w Pekinie<sup>21</sup>.

Mistrzem przestrzennych form geometrycznych okazał się wspomniany architekt brazylijski Oscar Niemeyer, urodzony w 1908 r., twórca, wraz z Lucio Costą, nowej stolicy – Brasillii, współtwórca gmachu ONZ w Nowym Jorku, kościołów, a także pawilonów wystawowych. Według jego planu wzniesiono w Caracas w 1955 r. gmach dla sztuki nowoczesnej w formie odwróconego ostrosłupa, nadwieszony nad zbozczem. Ukoronowaniem muzealnych projektów Niemeyera jest Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Niterói koło Rio de Janeiro, zaprojektowane w 1991 r., a otwarte w siedem lat później. Główna bryła tej budowli nieodmiennie kojarzy się z filizanką, a raczej z wirującym spodkiem<sup>22</sup>. Forma podobna do UFO zawsze intrygowała architektów. Realizowano ją zwykle w muzeach techniki. Już w 1966 r., dla uczczenia 75-lecia istnienia firmy, otwarto w Eindhoven w Holandii Muzeum Philipsa. Budynek ma właśnie kształt „latającego spodka”, który dopiero co wylądował na ziemi<sup>23</sup>.

nońskiej” z absolutną nowoczesnością, także techniczną. Gigantyczna kula, mieszcząca sferyczne kino, jest jedną z głównych atrakcji Muzeum Techniki i Nauki w La Villete, w Paryżu. Formy kuliste w budynkach muzealnych szczególnie ulubione są na Dalekim Wschodzie, w Japonii, w Chinach, o czym świadczy chińskie Muzeum Nauki i Technologii w Pekinie<sup>21</sup>.

Mistrzem przestrzennych form geometrycznych okazał się wspomniany architekt brazylijski Oscar Niemeyer, urodzony w 1908 r., twórca, wraz z Lucio Costą, nowej stolicy – Brasillii, współtwórca gmachu ONZ w Nowym Jorku, kościołów, a także pawilonów wystawowych. Według jego planu wzniesiono w Caracas w 1955 r. gmach dla sztuki nowoczesnej w formie odwróconego ostrosłupa, nadwieszony nad zbozczem. Ukoronowaniem muzealnych projektów Niemeyera jest Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Niterói koło Rio de Janeiro, zaprojektowane w 1991 r., a otwarte w siedem lat później. Główna bryła tej budowli nieodmiennie kojarzy się z filizanką, a raczej z wirującym spodkiem<sup>22</sup>. Forma podobna do UFO zawsze intrygowała architektów. Realizowano ją zwykle w muzeach techniki. Już w 1966 r., dla uczczenia 75-lecia istnienia firmy, otwarto w Eindhoven w Holandii Muzeum Philipsa. Budynek ma właśnie kształt „latającego spodka”, który dopiero co wylądował na ziemi<sup>23</sup>.

### Przezroczystość

Równocześnie z „forteczną” tendencją w projektowaniu muzeów, będącą wyrazem, nieco skrywanej



20. Muzeum Nauki, prefektura Ehime w Japonii, proj. K. Kurokawa

20. Science Museum, Ehime prefecture in Japan, designed by K. Kurokawa



trwogi, panującej w okresie „zimnej wojny” pomiędzy supermocarstwami, Stanami Zjednoczonymi i Związkiem Radzieckim, objawił się kontrastowy styl kształtowania budynku muzealnego jako ogromnej „szklanej gabloty”. Zwykle był to jedynie pozór, gdyż pod tą przezroczystą konstrukcją nadal głęboko wkopywano się w grunt, chowając tam zarówno niezbędne pomieszczenia magazynowe, jak i sale ekspozycyjne. W tych podziemnych salach, podobnie zresztą jak w muzeach–bunkrach, stosowano oświetlenie sztuczne, a najczęściej pograżano je w mroku, kierując jedynie światło punktowe na wybrane obiekty. W ekspozycjach muzealnych nastąpiła epoka „tenebroso”. Oczywiście, części oszklone do woli używały światła słonecznego.

Jednym z twórców architektury „przezroczystej” był, kilkakrotnie już wspomniany, stary mistrz Bauhausu, Mies van der Rohe, a jego popisowym w tym względzie tworem – aneks do Muzeum Sztuki w Houstonie, zwany Cullinan Hall<sup>24</sup>. Jest to po prostu ogromny hall wystawowy o powierzchni około 1 000 m<sup>2</sup>, wysokości 10 m, z dachem zawieszonym na czterech potężnych dźwigarach, z reflektorami w suficie. Frontowa ściana ze szkła uformowana jest półkuliście, nęcąc do oglądania muzeum od zewnątrz, nawet z samochodu, a szczególnie w nocy, kiedy hall rozświetlony jest jak witryna ogromnego sklepu. Gdy jednak wejdzie się do środka, pomiędzy nowoczesne rzeźby, mobile i stabile Caldera, doświadcza się uczucia niezwyklej harmonii, jaką osiągnął Mies van der Rohe w tej, zdawałoby się, nieskomplikowanej przestrzeni. Podobne efekty przyniosła jego berlińska Nowa Galeria Narodowa, wstawiona ostatnio

pokazem dzieł z nowojorskiego Muzeum Sztuki Nowoczesnej.

Budowlę w formie ogromnej, zawieszanej w górze galerii dla Muzeum Sztuki w Sao Paulo zaprojektowała już w 1957 r., urodzona w Rzymie, ale działająca w Brazylii, Lina Bo Bardi, wyróżniająca się szczególną śmiałością i intuicją twórczą. Muzeum to otwarto w 1968 roku<sup>25</sup>.

Owa „przezroczystość” budynków łączy się z tendencją wtopienia ich w naturalne środowisko parku, ogrodu lub nawet dzikiej przyrody, jak w Muzeum w Nourmée, projektu Renza Piano w Nowej Kaledonii. Mistrzami tego łączenia są jednak Japończycy, którzy chętnie porzucają ciężkie, zamknięte, choćby najbardziej atrakcyjne bryły na rzecz lekkich, przeszklonych konstrukcji, jak



24. Budynek bramny aneksu Niemieckiego Muzeum Historycznego w Berlinie, proj. I. M. Pei

24. The gate-building of the German Historical Museum in Berlin, designed by I. M. Pei



22. Nowa Galeria Narodowa w Berlinie, proj. Mies van der Rohe

22. The New National Gallery in Berlin, designed by Mies van der Rohe



23. Królewskie Zbrojownie w Leeds, proj. D. Walker

23. The Royal Armouries in Leeds, designed by D. Walker

ostatnio znakomity twórca Tadao Ando w Fort Worth w Teksasie.

Swoista przezroczystość charakteryzuje też nowy, inaugurowany w 1996 r., budynek angielskiej Królewskiej Zbrojowni, instalowanej w mieście Leeds. Przeniesiono tam z londyńskiego Toweru ponad 30 000 obiektów, usuwając ze stolicy ważną część brytyjskiego dziedzictwa narodowego, ale też zadając cios tradycji naukowej, jako że Tower był jednym z najważniejszych ośrodków studiów nad historycznym uzbrojeniem. W Leeds, według projektu Dereka Walkera, postawiono forteczny budynek, ale z przezroczystą szklaną wieżą, przez szyby której można oglądać rozmieszczoną broń. Dla dopełnienia oszustwa ów fantom Toweru wykreowano nad kanałem imitującym Tamizę<sup>26</sup>.

Przezroczystą wieżę wejściową zaprojektował ostatnio I. M. Pei w aneksie do Niemieckiego Muzeum Historycznego w Berlinie.

Najlepszą ilustracją opisywanych przemian architektonicznych są położone blisko siebie trzy pinakoteki w Monachium: Stara Pinakoteka – die Alte Pinakothek Leona von Klenze w stylu wydłużonego renesansowego pałacu, Nowa Pinakoteka – die Neue Pinakothek w formie fortecy z czasów „zimnej wojny” i świeżo otwarta – die Pinakothek der Moderne, pinakoteka najnowsza, przezroczysta, lekka i prześwietlona słońcem konstrukcja znakomitego niemieckiego architekta Stephana Braunfelsa<sup>27</sup>.



25. Najnowsza Pinakoteka w Monachium, proj. S. Braunfels

25. The newest Pinakothek in Munich, designed by S. Braunfels

### Epizod surrealistyczny

Salvador Dali, zmarły w 1989 r., w miejscu urodzenia, w miasteczku Figueres na północ od Barcelony, zaprojektował własne muzeum wraz z wiecznym miejscem spoczynku, bo chciał mieć mauzoleum pośród swych dzieł. Trudno było przypuszczać, że w tej kreacji odstąpi od metody i stylu, jaki uprawiał przez całe życie, a był to swoisty eklektyzm: z elementów sztuki dawnej składał nieustannie nowe fascynujące twory, nasycone ukrytymi znaczeniami – symbolami. Już sam budynek był przeróbką miejscowego teatru.

Kiepski to pomysł, aby gmachy o innym pierwotnie znaczeniu obracać w muzea, zawsze bowiem pozostaje coś z dawnej aury, która zaczyna nieprzyjemnie ciążyć. Tak więc główna hala Musée d'Orsay w Paryżu nadal tchnie kolejowym peronem, a ogromny stacyjny zegar raczej czeka na przybycie Orient Expressu, niż odlicza czas życia mistrzów pędzla i dłuta. Londyńska



18. Neue Pinakothek w Monachium

18. Neue Pinakothek in Munich

elektrownia przemieniona w budzący u wielu zachwyt, The Tate Modern, mrozi surowością hali turbin w kolorze czarno-białym i nie uzasadnia obecności, trudnych zresztą do strawienia w każdych warunkach, dzieł najnowszej sztuki. Centrum Sztuki Królowej Zofii w Madrycie nadal załatuje szpitalem.

Inaczej jest jednak w Figueres, gdyż teatr przystoi Dalemu: przez całe swoje życie był aktorem we własnym teatrze. Gmach teatru Dali naszpikował ukochanymi symbolami. Dach zwieńczył osobliwą atyką – rzędem kolosalnych jaj – symbolu wciąż odradzającego się życia, ściany pokrył małymi bułeczkami, chlebkami, realnym i mistycznym pokarmem człowieka. Główny hall przykrył kopułą geodezyjną Buckminstera Fullera, a na dziedzińcu, dawnej widowni, ustawił luksusowy samochód z lat 30., w nim posadził milionera obok dziwki, pod figurą ladacznicy, niby babilońskiej nierządnicy, władającej światem. Zebrał tam swe liczne, genialne grafiki i urządził małą galerię obrazów. Na frontowej ścianie króluje portret Gali, a obok martwa natura „z chlebem”, odtwarzająca „magiczny realizm” hiszpańskich mistrzów z XVII wieku. Jest też niebywale zjadliwa, kapitalna karykatura – portret największego wroga – Pabla Picasso. Długi jęzor wychodzi mu z pyska, a na jego końcu leży malutka gitara. Do mrocznego mauzoleum dochodzi się aleją tajemniczych pucharów, wokół których wiją się węże nieśmiertelności. Na płycie grobu widnieje jedynie napis: Salvador Dali i Domenech Marguez de Dali de Púbol 1904 – 1989. Miasteczko Figueres bardzo się ostatnio wzbogaciło – czerpie zyski od milionów pielgrzymów odwiedzających Salvadora Dalego.

### Architektura – rzeźba. Igraszki z tytanem

Po przeciwnej, w stosunku do Figueres, stronie Hiszpanii, w Bilbao, w kraju Basków, Fundacja Solomona Guggenheima, nie licząc się z kosztami i reakcją krytyków, zafundowała sobie nowy budynek. Trzeba od razu wyjaśnić, że nie chodzi tu o tradycyjne



26. Muzeum Salvadora Dali w Figueres

26. Salvador Dali Museum in Figueres

muzeum gromadzące i eksponujące zbiory, ale o gmach wystawowy, zwany przez Niemców – Kunsthalle albo Kunsthaus. Jest on areną wciąż zmieniających się wystaw, bądź z ogromnych zasobów Fundacji, bądź dzieł zaproszonych artystów<sup>28</sup>.

Zadania podjął się bardzo modny amerykański architekt, Frank O. Gehry. Odrzucił wszelkie więzy tra-

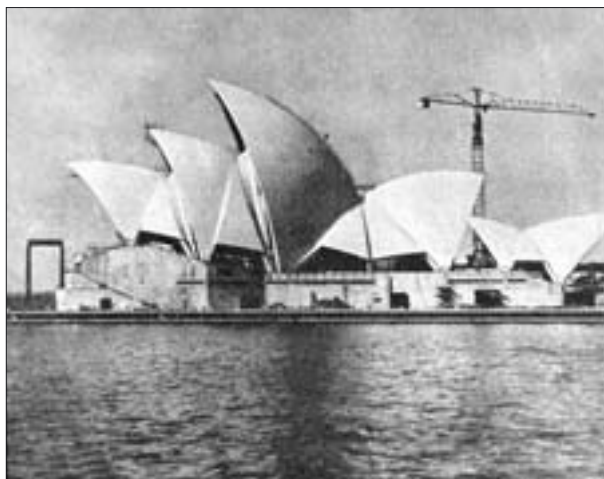


27. Muzeum Guggenheima w Bilbao, proj. F. O. Gehry

27. Guggenheim Museum in Bilbao, designed by F. O. Gehry

dycji i postanowił architekturę przemienić w gigantyczną, abstrakcyjną rzeźbę wykonaną z płyt tytanowych, łączonych nitami. Tytan jest materiałem niezwykle kosztownym, ale bardzo odpornym na korozję i efektywnym ze względu na piękną, srebrzystą barwę. Gmach położony został na przedmieściu Bilbao, nad brzegiem rzeki Nervión i jest całkowicie fantazyjny, atektoniczny i „dekonstrukcyjny”. Ponieważ rzeczą ludzką jest porównywanie wszystkiego do obiektów rzeczywistych, można powiedzieć, że gmach Gehry’ego z jednej strony przypomina srebrną różę, lub mniej wzniosłe – karczocha, z drugiej zaś strony rysuje się nieomal jak pancernik „Potiomkin”. Strzeże go kolosalny pies, rzeźba z gałęzi i kwiatów. Rzecz jest tak dziwaczna, a zarazem pełna powabu, że ściąga rzesze turystów z całego świata. Zachwycają się jej urodą i niezwykłością, podziwiając ze wszystkich stron, także z mostu zaprojektowanego przez innego mistrza – Santiago Calatravę. Wobec tej architektury ekspozycja dzieł sztuki bieżącej wewnątrz budynku wydaje się mniej atrakcyjna.

Uwieńczony sukcesem i zasypywany zleceniami Gehry zaprojektował analogiczny gmach dla „nowego Guggenheima” w Nowym Jorku. Tym razem trzon budynku imitujący drapacze chmur oplata fantazyjna taśma metalowych chmur. W Minneapolis wzniesiono „Baby Bilbao” dla Muzeum Sztuki Fredericka R. Weismana, a w Seattle – Muzeum Filmów Science Fiction, będące wariacją na temat zbroi rycerskich, w które zazwyczaj są odziani bohaterowie kosmicznych przygód. Kto wie, czy ta pancerna architektura nie jest



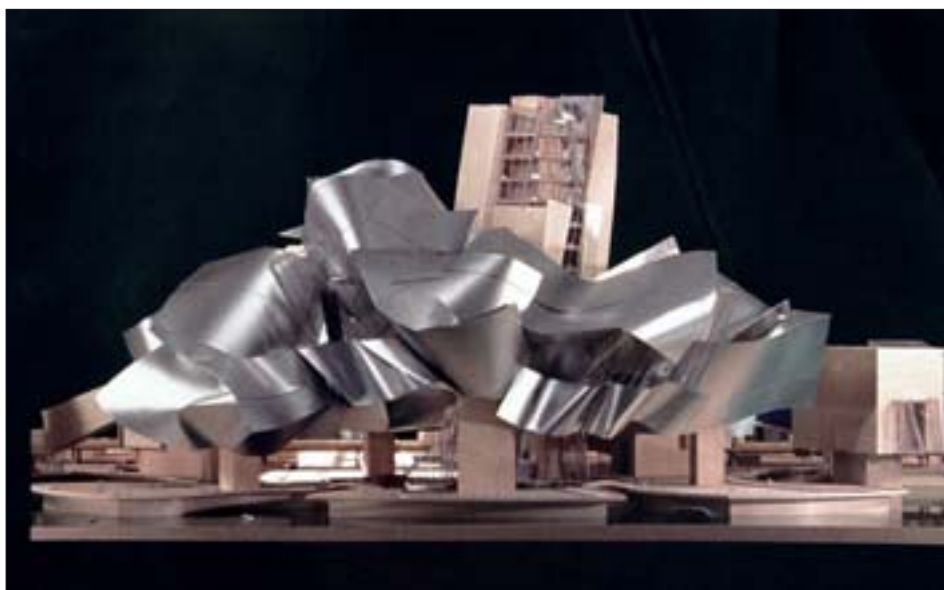
29. Opera w Sydney, proj. J. Utzon

29. Opera-house in Sydney, designed by J Utzon

wyrazem ukrytych amerykańskich kompleksów i tęsknot za epoką średniowiecznego rycerstwa, której Amerykanie w rzeczywistości nie przeżyli.

Przemiana architektury w gigantyczną abstrakcyjną rzeźbę nie jest jednak oryginalnym pomysłem Franka Gehry’ego i jego partnerów. Podobny zabieg wystąpił już znacznie wcześniej w budynku, również budzącym swego czasu sensację, zarówno entuzjastyczną, jak i krytyczną, wobec paryskiego Narodowego Ośrodka Kultury i Sztuki im. Georges’a Pompidou, zwanego potocznie „Beaubourg”, pogardliwie zaś „rafinerią”, otwartego w 1976 roku<sup>29</sup>. Projektanci gmachu, Włoch Renzo Piano i Anglik Richard Rogers, opletli konwencjonalny budynek kolorowymi rurami przewodów wodnych, ciepłych, elektrycznych i wentylacyjnych, zyskując efekt niebywalej nowoczesnej rzeźby. W ten sposób za jednym strzałem chcieli upolować dwie kaczki: uzyskać wielkie, wolne przestrzenie sal ekspozycyjnych i stworzyć dla turystów atrakcję, której trudno się było oprzeć. Rychło wyszły na jaw wady tego pomysłu – halle wystawowe okazały się i tak zbyt szcuple wobec agresywności sztuki najnowszej, owa zaś rzeźbiarska instalacja z rur zaczęła się psuć i wymagała nieustannych zabiegów konserwatorskich.

Beaubourg nie był bynajmniej pierwszą formą *par excellen-*



28. Projekt F. O. Gehry’ego nowego Muzeum Guggenheima w Nowym Jorku

28. F. O. Gehry’s design of the new Guggenheim Museum in New York

ce rzeźbiarską w architekturze. Zaczęło się to znacznie wcześniej – w Australii. Od 1957 r. wznoszono ekscentryczny gmach Opery w Sydney, przypominający gigantyczne napięte żagle, zdumiewające dzieło duńskiego architekta Jörga Utzona.

### Zoomorfizm i biomorfizm

Na przełomie stuleci XX i XXI architektów ogarnęła nowa, nieoczekiwana pasja: zwrot do natury w specyficznym kierunku. Architektura zawsze w pewien sposób inspirowana była tworam natury. W pamięci zbiorowej pozostało wspomnienie kamiennego sklepienia jaskini. W konstruowaniu schronienia jeszcze bardziej liczyła się przyroda ożywiona: pnie drzew, gałęzie i liście. Pozostały potem, przez całe wieki, kolumny palmowe, lotosowe lub akantowe. Dekoracja roślinna pojawiała się na budynkach greckich, potem rozkwitła w gotyku, by raz jeszcze dać o sobie znać w okresie secesji. Spekulacje na temat związku ciała ludzkiego z architekturą mają też swoją długą historię. Giorgio Vasari porównywał pałac do człowieka: fasada miała być ludzką głową, dziedziniec – korpusem, schody – członkami.

Najnowszy zwrot do natury ma jednak charakter całkiem odmienny, bo obiektem inspiracji nie są twory natury najwyższego rzędu. Zwrócono się do istot niższej klasy, ale mających strukturę mocną, wyszukaną, czasem dla człowieka odrażającą, a sprawdzoną w ciągu milionów lat naturalnej ewolucji. Szczególną uwagę otoczono zwierzęta morskie, ryby i wieloryby, małże, ukwiały i meduzy, ale także gatunki latające – ptaki i owady, oraz ulubione – pancerniki i żółwie. Chodziło przede wszystkim o zadziwiającą konstrukcję łusek, błon i pancerzy, jakie można by było naśladować w konstrukcjach architektonicznych. Porzucono więc tradycyjne formy prostokątne, kwadratowe, kubiczne, koła i półkule, kolumny i filary i zwykłe otwory, wrota i okna, sięgając do kształtów zaokrąglonych, falistych, wybrzuszonych lub wklęsłych, asymetrycznych. Usilnie starano się o to, aby twór architektoniczny zachowywał się tak jak żywy organizm, najlepiej żeby pulsował efektami świetlnymi lub nawet rzeczywistym

ruchem. Nastąpił zmierzch symetrii dwustronnej, gdyż odkryto jej wyższe rodzaje – symetrię wielostronną lub obrotową.

Zafascynowane nowo otwartą drogą i nieograniczonymi źródłami inspiracji, kompanie architektów żwawo wzięły się do roboty przy ekranach komputerów. Do dyspozycji były całe katalogi nowoczesnych, wyrafinowanych materiałów, głównie z tworzyw sztucznych, mocniejszych od stali, nie tłukącego się i samo oczyszczającego się szkła, także ceramiki i specjalnych tkanin. Zaczęły się mnożyć budynki o cechach zoomorficznych i biomorficznych wywołujące okrzyki zdumienia lub najwyższego zachwytu: pawilony wielkich firm produkcyjnych i biurowce, ratusze, audytoria, filharmonie i kina, jak również rezydencje mieszkalne milionerów<sup>30</sup>. Moda ta objęła również muzea i pawilony wystawowe, choć w bardzo ograniczonej mierze. Wydaje się, że droga ta jest szczególnie śliska – łatwo się stoczyć w stronę kiczu.

Znaczny sukces odniósł wspomniany już wybitny architekt hiszpański Santiago Calatrava, projektując nowy budynek dla Milwaukee Art Museum, otwarty w roku 2001. Jest to świetny przykład architektury zoomorficznej, a nawet kinetycznej. Głównym elementem kompleksu są dwa ogromne ptasie skrzydła, podnoszące się lub opadające, dające optyczny sygnał otwarcia lub zamknięcia muzeum. Towarzyszy temu hejnał. Także wnętrza tego muzeum, z długimi prześwietlonymi galeriami, mają postać brzucha wieloryba (syndrom Jonasza?) lub szkieletu dinozaura, widzianego od wewnątrz<sup>31</sup>.



30. Nowy budynek Milwaukee Art Museum, proj. S. Calatrava

30. The new building of Milwaukee Art Museum, designed by S. Calatrava

W roku 2003 Graz został uhonorowany tytułem Europejskiej Stolicy Kultury, co łączy się ze specjalnym programem imprez i spodziewanym napływem rzesz turystów. Rady tego austriackiego miasta umyślili, że na tę okazję warto utworzyć nowoczesny Kunsthaus, coś takiego jak w Figueres lub Bilbao, dokąd płyną nieustannie strugi złota.

Konkurs wygrali architekci angielscy: Peter Cook i Colin Fournier. W wyniku długich eksperymentów komputerowych zaproponowali okaz architektury zoomorficznej. Kształt jest nieregularny i rozdęty. Z boku przypomina kolosalne cielsko wieloryba, z góry zaś – padłą maciorę ze sterczącymi sutkami – taki jest efekt wysuwających się z błękitnej akrylowej powłoki „dysz”, mających wpuścić do wnętrza światło dzienne. Widok z góry jest szokujący, ale autorzy twierdzą, że ich dzieło nie jest przeznaczone do oglądania z góry. Nie mają racji, bo żyjemy w dobie samolotów, helikopterów i lotni. Jeżeli brzydota jest zaletą nowoczesnej sztuki, to projekt Anglików powinien otrzymać palmę pierwszeństwa. Twór ten wciska się pomiędzy urocze białe domki pokryte czerwonymi dachówkami i barokowe kościółki Grazu. Wieczorem ciemna powłoka przekształca się w ekran do emitowania prostych symboli i liter. Za to wnętrze tego Kunsthausu imponuje funkcjonalną przestrzenią i technicznymi udogodnieniami dla przyjmowania dzieł zaproszonych twórców<sup>32</sup>.

### Linie i pustki Daniela Libeskinda

Muzeum Żydowskie w Berlinie, dzieło urodzonego w 1946 r. w Łodzi, mającego obywatelstwo amerykań-



31. Kunsthaus w Grazu, proj. R. Cook i C. Fournier

31. Kunsthaus in Graz, designed by R. Cook and C. Fournier

skie Daniela Libeskinda, architekta, muzyka i urbanisty, jest genialnym pomnikiem zbrodni Holocaustu, nie mającym analogii w przeszłości i nie dającym się naśladować. Mimo zamknięcia i pełnej izolacji, mimo podobieństwa do bunkrów, pomimo długich, wąskich niby strzelnic otworów – nie ma nic wspólnego z architekturą „forteczną”, mimo całkowitego zakucia w blachę nie jest podobne do „tytanowych igraszek” Gehry’ego, mimo wkomponowanych w założenie roślin nie da się porównać z idyllicznymi, wśród ogródków, muzeami Japończyków.

Człowiek umiera. *Ja też pamiętam, żalobny Larkinie, że śmierć nikogo z żywych nie ominie. Nie jest to jednak temat odpowiedni, ani dla ody, ani dla elegii* – powiedział poeta. Ginęli ludzie w walce ostatniej wielkiej wojny, giną i teraz żołnierze i powstańcy i płacemy nad nimi. Ale to jest inna sprawa niż Holocaust: wymordowanie z zimną krwią całego narodu, mężczyzn, kobiet i dzieci, starców i młodzianków, zdrowych i chorych – zagazowanych i spalonych w obozowych krematoriach.

Libeskind w ten sposób stracił rodzinę. Chciał się z tym rozprawić, mógł to uczynić za sprawą muzyki – wybrał architekturę. W swym muzeum przedstawił Holocaust – głęboką czeluść odciętą od świata, labirynt długich korytarzy o gładkich, bezlitosnych ścianach prowadzących donikąd, poprzez chybrotliwe chodniki, poprzez komory z wylotami kominów, i wszędzie pustka, dręcząca pustka – tylko zmiażdżone czaszki... Muzeum berlińskie wstrząsa. Czy przynosi nadzieję? W to wątpię... W ciągu kilku lat Libeskinda otoczyła sława. Wygrał konkurs na zabudowę Strefy Zerowej na nowojorskim Manhattanie. Dzieło Libeskinda skomentowano w obszernej literaturze<sup>33</sup>, ale najtrafniej określił je sam autor: *Moje muzeum powstało pomiędzy dwoma liniami: chciałem zwrócić uwagę, że projekt skupia się wokół dwóch linii myślenia, organizowania i kształtowania relacji. Jedna z nich to linia prosta, mimo to rozerwana na szereg fragmentów – druga linia to zygzak, ale ciągnący się w nieskończoność.*

### Manggha

A w Polsce? W Krakowie w 1992 r. otwarto gmach pierwszego w naszym kraju budynku muzealnego o całkowicie nowoczesnych formach. Z inicjatywy i dzięki fundacji Andrzeja Wajdy, przy ogromnej

także finansowej pomocy Japończyków, przy wsparciu naszego państwa, otworzono Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej, jako oddział Muzeum Narodowego. Budynek zaprojektował wybitny architekt japoński Arata Isozaki, a nad realizacją czuwał Krzysztof Ingarden. Patrząc z murów Wawelu za Wisłę, w kierunku Dębnik, Japończyk wskazał miejsce dla swego budynku. Jest ono istotnie w sposób doskonały wtopione w krajobraz krakowski, z muzealnego tarasu rozciąga się niezwyklej urody widok na fale wiślane i majestatyczny Wawel, symbol Polski. Nastąpiło niemal mistyczne połączenie obu daleko od siebie położonych, ale przyjaznych krajów. Kamienne mury Centrum wieńczy falisty zarys dachu jak na drzeworytach japońskich artystów – wysoka fala oceanu. Pod względem architektonicznym budynek Centrum jest, podług naszej klasyfikacji, hybrydą – po części rysuje się jak forteczny bunkier, ale od strony rzeki jest właśnie „przezroczysty”. Wpisuje się także w dzieje najnowszej japońskiej architektury muzealnej, czego wyraz dała w sumiennej analizie pani Agnieszka Leszczyńska<sup>34</sup>. Jednak wnętrze tego budynku pod względem ekspozycyj-



32. Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej „Manggha” w Krakowie, proj. Arata Isozaki

32. Center of Japanese Art and Technology „Manggha” in Cracow, designed by Arata Isozaki

(Fot. Z. Żygulski jun. – 3-7, 10-14, 16-19, 22-25, 32)

nym rozczarowuje: przestrzenie przeznaczone do tego celu są ciasne, zawile i pozbawione naturalnego światła, którego zawsze potrzebują dzieła artystów kraju Kwitnącej Wiśni.

Serdecznie dziękuję pani profesor Teresie Grzybkowskiej za wszelką pomoc w przygotowaniu tego artykułu.

### Przypisy

<sup>1</sup> D. Ghirardo, *Architektura po modernizmie*. Tłum. z ang.: M. Motak i M. A. Urbańska. Toruń – Wrocław 1999, s. 69-96.

<sup>2</sup> A. Kiciński, *Muzea – instrumenty ekspozycji czy świątynie?* „Muzealnictwo” 2001, nr 43, s. 57-75.

<sup>3</sup> Inicjatywę wzniesienia aneksu do gmachu Muzeum Narodowego w Krakowie podjęła ostatnio kierująca tą instytucją pani Zofia Gołubiew, por. *Nowe skrzydło Muzeum Narodowego*. „Architektura i Biznes” 2004, nr 1, s. 50-51.

<sup>4</sup> W roku 2003 w Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie została udostępniona, przygotowana przez rząd egipski, wystawa dotycząca rekreacji Biblioteki Aleksandryjskiej.

<sup>5</sup> K. Michałowski, *Delfy*. Warszawa 1976, s. 13.

<sup>6</sup> K. Michałowski, *Akropol*. Warszawa 1983, s. 13.

<sup>7</sup> Stefan Pamicki-Pudelko uważał, że nie była to biblioteka, lecz tylko zwykłe podcienie kolumnowe, por. *Kultura materialna starożytnej Grecji. Zarys*. Red. K. Majewski. Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1977, t. II, s. 446.

<sup>8</sup> K. Michałowski, *Akropol*, *op. cit.*, s. 11.

<sup>9</sup> Z. Żygulski jun., *Muzea na świecie. Wstęp do muzealnictwa*. Warszawa 1982, s. 51.

<sup>10</sup> K. Michałowski, *Delfy*, *op. cit.*, s. 18-19.

<sup>11</sup> J. Boardman, *Sztuka grecka*. Toruń – Wrocław 1999, s. 262, il. 269.

<sup>12</sup> *ibid.*, s. 256, il. 265

<sup>13</sup> Z. Żygulski jun., *Dzieje Zbiorów Puławskich, Świątynia Sybilli i Dom Gotycki*. „Rozprawy i sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie” 1962, t. VII, s. 17-21.

<sup>14</sup> M. Pabich, *Filozoficzne podstawy projektowania budynków muzealnych na przełomie XVIII i XIX wieku*. „Muzealnictwo” 2002, nr 44, s. 28-32.

<sup>15</sup> G. Martello, *Gli Uffizi. Storia e Collezioni*. Firenze 1983, s. 45.

<sup>16</sup> Z. Żygulski jun., *Muzea na świecie...*, *op. cit.*, s. 153.

<sup>17</sup> Bardzo intensywne działania na rzecz rozbudowy warszawskiego Muzeum Narodowego od wielu lat podejmują kierujący tą instytucją – pan Ferdynand Ruszczyk i pani Dorota Folga-Januszewska.

<sup>18</sup> Z. Żygulski jun., *Muzea na świecie...*, op. cit., s. 156-157.

<sup>19</sup> *ibid.*, s. 160.

<sup>20</sup> A. Osęka, A. Pawłowska, *Styl „Expo”*. Warszawa 1970.

<sup>21</sup> E. Wyka, *Muzea nauki i techniki w Chinach* [w:] „Opuscula musealia” 2002, z. 12, s. 127-130.

<sup>22</sup> A. Kiciński, *Trwałość idei architektonicznej i wystawieniczej muzeum sztuki na przykładzie MASP (Museo de Sao Paulo) i MAC (Muzeum Sztuki Nowoczesnej) w Niterói*, „Muzealnictwo” 2002, nr 44, s. 115-128.

<sup>23</sup> Z. Żygulski jun., *Muzea na świecie...*, op. cit., s. 160.

<sup>24</sup> *ibid.*, s. 157.

<sup>25</sup> A. Kiciński, *Trwałość idei...*, op. cit., s. 114-116.

<sup>26</sup> O. Walker i G. Wilson, *The Royal Armouries in Leeds*. Leeds 1996.

<sup>27</sup> S. Braunfels, *Pinakothek der Moderne*. München 2002.

<sup>28</sup> M. Giebelhausen, *The Architecture of the Museum*. Manchester 2003, s. 186 i nast.

<sup>29</sup> Z. Żygulski jun., *Muzea na świecie...*, op. cit., s. 163.

<sup>30</sup> H. Aldersey-Williams, *Zoomorphic. New Animal Architecture*. London 2003.

<sup>31</sup> *Building a Masterpiece. Milwaukee Art Museum*. Opr. R. Bowman, F. Schulze. New York 2001. Składam podziękowa-

nie pani Dorocie Folga-Januszewskiej za wypożyczenie tego katalogu.

<sup>32</sup> *Kunsthau Graz – przyjazny obcy* (opr. redakcyjne materiałów nadesłanych przez Landesmuseum Joanneum). „Architektura i Biznes” 2004, nr 1, s. 32-39.

<sup>33</sup> Daniel Libeskind. *The Space Encounter*. Wstęp: J. Kipnis. Wyd. Thames and Hudson. London 2001. – W roku 2004 w warszawskiej „Zachęcie” przedstawiona została wystawa prac Libeskinda, a w Muzeum Nadwiślańskim w Kazimierzu Dolnym – wystawa fotografii Muzeum Żydowskiego w Berlinie, wykonanych przez pana Andrzeja Grzybowskiego. W katalogu tej wystawy ukazał się znakomity esej o Libeskindzie pióra Jarosława Lubiaka. Por. też: Z. Żygulski jun. *Muzeum Żydowskie w Berlinie na tle innych muzeów »grozy«* [w:] „Opuscula musealia” 2002, z. 12, s. 121-124, a także W. Gerritzen, *Muzeum Żydowskie (Jüdisches Museum) w Berlinie*. „Muzealnictwo” 2002, nr 44, s. 115-128.

<sup>34</sup> A. Leszczyńska, *Architektura Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej „Manggha” w Krakowie, projektu Arata Isozaki*. Praca magisterska napisana w Zakładzie Historii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego pod kierunkiem prof. Teresy Grzybowski.

Zdzisław Żygulski Jr.

### Transformations of the Architecture of Museums

We live now at the time of an extraordinary development of museums. They have become one of the most important elements of the cultural life and a part of gigantic tourist programs. Many new museum structures have been recently designed and erected as well as some very original annexes which have been added to the ancient edifices. Most talented architects are engaged in this branch.

Several endeavours have been made to compose a classification of museum buildings, so far not quite satisfactory. The author of the article, professor Zdzisław Żygulski Jr, curator of the Czartoryski Museum in Cracow and lecturer at the Jagiellonian University, proposes his own classification.

First museum buildings in Europe originate from the turn of the eighteenth century. Almost all of them followed the examples of famous edifices of antiquity, especially the Parthenon of Athens and the Pantheon of Rome. The third pattern was in a long antique portico called *stoa*. The models of a Renaissance palace or a Baroque church were taken over by the architects about the middle of the nineteenth century. Most spectacular examples of this style can be find in Munich: the Alte Pinakothek and the Bayerisches Nationalmuseum. Then, at the beginning of the twentieth century, the Bauhaus promoted a distinct change of style which was adopted in many countries, particularly in the USA.

During the Second World War and the following period of the “cold war” museum buildings were transformed into for-

resses or bunkers of reinforced concrete, usually with deep shelters beneath. Museum structures were often designed in form of a pyramid, a half-ball, sphere or even a flying saucer. The “bunker style” was followed by a seemingly opposite style of a transparent building, totally covered with glass, but also provided with deep underground shelters. A short-lived fashion of surrealism in museum designing can be observed in museum-mausoleum of Salvador Dali in Figueres. Soon after there came the idea of a building-sculpture called deconstructive, with the most spectacular example of the Guggenheim Museum in Bilbao designed by Frank O. Gehry.

The architects of young generation have been seized by a new passion – that of zoomorphic and biomorphic forms. They are derived from nature itself, particularly from the world of the sea monsters like whales, dolphins, jelly-fish; from animals like turtles or armadillo as well as birds and insects. The Milwaukee Art Museum by an outstanding architect Santiago Calatrava may serve as an example. Entirely original and standing apart from this trend is the building of the Jewish Museum in Berlin – a masterpiece of Daniel Libeskind.

In Poland there is in fact only one quite modern museum building – the Centre of Japanese Art and Technology in Cracow designed by Arata Isozaki. In the presented classification it is a hybrid – half bunker, half transparent.

□



Andrzej Kiciński

## TENDENCJE W PROJEKTOWANIU BUDOWLI MUZEALNYCH U PROGU XXI WIEKU

### Przykłady z Austrii, Szwajcarii, Londynu i Berlina

#### Rozwój i kryzys

Od ponad 20 lat muzea w Europie, także w USA, Meksyku, Japonii, przeżywają okres niezwyklego rozwoju. Ten boom był przewidywany i prawie zaplanowany w, powstających czterdzieści lat temu, optymistycznych prognozach sposobu spędzania wolnego czasu, którego ilość w miarę gospodarczego rozwoju miała stale rosnać. Rozrastały się jednocześnie kolekcje, zwłaszcza muzeów sztuki. Jak podaje Martina Corgnati<sup>1</sup> nowe paryskie Muzeum Sztuki Dekoracyjnej i Przemysłowej wystawiało w końcu XX stulecia zaledwie 1% zbiorów, a londyńskie Tate Gallery (przed podziałem) tylko 5% (po rozdzieleniu Tate Britain – 15%, a Tate Modern – 20%). Stefania Suma, na konferencji pt. „Muzea hiperkonsumpcji”, podczas mediołańskiego Triennale w październiku 2002 r., przedstawiała gwałtowność i nierównomierność tego rozwoju, szczególnie w zakresie muzeów sztuki współczesnej.

Już od lat 80. XX wieku ambicją każdego miasta i metropolii Zachodniej Europy było posiadanie liczącego się muzeum. W Niemczech, Austrii, Holandii zaczęła rozwijać się nowa forma „hal” sztuki (Kunsthalle, Kunsthal) i „domów” sztuki (Kunsthaus). Projektowanie i realizacja muzeum stały się miernikiem wielkości architekta. Według Stefanii Sumy liczba muzeów sztuki współczesnej osiągnęła w 2002 r. prawie 500 (o łącznej powierzchni niemal 3 km<sup>2</sup>!), z czego 25% powstało w dekadzie 1992-2002.

Ponad połowa (258 muzeów, czyli 52%, o powierzchni ponad 1 245 000 m<sup>2</sup>) to muzea europejskie. Najwyższy stopień nasycenia muzeami sztuki współczesnej ma Szwajcaria. Na jedno muzeum przypada tam 424 000 mieszkańców, w Austrii 474 000, w Danii 585 000. Wyraźnie oddziela się następna grupa: w Grecji 962 000, w Holandii 1 043 000, w Niemczech 1 550 000, we Francji 1 625 000, we Włoszech 1 866 000, a w Belgii 2 048 000 mieszkańców<sup>2</sup>. Na tle powyższego zestawienia, w dziedzinie wielkiego rozwoju muzeów, wyróżniają się Szwajcaria i Austria. Pro-

gramy budowy muzeów sztuki współczesnej ominęły Polskę. Na 38 milionów mieszkańców tylko w warszawskim Centrum Sztuki Współczesnej pojawiają się słowa „sztuka współczesna” (choć jest oczywiście więcej galerii, które programowo ją wystawiają).

Autor niniejszego opracowania zestawiał wielkości, lata budowy, koszty i źródła finansowania kilkudziesięciu ostatnio realizowanych muzeów. Zwraca uwagę poważny wzrost kosztów budowy, brak wyraźnego związku między ich poziomem a charakterem inwestora. Często inwestycje publiczne były szczególnie kosztowne (Carrée d'Art w Nîmes – 8 889 USD/1 m<sup>2</sup>, Kunsthaus w Bregencji – 10 000 USD/1 m<sup>2</sup>, Wielki Luwr 16 730 USD/1m<sup>2</sup>). W niektórych przypadkach wysoki koszt wynikał z prestiżowego charakteru budowy. Jednocześnie nowoczesne i duże obiekty (Muzeum Heureka w Vantaa pod Helsinkami, Tate Modern) kosztowały stosunkowo niedużo. Mogło się to wiązać z surowością i oszczędnością rozwiązań. Nie znalazły również potwierdzenia powierzchowne wyliczenia kosztów realizacji czynione na podstawie formy architektonicznej. Najdroższe okazały się: minimalistyczny w założeniu Kunsthaus w Bregencji i Carrée d'Art w Nîmes, a wśród najtańszych znalazło się postmodernistyczne, szokujące bogactwem form i barw Groninger Museum (1 500 USD/1 m<sup>2</sup>). Uważane powszechnie za wybujałe formalnie (a przez to drogie) Muzeum Guggenheima w Bilbao utrzymuje się w grupie środkowej (ok. 4 000 USD/1 m<sup>2</sup>), podobnie również elegancka i bardzo zaawansowana technologicznie Galeria Beyelera w Riehen (5 197 USD/1 m<sup>2</sup>).

U progu XXI w. można zaobserwować objawy ekonomicznego i ideowego kryzysu muzeów. Według raportu Stowarzyszenia Dyrektorów Muzeów Amerykańskich, w latach 1990-2000 koszt inwestycji w muzealnictwie wzrósł o 483%, podczas gdy liczba zwiedzających zaledwie o 22%. Wpływ na budżety miała też recesja w początkach nowego stulecia, związany

z nią spadek kursów akcji, wycofywanie się donatorów. Już rozpoczęte wielkie inwestycje zostały zagrożone przerwaniem lub znacznymi opóźnieniami. O cztery lata (z 2003 na 2007 r.) zostało przesunięte otwarcie przebudowy Art Institute of Chicago (o koszcie szacowanym na 200 milionów dolarów). Milwaukee Art Museum (zaprojektowane przez Santiago Calatrava, zrealizowane w 2001 r.) przyniosło 20 milionów strat. Mniejsza od zakładanej była frekwencja w Great Court British Museum (projekt Normana Fostera, koszt budowy 100 milionów funtów) i MuseumsQuartier w Wiedniu. We Francji, gdzie muzea finansowano głównie z budżetu państwowego, zaobserwowano coraz szersze sięganie do modelu amerykańskiego – prywatnego sponsorowania muzeów. Nawet Luwr w 2002 r. otrzymywał 4 miliony dolarów od prywatnych firm, a w 2003 r. ubiegał się o wsparcie ze strony biznesu amerykańskiego. Zmniejszenie wpływów od rządu i władz miejskich, jak również fundacji i prywatnych darczyńców wpłynęło hamująco nie tylko na zamierzenia inwestycyjne, a także na eksploatację i zakupy eksponatów.

Ideologiczny kryzys muzeów sięga lat 60. XX w. i zerwania weneckiego Biennale w 1968 roku. Już w 1909 r. lider futurystów Filippo Tommaso Marinetti wołał w „Manifeście ruchu”: *Chcemy zniszczyć muzea, biblioteki, akademie wszelkiego rodzaju*. Ciągłe spotyka się krytyków głoszących anachroniczność muzeów, które kontynuują XIX-wieczne zasady muzeum – świątyni sztuki i muzeum – salonu. Niektórzy – jak np. Oscar Niemeyer, zapytany o brak muzeum sztuki w Brasili – odpowiadają, że miejscem sztuki powinna być przestrzeń publiczna.

Inni sądzą, że przyszłością muzeów może zachwiać rozwój internetu. Według Achille Bonito Oliva to wirtualne muzeum *sumuje milczące kadencje rytmu samotnego, introwertycznego i w tym jest orientalne, w przeciwieństwie do zachodniej potrzeby materializacji idei w tradycyjnych formach sztuki*.

Światowe autorytety wypowiadają się z wątpliwościami o dzisiejszym zorganizowaniu muzeów. Umberto Eco (na konferencji w Bolonii w 1989 r.) mówił: *Możliwość odnoszenia się do przeszłości istnieje, ponieważ istnieją muzea, ale muzea często utrudniają nasze związki z przeszłością, a czasem – szczególnie muzea sztuki współczesnej – utrudniają nawet nasz kontakt z teraźniejszością. Po Picasso nasza cywilizacja potrzebowała dekad kłótni, szalonej pasji i gwałtownych odrzuceń, aby ostatecznie zrozumieć Pollocka. W końcu jednak to muzeum zmusza nas do ujrzenia obu z dystansu kilku metrów*.

O przyszłość muzeum i obawy, czy nie zginie ono

przez własny sukces, zapytany został Renzo Piano. Podtrzymuje on zaniepokojenie: *Dobre pytanie. Centrum George Pompidou nie było przeznaczone jako przestrzeń do wystawiania sztuki, ale jako miejsce kulturowej syntezy sztuk. Muzeum było tylko tego częścią, razem z muzyką, literaturą, wzornictwem itd.*

Vittorio Gregotti mówi o architekturze muzeów: *Muzeum – supermarket wymienności, przeciwstawia nową sakralność masowej produkcji kultury i elastyczności. Sakralność ta przez architektów traktowana jest jako miara ich talentu. Sztuka staje się tu podmiotem i istotą ich pracy projektowej. Sztuka pozostaje wśród wszelkiej sekularyzacji jako świat prawdziwych wartości*.

*Nowa architektura muzeów jest czymś między rockowym koncertem, centrum handlowym i Disneylandem* głosi znany architekt amerykański, twórca wielu muzeów – Peter Eisenman. Sposób spędzania czasu wolnego, leżący u podstaw prognoz rozwoju obiektów kultury, a wśród nich – muzeów, nie bez powodu zmienił się w ostatnich latach. Jak pisze Martina Cornati: *Nie jest już polem swobody indywidualnych inicjatyw określonych przez własny smak i potrzeby. Czas wolny stał się obszarem przeznaczonym do skolonizowania przez serię propozycji komercyjnych (włączając w to też kulturę), prawie obowiązkowych dla każdego społeczeństwa chcącego uczestniczyć w standardowych rytuałach głównych prądów. Zwiedzanie muzeów mieści się w tych rytuałach. W ten sposób jednak zwiedzanie („konsumpcja”) muzeów – i związana z tym frekwencja – znajduje się w konkurencyjnej zależności z innymi sposobami wykorzystania czasu wolnego: spacerami, sportem, a w końcu rytuałem zakupów*.

Próby przewycięzania objawów kryzysowych są różne: doraźne i dalekosiężne. Wśród pierwszych zaobserwować można rosnącą popularność wystaw czasowych, często mających charakter niemal sensacyjny. Rekordowymi, pod względem liczby zwiedzających, były wystawy:

- „Sztuka motocykla” w Muzeum Guggenheima – Bilbao 2000 – 871 000,
- „Matisse” – Centrum Pompidou – Paryż 1993 – 734 000,
- „Making Choice” – MOMA – Nowy Jork 2000 – 691 000,
- „Jacqueline Kennedy. Lata Białego Domu” – National Gallery of Art – Waszyngton 2001 – 560 000,
- „Picasso, wczesne lata” – Muzeum Guggenheima – Bilbao 1997 – 531 000,
- „Giorgio Armani” – Muzeum Guggenheima – Nowy Jork 2001 – 500 000,
- „Picasso i portret” – MOMA – Nowy Jork 2001 – 529 000,

- „Picasso i portret” – Grand Palais – Paryż 1996 – 434 000,
- „Constantin Brancusi” – Centrum Pompidou – Paryż 1995 – 432 000,
- „Cartier 1900-1939” – Metropolitan Museum – Nowy Jork 1997 – 421 000.

Na wszystkich powyższych wystawach dzienna frekwencja wahała się między 3 000 i 5 000 zwiedzających.

Jesienią 2003 r. wielkim zainteresowaniem cieszyła się wystawa „Go, go, Jimmy, go. Elektryczna gitara – sztuka i mit” eksponowana w Kunsthalle, w wiedeńskim MuseumQuartier. Następną, anonsowaną zaawansowaną, była ekspozycja „Św. Sebastian albo Wspaniała Gotowość Śmierci”. Wystawa mody „Giorgio Armani”, pokazana już w 2000 r. we florenckim Palazzo Pitti, w maju 2003 r. zaprezentowana została w szklanej gablocie Neue Nationalgalerie w Berlinie. Z okazji swego 250-lecia, jako pierwszego w świecie muzeum publicznego, British Museum zorganizowało wiosną 2003 r. wystawę „The Museum of the Mind. Art and Memory”. Wspaniała, rozwijająca pojęcie muzeum jako skarbnicy pamięci, eksponowała obiekty cenne, czasem osobliwe a nawet sensacyjne<sup>3</sup>, będące magnesem przyciągającym zwiedzających.

Oprócz wspomnianych wystaw, mających wąską tyłko styczność ze sztuką, muzea sztuki realizowały w ostatnich latach wielkie ekspozycje o charakterze monograficznym lub zbiorowym, zbierające niespotykaną dawniej liczbę zwiedzających. Wśród nich wymienić trzeba wystawę Vermeera w Hadze wiosną 1996 r.<sup>4</sup>, Albrechta Dürera w wiedeńskiej Albertinie jesienią 2003 r., a w maju roku 2004 w Berlinie wystawę zbiorów nowojorskiej MOMA w Neue Nationalgalerie.

Inną strategią powiększenia frekwencji w muzeach i wychodzenia ich z kryzysu jest zasada ciągłej ekspansji, stosowana m.in. przez Fundację Salomona Guggenheima. Głosi ją prezes Fundacji Tom Krens. Nowa filia Guggenheima, projektu Rema Koolhaasa, powstała w 2002 r. w Las Vegas (w tym samym roku otwarto tam filię petersburskiego Ermitażu). Za ponad 5 miliardów dolarów realizuje się w USA około 60 filii już istniejących muzeów. Fundacja Salomona Guggenheima, oprócz już posiadanych oddziałów muzealnych w Berlinie, Bilbao, Las Vegas (a także Peggy Guggenheim w Wenecji), planuje budowę dwóch nowych filii: na południowym Manhattanie (za 687 milionów dolarów) i w Rio de Janeiro (projektu Jean Nouvel'a). W Rio de Janeiro realizacja nie jest ostatecznie zdecydowana z powodu ograniczeń budżetowych. Fundacja spodziewa się wkładu Brazylii w wysokości 68 milio-

nów dolarów. Podobną ekspansję można zaobserwować w działalności petersburskiego Ermitażu. W tym przypadku powodem jest brak powierzchni wystawowej i przetrzymywanie w magazynach dwóch trzecich z trzech milionów eksponatów. Oprócz otwartych już filii w Londynie (w Somerset House) i Las Vegas rozpatruje się także stworzenie oddziałów Ermitażu w Hiroszynie i Amsterdamie. Działalność ekspansyjna fundacji i muzeów w innych, poza macierzystymi, miastach i krajach umożliwia wciągnięcie lokalnych kapitałów w budowę filii, eksponowanie dzieł sztuki uwięzionych dotąd w magazynach, podnosi renomę muzeum służąc miastom i społecznościom, w których powstały te oddziały.

Ta polityka nie zawsze daje korzystne efekty ekonomiczne. Ekspansja fundacji Salomona Guggenheima przyniosła jej spadek kapitału o 56 milionów dolarów w 1998 r., a 40 milionów w roku 2002. Złożyła się na to przedterminowa spłata kredytów i również strata na wartości akcji stanowiących połowę kapitału. Wpływy z biletów nie osiągnęły planowanych wysokości, bo mniejsza od zakładanej była frekwencja.

W ostatnich latach zaobserwować można dynamizm powstawania nowych obiektów muzealnych w Austrii i Szwajcarii – krajach, które m.in. uzyskały najwyższe pozycje w europejskiej statystyce gęstości (w odniesieniu do liczby mieszkańców) rozmieszczenia muzeów sztuki współczesnej. Nowe, duże muzea sztuki powstały też w Niemczech (Gemäldegalerie w Berlinie, Pinakothek der Moderne w Monachium). Muzea lokalizowano w istniejących już zespołach budynków kultury (berlińskie Pruskie Centrum Kultury w Tiergarten, w rejonie Hofburg – Kunsthistorische Museum w Wiedniu), w nowych miejscach, w których muzeum miało dopiero zapoczątkować ich nobilitację (rejon Abandoibarra w Bilbao, południowy brzeg Tamizy w Londynie, prawy brzeg rzeki Mur w Graz), wreszcie jako pojedyncze obiekty – w pejzażu lub mieście (szwajcarskie muzea sztuki w Appenzell, Winthertur, Davos).

### Zespoły muzeów i centra kultury MuseumsQuartier

Zespoły muzeów i centra kultury są coraz ważniejszymi, istotnymi miejscami w planach miast. Komplementarność obiektów, interakcja między nimi zachodząca, wpływają na podnoszenie atrakcyjności całego rejonu. Zespoły te powstawały w sposób zaplanowany lub początkowo spontaniczny. Sam fakt możliwości kontynuowania muzealnej wycieczki tego samego dnia, zaspokojenie różnych potrzeb widzów (czasem

od pop do „wysokiej kultury”) wpływa zarówno na powiększenie frekwencji, jak i wzrost zainteresowania ze strony „turystów kulturowych”. Wśród znanych zespołów, takich jak: Louvre-Tuileries w Paryżu, Museum Insel i Pruskie Centrum Kultury Tiergarten w Berlinie, kompleks National Gallery w Londynie czy Schaubainkai we Frankfurcie, podkreślić należy znaczenie budowy MuseumsQuartier w Wiedniu dla całego kompleksu muzealnego Hofburg, Albertina (zmodernizowana w 2003 r. galeria grafiki) Kunsthistorisches Museum i Naturhistorisches Museum. Zbudowane z wykorzystaniem dawnych stajni dworskich tworzy naturalne zamknięcie od południa całego kompleksu muzealnego (choć optycznym zamknięciem jest nadal betonowy cylinder Flakturm, czekający na program związany z kulturą).

MuseumsQuartier samo jest już kompleksem obiektów sztuki, służącym różnym pod względem wieku i zainteresowań grupom zwiedzających. Dawny zespół wystawowo-targowy Wiener Messe, mieszczący się w carskich stajniach (i przyległych budynkach gospodarczych) poddany został transformacji i rozbudowie w prawdziwy „kwartał muzealny”. W 1986 r. zorganizowano konkurs architektoniczny, w 1990 r. skierowano do realizacji projekt Lauridsa i Manfreda Oertnerów. Kompleks – jak stwierdzono – łączy zespół cesarskiego Hofburga z biedermeierowskimi budynka-

mi mieszkalnymi. MQ obejmuje 53 000 m<sup>2</sup> powierzchni wystawowej, koszt budowy wyniósł 2 mld szylingów (z tego rząd federalny – 1,6 mld, a miasto 400 mln), w czerwcu 2001 r. oddano do użytku pierwszy etap, pozwalający jednak na kompleksowe użytkowanie. Wydłużony trapez oparty jest podstawą o Museumstrasse od strony Burgu. Tu znajdują się małe galerie o bardzo otwartym programie, kafeteria-kantyna, miejsca o dużej rotacji zwiedzających. W wewnętrznym dziedzińcu-obejściu zlokalizowano główne obiekty. W jasno-kremowym sześcianie Muzeum Leopolda na 5 400 m<sup>2</sup> ulokowano największe na świecie zbiory Eгона Schiele, a także kolekcję artystów secesji i ekspresjonizmu wartości ok. 8 mln szylingów (w 2002 roku).

Muzeum Leopolda jest jednym z najbardziej interesujących spośród ostatnio zrealizowanych muzeów sztuki. Klasyczny układ wnętrza to amfilady ułożone wokół centralnego hallu-atrium, podzielonego płytą podłogi parteru na część nadziemną (2 kondygnacje z antresolą) i podziemną (2 piętra wystawowe i jedno magazynowe). Szkło w posadzce parteru, umieszczone przy ścianie, daje iluzję ciągłości przestrzeni. Obieg amfilad i usytuowanie schodów przy hallu pozwalają na łatwą orientację podczas zwiedzania. Sale są dobrze oświetlone. Drugie piętro ma światło zenitalne, rozproszone przez szklany ekran. Wycięcia w podłodze kilku

sal drugiego piętra wprowadzają górne światło również na poziom pierwszego piętra. Otwory te nie przeszkadzają w eksponowaniu malarstwa na drugim piętrze, umożliwiając dobre oświetlenie sal pierwszego piętra. Obie górne kondygnacje przeznaczone są na ekspozycje stałą. Wystawy czasowe znajdują się na parterze i w kondygnacjach podziemnych. Podwójne wysokości w podziemnych kondygnacjach wielokrotnie zwiększają możliwości wystawowe. Jesienią 2003 r. projektant ekspozycji Toulouse-Lautreca wykorzystał tę część sal na stworzenie wewnątrz fin-de-siecle’owego kabaretu. Umieszczone na antresoli sklep i kafeteria, a także widokowe okna na piętrach dają możliwość odpoczynku w czasie zwiedzania. Kremowe wapienie fasad i hallu emanują świetlistością i nastrój relaksu.

Obłodachy, szary, bazaltowy prostopadłościan MUMOK (Museum



1. MuseumsQuartier w Wiedniu. Wewnętrzny dziedzińiec stajni cesarskich stał się publiczną przestrzenią muzealną, łączącą wejścia do wielu obiektów „sztuki wysokiej”, popularnej i muzeum dziecięcego
1. MuseumsQuartier in Vienna. The inner courtyard of the imperial stables became public museum space, linking entrances to numerous objects of „high art”, popular art and a children’s museum

Modernier Kunst) ma 4800 m<sup>2</sup>. Podobny, w zasadzie, do Leopold Museum układ, inny jest w proporcjach, nastroju i funkcjonowaniu. W dramatycznym, wąskim, pionowym hallu światło sączy się ze szklanego dachu po detalach utrzymanych w stylistyce high-tech, szybach wind i bliźniaczych klatkach schodowych. Duże hale ekspozycyjne i podłużne trakty usługowe otaczają pionową przestrzeń komunikacyjną. Wśród czterech kondygnacji nadziemnych najwyższa – o przykryciu w formie perforowanej, spłaszczonej czasy – jest najważniejszą przestrzenią wystawową. Ekspozycje sięgają w dół do pierwszej podziemnej kondygnacji, niższe piętro pełni funkcję usługową.

W dawnych stajniach znajdują się Kunsthalle. Są to wielkie powierzchnie spektakularnych wystaw czasowych i duże hale widowiskowe. Blok Kunsthalle stanowi południowe zamknięcie wielkiego dziedzińca. Można wspiąć się schodami obok MUMOK, przy muzealnej restauracji i przejść ścieżką – percią nad dachami Kunsthalle (z niej są wejścia do pomieszczeń biurowych i warsztatów artystycznych). Zejście znajduje się obok Leopold Museum.

Kolejnymi obiektami są: Architekturzentrums Wien (centrum dokumentacji architektonicznej), centrum tańca nowoczesnego Tanzquartier Wien, ośrodki informacyjne, muzeum dziecięce Zoom Kindermuseum (zawierające Wien Xtra-Kinder info – punkt informacji dla dzieci, warsztaty w ZOOMlab i ZOOMatelier, miejsce zabaw ZOOMocean) i punkt informacyjny MQ. Usytuowane we frontowym skrzydle Quartier 21, mieści na parterze Electric Avenue (dział video, muzyki elektronicznej, filmu i fotografii oraz nowinek medialnych – ogólnodostępne powierzchnie otwartych wystaw) i „Transeuropę” (miejsce niezależnych grup artystycznych, inicjatyw regionalnych), a na piętrze pracownie gościnne, organizacje współpracujące z MQ.

MQ stanowi miasteczko w mieście. Wewnętrzne małe placyki, promenady, zaułki tworzą kameralną przestrzeń publiczną, której towarzyszą nie tylko muzea i galerie, ale także miejsca informacji i bardzo zróżnicowane punkty gastronomiczne. Oprócz eleganckiej restauracji przy MUMOK i wewnętrznej kafeiterii w Leopold Museum są też, w pierzei Museumspatz, miejsca o mniej wyszukanym charakterze, bardziej ruchliwe, o dużej rotacji, pełne młodzieży. Usytuowanym od tej strony, często zmieniającym się wystawom, towarzyszą też bufety. Otwarta formuła MQ zapewniła mu niezwykle powodzenie w różnych grupach społecznych, profesjonalnych i wiekowych. Można spodziewać się, że MQ stanie się modelem programowym i organizacyjnym naśladowanym w innych miastach i krajach.

### Muzeum uniwersalne British Museum

Powstałe w 1753 r. British Museum jest pierwszą wielką instytucją łączącą funkcje muzeum i biblioteki. Akt parlamentu powołał je po to, aby pomieścić różnorodną kolekcję Sir Hansa Sloane – lekarza, naturalisty i zbieracza – złożoną z bogatych zbiorów historii naturalnej, dobrej biblioteki i pewnej liczby antyków. W 1757 r. Jerzy II dołączył doń Royal Library, a w 1823 r. Jerzy IV, stworzoną przez jego ojca, King's Library. Mała początkowo kolekcja antyku rosła gwałtownie do początków XIX w., gromadząc w 1802 r. m.in. Rosetta Stone i inne pamiątki egipskie, a w 1816 r. rzeźby z Pantenonu. Od roku 1759 ludzie przechodzili Great Russel Street patrząc na gmach nazywany *szla-*



2. British Museum. Zaprojektowany przez N. Foster Crescent hall połączył Reading Room z amfiladami muzeum tworząc przestrzeń pełniącą funkcję recepcji, informacji i rozdziału ruchu

2. British Museum. The Crescent Hall designed by N. Foster links the Reading Room with suites of museum rooms, thus creating space which fulfils the function of a reception hall, an information desk and traffic division

chetnym i wspaniałym gabinetem, największym w świecie magazynem bezcennych skarbów, największym zbiorem historycznych znalezisk lub – z mniejszym respektem – labiryntem składów rupieci. Jak mówią Anglicy – British Museum jest tym wszystkim. Nazwa jest myląca, bo kolekcja zawiera skarby całej światowej kultury i cywilizacji. W 1855 r. powstała słynna okrągła czytelnia – wielki Reading Room. Do dziś najczęstsze pytanie zwiedzających dotyczy usytuowania stołu, przy którym przez trzydzieści lat codziennie pracował Karol Marks.

W 250-lecie założenia otwarto w British Museum wystawę „The Museum of the Mind. Art and Memory in World Cultures”. Jeden z działów wystawy nosi wymowną nazwę „British Museum i inne Teatry Pamięci”. Wielkim wydarzeniem było przykrycie szklanym dachem muzealnego podwórza, dokonane na przełomie XX i XXI w., według projektu Sir Normana Fostera. Scalenie gmachu stworzyło wielką arkadę-foyer, z nowymi salami czasowych wystaw, restauracją a przede wszystkim z wielką przestrzenią publiczną współczesnego salonu. Zdarzenie to poprzedzone było jednak dokonaniem w 1972 r. wydzieleniem biblioteki King’s Library, która po połączeniu z kilku innymi instytucjami stworzyła narodową bibliotekę Zjednoczonego Królestwa, pod nazwą British Library. Nowy jej gmach otwarty w 1998 r. na St. Pancras, poza King’s Library mieści Bibliotekę Map, Bibliotekę Muzyczną, Wydział Rękopisów, Kolekcję Filatelistyczną, ale także galerie wystawowe: Middle Room, Manuscript Saloon i King’s Library. Gmach ten jest przykładem łączenia funkcji bibliotecznych i muzealnych. Wystawy stałe eksponują m.in. *Lindsfarne Gospels* z 698 r., *Magna Carta* z *Articles of the Barons* – świadectwa podstaw kultury i państwowości brytyjskiej. Oddzielenie „Świątyni sztuki” od „Świątyni słowa” w pewnym sensie zubożyło jednak British Museum.

### National Gallery

Drugi, ciągle uzupełniany kompleks służący sztuce, jest ulokowany przy Trafalgar Square w Londynie. Odbudowane, na miejscu skrzydła zniszczonego w czasie wojny, Sainsbury Wing (zaprojektowane przez Roberta Venturi i Denise Scott Brown) uzupełniło galerię o wysokiej klasy powierzchnie usługowe (hall, szatnie i sklep na parterze, restauracje na antresoli), a także słynną potrójną amfiladę sal wystawowych na poziomie pierwszego piętra.

Postmodernistyczna, monumentalna architektura stosuje tu wiele zaczerpniętych z historii archetypów: latarnie będące cytatami z Dulwich Picture Gallery, fał-

szywą perspektywę arkad amfilady (wydłużającą optycznie), paradną, jednobiegową klatkę schodową prowadzącą z parteru na najwyższy poziom. Omówione rozwiązania uczyniły z Sainsbury Wing galerię charakteryzującą się wielkim komfortem zwiedzania. Zastosowane w latarniach filtry i żaluzje dają dobre oświetlenie i jednocześnie niesłychanie wysokie walory ochrony dzieł sztuki przed zbytnim nasłonecznieniem i promieniowaniem UV (niezwykle ważne przy wypożyczaniu obrazów z innych muzeów). Wiosną 2003 r. była to jedna z nielicznych dużych galerii, gdzie światło górne nie musiało być całkowicie odcięte żaluzjami w warunkach dużego nasłonecznienia.

W tym samym kwartale dokonano poważnej przebudowy i modernizacji National Portrait Gallery (proj. arch. Jeremy Dixon). Przestronny, trzykondygnacyjny hall ze schodami ruchomymi i górnym światłem wnosi element uporządkowania i dobrej orientacji przestrzennej w obiekt o dość zawyłym planie. W 2003 r. zainicjowano realizację nowego wejścia do National Gallery, polegającą na wprowadzeniu programu muzeum pod Trafalgar Square. Ułatwi to dostęp niepełnosprawnym, a także wszystkim zwiedzającym i stanowi kolejny krok do skonsolidowania kwartału National Gallery. Obserwowaną tendencję (a może nawet modę) wiązania skrzydeł muzealnych, łączenia sąsiadujących muzeów między sobą i miastem nowymi przestrzeniami halli wejściowych i recepcyjnych zapoczątkował niewątpliwie I. M. Pei swym zrealizowanym projektem Wielkiego Luwru.

### Berlińska Wyspa Muzeów

Wielką zaletą kompleksów obiektów muzealnych jest kumulacja nastroju i możliwość kontynuacji zwiedzania. Wyspa Muzeów – Museums Insel w Berlinie, jest historycznym przykładem tego efektu. Znajdują się tu: Altes Museum zbudowane przez Schinkla (1822-1830) i Neues Museum (ze sztuką starożytną i zbiorami starożytnymi z Charlottenburga), Alte Nationalgalerie (główne miejsce ekspozycji XIX-wiecznego dzieła berlińskich państwowych zbiorów sztuki), Pergamonmuseum (ze słynnymi rekonstrukcjami Ołtarza Pergamońskiego i zbiorami sztuki babilońskiej), neobarokowe Bode-Museum (zawierające Muzeum Egipskie, Muzeum Późnego Antyku i Sztuki Bizantyjskiej, Galerię Malarstwa i Galerię Rzeźby). Położone blisko Muzeum Historyczne (rozbudowa projektu I. M. Pei w 2003 r.) uzupełnia program tego zespołu.

To znane zgrupowanie muzeów podlega procesowi kompleksowej modernizacji dokonywanej etapami (planowane zakończenie w 2015 roku). Projekt Davi-

da Chipperfielda nazywany bywa „niemieckim Luwrem”. Podobnie jak w realizacji paryskiej, powiązanie wszystkich historycznych muzeów odbywa się pod ziemią.

Nowy pawilon wejściowy zaprojektowany został na zachodnim nadbrzeżu Wyspy, na północ od Altes Museum. Jego trochę pudełkowata, prostopadłościenna architektura nie posiada siły wyrazu paryskiej piramidy. Wejście od strony południowej zaakcentowano narożnym mocnym wcięciem, w którym można dopatrywać się powinowactw z narożnikiem portyku południowego Altes Museum. Podziemny, rozdwojony kuluar prowadzony jest z wejściowego hallu Westhof (tu znajdzie się wystawa „Portret i Obraz Człowieka”), poniżej Bodestrasse (sąsiadując z Biblioteką Antyku), pod Neues Museum (otwierając się w górę na Griechischer Hof, gdzie znajduje się mozaika dzieł antyku – prehistoria i okres wczesny) i Ägyptischer Hof (z ekspozycją „Śmierć i zmartwychwstanie”).

Po drodze odkryte będą fragmenty i rekonstrukcje starej zabudowy. Dalej uliczka biegnie pod Pergamonmuseum: pod Skrzydłem Południowym (z wystawą „Śmierć i Przemienienie”, sztuką Azji Mniejszej, asyryjską i depozytami prywatnymi). W szerokości dziedzińca muzeum (zamkniętego od zachodu) znajdzie się ekspozycja „Antikes Bauen”, a pod Skrzydłem Północnym działają: „Ornamentyka”, „Budownictwo antyczne” i „Sztuka Islamu”. Tunel pod wiaduktem S-Bahn (z wystawą „Ort-Raum-Ton”) prowadzi do Bode-Museum, którego przebudowę zaprojektował Heinz Tesar. Uliczka biegnie pod małą kopułą i bazyliką, pod którą znaleźć się ma ekspozycja zatytułowana „Sztuka wspomnienia – wspomnienie sztuki”. Trasa kończy się w monumentalnym wnętrzu Hali Wielkiej Kopuły (Grosse Kuppelhalle).

Gigantyczny zamysł połączenia muzeów Museuminsel wiąże się z poważnymi trudnościami technicznymi. Już dziś miejsce to nazywane jest wyspą na czterdziestu tysiącach pali. Podczas przebudowy funkcjonuje większość muzeów. W maju 2004 r. czynne były: Altes Museum, Alte Nationalgalerie i Pergamonmuseum. Prace trwały wewnątrz Bode-Museum i Neues Museum. W pierwszym tygodniu maja 2004 r. państwowe muzea Berlina otwarte były bez opłat<sup>5</sup> dla obywateli nowych krajów UE. W amfiladzie pierwszego piętra Altes Museum udowodniona została, po raz kolejny, przydatność tradycyjnego ciągu historycznych sal do odważnych kompozycji wystawienniczych.

Wystawa „Poesie des Augenblick, Meisterwerke der französischen Genremalerei im Zeitalter von Watteau, Chardin, Fragonard” była wielkim wydarzeniem zarówno ze względu na wartość dzieł, jak i sposób ich wystawienia.

Uzupełnieniem Wyspy Muzeów (w przyszłości sąsiadującym z głównym wejściem do niej) jest Niemieckie Muzeum Historyczne, usytuowane w dawnym Arsenale i przyległym budynku. I. M. Pei po mistrzowsku powiązał dwa historyczne gmachy szklanym hallem wejściowym (z charakterystycznym znakiem – szklaną helikoidą owiniętą wokół tubusa rozszerzającego się ku dołowi). Wnętrze głównego hallu jest proste i świetliste. Zastosowana geometria i detale (okrągłe wycięcia) łączą ascetyczny modernizm z chińską tradycją (czym przypominają wnętrza Skrzydła Richelieu w Luwrze). Przykryty szklaną czaszą dziedzińiec Arsenалу także nasuwa wspomnienie tego skrzydła. Trzykondygnacyjny hall połączony jest podziemiem z Arsenalem, wyżej mieści sale wystaw czasowych. W maju 2004 r. rzesze zwiedzających przyciągały wystawy „Strategie reklamy” i „Wiek XX-ty. Niemcy 1890-1990 w fotografii”.



3. Museuminsel w Berlinie. Projekt Davida Chipperfielda powiązania poszczególnych obiektów Wyspy Muzeów podziemnym kuluarem, na wzór Luwru, w wielkie muzeum uniwersalne
3. Museuminsel in Berlin. A project by David Chipperfield connecting particular objects on the Museum Island by means of an underground corridor, as in the Louvre, to create a great universal museum

### Pruskie Centrum Kultury

Otwarcie w 1998 r. Gemäldegalerie (projekt arch. Heinz Hilmer i Christoph Sattler) uzupełniło Pruskie Centrum Kultury Tiergarten – drugi w Berlinie kompleks muzealny obejmujący również Bibliotekę i Filharmonię. Pomysł tego centrum, nazywanego obecnie Kulturforum, powstał w projekcie urbanistycznym Hansa Scharouna z lat 1946-1957. Plan wydzielał w mieście specjalne tereny dla specyficznych funkcji. Zamyśl Scharouna polegał na tworzeniu „krajobrazu miejskiego” jako antytezy zuniformizowanej, XIX-wiecznej regularności miasta.

Pruskie Centrum Kultury styka się z parkiem Tiergarten. Centrum powstało blisko granicy sektorów Berlina w czasach, gdy Wyspa Muzeów odcięta była od Zachodniego Berlina murem. Powstawało jako swego rodzaju substytut Museuminsel, stało się w końcu



5. Muzeum Historyczne w Berlinie – wnętrze hallu łączącego kondygnacje, działy i budynki

5. Historical Museum in Berlin. Interior of a hall linking tiers, departments and buildings



4. Muzeum Historyczne w Berlinie. Szklana trzykondygnacyjna hala przylega do historycznego budynku, łączy się pod ziemią z Arsenalem

4. Historical Museum in Berlin. A three-tier glass hall adjoins the historical building, and is linked under ground with the Arsenal

ośrodkiem kultury o krótszej historii, ale większym znaczeniu. Jako pierwsze powstały: Filharmonia na 2 200 miejsc (proj. H. Scharoun 1960-1963), w latach 1965-1968 Neue Nationalgalerie (proj. L. Mies Van der Rohe), w latach 1967-1976 – Biblioteka Pruska (proj. H. Scharoun). W latach 1978-1984 zrealizowano Muzeum Instrumentów Muzycznych, według projektu Edgara Wiśniewskiego, na podstawie szkiców Scharouna. Gmach Filharmonii uzupełniono w latach 1984-1988 przez realizację Kammermusiksaal. Projekt kameralnej Sali Koncertowej (na 1 200 miejsc) wykonał współpracownik Scharouna, Edgar Wiśniewski, utrzymując ekspresjonistyczny nastrój wnętrza. Ekspresjonizm Scharouna zestawiony z klasyczną prostotą Miesa stworzył poważną trudność kompozycyjną dla twórców następujących gmachów: Kunstgewerbemuseum (Muzeum Sztuki Użytkowej powstałe w latach 1975-1985) i Gemäldegalerie (1992-1998).

Kunstgewerbemuseum – zaprojektowany przez Rolfa Gudbroda gmach z surowego betonu i ciemnej, szorstkiej cegły klinkierowej, dziś porośnięty glicyniami, nie sprawia tak surowego i odpychającego wrażenia, jakie mieli berlińczycy tuż po jego otwarciu. Gudbrod otrzymał w 1968 r. zlecenie uzupełnienia Kulturforum. Zaprojektował Kunstgewerbemuseum i diagonalnie wznoszącą się piazzetę, mającą powiązać nową Bibliotekę Sztuki (Kunstbibliothek), Kolekcję Rysun-



ków i Grafik (Kupferstichkabinett), a także halę wystawową.

Z projektu zrealizowano piazzetę, Kunstgewerbemuseum, Kupferstichkabinett i szkielet Kunstbibliothek. Narastająca krytyka projektu Gudbroda spowodowała odebranie mu zlecenia. Otrzymała je monachijska pracownia Hilmer&Sattler, która ukończyła Bibliotekę Sztuki, Kolekcję Rysunków i Grafik oraz dostępny z piazzetty hall wystawowy. W roku 1998 zakończono budowę Galerii Malarstwa – Gemäldgalerie, tworzącą zachodnią pierzeję Kulturforum. Zaniechano na razie pomysłu budowy Galerii Rzeźby między Tiergartengasse i Staufenbergstrasse. Mówi się jednak o możliwości zabudowy terenu między Kulturforum i Potsdamer Strasse, nie odrzucając nawet możliwości komercyjnego wykorzystania (biura, mieszkania) tej dużej działki między Neue Nationalgalerie, St. Mathias Kirche, Kunstgewerbemuseum, Filharmonią i Biblioteką.

Potencjał użytkowy, kulturowy i turystyczny Pruskiego Centrum Kultury został poważnie wzmocniony przez realizację sąsiedniego rejonu Potsdamer Platz (1995-2002). Program i architektura obu zespołów wchodzi w nieuchronną interakcję. Zasada przyjęta przez Renzo Piano – basen wiążący kompozycyjnie różne architektonicznie i historycznie obiekty: Haus Canaris, Bibliotekę Pruską z nowym gmachem teatru i kasyna, przez „prze-gub przestrzenny” połączył oba zespoły. Sąsiedztwo kompleksu Potsdamer Platz, powstałego na styku stref Berlina, o programie komercyjnym i kultury głównie masowej (kino IMAX, multikino, teatr i kasyno przy Marlena Dietrich Platz, Muzeum Kina w centrum Sony) z wysoką kulturą Pruskiego Centrum, oddziaływało korzystnie na oba kompleksy. Stworzono komplementarny programowo konglomerat o wielkiej sile oddziaływania kulturowego, a także – magnes turystyczny. Jest to niewątpliwie przykład sukcesu polityki lokalizacyjnej prowadzonej od 1960 roku.

### Miejsca syntezy sztuk Muzea i muzyka

Zwyczaj łączenia sztuk wizualnych z muzyką sięga renesansu. W XVII i XVIII w. galerie przy rezydencjach były miejscami muzykowania, do koncertów służyły raczej przyległe sale. Tradycja koncertów w muzeach pochodzi z XIX, głównie z XX wieku. Koncerty odbywały się w hallach, czasem w salach wykładowych, niekiedy w salach ekspozycyjnych, przy obrazach. Doświadczenia łączące nastrój i stylistykę obrazu i muzyki prowadzone były np. z sukcesem w warszawskim Muzeum Narodowym, w końcu XX i początkach XXI stulecia.

Potrzeba osiągnięcia lepszych parametrów akustycznych wnętrza od warunków oferowanych przez halle i sale wystawowe, a nawet sale wykładowe, a także chęć znacznie aktywniejszej promocji muzeum, skłania kierownictwa placówek, a często i władze miejskie, do programowania i realizacji imprez w salach koncertowych o wysokich walorach akustycznych.

Jednym z największych, najbardziej znanych i cenionych obiektów z uwagi na zalety akustyczne, jest zrealizowane w 2000 r. w Lucernie Kultur- und Kongresszentrum (projekt architektoniczny Jean Nouvel, akustyczny Russel Johnston). Gmach położony nad jeziorem, kryty gigantycznym wspornikowym dachem, składa się z 3 segmentów oddzielonych kanałami. W pierwszym mieści się główna sala koncertowa (40 m długa, o 4 balkonach, proporcjach 1:1:2 i akustyce regulowanej otwieraniem przestrzeni wybrzmieniowej)



6. KKL – Centrum Kulturalno-Kongresowe w Lucernie. Wnętrze muzeum sztuki. Białe ściany, matowy szklany sufit, ciemna podłoga. Powtarzalność sal źle wpływa na orientację

6. Cultural-Congress Centre in Lucerne. Interior of an art museum. White walls, matte glass ceiling, dark floor. The repetition of the rooms adversely affects orientation

z tarasem widokowym o powierzchni 12 000 m<sup>2</sup>. W segmencie środkowym znajduje się sala wielofunkcyjna na 830 miejsc (Luzerner Saal), w trzecim – mała sala na 270 miejsc i część administracyjno-informacyjna. Frontowe foyer przez mostki nad kanałami łączy segmenty z kafełnią i restauracją na parterze – przy zewnętrznym basenie. Muzeum (o powierzchni 2400 m<sup>2</sup> i nazwie Kunstmuseum Luzern) zostało usytuowane na najwyższej kondygnacji (jak w mediatece Carré d'Art w Nîmes) w segmencie drugim i trzecim. Składa się z 24 prostokątnych modułów łączonych labiryntowo, przeciętych na dwie części międzysegmentową przerwą-przesieką. Chłodny, tzw. obiektywny charakter białych sal z górnym światłem naturalnym (wprowadzanym przez sufit z wielkowymiarowych matowych szkieł), utrzymany jest w ascetycznym nastroju. W tym wielofunkcyjnym zespole KKL w Lucernie, najwyższa klasa sali koncertowej przewyższa znaczeniem muzeum, będącym w istocie rodzajem hali sztuki – o przewadze wystaw zmiennych.

Również Jean Nouvel jest autorem, realizowanej w 2003 r., dobudowy do muzeum Reina Sofia w Madrycie. Muzeum zostało przekształcone z dawnego szpitala. Architekci A. V. de Castro, J. L. I. de Onzō i I. Ritchie zamienili wówczas salę szpitala w amfilady, dodając na zewnątrz elementy komunikacji pionowej. Część dobudowywana według projektu konkursowego Jean Nouvela zawiera wielką salę koncertową (audytorium na 3 poziomach), bibliotekę pod szklanymi kopułami, sale wystaw czasowych połączone z istniejącym budynkiem muzeum. Wspólny, dramatycznie wysunięty dach, kontynuuje koncepcję z Lucerny. Rozbudowane Museum Reina Sofia stanowi przykład powiązania wielkiego i znanego muzeum z dużą salą koncertową i ważną biblioteką.

### Mediateki

Najbardziej interesujące doświadczenia kohabitacji bibliotek i muzeów spostrzegamy we Francji. Rozwijająca się od kilkunastu lat sieć mediatek, objęła nie tylko największe miasta i centra regionalne. Mediateki francuskie są współczesną formą domu kultury. Zwyczajowo zawierają bibliotekę, często z wolnym dostępem do półek, bibliotekę medialną (audio-wideo), sale wystawowe, salę zebrań – wykładową – widowiskową, a także ośrodek dla dzieci (biblioteka, wystawy) promujący artystyczną edukację młodych obywateli. Są też bardzo popularnymi miejscami spotkań.

Mediateka w Nîmes, zrealizowana w 1993 r. (znana pod nazwą Carré d'Art) położona jest w antycznym

centrum miasta, tuż obok najlepiej zachowanej świątyni rzymskiej, Maison Carré. Projektant – Norman Foster, chcąc utrzymać skalę otoczenia, zagłębił pół programu pod ziemię. Wielkie szklane schody i podesty miały wpuścić mocne, prowansalskie światło przez szklany dach aż do drugiego poziomu piwnic. Pod ziemią (chyba nie najfortunniej) usytuowana została biblioteka. Na najwyższym piętrze znalazły się sale wystawowe, oświetlone z góry poprzez szklane dachy, osłonięte wielkimi parasolami ruchomych żaluzji. Wymieszone na klasycznym stylobacie wejście znalazło się między obu funkcjami, dając im równoprawny i autonomiczny dostęp, a jednocześnie oferując znakomitą orientację w przestrzennym wnętrzu.

W 1996 r. architekci P. du Besset i D. Lyon zrealizowali mediatekę w Orleanie. Podobna kształtem do skorupy pancernika, na 4 poziomach i antresoli zawiera wypożyczalnię, audytorium z wydzielonym wejściem, czytelną czasopism z kafełnią, salki wystawowe o obłych kształtach, na parterze i antresoli, główną czytelną na I piętrze, a na szczycie – dyskotekę i wideotekę. Wypukły torus szklanej ściany czytelnicy jest głównym akcentem architektonicznym frontowej fasady. Przestrzenny hall zapewnia łatwość informacji.

W 2003 r. ci sami autorzy zrealizowali mediatekę w Troyes. Posiada ona przestrzeń wystaw zmiennych, stałych, kolekcję historyczną i stoisko z prasą na parterze, a na antresoli bibliotekę dziecięcą. Główną salę czytelnicy usytuowano na I piętrze (w formie obejścia wokół hallu, z bocznym światłem i falującą metalową siatką sufitu). W obu tych mediatekach funkcja biblioteki klasycznej przeważa nad programem ekspozycyjnym. W pierwszych latach XXI w. powstały dwie duże mediateki w ośrodkach regionalnych – Poitiers i La Rochelle, wyróżniające się kompleksowością programu i rozwiązaniami architektonicznymi.

Nieco inny projekt współczesnego domu kultury zrealizowano na Starym Mieście we Frankfurcie nad Menem. Między ratuszem i katedrą zbudowano w końcu lat 80. XX w. ośrodek spędzania wolnego czasu, zawierający wielką galerię wystaw czasowych (o nazwie Schirn – cieszącą się dużym prestiżem w Europie), pracownie plastyczne, ceramiczne, muzyczne, teatralne, filmowe, salkę wielofunkcyjną itp. Realizacja nastąpiła wg projektu konkursowego Axela Schultesa. Praca M. Budzyńskiego, A. Kicińskiego i A. Kowalewskiego przywoływała w planie i wnętrzu echa uliczek i placów frankfurckiego Starego Miasta, z górnym światłem otwartego na niebo szklanego dachu i cytatami kamieniczek rzeczywiście tam istniejących przed bombardowaniem w 1944 roku.

### Komfort zwiedzania Gemäldegalerie i Sammlung Essl

Tendencja zapewnienia największego komfortu zwiedzającym jest czymś naturalnym przy projektowaniu i realizacji muzeów sztuki. Dobra orientacja, wygodne halle i szatnie, zapewnienie miejsc wypoczynku, a przede wszystkim dobrej percepcji wizualnej ekspozycji budują w sumie renomę „muzeów przyjemnego zwiedzania”. Zbudowane w 1998 r. Gemäldegalerie w Berlinie niewątpliwie do takich należy. Położona jest przy Kulturforum – ukośnym placu w zachodniej części Pruskiego Centrum Kultury. Mieści wspaniałą kolekcję malarstwa światowego, przeniesioną tu w 1998 r. z muzeum w Dahlen. Ogólnie podkreślany jest kontrast między sąsiadującą architekturą „wielkich indywidualistów XX wieku” (Biblioteka i Filharmonia Scharouna, Neue Nationalgalerie Miesa van der Rohe) i spokojnym, ciężkim (zwłaszcza w widokach od strony południowej) gmachem Galerii. Modernistyczny klasycyzm kamiennych, beżowo-żółtych i brunatnych fasad, boniowanych dołem, ciętych rzadko cienkimi lizenami, kryty wielkim szklanym dachem, budzi reminiscencje warszawskiego Muzeum Narodowego, jednak w wydaniu mniej finezyjnym, mniej jednorodnym, za to architektonicznie cięższym. Zdecydowanie lepsza jest fasada wejściowa, horyzontalnie dzielona tarasami, zwieńczona z boku ekspresjonistyczną kopułą.

Największe walory gmachu Gemäldegalerie znajdujemy we wnętrzu, a mianowicie dobrą orientację w postaci dwupoziomowego hallu, prowadzącego do czterech budynków: Kupferstichkabinett i Biblioteki, do sali wystaw zmiennych, Kunstgewerbemuseum i w narożniku do rotundy stanowiącej przejście ku właściwej Galerii Malarstwa. Na dolnym poziomie (w zagłębieniu) umieszczono szatnie (tradycyjne – z ladą i duży kompleks szafek) i toalety. Na antresoli – poza przejściami do muzeów, znajduje się kafeteria. Hall (projektowany przez Gunbroda) przez swe rozmiary, kierunkowość, sposób górnego oświetlenia, wydatne żebra ra-

mowej konstrukcji, ma trochę dworcowy nastrój, znikający po wejściu do galerii.

Zespół ekspozycyjny składa się z podwójnego obwodu 52 małych, średnich i dużych sal malarstwa, otaczającego wielką halę centralną (oświetloną 33 okrągłymi latarniami) z wystawą rzeźby. Rzut jest bardzo urozmaicony. Zawiera wiele elementów krystalizujących plan. Wyniesiona hala środkowa, diagonalnie usytuowana rotunda wejściowa (stanowiąca służbę na drodze z położonego niżej hallu wejściowego), dwie przekątniowo położone duże sale kwadratowe (związane z halą środkową sześciobocznymi przegubami-vestibulami), ośmioboczna sala między nimi, a także poprzeczna oś widokowa, tworzą w sumie nie tylko bogaty plan, świadomie punktowany ogniskującymi wnętrzami. Te powiązania i kulminacje przestrzenne, łatwe do zaobserwowania i zapamiętania, niesłychanie pomagają widzowi w orientacji na wielkiej powierzchni galerii. W narożnikach i środkach boków gmachu usytuowano aneksy wypoczynkowe. Maestria wykończenia (gięte ławy o wyrafinowanych kształtach), dyskretnie powiązanie z salami wystawowymi, widoki na zieleń powodują, że przejście galerii staje się urozmaicone i przyjemne. Sale umieszczone są pod szklanym dachem niewidocznym od wnętrza. Barwne ściany (szare, ciemnoróżowe, oliwkowo-zielone) zwieńczono dużymi fasetami i płaskim sufitem z matowego szkła.



7. Gemäldegalerie w Berlinie. Główna sala rzeźby. Las słupów przytłacza ekspozycję

7. Gemäldegalerie in Berlin. Main sculpture room. A forest of pillars stifles the exposition

W wielkiej hali rzeźby artykulacja sufitów (wielokrotnie powtarzane żagielki sklepień z centralnymi kołami świetlików) i las słupów przytłaczają ekspozycję. To jedyny minus wspaniałego wnętrza wystawowej części Gemäldegalerie.

Ta sama idea przyjemnego zwiedzania i świetnej percepcji sztuki (a zwłaszcza malarstwa) widoczna jest w obiekcie mniejszym, ale ważnym na mapie kulturalnej środkowej Europy – Sammlung Essl w Klosterneuburgu, odległym o 15 minut jazdy pociągiem od Wiednia małym miasteczkiem położonym na południowym brzegu Dunaju. Gmach ten jest najwybitniejszą realizacją Heinza Tesara, który zaprojektował oprawę ekspozycji i jednocześnie miejsce przechowywania 4 500 dzieł sztuki XX i XXI wieku. Kolekcja, początkowo o orientacji międzynarodowej, stopniowo przekształcała się

w wielki zbiór dzieł sztuki austriackiej tworzonej po 1945 r. – od Informelu lat 70. poprzez Akcjonizm Wiedeński i Nowy Realizm, aż do pluralistycznego rozwoju stylów i mediów dnia dzisiejszego. Wśród autorów są m.in.: Georg Baselitz, Günter Brus, Maria Lessing, Herman Nitsch, Arnulf Rainer, Antoni Tápies.

W galerii równolegle koegzystują różnego charakteru wystawy. Stała wystawa znaczących dzieł sztuki jest odbiciem różnych tendencji sztuki światowej, ze szczególnym uwzględnieniem współczesnych dzieł austriackich. Oprócz wystaw czasowych, wykorzystujących zbiory Sammlung Essl, odbywają się tu comiesięczne wystawy twórczości artystów, pokazujące innowacyjny program artystyczny lub medialny. Dla tych comiesięcznych wydarzeń udostępniane są powierzchnie magazynowe. Artyści mogą tam w ciągu czterech dni kreować swoje eksperymenty.

Magazyny dzieł sztuki z założenia stanowią miejsca, do których docierają krytycy, kuratorzy, a także organizatorzy wystaw i projektów ekspozycyjnych. W takich pomieszczeniach jest miejsce dla sztuki pokonującej granice, jednocześnie jest to prywatne, autonomiczne, miejsce działalności inspirowanej przez ducha niezależności i elastyczności – to założenia Esslów, właścicieli kolekcji i fundatorów gmachu.

Agnes i Karlheinz Essl spędzili młodość w Ameryce. Tam zetknęli się ze środowiskiem artystów i miłośników sztuki, poznali amerykański system galerii, a także zasady działania fundacji wspierających sztukę. Po powrocie do Austrii Karlheinz Essl dołączył w Klosterneuburgu do interesów prowadzonych przez rodzinę Schömerów. Założył tu sieć magazynów typu „zrób to sam” pod nazwą „bau Max” – znaną w Austrii i Europie Wschodniej. W 1987 r. Heinz Tesar zbudował dla tej firmy nową siedzibę w Klosterneuburgu, pod nazwą Schömerhaus. Esslowie stworzyli z tego miejsca ośrodek sztuki. W hallu wystawiają część swej kolekcji. Biurowiec staje się miejscem wystaw, happeningów, koncertów.

Karlheinz Essl udzielając wywiadu powiedział: *Posiadanie oznacza odpowiedzialność. Wynika to z moich protestanckich przekonań. Część tego, co osiągnęliśmy dzięki rozważnemu gospodarowaniu, powinna wrócić do ogółu.* W 1990 r. Esslowie złożyli austriackiemu rządowi ofertę umieszczenia ich kolekcji w planowanym wówczas wiedeńskim MuseumsQuartier. Ich zamiarem było użycie „Wieży Książki” proponowanej w tym zespole przez projektantów. Pomysł wieży, jako kontrowersyjny dla celów galerii i wątpliwy jako dominanta MuseumsQuartier, został po publicznej dyskusji odrzucony. Gottfried Knapp komentując to wydarzenie wytknął politykom, że odrzucając ofertę usunęli



8. Gemäldegalerie w Berlinie. Sala malarstwa – widok po przekątnej na miejsce wypoczynku

8. Gemäldegalerie in Berlin. Painting room - view along a diagonal line of the rest area

jednocześnie z Wiednia kolekcję o światowym znaczeniu. Zdaniem Knappa kolekcja byłaby uzupełnieniem zbiorów Leopold Museum o zestaw sztuki współczesnej na najwyższym poziomie. Dla Esslów odrzucenie oferty przez państwo oznaczało konieczność zastanowienia się nad budową własnej siedziby na kolekcję. Rodzinne miasto Klosterneuburg wydawało się najwłaściwszym miejscem. Tak powstał budynek Sammlung Essl. Stał się drugą, obok Stift Klosterneuburg, atrakcją turystyczną, a jednocześnie aktywnym ośrodkiem życia artystycznego w mieście.

Tesar zrealizował zamysł Esslów w sposób pełny i piękny. Jak i w innych jego dziełach wewnątrz decydowało o architekturze. Parter poświęcony jest dziełom sztuki. Tu znajdują się obszerne magazyny, gdzie obrazy wiszą na wysuwanych siatkowych ramach. Widać je z góry, z galerii. Tu też są pracownie i wielka rozładownia, tak obszerna, że długą ciężarówkę można rozładować przy zamkniętych zewnętrznych wrotach. W przestrzeniach tych odbywać się mogą eksperymenty artystyczne. Miejsca dla zwiedzających na parterze jest mało. Obawa przed pobliskim Dunajem skłoniła do rezygnacji z podpiwniczeń.

Na pierwszym piętrze znalazł się wielki obwód zwiedzania. Po prawej – amfilada przegród galerii wystaw zmiennych z Rotundą, której wejście prowadzi na antresolę i wyżej – do Wielkiej Galerii. Obwodowi pierwszego piętra towarzyszy centralne, trawiaste patio. Zamyka go kolejna amfilada wystawy stałej – siedem sal o najlepszych chyba warunkach ekspozycji malarstwa, jakie widziałem. Sale przykryto ściętymi ostrosłupami zwieńczonymi szklanymi latarniami. Przypomina to niewątpliwie rozwiązanie z Dulwich Picture Gallery Johna Soane, powtórzone potem przez Venturiego w Sainsbury Wing Galerii Narodowej w Londynie.

Tu widać jednak niezwykle istotną modyfikację. Nie ma ostrych krawędzi przecięcia ścian i podstawy latarni. Zaokrąglenia powodują łagodność światłocienia i wyeksponowanie obrazów na białej ścianie. Latarnie szklone dwuwarstwowo, posiadają między szybami żaluzje, a od wewnątrz matowe rolety. W pochmurny listopadowy dzień światło dzienne wystarczało do oświetlenia ekspozycji, bez potrzeby wspomaganie go źródłami sztucznymi. Ściany poszczególnych sal uskakują od strony atrium. Rozcięcia rzucają światło na podłogę. Ściana zewnętrzna jest równoległa do granicy działki, kolei i szosy, biegnie ukośnie. Każda z sal, a również każdy ze świetlików ma więc rzut trapezowy.



9. Sammlung Essl w Klosterneuburgu. Widok od strony kolei i winnicy

9. Sammlung Essl in Klosterneuburg. View from the railway line and vineyard

Inne światło ma amfilada wystaw czasowych. Przykryta Wielką Galerią, górne światło może czerpać tylko przez otwór Rotundy. Światło boczne to długa, niska, podwójnie szklona wstęga na wysokości wzroku. Na zewnątrz tworzy ona wysuniętą odcinkowo szklaną gablotę. Przez to rozcięcie spojrzeć można na północ, ponad zadrzewionymi łęgami, ku Dunajowi.

Wielka Galeria na drugim piętrze przykryta jest długą falą z wyciętymi w niej prostokątami otworów. Pozioma taśma wizjera znajduje się w ścianie od Dunaju. Salę i trasę zwiedzania kończy kawiarnia i sklepik muzealny. Z kawiarni wyjście prowadzi na taras zawieszony nad atrium. Biblioteka jest o piętro niżej, w miejscu wyjścia z galerii ekspozycji stałej.

To nanizanie miejsc odpoczynku, studiów i zakupów na trasę zwiedzania jest może mniej praktyczne od umieszczenia przy hallu wejściowym (najczęściej stosowanego ze względu na łatwość trafienia i niezależność użytkownika od kupna biletu i zwiedzania). Jest jednak znacznie przyjemniejsze dla widza, chociaż nie dla każdego obecność np. gigantycznych krwawych płócien Hermanna Nitscha jest odpowiednim urozmaiceniem obiadu w kawiarni.

Architektura muzeum jest lapidarna i biała. Wieczorem, z pociągu i szosy widać rzuconą na ścianę projekcję wielkiego napisu „FIRST VIEW”. Ten pierwszy widok jest rzeczywiście frapujący i łatwy do zapamiętania dla przejeżdżającego. Za pasem winnicy – biała ściana zakończona z jednej strony wieżą, z drugiej – zębatą absydą prywatnych gabinetów kolekcji. Nad ścianą rząd siedmiu latarni znaczą funkcję i strukturę

wewnętrzna. Inna zupełnie jest fasada od podjazdu, od strony Dunaju. Z nim kojarzyć się może fala przekrycia. Wysoki na cały parter betonowy cokół (w nim wrota rozładowni), wyżej linie wstęgi-gabloty. Wejście dyskretne, pod wychodzącym spod wieży windowej daszkiem. Nie ma tu nic z patosu i pompy wiedeńskich muzeów nowych i starych. Przypomina bardziej wejście do willi, sygnalizuje w ten sposób prywatność i autonomię tej specyficznej galerii.

### Nobilitacja „gorszego” brzegu Tate Modern w Londynie i Kunsthaus w Grazu

Lokalizacja ważnego muzeum czy atrakcyjnego ośrodka kultury nobilituje rejon usytuowania, podnosi jego atrakcyjność. Władze miejskie z rozmysłem stosują strategię lokowania znaczących muzeów w zaniebanych (ale posiadających potencjalne walory) miejscach, wiążąc z tym nadzieję przyspieszenia ich rozwoju. Takim przykładem była lokalizacja paryskiego Centrum Pompidou w rejonie między dzielnicą hal (wtedy właśnie rozbiegających) i upadającą Le Marais. Sukces tej części Paryża w dużej mierze należy zawdzięczać budowie Centrum. Nie sposób oczywiście zapominać o znaczeniu powstałego wówczas węzła metra i RER „Chatelet. Les Halles”, zmiany wielkiej „dziury w ziemi” w handlowe centrum „Les Halles” z przyległym skwerem, wzrostu mody na Le Marais i odnowy tej dzielnicy – z jej pałacami i muzeami (Carnavalet, Picasso itp.). Centrum Pompidou stało się jednak głównym punktem tej części miasta, przyspieszając rozwój okolicy (plac, nowe obiekty jak: IRCAM, Quartier d’Horloge etc.).

Muzeum Guggenheima w Bilbao, Tate Modern i Kunsthaus w Grazu łączy jedno: wszystkie położone są w „złej” części miasta. Pierwsze zostało zlokalizowane w zaniebanej dzielnicy Bilbao – Abandoibarra, położonej między terenami kolejowymi a rzeką Nervión, odciętej koleją od atrakcji XIX-wiecznej części miasta, kompletnie zdewastowanej bocznicami i rozładowniami, pociętej wiaduktami mostów. Decyzja o rewitalizacji dzielnicy i utworzeniu tu centrum kultury miała

charakter wybitnie polityczny (Bilbao jest największym miastem Kraju Basków). Rehabilitację obszaru rozpoczęto w dwóch skrajnych punktach: od Muzeum Guggenheima, ukończonego w 1997 r. i od oddanego do użytku w lutym 1998 r. Pałacu Kongresów i Muzyki Euskalduna zaprojektowanego przez młodych baskijskich architektów Federico Soriano i Dolores Palacios. W dzielnicy-parku Abandoibarra powstać ma 345 000 m<sup>2</sup> nowej zabudowy (hotel, wieża biurowa, usługi społeczne, mieszkania – według projektów sław architektonicznych: Cesara Pelli, Roberta Kriera, Ricardo Legoretta, Arata Isozaki) za 3,6 miliardów euro. Frekwencja roczna Muzeum Guggenheima wyniosła milion widzów (wobec zakładanych 400 000). „Efekt Guggenheima” stał się najlepszą promocją rozwoju nowej dzielnicy i całego Bilbao<sup>6</sup>.

Zniszczona przez zamach IRA część doków Manchesteru została poddana rewitalizacji na wzór Bilbao. Zlokalizowano tu centrum teatralno-wystawowe Lowry (proj. M. Wilford), nowe skrzydło Manchester Art Gallery (proj. M. Hopkins), muzeum miejskie Urbis (proj. I. Simpson), a ostatnio Imperial War Museum Salford projektu Daniela Libeskinda (powierzchnia użytkowa 6 500 m<sup>2</sup> na działce 9 000 m<sup>2</sup>). Cięcia budżetowe (o 1/3 – do 28 mln funtów, z tego 15 600 000 na sam budynek) spowodowały ograniczenia realizacyjne zewnętrznych przestrzeni publicznych i ekspozycyjnych.

Elektrownia Bankside Power Station zbudowana została na „gorszym”, południowym brzegu Tamizy, niemal naprzeciw katedry św. Pawła. Kładka „Mille-



10. Tate Modern w Londynie i Millennium Bridge. Widok z północnego brzegu

10. Tate Modern in London and the Millennium Bridge. View from the north bank



11. Tate Modern w Londynie. Wnętrze Hali Turbin

11. Tate Modern in London. Interior of the Turbine hall

niem Bridge” powiązała północny brzeg z otwartą w 1999 r., w dawnej elektrowni, galerią Tate Modern i promenadą południowego brzegu. Spacer południowym brzegiem Tamizy, wzdłuż jej dawnych i nowych atrakcji (jak National Theatre, Design Museum) stał się odtąd koniecznym fragmentem krótkiego nawet pobytu w Londynie. Na wprost katedry św. Pawła i fascynującej w kształcie kładki – Millennium Bridge – projektu Sir Normana Fostera, w dawnej Bankside Power Station, zorganizowano i zbudowano praktycznie nowy obiekt, dzieło architektów Herzoga i de Meurona. Wielki hall turbin o wysokości katedry jest miejscem spektakularnych wystaw czasowych, głównie wielkich rzeźbiarzy (np. na otwarcie Louise Bourgeois, w maju 2003 r. – Henry Moore). Otwarcie parteru Tate Modern na trzy strony, nowe przestrzenie publiczne otaczające gmach dawnej elektrowni (ekspozycje otwarte są na placu od strony Tamizy i skwerze od zachodu) i miejsce wypoczynku przyczyniły się do wyraźnego podniesienia standardu South Bank – południowego brzegu Tamizy.

Herzog i de Meuron zachowali na zewnątrz ceglana surowość fasad głównego korpusu i wieży. Dwukondygnacyjowa nadbudowa (mieszcząca m.in. piętro klubowe i restaurację) odcina się wyraźnie od ciężkiego, ceglanego bloku i tworzy matowe, świetliste tło do napisów informacyjnych. Dzięki zagłębieniu o jedno piętro główna hala turbin zmieniła nawet proporcje.

Zamiast fabrycznej hali przybrała formę wielkiego hallu o skośnej podłodze (łączącej dwa poziomy), z galeriami i nowymi (oprócz stali i betonu) materiałami – pasami matowego szkła pod podłużnym świetlikiem. Stała się w ten sposób głównym miejscem orientacji wewnątrz Tate Modern. Trzy kondygnacje obudowanych amfilad z miejscami wypoczynku (z widokami na zewnątrz i do centralnego hallu) są świetnym miejscem dla współczesnej sztuki: malarstwa, rzeźby, instalacji. Różne wysokości sal (niekiedy podwójna wysokość piętra), światła w przewodzie sztuczne (jedynie w amfiladzie przyległej do ściany zewnętrznej utrzymano pionowe okna dawnej elektrowni) stanowią dobre warunki dla ekspozycji sztuki współczesnej i instalacji, rzeźby, malarstwa, sztuki video.

Istotnym novum jest kontakt zwiedzającego z książką – nie tylko w wielkiej księgarni (będącej równocześnie miejscem spotkań), ale też w łóżach przyległych do przestrzeni hali turbin, gdzie na stołach wyłożone są wydawnictwa dotyczące ekspozowanych obok dzieł. To syndrom nowego zwyczaju wychodzącego naprzeciw zamówieniu autoedukacyjnemu, objawiającemu się również obszernymi wyjaśnieniami i informacjami umieszczonymi obok obrazów.

Na „gorszym” brzegu zlokalizowano również Kunsthaus w Grazu. Prawy, zachodni brzeg rzeki Mur płynącej przez Graz jest zdecydowanie mniej prestiżowy od lewego, wschodniego. Na prawym zlokalizowano m.in. dworzec kolejowy, wiele sklepów i biur, na lewym zaś znajduje się zamek, katedra, główne place i muzea – przede wszystkim zespół Landesmuseum Joanneum obejmujący m.in. Alte Galerie, Neue Galerie, Kulturhistorische Sammlung, Zaughaus – dawny arsenał, oraz Villkskunde Museum. Kunsthaus początkowo miał znaleźć się na górze Schlossberg (tam sytuowana była konkursowa praca Petera Cooka i Colina Fournier). Budowa gmachu Kunsthaus na prawym nadbrzeżu, na rogu ulicy łączącej plac dworcowy z historycznym centrum, wsparta została pobliską realizacją „Die Insel in der Mur” – sztucznej wyspy z amfiteatrem, placem zabaw i restauracją powiązaną ukośnymi kładkami z nadbrzeżami (projekt arch. Vito Acconci).

Otwarcie Kunsthausu we wrześniu 2003 r. (gdy Graz był stolicą kulturalną Europy) stało się sensacją nie tylko architektoniczną. Światową prasę obiegło zdjęcie granatowego, akrylowego tworzywa o amebowatych kształtach, z wysuniętymi jak czułki iluminatorami, wciśniętego między ceramiczne dachy starego Grazu. Rzeczywistość jest mniej szokująca, gdy Kunsthaus ogląda się nie z lotu ptaka, a z poziomu przechodnia czy znad brzegu rzeki. Pozostaje jednak zamierzony kontrast z kontekstem miasta.

Współautor projektu, Colin Fournier uważa, że charakterystyczna cecha Kunsthausu, jaką jest fakt nieposiadania żadnej stałej kolekcji, wpłynie na to, że zawartość muzeum będzie stale się zmieniać i tworzyć swoiste misterium. Miało to głęboki wpływ na projekt. Fournier pisze więc: *Uwolniony od obowiązku dostosowania formy do jakiegokolwiek szczególnej funkcji, projekt ma duże możliwości; albo rozwijać własną oderwaną i wysoce wrażliwą formę i celebrować swój obraz jak ikonę (jak uczynił to Frank O. Gehry w Muzeum Guggenheima w Bilbao), albo zachować samousuwającą się w cień pozycję anonimowej, dobrze wyposażonej hali, która nie rzucając się w oczy obsługuje sznur kolejnych lokatorów. Kunsthaus należy wyraźnie do pierwszej kategorii, czyni to w sposób złożony i głosi własną niezwykłość, będąc jednocześnie maszyną wysokiej technologii, oferującą użytkownikom zmienność otoczenia.*

Fournier podkreśla elementy zaskoczenia: zmienność zewnętrznej „skóry” (dokonywaną elektronicznie, w formie wyświetlanych na niej znaków) i „czarną skrzynkę” wnętrza, oferującą kuratorom wystaw możliwości wielu tricków. Autorzy podkreślają, że genealogia biomorficznych form projektu wynika z długotrwałej fascynacji obecnością kształtów zwierzęcych w architekturze i wiąże się ściśle z pierwotną lokalizacją na Schlossberg, skąd ze skalnej jamy membranowe kształty „Friendly Allien” (jak nazywają Kunsthaus jego autorzy) miały ingerować w krajobraz miasta *jak ogon lub język smoka*.



12. Kunsthaus w Grazu. Widok od strony rzeki. Ponad amebowatą membraną widać listewkę foyer – tzw. „Kluskę”

12. Kunsthaus in Graz. View from the river. Above the amoeba-like membrane one sees the foyer, the so-called Noodle

Peter Cook, lider legendarnej już grupy „Archigram” z lat 1960-1970, zaadaptował w projekcie Kunsthausu formy stosowane przez niego we wcześniejszych projektach – w tym np. „Plug-in city”. Najbardziej malownicze są widoki Kunsthausu z brzegu rzeki Mur, spod spienionej wody przelewającej się przez progi.

Wnętrze Kunsthausu jest rozwiązane w sposób równie dynamiczny, jak jego formy zewnętrzne. Parter dzieli się na dwie części: zewnętrzną, położoną od strony nadbrzeża (zawierającą hall wejściowy z kasą i sklepikiem, kafenię z zapleczem i zjazd do podziemnego parkingu) i wewnętrzną, z salą zebrań, a także obszernym pomieszczeniem rozładowni, rampy i wielkiej windy towaro-



13. Kunsthaus w Grazu. Wnętrze najwyższego, drugiego piętra ekspozycyjnego

13. Kunsthaus in Graz. Interior of the highest, second exposition storey



wej. Obie części dzieli ruchoma pochylnia przebijająca membranę sufitów i wwożąca widzów na poziom hali pierwszego piętra. Obłe, krzywoliniowe ściany otaczają wolną przestrzeń ekspozycyjną. Inny bieg ruchomej pochylni prowadzi na drugie, wyższe piętro, przykryte „skórą” membrany, przebijaną iluminatorami. Ich forma wewnętrzna (wieloboczny otwór, ostrosłupowy wlot wypełniony białymi neonowymi kręgami) służy raczej podniesieniu ekspresji niż oświetleniu.

Na poziomie czwartego piętra od strony rzeki zawieszona jest pozioma listewka (nazywana „Kluską”), mieszcząca rodzaj foyer rekreacyjnego. Jej wzniesienie powoduje stosunkowo małą frekwencję. Nie jest to pożądane zazwyczaj miejsce odpoczynku w czasie zwiedzania, a raczej platforma widokowa, będąca końcowym celem wspinaczki. Od strony ulicy prowadzącej na dworzec przylega do granatowej membrany zabytkowy Eisner Haus z 1847 r. z żeliwną fasadą odlaną w Sheffield. Cook i Fournier (firma o nazwie Space-Elab) zachowali jego oryginalną elewację, nadwieszając się jednak „Kluską”, wieńczącą w ten sposób zarówno zabytek, jak i obłe formy nowego gmachu.

„Friendly Allien” jest formą, która jednych oburza, innych wprawia w euforię. W 2003 r. jego otwarcie wpłynęło znacznie na aktywizację ruchu turystycznego, a także na poprawę oblicza prawego brzegu Muru.

### Nowe szwajcarskie muzea sztuki współczesnej

Szwajcaria osiągnęła w 2002 r. największą w Europie liczbę muzeów sztuki współczesnej w przeliczeniu na mieszkańców. Kilka z nich, zbudowanych ostatnio, stanowi znaczące osiągnięcia architektoniczne. Wszystkie muzea mają stosunkowo niewielkie rozmiary. Zbudowane zostały przez światowej sławy architektów, jak np. Renzo Piano – Galeria Beyelera w Riehen pod Bazyleą zrealizowana w 1997 r. i Mario Botta – Muzeum Jean Tinguely w Bazylei. Cztery z nich (w tym jeden małeńki Skład Sztuki w Wichtrach) są dziełem minimalistów Annette Gigon i Mike’a Guyera. Trzy z nich to muzea monograficzne: Liner Muzeum w Appenzell, Kirchner Museum w Davos oraz Museum Jean Tinguely. Wszystkie są budynkami wolnostojącymi w pejzażu, a przynajmniej otaczają je ogrody.

Spośród tych muzeów i galerii niewątpliwie najbardziej znana jest Galeria Beyelera w Riehen. Zgodnie podkreśla się rozwiązanie sytuacyjne – odcięcie muru od ulicy, dyskretne prowadzenie parkową alejką do placu wejściowego z letnią kasą, rozwiązanie planu i cyrkulacji zwiedzania – ekspozycja stała na parterze, zmienna w podziemiach oświetlonych lukiemkieszenią od strony ogrodu, a przede wszystkim

maestrię detalu i sposób oświetlenia naturalnego – szklany dach z żaluzjami, filtrami UV i rozpraszającym światło sufitem z metalowego drobnokomórkowego rusztu.

Położone na prawym brzegu Renu, nieopodal autostradowego mostu, Museum Jean Tinguely jest również znanym obiektem. Dwukondygnacyjny gmach zbudowano z czerwonego piaskowca, jak w katedrze w Bazylei. Mały fragment ściany ułożony jest przez Bottę z wzorzystego układu cegieł określanego przez niego jako *wibracja kamienia*. Kontrast stanowi pięć szklonych zatok fasady od strony parku Solitude, zwieńczonych soczewkowymi w przekroju stropodachami, eksponującymi od frontu kratownicę. Wewnątrz skomplikowana trasa wiedzie zakrzywionym, szklonym tarasem od hallu biletowego i sklepu muzealnego. Prowadzenie widza umożliwia mu najpierw spojrzenie na ekspozycję z góry, potem dopiero wejście do sali. Górna kondygnacja stanowi długą amfiladę zatok wystawowych. Pełną, bezokienną fasadę wejściową tłumaczy się koniecznością stworzenia bariery antyhałasowej. Główna hala ekspozycyjna o wysokości ponad 10 m otwiera się na park wzdłuż całego budynku, zajmuje dwie trzecie jego szerokości, oświetlona jest górnym światłem. Tworzy wiele przestrzeni dzielonych tylko krzywiznami sufitu<sup>7</sup>. Maszynerie rzeźb Tinguely znajdują tu korzystne ramy. Nie bez powodu Mario Botta wybrany został przez Niki de Saint Phalle (wieloletnią towarzyszkę i współpracowniczkę Jeana Tinguely) do zaprojektowania tego muzeum. Jego powstanie zainicjował dyrygent Paul Sacher, którego żona – kolekcjonerka i rzeźbiarka Maja Oeri – przez prawie trzydzieści lat (od lat 60. do śmierci w 1989 r.) zbierała prace Tinguely.

Niezwykle interesujące są muzealne projekty Annette Gigon i Mike’a Guyera. W 1992 r. zrealizowali oni Ernst L. Kirchner Museum w Davos (1 044 m<sup>2</sup> powierzchni użytkowej, 2 369 m<sup>2</sup> powierzchni ogólnej), koszt tej budowy – jak na szwajcarskie realia – był umiarkowany, wyniósł bowiem 3 167 USD/m<sup>2</sup>.

Zbudowane w mieście, w którym Kirchner zginął śmiercią samobójczą, muzeum jest niezwykle ascetyczne w formie. Cztery betonowe (otoczone szkłem) pudełka sal, oblane szerokim korytarzem z odnogami, stanowią, przez swą wysokość, dominanty drobnego w skali muzeum. Ich dzielone modułarnie, pełne cokoły i zwieńczenia z matowego szkła przypominają Sammlung Goetz w Monachium Herzoga i de Meurona (choć tam krata spoin dzieliła fasadę ze sklejką). W trzech salach 9x18 m w planie i w czwartej, niemal kwadratowej, białe ściany stanowią dobre tło dla dzieł Kirchnera. Sale oddzielone są korytarzem – hallem

w formie prostokątnej, betonowej rury. Poprzeczne widoki, pokazują piękne zestawienia faktur podłogi (deseczki sal, beton hallu) i ścian. Wysoko umieszczone latarnie rozświetlają ściany i dzieła.

W tym samym roku powstała maleńka (240 m<sup>2</sup>) minimalistyczna, prostopadłościenna hala rzeźby Hansa Josehsohna w Giornico, wzniesiona przez Fundację Congiunta, zaprojektowana z betonu przez Petera Märkli.

W roku 1995 Annette Gigon i Mike Guyer zrealizowali niezwykle skromną (przewidzianą na dziesięć lat) dobudowę do Muzeum Sztuk Pięknych w Winterthur, o powierzchni 1000 m<sup>2</sup>. Architekci użyli matowych, półprzezroczystych szklanych paneli, mocowanych do stalowej ramy. Parter przeznaczony na parking, otoczony jest ażurową palisadą z tych paneli. Górna kondygnacja wystawowa została podzielona na dziewięć galerii oświetlonych pilastym dachem.

Taki dach został też zastosowany w kolejnym zaprojektowanym przez tych autorów muzeum – Museum Liner w Appenzell, zbudowanym w 1998 roku. Monograficzne muzeum poświęcone jest lokalnemu malarzowi Carlowi Augustowi Linerowi (1871-1946) i jego synowi Carlowi Walterowi Linerowi (1914-1997). Ekspozycja łączy dzieła ojca od realizmu i wywodzących się z Akademii Monachijskiej pejzaży z malarstwem syna, obejmującego prace od impresjonizmu przez fowizm do taszizmu i abstrakcyjnego ekspresjonizmu. Plan muzeum przedstawia podwójną amfiladę sal, do których wejścia nie leżą naprzeciw siebie. Dwanaście sal różnej wielkości oświetlonych jest pilastym dachem. W hallu otwartym na widok przedmieść Appenzell, znajduje się kasa i sklepik. Biel ścian i sufitów rozświetlona jest wysoko umieszczonymi świetli-

kami. Boczne okna, rozmieszczone w niektórych tylko salach, podobnie jak obrazy, wprowadzają pejzaż okolicy do ram ekspozycji.

W górzystym pejzażu Appenzell Museum Liner wznosi się jak srebrna piła, wystająca z hełmu wzgórza, ponad stacją kolejową. Cały budynek pokryty jest piaskowaną (dla uniknięcia odbłasku) blachą nierdzewną. Kwadratowe arkusze przesunięte są wzajemnie (jak w Muzeum Guggenheima w Bilbao), aby uniknąć wrażenia kraty. Okna świetlików oraz otwory w ścianach ujęte są w nałożone na powierzchnię blachy ramy z tego samego materiału, co daje wrażenie zawieszonych w elewacji obrazów.

Minimalistyczny nurt w najnowszych muzeach szwajcarskich jest interesującym artystycznie zjawiskiem. Oszczędność formalna nie jest jednak równoznaczna z budżetową. Ceny 1 m<sup>2</sup> wahają się od 1 375 USD w Fundacji Congiunta w Giornico i 3 167 USD w Ernst L. Kirchner Museum do 10 000 USD w Kunsthhaus w Bregencji (projektowanym przez Szwajcara Petera Zumthora).

\* \* \*

Trwający ponad 20 lat okres sukcesów realizacyjnych muzeów sztuki w Europie Zachodniej ominął Polskę. Trudno powiedzieć, czy grożący kryzys rozwinię się, czy też zahamują go różne starania władz miejskich, państwowych i muzealnych. Niewątpliwie jednak niektóre z omawianych doświadczeń mogłyby poprawić polską sytuację. Stosowane szeroko „konwersje” funkcjonalne (wykorzystanie na cele muzealne starych budynków przemysłowych, zajezdni, szpitali czy elektrowni – jak w przypadku Tate Modern) mogą niewątpliwie ułatwić start realizacji i zapewne obniżyć koszty. Tak już zdecydowano w przypadku Muzeum Powstania Warszawskiego. Czy jednak odkładane od dziesięcioleci budowy Muzeum Śląskiego i Muzeum Sztuki w Łodzi nie byłyby realniejsze, gdyby wykorzystać niszczonej zabytkowe hale fabryczne...?

Znając długie i trudne losy programu budowy w Warszawie Muzeum Sztuki Współczesnej nasuwa się refleksja, że gmach ten powinien zapoczątkować przemiany obszarów obecnie zaniedbanych, ale leżących w istotnych dla miasta rejonach, posiadających potencjalne walory dostępności i atrakcyjnego sąsiedztwa. Takimi miejscami są niewątpliwie port praski i Powiśle (np. Elektrownia).



14. Liner Museum w Appenzell. Pilasty dach na tle wzgórz

14. Liner Museum in Appenzell. Roof against the background of hills

## Przypisy

<sup>1</sup> M. Corgnati, *Quando, cosa, come* [w:] *Architecture, Culture. Passato, Presente e Futuro*. Bologne 2003.

<sup>2</sup> Dane z 2002 roku.

<sup>3</sup> np. kolekcja tzw. bibliograficznych trumien z Ghany wykonanych w kształtach nawiązujących do marzeń i statusu społecznego zmarłych; wystawiono trumny w formie karabini Winchester, białego Mercedesa (symbol sukcesu biznesmena), papugę (jej pióra oznaczyły akademickie triumfy).

<sup>4</sup> Na bilety na tę wystawę należało się zapisywać wiele tygodni wcześniej. Przykryty namiotem dziedziniec mieścił część wejściową, sklep muzealny, księgarnię i stoiska informacyjne.

<sup>5</sup> z wyjątkiem wystaw czasowych.

<sup>6</sup> Od 1998 r. do 2004 r. rozwój dzielnicy był wolniejszy od spodziewanego. Poza muzeum i Pałacem Euskalduna powstał ogród dziecięcy i rozpoczęto budowę hotelu.

<sup>7</sup> Subtelne, ale jednak wyraźne, podziały wymagają zharmonizowanego z nimi układu ekspozycji. Zupełne jego oderwanie od ram wnętrza wywołało (czasowa wystawa „Kurt Schwitters. MERS – a total Visio of the Word” w sierpniu 2004 r.) efekt przestrzennego chaosu, rażący zwłaszcza z widokach z góry.

## Bibliografia

- Berlin: *Open City. The Guide*. Berlin 2001.
- P. Blundell Jones, *Alien Encounter. Art Museum, Graz, Austria*. „The Architectural Review” 2004, nr 1285.
- P. Cook, *Curves and spikes*. Berlin 2003.
- M. Corgnati, *Quando, cosa, come* [w:] *Architecture, Culture. Passato, Presente e Futuro*. Bologna 2003.
- Cuito, Renzo Piano. Barcelona 2002.
- C. Flasche, *Das Austellungsgebäude von Ieoh Ming Pei*. „Vernissage” 2003, nr 14.
- Gemäldegalerie Berlin – folder 2003.
- R. Gregory, *Boxing Clever. Art Store, Wichtrach, Switzerland*. „The Architectural Review” 2004, nr 1288.
- R. Gregory, *Bankside Revisited*. „The Architectural Review” 2004, nr 1288.
- V. Grimmer, *Invisible as a quality of the visible. Museum of Contemporary Art, Kolstenburg, Austria 1999*. „Oris” 1999, nr 4.
- A. Kiciński, *Bregencja, Bazylea, Bilbao. Trzy muzea, trzech mistrzów, trzy idee architektury*. „Muzealnictwo” 1999, nr 41.
- A. Kiciński, *Renzo Piano – technologia i klasyka*. „Architekt” 2003, nr 3.
- G. Knapp, *Heinz Tesar. Sammlung Essl, Klosterneuburg*. Stuttgart/London 2000.
- Kunsthau Graz. *A friendly alien*. Folder. Graz 2003.
- V. M. Lampugnani, *Renzo Piano. Progetti a architecture 1987-1994*. Milano 1995.
- G. Mack, *The Museum of the Mind*. London 2003.
- G. Mack, *Art Museums. Into the 21st Century*. Basel, Berlin, Boston 1999.
- F. Maier-Soigk, *Die neuen museen*. Köln 2002.
- R. More, R. Ryan, *Building Tate Modern*. London 2000.
- „Museum Liner 9050 Appenzell” AIX 2000, nr 139.
- Mystical Presence. Art Museum Bregenz, Austria*. „The Architectural Review” 1997, nr 1120.
- Neue Nationalgalerie Berlin – folder 2003.
- V. Newhouse, *Towards a new museum*. New York 1998.
- J. Nouvel, *Luzern concert hall*. Luzern 1998.
- I. M. Pei, *The Exhibitions Building of The German Historical Museum Berlin*. Munich-Berlin-New York 2003.
- R. Piano, *Mein Architektur*. „Logbuch”, Paris/Genua 1997.
- R. Piano, *Fondation Beyeler, Basel*. Boston, Berlin 2000.
- P. Plagens, *Panika w galerii*. „Newsweek” 25.08.2002.
- R. Ryan, *Pastoral Pavillion. Art gallery, Basle, Switzerland*. „The Architectural Review” 1997, nr 1210.
- H. Tesar, *Sammlung Essl. Klosterneuburg*. Stuttgart/London 2000.
- J. G. Trulove, *Designing The New Museum*. Gloucester Mass 2000.
- L. Waechter-Böhm, *Heinz Tesar*. Wien/New York 1995.
- C. Wedel, *Die Neue Museumsinsel*. Berlin 2002.
- M. Wellmer, *The Gemäldegalerie Seen in New Light*. „Vernissage” 1998, Berlin.
- Wien 1975-2005 Neue Architektur*. Wien, New York 2003.
- R. Wilson, *Dante's drive-in Mediatheque, Troyes, France*. „The Architectural Review” 2003, nr 1272.
- N. Vrkljan-Križić, *Museum – a secular temple of today*. „Oris” 1999, nr 1.
- P. Zumthor, *Thinking architecture*. Basel 1998.
- P. Zumthor, *Kunsthau Bregenz*. Bregenz 1997.

Andrzej Kiciński

### Development Tendencies of European Museums at the Threshold of the Twenty First Century Examples from Austria, Switzerland, London and Berlin

For more than twenty years museums in Europe as well as in the U.S.A., Mexico and Japan have been going through a period of extraordinary development. This boom was foreseeable and almost planned in the optimistic prognoses made more than forty years ago and dealing with ways of spending leisure time, which was envisaged as constantly growing in the course of economic progress. At the same time, collections, especially those of art museums, also increased.

Already since the 1980s every town in Western Europe harboured the ambition of possessing a significant museum. Germany, Austria and The Netherlands witnessed the development of a new form of art „halls” (Kunsthalle, Kunsthal) and art „houses” (Kunsthäuser).

The largest number of modern art museums is to be encountered in Switzerland, followed by Austria, Denmark, Greece, The Netherlands, Germany, France, Italy and Belgium. Programmes of constructing modern art museums seemed to have bypassed Poland. The author discusses ensembles of museums and culture centres which in their capacity as important sites in city plans affect the attractiveness of the whole region: MuseumsQuartier in Vienna, Louvre-Tuileries in Paris, the

National Gallery in London, Schaumainkai in Frankfurt, the Berlin Museum Island and the Tiergarten Prussian Culture Centre, also in Berlin. The article considers examples of the coexistence of libraries and museums in the form of so-called media-ques which have been developing for the past few years, such as the one in NEMES. While discussing the Gemaldegalerie in Berlin and the Sammlung Essl in Klosterneuburg, the author delved into tendencies towards ensuring maximum comfort for the visitors, discernible in the designs and realisations of art museums. The Tate Modern in London and Kunsthaus in Graz serve as examples of the so-called ennoblement of the worse bank, i. e. enhancing the attractiveness of a given region by situating within it an important museum.

Unfortunately, the period of successes enjoyed by art museums in Europe passed over Poland, whose situation could have been improved by widely applied „functional conversions”, in other words, the use of post-industrial buildings for museum purposes. The construction of the Silesian Museum or the Art Museum in Łódź would have been much more realistic if use had been made of historical factory halls, which are slowly turning into ruins.

□

Marek Pabich

## BUDYNEK MUZEALNY – NAJCENNIJSZY EKSPONAT?

Architektura muzeów sztuki od początku lat 70. XX w. zaczęła przybierać coraz bardziej rzeźbiarskie formy. Wywołało to zaniepokojenie artystów, którzy obawiali się, że forma budynków jest zbyt konkurencyjna dla wystawianych w nich dzieł. Edelbert Köb uznał, że wszelkie rozważania na temat budownictwa muzealnego, a w szczególności przestrzeni ekspozycyjnych, zostały zdominowane przez głosy architektów: (...) *Architekci stali się najważniejszymi graczami na scenie muzealnej. W ten sposób raczej architektura budynku, a nie kolekcja i program wystaw, stały się czynnikiem determinującym sukces lub niepowodzenie muzeum*<sup>1</sup>. Amerykański rzeźbiarz Donald Judd wręcz oczekiwał, że to rzeźbiarze zajmą się projektowaniem budynków. Wielu dyrektorów muzeów obawiało się, często nie bez racji, że agresywna przestrzeń muzealna zagrozi właściwemu odbiorowi prac. Thomas Decke z Neues Museum Weserburg w Bremie zalecał: *podobnie jak stacja kolejowa muzeum pełni pewną funkcję, musi zatem posiadać przestrzeń odpowiednią do ekspozycji dzieł sztuki. Architektura powinna skryć się za funkcjonalnością. Zwiedzający powinni pamiętać dzieło, a nie architekturę, przynajmniej jeżeli chodzi o wnętrze muzeum. Architekt może zatem wykazać swój rzeźbiarski i architektoniczny talent na zewnętrznej elewacji budynku*<sup>2</sup>. Z kolei Hugh Pearman zadaje pytanie: *Czym muzeum czy galeria powinny być lub jak dzisiaj powinny wyglądać?*<sup>3</sup>. Sam odpowiada ironicznie, że jakakolwiek by była odpowiedź na to pytanie, nie ma to żadnego znaczenia. Budynek jako medium, staje się ważniejszy niż przesłanie jakie zawiera w postaci kolekcji. A przede wszystkim podkreśla, że *jedyną ważną rzeczą jest, aby było zaprojektowane przez światowej sławy architekta*<sup>4</sup>. H. Pearman krytykuje Centre Pompidou za to, że przyciąga więcej turystów niż wieża Eiffla i Luwr. Okazuje się, że znaczna część zwiedzających nie przychodzi tam dla kontaktu ze sztuką, ale żeby przejechać się zewnętrznymi schodami ruchomymi i choć przez chwilę przeżyć spektakl przygotowany przez współczesną architekturę. Jest w tym dużo prawdy, gdyż współczesne muzea, zgodnie z opinią Allana Kaprowa, często *forsują tendencję włączania sztuki w życie*<sup>5</sup>. Sytuację taką zapowie-

dzieli swoimi działaniami sami artyści, którzy zaczęli gloryfikować sztukę do tego stopnia, że przybrało to formy wynoszenia sztuki ponad życie i do zatarcia granic pomiędzy poszczególnymi rodzajami sztuk. Sztuka konceptualna, happening, performance tworzone są poza pracowniami i galeriami, ich środowiskiem zaczynają być place i ulice miast. Coraz częściej integralnym elementem tych działań artystycznych stają się odgłosy miasta, sztuka powoli wchodzi w reakcję z codziennym życiem.

Muzea próbują swoimi ramami objąć nowe zjawiska w sztuce, dostosowując do nich swój kształt przestrzenny. Forma staje się agresywna, akcentuje tym samym swoją obecność. Jednak reakcja ta wynika również z długotrwałego procesu upadku architektury drugiej połowy XIX w., wywołanej historyzmem i eklektyzmem<sup>6</sup>, który doprowadził do zerwania tradycyjnej jedności sztuk. Konsekwencją stało się m.in. wyzolenie architektury pod postacią Stylu Międzynarodowego. Charles Jencks uważa nawet, że architektura *high-tech próbuje być sztuką ready-made, świetnie rozpoznawalną, stanowiącą tylko pewien typ opakowania dla samej sztuki. Siła wyrazu tej architektury zaczęła słabnąć w miarę pojawiania się podobnych budynków*<sup>7</sup>.

Thomas Krens, dyrektor Fundacji Guggenheim Museum reprezentuje pogląd, że rola i funkcja muzeum zmieniła się w wieku XX, również w związku z możliwością szybkiego przemieszczania się człowieka we współczesnym świecie. Powstaje nowa generacja muzeów, które nie mogą być dłużej organizowane według kanonów wieku XIX, tzn. funkcjonować jak encyklopedie sztuki. W końcu lat 80. XX w. okazało się, że nie istnieje nic takiego jak typowe muzeum sztuki. Tym bardziej, że architektura, w tym także muzealna, jest postrzegana przez część artystów jako *arogancka dyscyplina, która nie potrzebuje sztuki. (...) Klasyczne muzeum było budowane w sposób następujący: cztery ściany, górne oświetlenie, dwoje drzwi, jedno, aby wejść; drugie, aby wyjść. Ta prosta zasada otwierała drogę do sztuki architektury*<sup>8</sup>. Ten sposób myślenia ma swoje korzenie w tradycyjnie pojmowanych związkach architektury ze sztuką: *Sztuka, a raczej sztuki piękne, panu-*

ją nad architekturą, która jest środowiskiem dla malarstwa, przestrzenią dla rzeźby, miejscem dla zdobnictwa. Dowiodły tego panowania przez minione stulecia – aż do dnia dzisiejszego<sup>9</sup>. Z drugiej strony współczesny artysta chce, aby jego sztuka toczyła dialog z otaczającą ją przestrzenią. Dla innych jest to przestrzeń, którą charakteryzuje prostota. Są jednak twórcy, dla których wyzwaniem są rzeźbiarsko kształtowane wnętrza o charakterze abstrakcji geometrycznej, gdzie architekci, podobnie jak rzeźbiarze, swobodę twórczą poddają matematycznym rygorom. Czy zatem współczesna architektura muzealna jest wyrazem rzeźbiarskiego spojrzenia architekta, działaniem obliczonym na spektakularny efekt czy dążeniem, aby muzea stały się częścią kolekcji muzealnej?<sup>10</sup>. Zmagania Thomasa Krensa o kształt kolejnych obiektów muzealnych należących do Fundacji Guggenheima pokazują, jak mecenat, który on reprezentuje, walczy o prymat na światowym rynku sztuki, tworząc spektakularną architekturę dzięki starannie dobranym architektom. Wywołuje to reakcję dostrzeganą nie tylko w kręgach muzealnych.

Krytyk architektury Paul Goldberger, obserwując podobne działania związane z masowym budownictwem muzealnym lat 70. XX w. pisał słowa aktualne i dzisiaj: *Nowe muzea zdają się podążać w kierunku form rzeźbiarskich, niezależnie od kosztów. Architekci nazywani są mordercami muzeów, ale moda zwraca się w kierunku skromności, na czym może skorzystać sztuka. (...) Nie*

ma oczywiście prostej recepty na dobre muzeum, ale najlepszy budynek zazwyczaj zawiera różnorodne sale ekspozycyjne, a także pewną elastyczność w dostosowywaniu do różnych wystaw<sup>11</sup>. Cytowany autor zauważył, że to nie czasy najnowsze przyniosły ideę muzeum pomnika, który ma podnieść rangę miasta, dawać świadectwo jego zamożności i potęgi. Do tej kategorii Goldberger zalicza również muzea XIX w., takie jak British Museum, które wyrosło z innej filozofii funkcjonowania i było zrealizowane całkowicie odmiennymi środkami architektonicznymi. Pełne dynamizmu przestrzenie przestają być statycznym tłem dla ekspozycji, stają się elementem akcji, dającej możliwość odczytywania swojego przekazu w różnych kierunkach i konfiguracjach. Umiejętność rzeźbiarskiego potraktowania bryły muzeum, równoczesne stosowanie form wypukłych i wklęsłych, tworzenie kształtów negatywowych, operowanie formą abstrakcyjną, to wszystko jest płaszczyzną, na której bez trudu architekt nawiązuje porozumienie z rzeźbiarzem. Dzięki temu mniej kontrowersji budzą projekty przestrzeni przeznaczonych do ekspozycji rzeźby niż służące malarstwu. Szczególnie rzeźba konstruktywistyczna, która podobnie jak architektura posługuje się przestrzenią, a także wykorzystuje element czasu i światła, postrzega wszystkie sztuki poprzez architekturę. Muzea, które przez długi okres traktowano jak katedry, budziły zdecydowanie więcej kontrowersji niż same obiekty sakralne. Notre-

Dame-du-Haut Le Corbusiera w Ronchamp (1950-1955) nie wywołała takiej burzy, jak nowojorskie Guggenheim Museum Franka Lloyd Wrighta. Powszechnie zdziwienie ekspresją budynku kaplicy, przekształciło się w wielką aprobatę dla rzeźbiarskiej siły wyrazu i sposobu oświetlenia wnętrza. Guggenheim Museum jest chyba jedynym obiektem architektury XX w., który wywołał tak wiele dyskusji. Dzieło architektoniczne rzadko w historii wywołuje tyle emocji, nie stając się źródłem inspiracji. Chyba tylko muzeum w Bilbao, które z założenia musiało kontynuować linię swojego poprzednika, daje się rozpoznać symbolicznie jako spleciona wstęga odwołująca się do ukształtowania muzeum Wrighta.

Z kolei Joseph Giovannini



1. Frank Lloyd Wright, Guggenheim Museum, New York

1. Frank Lloyd Wright, Guggenheim Museum, New York

uważa, że ośmiokondygnacyjny budynek Solomon Guggenheim Museum jest spiralnym zwinięciem ciągłej promenady, ekwiwalentem parterowego muzeum<sup>12</sup> w trudnej sytuacji urbanistycznej. Budynek muzeum powstał w wyniku spotkania dwóch niezwykle osobowości – Franka Lloyd Wrighta i Hilly Rebay, która doradzała Guggenheimowi w sprawach artystycznych. W czerwcu 1943 r., w liście do architekta pisała o zamiśle budowy muzeum dla kolekcji Guggenheima, dotychczas eksponowanej w tymczasowo zaadaptowanym garażu. Wkrótce okazało się, że kolekcja nie na długo opuściła garaż. W 1959 r. przeniosła się do innego „garażu”, tym razem wielopiętrowego – budynku przy Fifth Avenue. Wright był rozczarowany wyborem Nowego Yorku przez Solomona R. Guggenheima na miejsce dla muzeum. Dla Wrighta, miłośnika otwartej przestrzeni, miasto to było przeludnione, zbyt gęsto zabudowane; krytykował je za brak wartości architektonicznych. Lewis Mumford już w dniu otwarcia muzeum uważał, że jedynym rozwiązaniem dla tego gmachu jest zmiana funkcji budynku na muzeum architektury. Takie przeznaczenie byłoby, według niego, zgodne z formą budowli, a przy okazji ukryłoby jego błędy<sup>13</sup>. Jednocześnie traktuje ten obiekt jako wyjątkowe dzieło rzeźbiarskie. Jest to *nowy rodzaj mobilnej rzeźby, jej dynamiczny ruch jest akcentowany poprzez sylwetki zwiedzających, które tworzą ruchomy fryz w przeciwieństwie do nieruchomych, oświetlonych obrazów*<sup>14</sup>. Lewis Mumford uważa, że skoro plan muzeum Guggenheima jest arbitralny, przestrzeń wewnętrzna jest męcząca, a podstawowe funkcje muzeum są udaremnione przez rodzaj architektury, podporządkowanej całkowicie formalnej estetycznie decyzji architekta – *to nie jest to architektoniczna oryginalność, ale akademizm*<sup>15</sup>.

Jednocześnie podkreślano rangę pomysłu Wrighta, dzięki któremu kontrowersyjna architektura tego muzeum stała się przedmiotem ożywionej dyskusji. Uznano, że *jeżeli funkcją budynku muzeum jest zwabienie zwiedzających, to jest to prawdopodobnie najbardziej funkcjonalny budynek, jaki wzniósł kiedykolwiek Frank Lloyd Wright*<sup>16</sup>. Krytyk architektury, Peter Blake, akceptował budynek z zupełnie innych powodów: *Nie można zaprzeczyć, że Guggenheim Museum będzie wiecznym wyzwaniem dla swoich dyrektorów. (...) Niemożliwa jest do opisanania uderzająca przestrzeń, trze-*

*ba jej doświadczyć i ją przeżyć. Gdyby nawet Wright nic poza nią nie stworzył, ta przestrzeń powinna zapewnić mu specjalne miejsce w historii architektury. (...) To nie jest najbardziej praktyczny budynek na świecie, ani także, jak niektórzy go traktują, Panteon. Ale jest to z pewnością najbardziej wartościowe dzieło w kolekcji Guggenheima*<sup>17</sup>. Philip Johnson uznał później muzeum za najpiękniejszy budynek Nowego Yorku.

Wiele kontrowersji wywołała też budowa Guggenheim Museum w Bilbao. Rzeźbiarski kształt tego budynku ma ścisły związek z użytym przez Franka Gehry'ego materiałem wykończenia jego zewnętrznej powłoki: *używam dużo metalu w moich budynkach, ponieważ wówczas mogę robić z jednego materiału trójwymiarową formę. To znaczy, że z tego samego materiału może być wykonany zarówno dach, jak i ściany*<sup>18</sup>. Z zewnątrz to właśnie metal (blacha tytanowa) nadaje budynkowi kształt, który przypomina rozwijalne organiczne rzeźby Antoine'a Pevsnera. Rozbicie form budynku i ich otwieranie sięga do początkowych doświadczeń Nauma Gabo, kiedy jego rzeźba zaczęła tracić masę i wprowadzać do swego wnętrza coraz więcej powietrza. Dziennikarz „Time”, Richard Lacayo, nadał swojemu artykułowi znamieny tytuł *What will our sky?*<sup>19</sup>. Jeżeli przyszłość będzie przynosiła tak agre-



2. Frank Gehry, Guggenheim Museum, Bilbao

2. Frank Gehry, Guggenheim Museum, Bilbao

sywne budynki, jak w Bilbao czy w Cincinnati, to jest możliwe, że wkrótce architekci na nowo odkryją modernizm. Podobnie mówi architekt Robert Stern, dziekan Yale School of Architecture: *Guggenheim w Bilbao jest obiektem unikatowym. Ale trzy Bilbao w rządzie tworzyłyby zabawny budynek*<sup>20</sup>. Obawia się także, że prawdopodobne naśladownictwo Gehry'ego doprowadzi do monotonii, a jednocześnie będzie przytłaczało, co spowoduje, że w końcu wrócimy do architektury międzynarodowej.

Ten wielki tytanowy okręt admirałski<sup>21</sup>, o powierzchni 24 000 m<sup>2</sup>, stoi w centrum przemysłowego Bilbao, na nabrzeżu rzeki Nervión. Ponad jedną jego częścią przerzucony jest most łączący miasto z portem. Budynek stał się *ikoną dla całego miasta*<sup>22</sup>. Kurt W. Forster analizując historię architektury zauważa, że Gehry'ego można porównać z Francesco Borrominim, gdyż ich budynki wywierają podobną presję na współczesnych<sup>23</sup>. Relatywnie wkład Fundacji Guggenheima był niewielki. Hiszpanie zapłacili za wzniesienie budynku, natomiast strona amerykańska przekazała część swojej kolekcji oraz zobowiązała się do organizacji wystaw czasowych, z których wiele składa się z prac artystów hiszpańskich, wykonywanych na zamówienie muzeum. Wiele sal muzeum zostało zaprojektowanych z myślą o określonych eksponatach.

W wieku XX, w przeciwieństwie do XIX-wiecznych ekspozycji stałych, przypisanych do budynku i jego klasycznej przestrzeni, narodziła się koncepcja wystaw „wypożyczanych” – wędrujących. Mają one swoje źródło w doświadczeniach czasowych prezentacji organizowanych w trakcie wystaw światowych wieku XIX.

Zdecydowane oddzielenie bryły budynku od otaczającego środowiska, które można zaobserwować w muzeach należących do fundacji Guggenheima w Nowym Yorku i Bilbao, wystąpiło również w projekcie Whitney Museum of American Art. Autorem pomysłu był Marcel Breuer, muzeum otwarto w 1966 r., a więc niedługo po kontrowersyjnym projekcie F. L. Wrighta. Marcel Breuer próbując odpowiedzieć, jak powinien wyglądać budynek muzealny pisał: *Jest łatwiej odpowiedzieć, jak nie powinien wyglądać. Nie powinien wyglądać jak budynek handlowy czy biurowy, także nie powinien wyglądać jak miejsce łatwej rozrywki. Jego forma i materiał powinny się identyfikować z masą pięćdziesięciopiętrowego wieżowca i długich na milę mostów w środku dżungli kolorowego miasta. Powinien być niezależny, (...) odrzucać historię, a jednocześnie posiadać wizualne powiązanie z otaczającą ulicą*<sup>24</sup>. Bryła muzeum, określona przez architekta jako *odwrócona piramida*<sup>25</sup>, przyciąga uwagę przechodniów. Już w fazie powstawania projektu była niezwykle kontrowersyjna,



3. Frank Gehry, Guggenheim Museum, Bilbao

3. Frank Gehry, Guggenheim Museum, Bilbao

ale pomiędzy muzeum a miastem nawiązana została wspólna współpraca. Dyrekcja muzeum chciała otrzymać budynek o dużej dowolności w aranżacji wnętrza. Planowano podzielić otrzymaną powierzchnię ekspozycyjną na dwie części i przeznaczyć jedną z nich na wystawy stałe, a drugą, o podobnej wielkości, na prezentacje czasowe. Wspólnym dążeniem architekta i dyrekcji muzeum było stworzenie wnętrza prostych, w których uwaga zwiedzającego może być skupiona tylko na eksponatach.

Zrezygnowano z oświetlenia dziennego, gdyż w bezpośrednim sąsiedztwie muzeum stoją budynki wysokie, które skutecznie ograniczają dopływ światła. Ponadto istniała uzasadniona obawa, że światło dzienne odbite od sąsiednich budynków nie będzie posiadało swojej naturalnej barwy. M. Breuer uważał, że mimo wszystko wewnątrz muzeum musi komunikować się z miastem. W tym celu zaprojektował kilka niewielkich, przeszklonych otwarć, pełniących funkcje okien, a jednocześnie dodatkowo rzeźbiących bryłę. Architekt wyraźnie wyodrębnił fragment planu zawierający komunikację pionową. Dzięki temu przestrzenie ekspozycyjne na pierwszej, drugiej i trzeciej kondygnacji stały się niezależne od pozostałych części budynku i można je dowolnie wydzielać i dostosowywać do potrzeb określonych prezentacji. *Z punktu widzenia muzeum jest to idealna aranżacja, ponieważ pozwala otrzymać przestrzenie dowolnie kształtowane dla potrzeb różnego rodzaju i wielkości prac. Architektura służy sztuce*



ce, bardziej niż swojej estetyce, staje się nie narzucającym się tłem, w którym sztuka przemawia bez żadnych przeszkód<sup>26</sup>.

Pomysł Franka Gehry'ego charakteryzuje stosowanie organicznie miękkich form, a ich ekspresja jest wyrażona przez pozorny ruch, wywołany działaniem niewidocznej siły. Twórczość J. M. Pei'a, podobnie jak Marcela Breuera, cechuje zamiłowanie do rzeźbienia brył architektonicznych oraz upodobanie do zestawiania prostych kształtów geometrycznych w taki sposób, że wywołują wrażenie *architektury, która symbolizuje wysiłek*<sup>27</sup>.

Pei tworzy abstrakcyjne formy, których związek z ekspresjonizmem wyraża zestawianiem w różnych kierunkach potężnych brył, podporządkowanych regułom geometrycznym. Charakterystyczne ogromne płaszczyzny, gdzieniegdzie pocięte są otworami okiennymi. W początkowym okresie twórczości Pei'a ekspresja łączyła się z zastosowaniem betonu, użytego w sposób szorstki i surowy do kształtowania zewnętrznych ścian. Everson Museum of Art w Syracuse (1968) jest tego najlepszym przykładem. Ciężkie bryły „zawieszane” ponad tarasem otaczającym muzeum, wzajemnie nakładające się w poszczególnych planach, podobnie jak Nationalgalerie Miesa van der Rohe, wyrastają z podium, o zbliżonej strukturze organizacji wewnętrznej. Te wiszące, prostopadłościennne galerie zostały ułożone w geometrycznym porządku wokół wewnętrznego przekrytego od góry dziedzińca, pełniącego rolę przestrzeni dla ekspozycji rzeźb. Jest to *rodzaj rzeźby dla pomieszczenia rzeźb; ktoś może powiedzieć: dzieło sztuki dla innych dzieł sztuki*<sup>28</sup>. Ten rzeźbiarsko potraktowany budynek jest niezwykle funkcjonalny, a jednocześnie zapewnia różnorodność przestrzenną, daje zwiedzającemu poczucie dobrej orientacji. Połączenia komunikacyjne górnego poziomu między „wiszącymi” galeriami zostały przeszklone, aby w każdej chwili zwiedzający mógł określić swoje położenie, zarówno w stosunku do zewnętrznego otoczenia budynku, jak i jego przestrzeni wewnętrznej. Introwertyczna bryła powstała jako wynik analizy otoczenia przyszłego muzeum usytuowanego w centrum Syracuse obok olbrzymich gmachów, których obecności wokół muzeum I. M. Pei nie akceptował. Architekt ten jest również autorem rozbudowy Deutsche Historische Museum w Berlinie (2003). Podobnie jak w National Gallery, stosuje tu masywne, nieprzeniknione bryły. Zestawia je z całkowicie przezroczystą, konstruktywistyczną formą rzeźbiarską, której rodowodu można doszukać się w projekcie pomnika III Międzynarodówki Władimira Tatlina z 1920 roku.

Z kolei Kunstmuseum w Vaduz prezentuje się zwiedzającemu jako pełen spokoju monolityczny korpus,

symbolizujący stabilność księstwa i stanowiący prawdziwy skarbiec sztuki. Jednak nawet w tak niewielkiej społeczności, jaką tworzy księstwo Liechtenstein, droga do budowy muzeum nie była prosta. Dar hrabiego Bendera, w postaci dziesięciu obrazów Maurica, stał się w 1968 r. impulsem do założenia państwowego muzeum. Do 1996 r. kierował nim Georg Malin, który już w latach 70. popierał zamiysł budowy nowego obiektu. Pierwszy projekt, wykonany w latach 80. XX w., nie został zrealizowany – parlamentarzyści nie chcieli przeznaczyć państwowych pieniędzy na wzniesienie w Vaduz gmachu muzeum sztuki. W tej sytuacji grupa zamożnych mieszkańców Liechtensteinu, we współpracy z rządem oraz władzami Vaduz, w 1996 r. powołała prywatną fundację do budowy muzeum sztuki. Szybko zebrano odpowiednią sumę i ogłoszono wyniki rozstrzygniętego w 1998 r., międzynarodowego



4. Meinrad Morger, Heinrich Degelo, Christian Kerez, Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz

4. Meinrad Morger, Heinrich Degelo, Christian Kerez, Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz

konkursu na projekt. Zwycięzcami zostali szwajcarscy architekci: Meinrad Morger, Heinrich Degelo i Christian Kerez. Ukończony w 2000 r. obiekt potraktowano jako prywatny dar dla księstwa Liechtenstein w celu uczczenia milenium. Budynek ten stanowić może przykład szwajcarskiego minimalizmu, panującego nie tylko w architekturze muzealnej. Wydłużona prostopadłościenna bryła, której ściany zewnętrzne wylane zostały z betonu, powstałego z połączenia kruszywa bazaltowego w kolorze czarnym, różnokolorowego żwiru i czarnego cementu, zawiera proste wnętrza o rozmaitych proporcjach rzutu, dostosowane do ekspozycji sztuki współczesnej. Stanowi ona zasadniczy trzon kolekcji. Cztery sale usytuowane na parterze przeszklono na całej wysokości. Z kolei wszystkie sale pierwszego piętra muzeum oświetlone są z góry przez całkowicie przeszklony dach. Różnorodne kształty sal i różny sposób oświetlenia w muzeum (światło boczne, górne lub całkowicie sztuczne) zapewniają pełną swobodę aranżacji zmieniających się wystaw.

W maju 2003 r. nastąpiło otwarcie obiektu prezentującego kolekcję Lois & Richard Rosenthal Center for Contemporary Art w Cincinnati (instytucję założono

w 1939 roku). Joseph Giovannini uważa, że Zaha Hadid rozwiązała problem wysokiego budynku znacznie lepiej niż Frank Lloyd Wright w Nowym Jorku. Projekt ośmiokondygnacyjnego budynku autorka nazwała urbanistycznym dywanem. Przestrzenie ekspozycyjne zostały powiązane ze sobą i zawieszono we wnętrzu muzeum, jednocześnie część sal ekspozycyjnych została zaakcentowana na zewnątrz wyraźnym wysunięciem z podstawowej bryły budynku. Pełne dynamiki i kontrastów przestrzennych wnętrza, zbudowane zostały w oparciu o analizę urbanistyczną Cincinnati. Zmienne kierunki i ostre kąty siatki ulic znalazły swoje odzwierciedlenie w strukturze obiektu. Dynamiczny charakter planu miasta sprzyjał w tym momencie naturze projektowania Zahi Hadid, która w sposób wyjątkowo plastyczny, a przy tym agresywny, połączyła sztukę i architekturę w jedną całość.

*Architektura narodziła się z konfliktu pomiędzy ideami architekta a rzeczywistością*<sup>29</sup> – to zdanie Mario Botty, który tak charakteryzuje własny pogląd na temat architektury: *zawsze staram się nadać architekturze pewien sens obecności, ponieważ uważam, że budynek musi wysłać czytelny sygnał w kierunku innych budynków. Ale kiedy do niego wchodzi – wnętrze budynku powinno być skromne i proste, oddziaływać tylko za pomocą światła tworzącego przestrzeń*<sup>30</sup>. Projektując prywatne muzeum Watari-Um (1990) w Tokio, w urbanistycznej wieży Babel, jak Mario Botta określa stolicę Japonii, pragnął swoim budynkiem wprowadzić porządek, nadając mu cechy symbolu. Nie tylko dlatego, że *marzenia o wiecznej trwałości dzieła są słabością każdego twórcy*<sup>31</sup>, ale żeby bardziej zainteresować przechodnia wielkiego miasta. Botta chciał również przeciwstawić się przestrzennemu bałaganowi miasta, zawartej w nim sprzeczności stylów i form. Tworząc *ten dziwny budynek, który przypomina ptaka rozkładającego skrzydła ponad ulicą*<sup>32</sup>, nadaje mu cechy silnego znaku, oczekuje nawet, że będzie on działał tak silnie, jak chorągiew czy totem. Każda z trzech elewacji budynku jest inna, odwołuje się do odmiennego kontekstu urbanistycznego otoczenia.

Elewacja wejściowa Watari-Um jest rozwinięciem wznoszonych niemal równocześnie, dwóch innych obiektów M. Botty – biblioteki w Villeurbanne



5. Zaha Hadid, Contemporary Arts Center, Cincinnati

5. Zaha Hadid, Contemporary Arts Center, Cincinnati

(Francja, 1984-1988) i banku w Buenos-Aires (Argentyna, 1989-1990). Wszystkie trzy zostały wpisane w ciasną zabudowę ulic. W przypadku muzeum prostotę użytych środków Botta doprowadził do perfekcji, pozwalając jednocześnie swemu budynkowi „mówić”. Elewacje również buduje jako znaki; ich rysunek i akcentowane podziały nie przekazują informacji o ukrytej za nimi liczbie kondygnacji, ale stają się autonomicznymi elementami całości. Prosta, niemal symetryczna elewacja wejściowa tego muzeum nie pozbawiona została pewnych napięć wywołanych m.in. przeciwstawieniem kierunków wertykalnych i horyzontalnych. Efekt ten został wzmocniony przez prowokujące złamanie symetrii, wywołane wstawieniem w jeden z narożników otwartej na zewnątrz klatki schodowej. Dzięki charakterystycznemu rysunkowi tej elewacji (składającej się z ułożonych naprzemiennie dwukolorowych pasów betonu, rozbitych ustawionym osiowo rozcięciem doświetlającym wnętrze), bez trudu możemy poznać autora, którego upodobanie do prostych geometrycznych form przypomina, że jest on uczniem Le Corbusiera i Louisa Kahna. Sam Botta nie kryje, że działalność architektoniczna daje mu możliwość odwoływania się do czasu przeszłego. W zderzeniu z trudnymi warunkami lokalizacyjnymi (trójkątna działka na zbiegu ulic), z wyjątkowo precyzyjnie określonymi oczekiwaniami inwestora – Shizuko Watari, a także ze specyficznymi wymogami i przepisami budowlanymi Japonii, Mario Botta stworzył obiekt, który z jednej strony jest wynikiem kompromisu pomiędzy potrzebami, możliwościami i wyobrażeniami, zaś z drugiej wspinałym dziełem architektonicznym. Jednocześnie dla Botty w muzeum najważniejsza jest sztuka. Kształtuje więc proste w wyrazie wnętrza, nieco zmieniające się na poszczególnych kondygnacjach.

Lata 80. XX wieku przyniosły gwałtowny rozwój gospodarczy Japonii, w całym kraju widoczny był wyjątkowy boom budowlany. Tokio, którego gęsta zabudowa ograniczała możliwości rozbudowy wewnątrz granic administracyjnych miasta, rozrastało się na obrzeżach. W pasie nadmorskim powstało nowe centrum biurowe i mieszkaniowe. Niespodziewane załamanie koniunktury na początku lat 90. stało się przyczyną zatrzymania wielu inwestycji, istotnych dla struktury przedmieść oraz niepodjęcia budowy wielu projektowanych obiektów. Wytworzyła się nietypowa sytuacja – nowo wzniesione przedmieścia funkcjonowały bez swego centrum, a teren, na którym miało ono powstać, pozostał pustym placem. Brak tożsamości tych terenów podsunął architektowi Makoto Sei Watanabe pomysł budowy nietypowego muzeum, którego



6. Mario Botta, Watari-Um, Tokio

6. Mario Botta, Watari-Um, Tokyo

(Fot. 2, 3, 4 – M. Pabich)

kształt miał wyjaśniać złożoną, wielowarstwową strukturę miasta. Intrigująca forma tej budowli wynika z filozofii projektowania tego architekta. Uważa on, że współczesna architektura jest zbyt rygorystycznie podporządkowana tradycji modernistycznej. Naczelnym hasłem projektanta staje się wezwanie *uwolnić marzenia*<sup>33</sup>. Przy pełnej swobodzie twórczej stawia sobie drugi cel – każde dzieło architektoniczne musi zawierać indywidualny kod, powinno być czytelnym znakiem i zawsze nieść określony przekaz. K-Museum (1996) miało być dziełem sztuki samym w sobie, które nie potrzebuje wewnątrz obszernych galerii o zmiennej powierzchni ekspozycyjnej. Makoto S. Watanabe uważa, że muzeum osiągnie swój podstawowy cel, gdy jego struktura przekazuje zwiedzającemu informację o różnorodności miasta, o wzajemnych oddziałyvaniach jego wielu warstw i o kontrastach. To właśnie kontrast stał się jedną z zasad budowy całej kompozycji przestrzennej. Podobnie jak funkcjonowanie miasta, cała bryła muzeum również balansuje na granicy równowagi. To, że muzeum zbudowane jest na nierównym terenie, tylko w kilku miejscach z niego wyra-

sta, ma również swoją symbolikę. Forma muzeum przypomina lądujący samolot, ledwo dotykający ziemi, wyraża ruch, który jest nieodzownym elementem życia współczesnych miast. Wnętrze wypełnione jest sztuką obrazującą życie miasta. Dynamika filmów video, prace rzeźbiarskie, makiety prezentujące poszczególne części struktury miasta, dopełniają bryłę muzeum, tworząc jednorodną kompozycję.

Krytyk architektury Peter Plagens, pisząc w 2001 r. o wielu nowych realizacjach muzealnych i ich często kontrowersyjnej architekturze, wyraził opinię, że *nie można mieć wszystkiego naraz. Nie można przeżyć przyciśnięcia i mieć równocześnie zapewnione bezpieczeństwo*<sup>34</sup>. Joseph Giovannini zauważył, że *piękny budynek nie może być funkcjonalny*<sup>35</sup>. Większość architektów projektując tak złożony funkcjonalnie organizm jakim jest dzisiaj muzeum sztuki, dąży jednak do zachowania równowagi pomiędzy funkcją i formą, zwracając przy tym szczególną uwagę, aby architektura miała charakter symboliczny. Architektura muzealna jest czymś wyjątkowym, chociażby ze względu na fakt swojego związku ze sztuką, a co za tym idzie musi wyróżniać się pewną specyfiką. Muzeum, będące skarbnicą wartości artystycznych i duchowych, przyjmuje zazwyczaj formę, która wyróżnia go z otaczającego środowiska. Budynek, którego podstawowym celem jest prezentacja dzieł sztuki, również musi posiadać określony wyraz artystyczny. Muzeum przez wiele lat traktowane

jako „opakowanie” dzieła sztuki przeistoczyło się samo w rodzaj eksponatu. W ramach architektury modernistycznej budynek muzealny był również obiektem wyjątkowym. Poddany surowym regułom kształtującym jego strukturę, prostym, ale wyrazistym charakterem stał się widocznym akcentem swojego otoczenia. I także wówczas był rodzajem pomnika swoich czasów. Budynek Guggenheim Museum, który spowodował zwrot w poszukiwaniach odmiennego kształtu przestrzennego architektury muzealnej, już w trakcie budowy uważany był za rodzaj eksponatu muzealnego. Im wyraźniej rysowała się jego bryła w krajobrazie Nowego Jorku, tym więcej było głosów zbliżonych do wypowiedzi zamieszczonej w 1959 r. w „Art Forum”, że jest to *budynek, który powinien być umieszczony w muzeum, aby pokazać jak szalony jest wiek dwudziesty*<sup>36</sup>. Blisko pół wieku od tamtej realizacji, gdy powstaje coraz więcej muzeów-znaków, nie budzi zdziwienia uwaga, jaką na łamach „Newsweeka” zamieścił David Levy: *Jeżeli projektujesz budynek muzealny, być może stworzysz najważniejsze dzieło w jego kolekcji*<sup>37</sup>. Symboliczny charakter budynku muzealnego zostaje coraz częściej podkreślany przez fakt, że jego projekt wykonuje architekt światowej klasy. Hugh Pearman przewiduje: *Jeśli tak dalej pójdzie, to w pewnym momencie XXI wieku dojdzie do sytuacji, że muzea i galerie nie będą potrzebowały żadnych zbiorów, będą istnieć, aby gloryfikować swoje istnienie*<sup>38</sup>.

### Przypisy

<sup>1</sup> *Museum Architecture. Texts and Projects by Artists*. Kunsthaus Bregenz. Verlag der Buchhandlung Walter König. Köln 2000, s. 7.

<sup>2</sup> *Muzeum. Architektura wobec sztuki. W poszukiwaniu consensusu*. Red. Jaromir Jedliński i Jadwiga Janik. Muzeum Sztuki w Łodzi. Seria „Problemy” 1993, nr 1, s. 28.

<sup>3</sup> H. Pearman, *Designing to steal the show*. „The Sunday Times” 12 May 1991.

<sup>4</sup> *ibid.*

<sup>5</sup> *The Museum as Arena. Artists on Institutional Critique*. Kunsthaus Bregenz. Verlag der Buchhandlung Walter König, Köln 2001.

<sup>6</sup> Określenie „upadek” używam za: P. Krakowski, *O sztuce nowej i najnowszej*. Warszawa 1981, s. 97.

<sup>7</sup> C. Jencks, *Architektura postmodernistyczna*. Warszawa 1987, s. 5.

<sup>8</sup> M. Lüpertz, *Kunst und Architektur [w:] Neue Museumsbauten in der Bundesrepublik Deutschland*. Deutsches Architekturmuseum. Frankfurt 1985, s. 31.

<sup>9</sup> *ibid.*, s. 32.

<sup>10</sup> *A talk with Peter Plagens [w:] „Lois & Richard Rosenthal Center for Contemporary Art. The New CAC. A work in*

*progress”*. Lois & Richard Rosenthal Center for Contemporary Art. Cincinnati May 2000, s. 2.

<sup>11</sup> P. Goldberger, *What should a museum building be?* „ARTnews” October 1975, s. 33-35.

<sup>12</sup> *Hadid's Midwest Coup [w:] „Lois & Richard Rosenthal Center.. op.cit.*, s. 3.

<sup>13</sup> L. Mumford, *Critical Opinion*. „Museum News” January 1960, nr 5, s. 16.

<sup>14</sup> *ibid.*

<sup>15</sup> *ibid.*, s. 17.

<sup>16</sup> *ibid.*

<sup>17</sup> P. Blake „Museum News” January 1960, nr 5, s. 20.

<sup>18</sup> *Frank Gehry*. „Kunst & Museum Journal” 1991, Volume 2, nr 6, 1991, s. 48.

<sup>19</sup> R. Lacayo, *What will our sky?* „Time”, 21 February 2000.

<sup>20</sup> *ibid.*

<sup>21</sup> *ibid.*, s. 27.

<sup>22</sup> *Rafael Moneo. Audrey Jones Beck Building*. The Museum of Fine Arts, Houston. Text Martha Thorne. Houston, 2000, s. 6.

<sup>23</sup> *Museums for a New Millennium. Concepts, Projects, Build-*

dings. Ed. V. M. Lampugnani and A. Sachs. Prestel Verlag. Munich 1999, s. 129.

<sup>24</sup> M. Breuer, *The Architect's approach to the design of the Whitney Museum of Art*. mps, nie datowany. Whitney Museum of American Art, s. 1.

<sup>25</sup> *ibid.*, s. 2.

<sup>26</sup> J. I. H. Baur, *Speciales Features of the Whitney Museum's New Building*. mps. Whitney Museum of American Art, 1963.

<sup>27</sup> M. Lehmbruck, *Musée et architecture*. „Museum” 1974, vol. XXVI, nr 3/4, s. 263.

<sup>28</sup> *Museum of Art*. „Progressive Architecture” November 1962, s. 128.

<sup>29</sup> M. Botta, *Dear Ms. Watari* [w:] Mario Botta. *Watari-Um project in Tokyo 1985-1990*. Ed. by Watari-Um. Tokyo 1990, s. 9.

<sup>30</sup> Mario Botta. *Watari-Um project in Tokyo 1985-1990...* *op. cit.*, s. 11.

<sup>31</sup> M. Botta, *Dear Ms. Watari* [w:] Mario Botta. *Watari...* *op. cit.*, s. 9.

<sup>32</sup> M. Botta, *Projets récents* [w:] *Musée en mutation*. Colloque international. Actes. Musée d'art et d'histoire. Haute école d'arts appliqués. Genève 2001, s. 28.

<sup>33</sup> Makoto Sei Watanabe. *Conceiving the City*. l'Arca Edizioni spa. Milano 1998, s. 21.

<sup>34</sup> P. Plagens, *Rosenthal Center for Contemporary Art* [w:] „Lois & Richard Rosenthal Center for Contemporary Art”. Cincinnati May 2001, s. 2.

<sup>35</sup> J. Giovannini, *Rosenthal Center for Contemporary Art* [w:] „Lois & Richard Rosenthal Center for Contemporary Art”. Cincinnati May 2001, s. 2.

<sup>36</sup> „Art Forum”. December 1959, s. 180.

<sup>37</sup> D. Levy, *State of the Art*. „Newsweek” 2001, April 2, s. 63.

<sup>38</sup> H. Pearman, *Designing to steal the show*. „The Sunday Times” 12 May 1991.

Marek Pabich

### The Museum Building – the Most Valuable Exhibit?

From the beginning of the 1970s the architecture of art museums began to assume increasingly sculptured forms. This tendency met with anxiety among artists who recognised that the forms of the buildings compete with the works displayed within. Museums attempt to embrace new phenomena in art by adapting their spatial shapes. Form is becoming aggressive, and tries to accentuate its presence. The building which originated the turnabout in a quest for the new spatial shape of museum architecture, is the Guggenheim Museum, which already while under construction was regarded as a *sui generis* exhibit. Much controversy was also generated by the Guggenheim Museum in Bilbao; in this case, the titanic roofing sheet granted shape resembling the organic sculptures of Antoine Pevsner. Both museums applied a decisive separation of the solid of the edifice from the surrounding environment, a feature present also in the project for Whitney Museum of American Art by Marcel Breuer (1966). I. M. Pei also shapes the majority of his museums with the assistance of simple geometric, concrete forms – the Everson Museum of Art in Syracuse (1968) with

„hanging” cubicoïd galleries is the best example. The Kunstmuseum in Vaduz also constitutes a heavy monolithic corps, in this case symbolising a veritable art treasury. A total contradiction of the heretofore discussed objects are two recently erected museums: the Lois & Richard Rosenthal Center for Contemporary Art in Cincinnati, designed by Zaha Hadid, and the K-Museum in Tokyo, built according to a project by Makoto Sei Watanabe. The former – with dynamic interiors full of spatial contrasts, was constructed upon the basis of a town planning analysis of Cincinnati. The form of the Tokyo building refers to the town planning of Tokyo suburbs, but in this instance the spatial structure is to explain the complex, multi-strata structure of the city.

Museum architecture is exceptional, and although its fundamental purpose is a presentation of works of art, it too must possess a certain artistic expression. The museum, which for years had been treated as a “packaging” for works of art, has now itself changed into a special sort of exhibit.

□

Agnieszka Kula

## MUZEUM SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ – NOWY SĄSIAD W DZIELNICY EL RAVAL W BARCELONIE

Tworzenie ośrodków poświęconych sztuce współczesnej odgrywa często istotną rolę w procesach rewaloryzacji przestrzeni kulturowej miast. Władze kierują się względami pragmatycznymi. Na ogół nie ma wystarczających funduszy, by zgromadzić wartościowy zbiór dawnej sztuki. Uważa się też, że ośrodki sztuki współczesnej prowadzą bardziej ożywioną działalność, mają bogatą ofertę wystaw czasowych, pokazów kinowych i seminariów. Zgodnie z owym trendem, jednym z obiektów, powstałych w ramach procesu rewaloryzacji przestrzeni kulturowej ubogiej i zniszczonej dzielnicy El Raval w Barcelonie, jest Museu d'Art Contemporani de Barcelona (Muzeum Sztuki Współczesnej w Barcelonie), nazywane w skrócie MACBa. Rozpoczęło ono działalność w 1995 roku<sup>1</sup>.

### Richard Meier

Richard Meier, znany amerykański architekt i ówczesny burmistrz Barcelony, Pasqual Maragall, spotkali się na wiosnę 1984 r. w Nowym Jorku. Maragall opowiadał o wprowadzanych już wówczas w życie planach rewaloryzacji przestrzeni kulturowej w jego mieście oraz o perspektywie zorganizowania w nim Igrzysk Olimpijskich 1992 roku. Jakiś czas potem Meier przyjechał do Barcelony, by wybrać miejsce na budowę Muzeum Sztuki Współczesnej, które podjął się zaprojektować. Wybór padł na Casa de la Caritat (Dom Miłosierdzia), gotycką budowlę w centrum dzielnicy El Raval.

Nowe muzeum miało stać się jedną z atrakcji pieszych szlaków wiodących przez barcelońską starówkę. Meier jednak wątpił w osiągnięcie takiego celu, gdyż gęsta zabudowa i brak wolnej przestrzeni uniemożliwiały wygospodarowanie miejsca, w którym przechodnie mogliby usiąść, porozmawiać, a dzieci pobawić się. W związku z powyższym, architekt uważał za niezbędne stworzenie placu przed projektowanym muzeum. Władze Barcelony zaplanowały wyburzenie części budynków, tak aby umożliwić realizację projektu. Meierowi powierzono również przygotowanie formy zagospodarowania i wyglądu tegoż placu. Architekt praco-

wał nad projektem w latach 1987-1990. Dominującym kolorem budowli miała być biel. Ze względu na upodobanie do tego koloru, architekt bywa nazywany przez prasę „białym bogiem”.

Meier podkreślał potrzebę dialogu między nowo budowanym muzeum a otaczającymi go zabytkowymi budynkami i dzielnicą. Stąd powstał pomysł szklanej, przezroczystej ściany od strony wejścia do budynku, a także przejścia pod muzeum: *Meier chciał, żeby to był budynek z przejściem pod spodem, tak aby ludzie tam mieszkający mogli tamtędy przechodzić. Chodziło o to, by budynek był bardziej otwarty i żeby przyciągał ludzi*



1. Kamienice w północnej części El Raval

1. Town houses in the northern part of El Raval

z dzielnicy. Taki miał być klucz tego projektu – bliskość MACBy i samej dzielnicy (wywiad 1)<sup>2</sup>.

### Otwarcie

Budowę MACBy rozpoczęto w 1990 roku. Inauguracja, na którą przybyła para królewska, odbyła się 28 listopada 1995 r., 30 listopada muzeum udostępniono publiczności. Na początku, ponieważ nie było jeszcze kolekcji, oglądano i zwiedzano sam budynek. Budził on wiele emocji i kontrowersji. Choć dominowały opisy pełne podziwu i zachwytu dla dzieła Meiera, zdarzały się również głosy bardziej zdystansowane. Wypominano władzom brak pomysłu na zagospodarowanie wnętrza, a także wyburzenie zabytkowych budowli, w celu stworzenia miejsca dla MACBy. Twierdzono, iż budynek nie pasuje do dominującego w okolicy stylu – skromnego i praktycznego. W prasie porównywano muzeum do puszek Pandory, pełnej niespodzianek we wnętrzu, czy też do rozświetlonej słońcem wielkiej pralki. Z drugiej strony podkreślano pozytywny odbiór kontrastu, jaki tworzyło nowo otwarte muzeum z otaczającą go dzielnicą – biel MACBy i szarość, ziemistość El Raval. Używano takich określeń dla nowego budynku jak „klejnot”, czy też „perła”. Opisywano jak rozświetlone muzeum wyróżnia się ze zgaszonej dzielnicy. Zachwycano się syntezą starego z nowym oraz dialogiem między tym co historyczne i nowoczesne.

### „Motor kulturalny (...)”

MACBa jako Muzeum Sztuki Współczesnej Barcelony spełnia określone zadanie gromadzenia dzieł sztuki katalońskiej drugiej połowy XX wieku. O tym jednak w czasie otwarcia muzeum, w 1995 r., mówiono niewiele. Dużo miejsca poświęcano natomiast jego roli w procesie rewaloryzacji dzielnicy El Raval. Porównywano tę sytuację do podobnej, a mianowicie budowy Centrum George’a Pompidou w Paryżu. Lokalizacja MACBy między Casa de la Caritat a Convent dels Angels spowodowała, iż znalazła się ona w samym centrum osi kulturalno-artystycznej, której utworzenie zakładał plan rewaloryzacji dzielnicy El Raval „Del Liceo al Seminario” – nawet jeżeli wówczas jeszcze o barcelońskim Muzeum Sztuki Współczesnej nie wspomiano<sup>3</sup>.

W początku lat 80., kiedy zaczęto wprowadzać



2. MACBA i plac przed muzeum

2. MACBA and the square in front of the museum

w życie ów plan rewaloryzacji, w MACBie pokładano wielkie nadzieje. Jak mówił burmistrz Barcelony, należało stworzyć miasto tam, gdzie go nie było. Dla muzeum pojawiły się takie określenia jak: „Motor kulturalny, który zregeneruje El Raval”, czy też „Białe płuco w centrum El Raval”. Tę ostatnią metaforę rozwijano szerzej. MACBa i inne centra kulturalne miały dostarczać tlenu i zdrowia do pełnej problemów, biednej dzielnicy i tym samym prowadzić do jej wyleczenia [Aranda 1995; Massot 1995a]. Muzeum miało przyczynić się do ożywienia okolicy, poprawienia jakości życia. Kiedy pytano autora projektu MACBy, czy uważa, że możliwe jest przeobrażenie zdegradowanej dzielnicy przez postawienie w niej instytucji kulturalnej, przeznaczanej zasadniczo dla niedużej grupy, Meier odpowiadał, że dobra architektura ma moc przyciągania. Był również przekonany, że zaprojektowane przez niego muzeum stanie się centrum pełnym ruchu i energii, co przyczyni się do odrodzenia dzielnicy. Nie będzie to tylko ciekawy architektonicznie budynek, ale ośrodek życia miejskiego dla całej Barcelony [Fontova 1995; Navarro Arisa 1996; Olivares 1995].

W kolejnych latach funkcjonowania MACBy przekonanie wielu osób o poprawie sytuacji, szczególnie w północnej części El Raval, umacniało się. MACBa i otwarte obok Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (Centrum Kultury Współczesnej Barcelony), nazywane w skrócie CCCB, zmieniły się według niektórych w ojca i matkę El Raval – dają mu życie, czeszą go, myją i kochają [Falleras 1998]. Wyrażała tę opinię szczególnie strona rządowa, pracownicy muzeum i sam Meier. Podkreślano poprawę warunków życia



3. Wnętrze MACBy

3. MACBA interiors

mieszkańców, a także przemianę dzielnicy El Raval w centrum kulturowe i uniwersyteckie. Jak twierdzą, El Raval kulturalny jest marzeniem, ale też koniecznością: *Nadzieja na przemianę El Raval w wyspę muzeów, wydziałów uniwersyteckich i centrów badawczych, domów studenckich, galerii i centrów sztuki, bibliotek, etc. nie może być traktowana jako utopijna, ale jako przyszedły wynik zachodzących dziś w dzielnicach historycznych zmian* [Badia... 1996].

Jedną z pierwszych oznak przeobrażeń było otwarcie w okolicy MACBy wielu galerii sztuki i księgarń. Zaczęły powstawać, zanim jeszcze odbyła się inauguracja muzeum. Część przeniosła się do El Raval z innych miejsc miasta. Ich właściciele twierdzili, że jest to atrakcyjne miejsce, do którego w niedalekiej przyszłości będzie trafiał każdy, kto odwiedzi Barcelonę.

Witryny galerii, księgarni oraz sklepów z muzyką przyczyniały się do zmiany wizerunku okolicy, nastawione na nową klientelę – osoby zainteresowane sztuką, studentów mających powstać w El Raval wydziałów uniwersytetów Ramon Llull i Centralnego oraz turystów. Z czasem w galeriach zaczęto wystawiać

dzieła młodych artystów, którzy zdecydowali się zamieszkać w tej części Barcelony. Zarówno artyści, jak i właściciele galerii wyrażali chęć aktywnego współtworzenia życia dzielnicy. W lecie 1998 r. przeprowadzili wspólną akcję pod hasłem „Sztuka wieczorem w El Raval”. Polegała ona na tym, iż w każdy czwartek galerie pozostawały otwarte do godziny 23, przyciągając osoby zainteresowane sztuką, czy też młodych spędzających czas w okolicznych barach. Dwa lata później został zorganizowany weekend otwartych warsztatów. Młodzi artyści z El Raval i Poblenou otworzyli swe miejsca pracy dla publiczności. W wydarzeniu uczestniczyło około 120 twórców.

El Raval, a szczególnie jego północna część, przestawał przypominać ten sprzed dwudziestu, czy nawet dziesięciu lat. Nowe budynki, nowe sklepy, nowe środowisko artystyczne, zmieniły zupełnie charakter okolicy. Dzielnica stała się modna, szczególnie wśród ludzi młodych, zwłaszcza tych związanych ze sztuką: (...) *poprawa dzielnicy wydaje mi się oczywista. To, że jest tu muzeum, wpływa na to, że nowi ludzie przychodzą, a ci co tu byli nie odchodzą. Część dzielnicy, gdzie stoi muzeum, czyli północny El Raval, stała się ważnym miejscem z punktu widzenia handlu nieruchomościami. Wzrastają ceny lokali, a miejsce staje się modne. Tak dzieje się właśnie od tych kilku lat* (wywiad 2).

### Publiczność

W pierwszym dniu otwarcia dla publiczności, 30 listopada 1995 r., muzeum odwiedziło 600 osób, w pierwszą sobotę liczba ta sięgnęła tysiąca. Znacznie więcej osób przybyło w czasie trzech dni otwartych, zorganizowanych jeszcze przed inauguracją MACBy na przełomie kwietnia i maja 1995 r. – liczba zwiedzających sięgnęła prawie 30 000. Na nowo wybudowanym placu przed muzeum, Plaza de los Angeles, zorganizowano z tej okazji święto. W prasie podkreślano różnorodność przybyłych osób, wymieniano intelektualistów, profesjonalistów, rodziny z małymi dziećmi, „sąsiadów z dzielnicy” [Frisach 1995; Belmonte 1995]. W 1996 r. średnia liczba odwiedzających MACBę wynosiła 16 500 osób na miesiąc. W pierwszym roku od inauguracji było ich ogółem 250 000. W kolejnych latach liczba ta malała. Dla porównania wystawa dzieł Warhola w barcelońskiej Fundacji Miró przyciągnęła 100 000 osób w ciągu dwóch miesięcy. Jeśli podsumujemy frekwencję w muzeach Barcelony w miesiącach letnich 1997 r., to okaże się, że MACBA uplasowała się dopiero na dziesiątym miejscu. W 1999 r. odwiedziło ją 157 000 zwiedzających. Było to około 60 000 mniej niż w roku 1998.



Manuel J. Borja-Villel, dyrektor MACBy od 1998 r., nakreślił wizerunek przeciętnego człowieka odwiedzającego muzeum. Miała to być osoba młoda, mająca od 20 do 40 lat, profesjonalista mieszkający np. w dzielnicach Gràcia, Eixample, czy też Sant Gervasi. Znaczną część odwiedzających muzeum stanowili studenci; w lecie na każde 10 osób 7 to cudzoziemcy.

Frekwencja odwiedzających MACBę była mniejsza od oczekiwanej; zaczęto więc, po początkowym entuzjazmie, śledzić ją z niepokojem, gdyż obawiano się o powodzenie bardzo kosztownego przedsięwzięcia. Szukano różnych przyczyn nie najlepszych wyników. Sugerowano między innymi, że budynek MACBy utrudnia odpowiednie instalowanie wystaw. Uwagi te wywołały sprzeciw Meiera, który twierdził, że to nie budynek jest problemem muzeum, ale raczej zmiany w zarządzie i sposób działania MACBy [Rius 2000]. Dodatkowym powodem do niepokoju były doniesienia prasowe o kolejnych zamknięciach innych galerii sztuki w El Raval, w cztery lata od otwarcia MACBy. Ich właściciele narzekali, iż nie znaleźli tu klientów, która byłaby zainteresowana kolekcjonowaniem sztuki, czy też przedmiotów z nią związanych. Uważali, że MACBa powinna uznać swą odpowiedzialność jako „okrętu flagowego”, który przyciągnął do siebie liczne galerie, a teraz zajmuje się wyłącznie tym, co bezpośrednio dotyczy muzeum. Tymczasem dyrektor MACBy, Borja-Villel podkreślił, że nie jest rolą muzeum wytwarzanie u ludzi potrzeby kolekcjonowania [Frisach 1999; *Las galerías...* 1999; Molina 1999].

Pojawiły się też głosy o charakterze bardziej umiarkowanym. Podkreślano, że proces rewaloryzacji dzielnicy musi przebiegać powoli i nie jest zakończony. Wspomniano, że w budynku Convent dels Angels, na przeciwko MACBy, ma zostać umieszczony *Foment de les Arts Decoratives* (Ośrodek Promocji Sztuki Dekoracyjnej), nazywany w skrócie FAD, a wkrótce, również obok, rozpocznie się budowa wspomnianych wyżej wydziałów uni-

wersyteckich. Cytowano wypowiedzi właścicieli galerii, którzy zdecydowali się pozostać w El Raval, gdyż byli nadal przekonani o atrakcyjności dzielnicy.

### Próby integracji

MACBa podzielona została na sześć działów: administracyjny, ekonomiczny, kontaktów z prasą, organizacji wystaw, bibliotekę i dział kulturalny do kontaktów z publicznością. Ten ostatni organizuje zwiedzanie muzeum z przewodnikiem, głównie dla szkół i stowarzyszeń, wysyła zawiadomienia o programie wystaw do szkół katalońskich, co trymestr organizuje prezentację dotyczącą bieżących wystaw dla nauczycieli, aby mogli się przekonać, czy chcą zamówić oprowadzenie po którejś z nich. Przygotowuje także ulotki informacyjne oraz materiały związane z tematem danej wystawy, organizuje warsztaty, konferencje i seminaria o sztuce współczesnej oraz kursy sztuki i kultury współczesnej dla szkół średnich i wyższych. Zajmuje się również stowarzyszeniem „Amigos del MACBa” („Przyjaciele MACBy”) i jest odpowiedzialny za kontakty z mieszkańcami dzielnicy El Raval.

Wystawa „Mirades” („Spojrzenia”) w 1996 r. zwróciła uwagę zwiedzających na okolicznych mieszkańców. Japoński artysta, Tadashi Kawamata, zafascynowany kontrastem między MACBą a otaczającymi ją kamienicami, wybudował most od muzeum ku sąsiadu-



4. Widok z MACBy na sąsiadujące kamienice

4. View from MACBA of neighbouring town houses

jącym z nim budynkiem. Celem było umożliwienie publiczności obejrzenia MACBy z takiego punktu widzenia, z jakiego patrzają na nią codziennie jej sąsiedzi. Warsztatem „Vecinos del Museo” („Sąsiedzi muzeum”) próbowano zainteresować dzieci i młodzież mieszkającą w El Raval. Pierwsza część warsztatu, przeznaczona dla dzieci w wieku 10-12 lat, miała na celu oswojenie ich z muzeum, przedstawienie osób pracujących w poszczególnych salach, a następnie uczestnictwo w warsztatach poświęconych sztuce plastycznej, teatrowi i muzyce. Druga, dla młodzieży w wieku 12-25 lat, polegała na budowaniu rekwizytów pozwalających na nowe odczytanie wybranej opowieści. Wykonane prace zostały potem wystawione w MACBie.

W lutym 1998 r., w ramach wystawy „Fabricacions” („Produkcje”), plac przed MACBą zamieniono w wielkie boisko do piłki nożnej i koszykówki. Cieszyło się ono znaczną popularnością wśród dzieci i młodzieży mieszkającej w dzielnicy. Zainteresowanie było tak duże, że po zakończeniu wystawy nie zlikwidowano boiska. Władze obiecały znalezienie zastępczego miejsca, a do tego czasu boisko miało pozostać. Bardzo wiele uwagi poświęcano w prasie akcji „La ciudad de las palabras” („Miasto słów”) w kwietniu 1998 roku. Odbyła się ona w tygodniu, w którym wypadła dzień św. Jerzego, będący jednocześnie światowym dniem książki. Projekt miał na celu zamienienie El Raval w „ogród słów”, czy też „poemat wizualny” [Frisach 1998; *La ciutat...* 1998; Vidal-Folch 1998]. Grupa artystów wybierała, wraz z mieszkańcami, słowa, hasła i cytaty, które następnie malowali na transparentach zawieszanych na balkonach i domach. W tygodniu, w którym realizowano ów projekt, dzielnicę El Raval odwiedziło bardzo wiele zaciekawionych wydarzeniem osób. Również w kwietniu 1998 roku otwarto w MACBie wystawę fotografii anonimowych mieszkańców dzielnicy. Umieszczone zostały w taki sposób, aby można je było oglądać także z zewnątrz.

W maju 2000 r. MACBa gościła wędrujący projekt Alicji Framis, zatytułowany „Soledad en la ciudad:



5. Odbicie w przeszklonej ścianie MACBy zabytkowego Convent dels Angels

5. Reflection of the historical Convent dels Angels on the MACBA glass wall

Remix” („Samotność w mieście”). Na Plaza de los Angeles, przed muzeum, rozstawiony został namiot, w którym miały się odbywać różne warsztaty, poświęcone między innymi architekturze, grafice oraz kuchniom różnych kultur. Tematem wiodącym było współżycie wielu kultur i narodowości w dzielnicy El Raval [Serra 2000; Spiegel 2000]. Z kolei w lipcu 2000 r. muzeum zorganizowało „Días de danza” („Dni tańca”). Grupa młodych artystów i aktorów pokazywała taniec współczesny. Na plac przybyło wielu młodych ludzi z dzielnicy. Opisanymi działaniami MACBa wpisała się w ogólnoswiatową tendencję wychodzenia muzeów na zewnątrz i nawiązywania kontaktu z lokalną społecznością.

### Nieswojony sąsiad

Od początku powstania MACBy stosunek mieszkańców dzielnicy do niej był ambiwalentny. Z jednej strony wiązano z muzeum duże nadzieje ożywienia w dzielnicy handlu, z drugiej – już w czasie budowy podnosiły się głosy niechętnie MACBie. Przed samą inauguracją, kiedy pośpieszne prace nad ukończeniem trwały w dzień i w nocy, mieszkańcy zaprotestowali. Przypominali, że mają prawo do odpoczynku, zaś otwarcie MACBy leży w interesie polityków, a nie ich samych. Innym sposobem wyrażenia niechęci do nowego obiektu były akty wandalizmu. Sprowadzały się one do malowania białych ścian muzeum, czy też prób stłuczenia szklanej ściany frontowej. Takie działania

towarzyszą nierzadko realizacji różnych projektów. Odczytuje się je niekiedy jako formę protestu biednych wobec działań bogatych. Ich efektem była decyzja o zamykaniu na noc części placu na tyłach i z boku MACBy.

Mieszkańcy El Raval podkreślali, że (...) nie powstało ono [muzeum] dla ludzi z El Raval i nie do nich się zwraca. Wszyscy wiemy dla kogo jest przeznaczone – dla grupy intelektualistów, turystów (...) (wywiad 3). Tę opinię podzieliła także młodzież z dzielnicy: Wybudowali też uniwersytet i inne rzeczy, a przecież żadna z nich nie jest dla ludzi z El Raval! Tego wszystkiego mają używać ludzie spoza El Raval! (wywiad 4). Okazało się, że mieszkańcy El Raval nie chodzą do MACBy i mówią o tym otwarcie: Ci [chodzą] co mają pieniądze. Nie mieszkańcy El Raval. Ludzie z zewnątrz. To nie dla nas wybudowano muzeum. Ludzie z El Raval raczej nie chodzą do muzeów, przynajmniej tego typu (wywiad 4).

Większość osób z dzielnicy widziało MACBę tylko z zewnątrz. Wielu z nich podkreśla wysokie ceny biletów, pomimo zniżek dla uczniów i starszych osób. Jeżeli byli wewnątrz, to bezpłatnie, w ramach wycieczki szkolnej albo w czasie dni otwartych drzwi: (...) starsi ludzie tam nie chodzą. Poszło parę osób jak był dzień otwarty i nie trzeba było płacić za wejście (wywiad 5). Mieszkańcy El Raval uważają często, że MACBa nie pomaga dzielnicy, nie przyczynia się do rozwiązania jej problemów: Może młodym lub malarzom, czy artystom pomaga, ale dzielnicy, jej życiu to nie. Dla mnie MACBa nic nie robi. Bardzo ładna, ale tak patrząc od strony ludzkiej nic nie daje (wywiad 5). Dzielnica nie ma nawet korzyści z handlu, gdyż odwiedzający ją na ogół idą prosto do muzeum i szybko wracają na pełen turystów, niedaleki bulwar La Rambla. Już na początku działania muzeum pojawiły się opinie, mówiące że nie tylko nie pomaga, ale wręcz szkodzi, pogłębiając różnice między bogatymi i biednymi: Jak mieszka się w starym, sypiącym się domu, kiedy nie ma żadnych pieniędzy na wyremontowanie go i nikt się tym nie przejmuje, a widzi się jak nagle powstaje muzeum,

w które tak po prostu ładuje się miliony, to budzi się sprzeciw (wywiad 6).

### Plac przed muzeum

Jako że mieszkańcy El Raval rzadko, czy prawie w ogóle nie chodzą do MACBy, wspomniane wyżej warsztaty i wystawy dla nich organizowane odbywały się na ogół na zewnątrz – na terenie dzielnicy, a najczęściej na placu przed muzeum. Został on zaprojektowany przez Meiera przy okazji budowy muzeum. Zastanawiano się wówczas nad zmianą nazwy: Panowie z Ratusza chcieli, żeby ten plac nazywał się Placem MACBy, ale 'Asociación de Vecinos Del Raval' (Stowarzyszenie Sąsiadów El Raval) powiedziało, że nie ma mowy. Ma on i miał swoją nazwę – Plaza de los Angeles (Plac aniołów) i nie ma powodu by tę nazwę zmieniać (wywiad 3). Na początku mieszkańcy narzekali, że nawet plac przed muzeum nie jest dla nich – nie znalazła się tam bowiem ani jedna ławka, ani jedno drzewo, ani choćby kosz na śmieci. Mówiono, że wydaje się on być martwą, pustą przestrzenią. Zaczął jednak szybko służyć dzielnicy, albowiem odbywa się tu Festa Major – coroczne święto El Raval, gromadzące licznie „sąsiadów z dzielnicy”. Na co dzień plac służy głównie młodym ludziom. Starsi nie widzą tam dla siebie miejsca. Dzieci natomiast często bawią się na placu, młodzi grają w piłkę. Kiedy w czasie wspomnianej wystawy



6. Młodzież jeżdżąca na deskorolkach na placu przed muzeum

6. Young people on skateboards in a square in front of the museum

(Wszystkie fot. A. Kula, T. Zera)

zamieniono go w wielkie boisko, wszyscy uznali to za dobry pomysł i realizację istniejącej potrzeby. Plac jest też miejscem spotkań imigrantów mieszkających w dzielnicy – często można tu spotkać całe ich rodziny. Inną formą aktywności, która w ostatnim czasie zdominowała plac, jest jazda na deskorolkach. W maju 2000 r. na Plaza de los Angeles odbyły się zawody w tej dyscyplinie.

### Spoza

Przeobrażenia północnej części dzielnicy, szczególnie wybudowanie MACBy oraz placu przed nią, oceniane są raczej pozytywnie przez osoby mieszkające w Barcelonie, ale poza El Raval. Podoba się zwłaszcza kontrast, jaki tworzy muzeum i okoliczne kamienice: *Ja myślę, że MACBa tam pasuje – coś supernowoczesnego obok czegoś superstarego. Taki kontrast w architekturze. Podoba mi się ten kontrast. Bardzo mi się podoba takie nowoczesne muzeum otoczone starymi domami, ulicami. Ten kościół naprzeciwko jest z XIV lub XV wieku* (wywiad 7).

Dla wielu turystów i mieszkańców Barcelony atrakcją jest sam budynek muzeum. Przychodzą oni często nie ze względu na kolekcję, ale z uwagi na nazwisko architekta, aby zobaczyć przykład nowoczesnej architektury. Jest to częste w przypadku nowoczesnych gmachów muzeów sztuki współczesnej. Przykładem może być otwarte w 1997 r. i przyciągające rzesze turystów Muzeum Guggenheima w Bilbao, którego siedzibę zaprojektował Frank Gehry. Rzadziej powodem odwiedzania MACBy jest zainteresowanie sztuką współczesną, niekiedy wystawą konkretnego artysty czy chęcią zobaczenia konkretnego dzieła. W opinii osób mieszkających poza El Raval, do MACBy chodzą przede wszystkim studenci interesujący się kulturą i sztuką oraz turyści wpisujący MACBę do realizowanego programu wycieczki. Mieszkańcy innych dzielnic Barcelony zwracają uwagę na ogromny koszt wybudowania

muzeum i wysokie dotacje przeznaczane przez lokalne władze na jego działalność. Zastanawiają się, jakie efekty dałoby przeznaczenie tych środków na walkę z narkotykami, służbę zdrowia, pomoc społeczną czy potrzebne w El Raval remonty.

### Konflikt

Budowa MACBy była jednym z najważniejszych elementów planu przeobrażeń dzielnicy, a w każdym razie najbardziej spektakularnym z przedsięwzięć w północnej części El Raval. Jak już wspomniano, lokalne władze wiązały z muzeum wielkie nadzieje. Oczekiwano, że będzie dobrym sąsiadem w dzielnicy, pozytywnie na nią oddziałując. Jednocześnie Rada MACBy za główny cel uznała bycie, liczącym się w kręgach międzynarodowych, ośrodkiem biorącym aktywny udział w dyskusji o sztuce współczesnej. Połączenie dwóch, w pewnym sensie sprzecznych założeń, wymagających odrębnych form działania, nie było proste. Ów konflikt interesów wciąż daje o sobie znać.

Zarząd MACBy uważa, że niezależnie od organizowanych wystaw czy warsztatów, sama obecność muzeum pomaga dzielnicy. Poprawia jej wygląd i sprowadza do El Raval pieniądze. Ale prócz znaczenia lokalnego MACBa dąży, aby w przyszłości stać się muzeum na miarę światową. Współcześnie muzea postrzegane są często jako pośrednik w kontaktach sztuki z ludźmi, szczególnie z lokalną społecznością. Miernikiem sukcesu jest w dużym stopniu liczba zwiedzających. W El Raval MACBa czyni pewne kroki w kierunku nawiązania kontaktu z sąsiadami, ale towarzyszy temu świadomość, że nie umacnia to muzeum, ponieważ grupa ta go nie odwiedza. Być może z czasem ranga MACBy będzie wzrastać, ponieważ to, co zakupywane jest dziś do zbiorów, zyska na wartości. Wówczas odwiedzający będą przychodzić w celu obejrzenia stałej, cennej kolekcji.

### Przypisy

<sup>1</sup> Przeprowadzenie badań było możliwe dzięki stypendium Erasmus – Sokrates otrzymanemu na półroczne studia w Universitat Autònoma de Barcelona. Poniższy artykuł oparty jest na pracy magisterskiej napisanej w Katedrze Etnologii i Antropologii Kulturowej (dziś Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej) UW pod kierunkiem prof. dr hab. Anny Zadrożyńskiej w roku akademickim 2000/2001.

<sup>2</sup> W artykule wykorzystano część wywiadów przeprowadzonych przez autorkę w Barcelonie w 2000 roku. Ich spis podany jest na końcu bibliografii. Pełen zapis wszystkich przeprowadzonych wywiadów dostępny jest w Instytucie Etnologii i Antropologii UW. Tłumaczenia zawarte w tekście pochodzą od autorki.

<sup>3</sup> Nazwy i tytuły pozostawiono w języku oryginału.

## Bibliografia

- Q. Aranda, MACBA. *Un paso hacia el siglo XXI*. „La Esfera”, 26 XI 1995.
- J. Badia, J. M. Muñoz, *Raval cultural: deseo y necesidad*. „El País”, 22 VII 1996.
- J. Belmonte, *Los barceloneses ya tocan el MACBA*. „el Periódico”, 30 IV 1995.
- C. Fallaras, *Un margen en el centro*. „El Mundo”, 12 III 1998.
- R. Fontova, *El MACBA estrena su sede en el Raval*. „el Periódico”, 29 IV 1995.
- M. Frisach, „*La postmodernitat s’ha acabat*” Richard Meier. „Avui”, 27 IV 1995.
- M. Frisach, *El MACBA convida els veïns del Raval a penjar paraules als balcons per Sant Jordi*. „Avui”, 26 III 1998.
- M. Frisach, *Galeries del Raval, resistència amb esperança*. „Avui”, 30 V 1999.
- La Ciutat de les Paraules. Un projecte artístic provinent del taller literari Tierra de Nadie, dirigit per Macarena G. de Vega i Xavier Mas i impulsat per Servei Educatiu del MACBA*. Barcelona 1998.
- Las galerías del Raval hacen las maletas y preparan el cierre*. „ABC”, 21 II 1999.
- J. Massot, *Barcelona abre su museo más contemporáneo*. „La Vanguardia”, 12 XI 1995.
- J. Massot, *Hemos de ir construyendo memoria. Entrevista a Miquel Molins director de MACBA*. „La Vanguardia”, 26 XI 1995.
- J. Massot, *El MACBA recibió el año pasado 63 000 visitas menos que en 1998*. „La Vanguardia”, 7 I 2000.
- M. A. Molina, *El Raval ya no se mira en el espejo del MACBA*. „ABC”, 21 II 1999.
- J. J. Navarro Arisa, *Plaza multirracial*. „El Mundo”, 28 XI 1996.
- J. C. Olivares, Meier: „*El MACBA es un museo para el arte que aún no existe*”. „ABC”, 27 IV 1995.
- C. Rius, *Richard Meier diu que l’edifici no és el problema del MACBA*. „Avui”, 23 VII 2000.
- C. Serra, *El MACBA acoge un proyecto itinerante de Alicia Framis sobre la soledad en la ciudad*. „El País”, 3 V 2000.
- O. Spiegel, *Framis alza al MACBA una carpa polivalente, con arte, cocina, diseño y bingo*. „La Vanguardia”, 3 V 2000.
- I. Vidal-Folch, *El nom secret del Raval*. „El País”, 19 II 1998.

## Wywiady cytowane w tekście

- 1) architekt zajmująca się planami rewaloryzacji dzielnic w Barcelonie, lat około 35.
- 2) pracownik MACBy, dział Servicio Educativo, lat około 35.
- 3) członkini Asociación de Vecinos Del Raval (Stowarzyszenie Sąsiadów El Raval), lat około 50.
- 4) Grup de Joves Del Raval T.E.B. (Grupa Młodych z El Raval), w rozmowie uczestniczyło pięć osób, wiek od 16 do 20 lat.
- 5) Presidenta Casal d’Avis Josep Tarradellas (kierowniczka dziennego domu dla osób starszych, znajdującego się w północnej części El Raval), lat około 60.
- 6) przewodnik oprowadzający po MACBie, lat około 25.
- 7) lekarz, pracuje w dużym szpitalu w Barcelonie, lat około 30.
- 8) studentka drugiego roku medycyny jednego z uniwersytetów w Barcelonie, lat około 20.

Agnieszka Kula

### Museum of Modern Art – a New Neighbour in the El Raval District in Barcelona

The establishment of centres specialising in modern art frequently plays an essential role in the revalorisation of municipal cultural space. In accordance with this trend, one of the objects which created part of a campaign of „invigorating” the poor and devastated El Raval quarter in Barcelona was Museum d’Art Contemporani de Barcelona (MACBA), opened to the public in 1995. The seat of the museum as well as the square surrounding it were designed by Richard Meier. The modern, glass and translucent building contrasts with the dull and humble district surrounding it.

The local authorities attached great hope to the museum, expecting that it would exert a positive impact on the quarter

and its residents, animate trade, and provide funds to be used for the development of the whole district. In turn, the prime goal of the MACBA board was to create a significant international centre which would take an active part in the discussion on contemporary art. Moreover, members of the board declared that the very presence of the museum rendered assistance to the quarter. This conflict of interests still remains pressing.

The article is based on on-the-spot research conducted in Barcelona in 2000 and an analysis of printed sources.

□

Aleksandra Magdalena Dittwald

## OGRÓD Z RZEŻBAMI – ISTOTNA CZĘŚĆ MUZEUM HIRSHHORNA Muzeum Sztuki Nowoczesnej i Współczesnej Smithsonian Institution

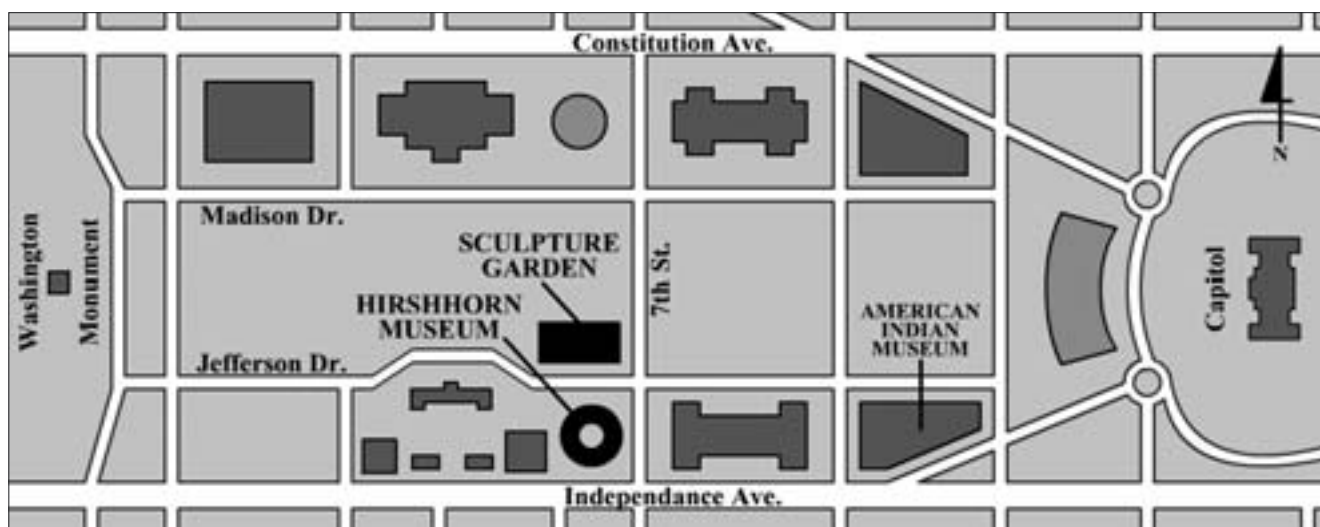
W Stanach Zjednoczonych Ameryki Północnej rolę muzeum narodowego odgrywa Smithsonian Institution. Mieści się w samym centrum stolicy państwa, w Waszyngtonie. Skupia wiele instytucji, placówek naukowych i muzeów, które objęte są wspólnym zarządem<sup>1</sup>. Do Smithsonian Institution należą między innymi: Natural History Museum, American Art Museum, and National Portrait Gallery, Air and Space Museum<sup>2</sup>. Dużą rolę w rozwoju placówki odegrali i nadal odgrywają prywatni kolekcjonerzy. Wśród nich są ofiarodawcy pojedynczych dzieł sztuki, jak i całych kolekcji. Nazwiska niektórych upamiętniono w nazwach galerii lub muzeum<sup>3</sup>. Do hojnych donatorów należeli m.in. Charles Freer i Arthur M. Sackler, którzy podarowali cenne zbiory sztuki orientalnej, a także Joseph Hirshhorn, który przekazał bogatą kolekcję malarstwa oraz rzeźby nowoczesnej i współczesnej.

### Joseph Hirshhorn

Joseph Hirshhorn (1899-1981) wyemigrował z Łotwy do Stanów Zjednoczonych na początku XX wieku.

Był finansistą, w latach 50. dorobił się dużej fortuny<sup>4</sup>. Z czasem został filantropem i uznanym kolekcjonerem dzieł sztuki. Przyjaźnił się z wieloma artystami, których często wspomagał finansowo. Był też gościem w ich pracowniach. W jednym z artykułów w nowojorskiej gazecie nazwano Hirshhorna Medyceuszem z Brooklinu<sup>5</sup>. W swej posiadłości w Greenwich, w stanie Connecticut, zgromadził setki prac XIX i XX-wiecznych renomowanych artystów. Jego kolekcja rzeźby współczesnej była najcenniejszą częścią tych zbiorów. Zawierała zarówno dzieła artystów europejskich – Augusta Rodina, Jeana Arpa, Henry Moora, jak i amerykańskich – Alexandra Caldera czy Davida Smitha. Wielu miłośników sztuki już w latach 60. odwiedzało Hirshhorna i podziwiała ponad 140 rzeźb rozmieszczonych na terenie jego rozległej posiadłości<sup>6</sup>.

O bogatej kolekcji Hirshhorna świat sztuki dowiedział się dzięki zorganizowanej w 1962 r. przez Muzeum Guggenheima w Nowym Jorku, wystawie wybranych rzeźb z jego zbiorów<sup>7</sup>. Wiele muzeów ubiegało się o pozyskanie tej cennej kolekcji. W maju 1966 r. Hirshhorn ofiarował 6 600 dzieł sztuki nowoczesnej



1. Plan National Mall w Waszyngtonie z uwzględnieniem Muzeum Hirshhorna i ogrodu z rzeźbami.

1. Plan of the National Mall in Washington with Hirshhorn Museum and Sculpture Garden.

i współczesnej Smithsonian Institution, z czego ponad 1 600 obiektów stanowiły rzeźby. Wiele lat później, w zapisie, przekazał tej samej instytucji prawie drugie tyle równie cennych obiektów. W celu udostępnienia zbiorów Hirshhorna szerokiej publiczności zarząd Smithsonian Institution podjął decyzję wybudowania nowego muzeum, którego istotną część, zgodnie z życzeniem ofiarodawcy, miał stanowić ogród z rzeźbami.

### Historia muzeum

W listopadzie 1966 r. Kongres Stanów Zjednoczonych wyasygnował 15 milionów dolarów na budowę Muzeum Hirshhorna. Do realizacji tego zamierzenia został wybrany przez Smithsonian Institution Gordon Bunshaft, architekt z firmy Skidmore, Owings & Merrills. Na budowę wyznaczono reprezentacyjne miejsce wzdłuż National Mall, dokładnie w połowie drogi między pomnikiem Waszyngtona a Kapitołem. Muzeum miało składać się z dwóch zasadniczych części: budynku i oddzielnego ulicą ogrodu z rzeźbami. Zaprojektowano trzypiętrowy gmach w kształcie cylindra, wsparty na czterech masywnych filarach z przeszklonymi wewnętrznymi ścianami<sup>8</sup>. Miał on pomieścić galerie malarstwa i sztuki nowoczesnej. Na dziedzińcu zaplanowano fontannę. Przestrzeń dookoła budynku, jak i podcienia, przeznaczono na ekspozycje rzeźby. Pierwotny projekt ogrodu, z dużą prostokątną sadzawką, przewidujący zajęcie przestrzeni pomiędzy ulicami Madison i Jefferson, nie został zrealizowany<sup>9</sup>. Nowe plany mówiły o znacznie mniejszym ogrodzie, usytuowanym równoległe do ulicy Jefferson. Ogród składał się z kilku tarasów, położonych na różnych poziomach. Główną część stanowił plac z sadzawką, zagłębiony 4 m poniżej poziomu ulicy. Do placu rowadziły z dwóch stron rozległe schody. Całość utrzymana była w surowym stylu, przypominającym japoński ogród Zen. Powierzchnię ogrodu wysypano żwirem, aby lepiej wyeksponować rzeźby i stworzyć bardziej dramatyczny efekt.

Od pierwszego projektu do realizacji całego zamierzenia upłynęło prawie 8 lat. Uroczyste otwarcie muzeum nastąpiło jesienią 1974 roku. Nowe muzeum spotkało się z gorącym przyjęciem ze strony miłośników sztuki. Z czasem jednak zaczęto dostrzegać pewne niedogodności w zwiedzaniu ogrodu z rzeźbami. Podstawową wadą była nierówna, wyłożona drobnymi kamyczkami powierzchnia terenu, która znacznie utrudniała spacerowanie. Uciążliwość dla zwiedzających stanowił brak cienia, szczególnie w czasie upalnego, waszyngtońskiego lata. Ograniczony dostęp do ogrodu



2. Widok Muzeum Hirshhorna od strony Ogrodu z Rzeźbami (2003 r.).

2. View of Hirshhorn Museum from Sculpture Garden (2003).

miały osoby niepełnosprawne, jeżdżące na wózkach inwalidzkich i osoby z małymi dziećmi. Tak więc w latach 1978-1981 ponownie zaprojektowano ogród, tym razem dodając rampy, ścieżki wyłożone płytami chodnikowymi, zaplanowano także trawniki oraz posadzono wiele drzew i krzewów<sup>10</sup>. Dodatkowym plusem tej renowacji było zwiększenie przestrzeni wystawienniczej, co umożliwiło umieszczenie 25 rzeźb więcej niż poprzednio<sup>11</sup>. Ówczesny dyrektor muzeum zachęcony sukcesem, jakim zaczął cieszyć się nowy ogród z rzeźbami, postanowił w latach 1991-1993 zamówić nowe projekty placu dookoła budynku muzealnego. Zaplanowano również trawniki z niskimi krzewami i klombami<sup>12</sup>.

### Zbiory

Przestrzeń wystawiennicza Muzeum Hirshhorna składa się z trzech zasadniczych części: budynku muzealnego, placu wokół muzeum z wewnętrznym dziedzińcem i podcieniami oraz oddzielnego ulicą ogrodu z rzeźbami. Umieszczenie eksponatów zależne jest od materiału, z jakiego są wykonane, okresu powstania i rozmiaru. Tak więc obrazy, rysunki, kolaże, fotografie, przedmioty sztuki dekoracyjnej, a także małe i średniej wielkości rzeźby, eksponowane są wewnątrz muzeum. Duże rzeźby, z trwałych materiałów, umieszczone są na zewnątrz. Ogród z rzeźbami skupia dzieła artystów od 1880 r. do lat 60. XX w., natomiast na placu wokół muzeum umieszczono rzeźby powstałe pod koniec XX wieku. Część prac zmienia od czasu do czasu swą lokalizację lub „znika” na pewien okres z ekspozycji, by



3. August Rodin, *Mieszczanie z Calais*, 1884-89 r. (odlew 1953-59 r.), brąz, dar Józefa Hirshhorna z 1966 r.

3. Auguste Rodin, *The Burgers of Calais*, 1884-89 (cast 1953-59), Bronze, gift of Joseph Hirshhorn, 1966.



4. Emile Antoine Bourdelle, *Wojownik z Montauban*, 1898-1900 r. (odlew 1956 r.), brąz, dar Józefa Hirshhorna z 1966 r.

4. Emile-Antoine Bourdelle, *The Warrior of Montauban*, 1898-1900 (cast 1956), Bronze, gift of Joseph Hirshhorn, 1966.



5. Henry Moore, *Siedząca kobieta*, 1956-57 r., brąz, zapis Józefa Hirshhorna z 1981 r.

5. Henry Moore, *Sited Women*, 1956-57, Bronze, Joseph Hirshhorn, Bequest, 1981.

zrobić miejsce innym, równie cennym i ciekawym obiektom. Ogólnie ponad 60 rzeźb jest na stałe wystawianych pod gołym niebem.

Muzeum zyskało swą międzynarodową renomę głównie dzięki kolekcji prezentowanej w ogrodzie z rzeźbami. Na tej niedużej przestrzeni została ukazana historia i ewolucja nowoczesnej i współczesnej rzeźby. Dzieła Rodina<sup>13</sup>, Bourdella i Maillola rozpoczynają nowoczesne podejście do tej dziedziny sztuki. Z okresu międzywojennego można zobaczyć m.in. prace Archipenki, Epsteina, Gargallo i Lipchitza. Okres powojenny reprezentują tacy artyści jak Moore, Hepworth, Calder, Arp, Marini, Giacometti, de Kooning i wielu innych. Jest też kilka rzeźb znanych malarzy – Matisa, Picassa czy Miro. Wśród dużej liczby eksponatów znajdują się również polonika – w budynku muzeum prezentowane są prace Magdaleny Abakanowicz i Igora Mitoraja<sup>14</sup>.

6. Mark Di Suvero, *Czym są lata? (dla Marianny Moore)*, 1967, stal malowana, zakup z funduszu Józefa Hirshhorna 1999 r.

6. Mark Di Suvero, *Are Years What? (for Marianne Moore)*, 1967, painted steel, Joseph Hirshhorn Purchase Found 1999.





7. Pablo Gargallo, *Prorok*, 1933 r. (odlew 1954-68 r.), brąz, dar Józefa Hirshhorna z 1972 r.

7. Pablo Gargallo, *The Prophet*, 1933 (cast 1954-68), Bronze, gift of Joseph Hirshhorn, 1972.



8. Alexander Archipenko, *Gondolier*, 1914 r. (powiększenie i odlew 1957 r.), brąz, dar Józefa Hirshhorna z 1966 r.

8. Alexander Archipenko, *The Gondolier*, 1914 (enlarged and cast 1957), Bronze, gift of Joseph Hirshhorn, 1966.

### Wystawy czasowe i inicjatywy muzeum

W ciągu 30 lat istnienia muzeum zorganizowało wiele ciekawych wystaw czasowych. Pierwszą z nich przygotowano z okazji 200-lecia Stanów Zjednoczonych i zatytułowano „Złote wrota. Artyści – imigranci w Ameryce, 1876-1976”. Poświęcona była wkładowi urodzonych poza Stanami Zjednoczonymi artystów w tworzenie sztuki amerykańskiej. Z okazji 10-lecia istnienia muzeum można było oglądać wystawę „Zawartość. Współczesne podejście, 1974-1984”, jedną z pierwszych w Ameryce wystaw zbiorowych związanych z postmodernizmem. W latach 80. wystawa zatytułowana: „Rosyjskie i sowieckie malarstwo, 1890-1930. Wybrane eksponaty z Moskwy i z St. Petersburga”, cieszyła się dużym powodzeniem. Zaprezentowano na niej prace rzadko widziane w Ameryce. Lata 90., to wystawa: „Modernizm – czwórka pionierów z Ameryki Łacińskiej: Diego Riviera, Joaquin Torres-Garcia, Wilfredo Lam, Matta”, zorganizowana dla upamiętnienia 500. rocznicy odkrycia Ameryki przez Krzysztofa Kolumba. Z okazji 25-lecia muzeum urządzono wystawę zbiorową, pod tytułem: „W sprawie piękna. Spojrzenie na ostatnie lata XX wieku”, która była również pokazywana w Monachium. W 2000 r.



9. Jean Arp, *Ewokacja formy: ludzkiej, księżycowej, spektralnej*, 1950 r. (powiększenie i odlew 1957 r.), brąz, dar Józefa Hirshhorna z 1966 r.

9. Jean Arp, *Evocation of a Form: Human, Lunar, Spectral*, 1950 (enlarged and cast 1957), Bronze, gift of Joseph Hirshhorn, 1966.



10. Joan Miró, *Księżycowy ptak*, 1944-46 r. (powiększenie i odlew 1966-67 r.), brąz, dar Józefa Hirshhorna z 1972 r.

10. Joan Miró, *Lunar Bird*, 1944-46 (enlarged and cast 1966-67), Bronze, gift of Joseph Hirshhorn, 1972.



11. Jacques Lipchitz, *Postać*, 1926-30 r. (odlew 1958-61 r.), brąz, dar Józefa Hirshhorna, 1966 r.

11. Jacques Lipchitz, *Figure*, 1926-30 (cast 1958-61), Bronze, gift of Joseph Hirshhorn, 1966.



12. Barbara Hepworth, *Postać krajobrazowa*, 1960 r. (odlew 1965 r.), brąz, dar Józefa Hirshhorna z 1966 r.

12. Barbara Hepworth, *Figure for Landscape*, 1960 (cast 1965), Bronze, gift of Joseph Hirshhorn, 1966.

muzeum gościło wystawę objazdową „Optyczne iluzje Dalego”, która odniosła sukces frekwencyjny.

Muzeum prowadzi całoroczną działalność dydaktyczną, urządza częste spotkania z artystami i krytykami sztuki. Jedną z nowych inicjatyw tej placówki są organizowane tzw. *touch tours* (zwiedzanie dotykiem). Program ten przeznaczony jest dla ludzi niewidomych lub niedowidzących. Można również zwiedzać wystawy z przewodnikiem używającym języka migowego. Muzeum proponuje również wiele interesujących programów w czasie lata. „Sztuka nocą” – to między innymi prezentacja niezależnych filmów, pokazy metod konserwacji czy koncerty jazzowe i muzyki latynoskiej<sup>15</sup>.

Oficjalna strona internetowa muzeum: [www.hirshhorn.si.edu](http://www.hirshhorn.si.edu) umożliwia zainteresowanym zapoznanie się z historią muzeum, zbiorami i aktualnymi informacjami.

### Krótką historia ogrodów z rzeźbami

*Rzeźba jest sztuką otwartej przestrzeni. Potrzeba jej światła dziennego i słońca, ... natura stanowi najlepsze otoczenie i uzupełnienie dzieła rzeźbiarskiego. Wolalby,*

*aby moje rzeźby umieszczano w krajobrazie, w jakimkolwiek krajobrazie, niż w najpiękniejszej choćby budowli*<sup>16</sup>.

Muzeum Hirshhorna zawdzięcza swój sukces cennym zbiorom, ciekawym inicjatywom zarządu, dobrej lokalizacji, a przede wszystkim odważnej decyzji umieszczenia dużej części kolekcji rzeźby pod gołym niebem, w specjalnie zaprojektowanym w tym celu ogrodzie.

W dawnych kulturach powstawały rzeźby, które często miały charakter religijny lub polityczny, były przedmiotem estetycznych doznań i treści narracyjnych. Odzwierciedlały artystyczne ideały danego społeczeństwa<sup>17</sup>. Koncepcja ogrodów z rzeźbami znana była już w starożytności, jako przykład może służyć, Villa Hadriana w Tivoli<sup>18</sup>. W Watykanie, na początku XVI w., utworzono pierwsze nowożytne muzeum rzeźby, eksponujące papieską kolekcję dzieł antycznych<sup>19</sup>. Niedługo potem powstała Villa d'Este w Tivoli, z obszernym ogrodem z oryginalnymi fontannami i rzeźbami<sup>20</sup>. W następnych wiekach zaprojektowano wspaniałe ogrody królewskie, takie jak Wersal czy Peterhof<sup>21</sup>.

Rzeźba współczesna i nowoczesna eksponowana jest zasadniczo w trzech typach ogrodów muzealnych.

Muzea-ogrody poświęcone jednemu artyście, muzea lub parki krajobrazowe z rzeźbami na wolnym powietrzu (Open-Air Museums) oraz ogrody z rzeźbami będące częścią muzeum sztuki współczesnej. Ogrody pierwszego typu powstały już na początku XX w. i miały charakter monograficzny. Należą do nich dwa muzea z rzeźbami Augusta Rodina: jedno w Paryżu z 1919 r. a drugie w Filadelfii z 1929 roku<sup>22</sup>. Duża popularność zdobyły również parki z rzeźbami norweskiego artysty Gustawa Vigelanda w Oslo (1924-1950)<sup>23</sup> oraz Millesgarden w Sztokholmie (1936-1948)<sup>24</sup>. Po II wojnie światowej w miastach europejskich zaczęły powstawać przestronne parki krajobrazowe, w których umieszczano rzeźby współczesne stanowiące istotny element dekoracyjny. Pierwszymi tego rodzaju muzeami pod gołym niebem były: położone niedaleko Antwerpii (Belgia) Middelheim Open-Air Sculpture Museum<sup>25</sup> z 1950 r. i Kröller-Müller w Otterlo<sup>26</sup> w Holandii z 1961 roku. W drugiej połowie lat 60. idea połączenia rekreacji ze sztuką stawała się coraz bardziej popularna. Zaczęły powstawać muzea pod gołym niebem, poświęcone rzeźbie nowoczesnej i współczesnej, zarówno w Europie, w Azji, jak i w Ameryce. Do nich należą: Maeght Foundation<sup>27</sup> koło Nicei, Moderna Musset<sup>28</sup> w Sztokholmie, Luisiana Museum w Humlebeak<sup>29</sup> w Danii, Billy Rose Art Garden jako część Izrael Muzeum<sup>30</sup> w Jerozolimie,

Hakone Open-Air Museum<sup>31</sup> w Japonii, a w Stanach Zjednoczonych: Storm King Art Center<sup>32</sup> niedaleko Nowego Jorku i Franklin D. Murphy Sculpture Garden<sup>33</sup> na Uniwersytecie Kalifornijskim w Los Angeles. Tak więc koncepcja utworzenia ogrodu z rzeźbami jako istotnej części Muzeum Hirshhorna była zgodna z nowymi tendencjami w międzynarodowym muzealnictwie. Nie polegała ona tylko na tym, aby zachęcić zwiedzających do odwiedzenia muzeum, lecz była nową, programową formą ekspozycji rzeźby.

W latach 80. i 90. powstało kilkadziesiąt nowych parków i ogrodów z rzeźbami, których inicjatorami były zarówno muzea, jak i uniwersytety, korporacje czy urzędy miejskie. Centrum Pompidou w Paryżu otworzyło w 1983 r. „Fontanne Strawińskiego”<sup>34</sup> z rzeźbami wodnymi, natomiast National Gallery of Art<sup>35</sup> w Waszyngtonie wystawiła w 1999 r. kilkanaście dużych rzeźb, w parku usytuowanym dokładnie naprzeciwko Muzeum Hirshhorna, po północnej stronie National Mall. Również na Litwie i na Łotwie powstały w tym okresie znane parki: Europos Parkas, Open-Air Museum of the Centre Europe w Wilnie i Open-Air Art Museum w Pedvale koło Sabile<sup>36</sup>.

W ciągu wieków rzeźba zmieniła wyraźnie swą



13. Magdalena Abakanowicz, *Czworo na ławce*, 1990 r., juta, żywica, drewno, zakup muzeum 1992 r.  
13. Magdalena Abakanowicz, *Four on a Bench*, 1990, burlap, resin, wood, Museum Purchase 1992.



14. Igor Mitoraj, *Łowcy Gorgon*, 1987 r., marmur, dar księcia Michała z Grecji, 1989 r.  
14. Igor Mitoraj, *Gorgon Hunters*, 1987, Marble, Gift of Prince Michael of Greece, 1989.

(Wszystkie fot. A.M. Dittwald)

funkcję, stała się bardziej zjawiskiem związanym z całokształtem życia człowieka i jego otoczeniem, niż tylko eksponatem muzealnym czy obiektem kultowym. Idea ekspozycji rzeźby pod gołym niebem stała

się powszechną. Obecnie na całym świecie powstają zarówno duże parki, jak i mniejsze ogrody z rzeźbami. Jedne i drugie cieszą się rosnącą popularnością wśród zwiedzających.

### Przypisy

<sup>1</sup> Z. Żygulski jun., *Muzea na świecie. Wstęp do muzealnictwa*. Warszawa 1982, s.107.

<sup>2</sup> Do Smithsonian Museums należy w chwili obecnej (2004 r.) 16 muzeów, w tym 12 zlokalizowanych jest w centrum Waszyngtonu, przy National Mall, następne 2 znajdują się poza centrum, a 2 pozostałe mieszczą się w Nowym Jorku. We wrześniu 2004 r. zostanie otwarte American Indian Museum, zajmie ono ostatnie wolne miejsce przy National Mall, w najbliższym sąsiedztwie Kapitolu. Przy National Mall usytuowana jest również National Gallery of Art. Jest ona jednak samodzielną i niezależną instytucją i nie należy do Smithsonian. J. Walker, *National Gallery of Art, Washington*. New York 1984, s. 21.

<sup>3</sup> W 1987 r. zostały otwarte: Arthur M. Sackler Gallery i Freer Gallery of Art. Obie galerie połączone są podziemną częścią wystawienniczą.

<sup>4</sup> E. J. Hughes, *Joe Hirshhorn, The Brooklyn Uranium King*, „Fortune magazine” 1956, nr 55, s. 154-156. Hirshhorn dorobił się fortuny na akcjach kopalni ze złożami wzbogaczonego uranu.

<sup>5</sup> B. Hyams, *Hirshhorn: Medici from Brooklyn*. E. P. Dutton. New York 1979.

<sup>6</sup> V. J. Fletcher, *A Garden for Art. Outdoor Sculpture at the Hirshhorn Museum*. Washington, D.C. 1998, s. 8.

<sup>7</sup> *Modern Sculpture from the Joseph H. Hirshhorn Collection*. Exhibition catalogue. The Salomon R. Guggenheim Museum. New York 1962.

<sup>8</sup> Był to najnowocześniejszy budynek muzealny należący do Smithsonian w tym czasie, w stylu przypominający Muzeum Guggenheima w Nowym Jorku.

<sup>9</sup> S. Lawrence, G. Foy, *Music in Stone: Great Sculpture Gardens of the World*. New York 1984, s. 98. W pierwotnym, zatwierdzonym projekcie zasadniczym elementem ogrodu z rzeźbami miała być prostokątna sadzawka, podobnej wielkości jak w Tadź Mahal. Jednak tuż po rozpoczęciu wykopów, pod wpływem opinii publicznej, krytyki dziennikarzy, a nawet kongresmenów, prace wstrzymano. Wszyscy byli zgodni co do przesadzonej wielkości przedsięwzięcia, jak i faktu, iż park ten usytuowany w poprzek National Mall zakłóciłby jedność i ciągłość tej symbolicznej części stolicy.

<sup>10</sup> V. J. Fletcher, *A Garden...*, *op. cit.*, s. 24-25.

<sup>11</sup> S. Lawrence, G. Foy, *Music in Stone...*, *op. cit.*, s. 103.

<sup>12</sup> V. J. Fletcher, *A Garden...*, *op. cit.*, s. 28.

<sup>13</sup> *ibid.*, s. 34. W XIX w., głównie we Francji, technologia odlewu brązu została na tyle udoskonalona, iż pozwoliła rzeźbiarzom używać wielokrotnie tej samej formy odlewniczej. Artyści mogli odtąd wykonywać wiele identycznych

odlewów i każdy z nich uznawany był za oryginalny. Rodin ofiarował rządowi francuskiemu modele gipsowe swych rzeźb i zezwolił na wykonanie do 12 odlewów każdej z nich. Nic więc dziwnego, że na przykład *Mieszczan z Calais* można oglądać zarówno w Paryżu, Calais, Kopenhadze, Brukseli, Londynie, Tokio czy w Waszyngtonie.

<sup>14</sup> Muzeum posiada w swoich zbiorach eksponaty m.in.: Mirosława Balki, Wojciecha Fangora i Bronisława Kierzkowskiego.

<sup>15</sup> Dane te pochodzą z oficjalnej strony internetowej Muzeum Hirshhorna: [www.hirshhorn.si.edu](http://www.hirshhorn.si.edu)

<sup>16</sup> A. Kotula, P. Krakowski, *Rzeźba współczesna*. Warszawa 1985, s. 255-256.

Jest to cytat z wypowiedzi Henry Moora na temat sztuki. Propagatorami idei prezentowania rzeźb pod gołym niebem byli zarówno artyści – H. Moore, I. Noguchi, D. Dżamonja, jak i mecenas sztuki, np. Hirshhorn, Krölller-Müller i wielu innych.

<sup>17</sup> V. J. Fletcher, *A Garden...*, *op. cit.*, s. 12.

<sup>18</sup> S. Lawrence, G. Foy, *Music in Stone...*, *op. cit.*, s. 11.

<sup>19</sup> *ibid.*, s. 13.

<sup>20</sup> *ibid.*, s. 142.

<sup>21</sup> *ibid.*, s. 168-173.

<sup>22</sup> Paryskie muzeum mieści się w Hotelu Brion, w dawnym domu artysty. Założycielem Muzeum Rodina w Filadelfii, w którym zgromadzono 124 jego prace, był magnat kinowy i filantrop, Jules Mastbaum.

<sup>23</sup> S. Lawrence, G. Foy, *Music in Stone...*, *op. cit.*, s. 82-83.

<sup>24</sup> *ibid.*, s. 78-81.

<sup>25</sup> *ibid.*, s. 62-67.

<sup>26</sup> V. J. Fletcher, *A Garden...*, *op. cit.*, s. 16.

<sup>27</sup> *ibid.*

<sup>28</sup> *ibid.*

<sup>29</sup> *ibid.*

<sup>30</sup> S. Lawrence, G. Foy, *Music in Stone...*, *op. cit.*, s. 42-45.

<sup>31</sup> *ibid.*, s. 46-49.

<sup>32</sup> *ibid.*, s. 22-27.

<sup>33</sup> V. J. Fletcher, *A Garden...*, *op. cit.*, s. 16.

<sup>34</sup> S. Lawrence, G. Foy, *Music in Stone...*, *op. cit.*, s. 58-61.

<sup>35</sup> Oficjalna nazwa parku to National Gallery of Art Sculpture Garden. Został on otwarty znacznie wcześniej, ale rzeźby umieszczono w nim dopiero w 1999 roku. Wśród 17 rzeźb znajduje się też praca Magdaleny Abakanowicz *Dziewczęta* z 1992 roku. Centralnym punktem parku jest okrągła fontanna (zimą zamieniana w lodowisko) otoczona szpalerami drzew. Stanowi ona lustrzane odbicie okrągłego budynku Muzeum Hirshhorna.

<sup>36</sup> Europas Parkas powstał dzięki inicjatywie litewskiego rzeźbiarza Gintarasa Karosasa w 1991 roku. Posiada 90 rzeźb artystów z 29 krajów, w tym prace Magdaleny Abaka-

nowicz. Pedvale muzeum zostało utworzone w 1993 r. przez litewskiego artystę rzeźbiarza Ojarsa Feldbergsa i gromadzi rzeźby artystów międzynarodowych i lokalnych.

*Aleksandra Magdalena Dittwald*

### **Sculpture Garden as a Substantial Part of Hirshhorn Museum Museum of Modern and Contemporary Art Smithsonian Institution**

The Hirshhorn Museum and Sculpture Garden of the Smithsonian Institution has been open to the public since 1974. It is located on the National Mall in Washington DC, the capitol of the United States. Its location is very significant because it is exactly halfway between the Washington Monument and the US Capitol. The museum is named after Joseph Hirshhorn (1899-1981), an immigrant from Latvia, who became a financier, philanthropist, and well-known American collector of modern art. His gift and bequest of more than 10 000 artworks, including paintings, sculptures, drawings, and mixed-media pieces, form the art collection of the Hirshhorn Museum.

The museum was designed in 1966 by architect Gordon Bunshaft from Skidmore, Owings & Merrill. It consists of two major parts – a cylindrical building and a separate sculpture garden. The first project of the garden included a large rectangular reflecting pool, but the plan was changed. In the new plan, the garden was much smaller, it was four metres below street level, and divided the garden into terraces at several levels. The open spaces, simple walls, and use of pebbles create a dramatic yet contemplative effect, like that of a Zen Buddhist „dry” garden. After some time, several problems were noticed with the design of the garden. Walking on the garden’s pebbled surface was difficult, the lack of shade was evident during the hot summers, and there was no wheelchair or baby-stroller access. Redesigns of the sculpture garden in 1981 and the plaza in 1993 increased the accessibility to the garden and enhanced the placement of new sculptures within additional greenery.

The Hirshhorn Museum gained its international reputation due to the collection exhibited in the sculpture garden. This

small area presents comprehensive history of the evolution of modern sculpture. The garden contains a variety of works from artists from around the world. Works by Rodin, Bourdelle and Maillol show the new tendencies of modern sculpture. Key artists of the twentieth century from Archipenko, Epstein, Gargallo and Lipchitz to Moore, Hepworth, Calder, Arp, Marini, Giacometti and de Koonig, are all represented in the collection of the sculpture garden. The garden also contains sculptures by several famous painters including Matisse, Picasso and Miro.

For thirty years the museum held various exhibitions and developed innovative programs including „touch tours” for visitors who are blind. During the summer, frequent music festivals were held. The museum’s web site – [www.hirshhorn.si.edu](http://www.hirshhorn.si.edu) - extends the reach of the museum by providing interactive activities, the history of the Hirshhorn, a searchable collection database, and updated exhibition information.

Several historic gardens presented religious and political sculptures. Contemporary sculpture gardens contain new and modern sculptures. There are three basic types of these gardens: gardens that contain one artist’s work, gardens that are part of a museum’s collection, and gardens that are museums in themselves, commonly called „Open-Air Museums.” The Hirshhorn followed the new contemporary style of displaying sculptures in a garden and created the Hirshhorn Sculpture Garden. Several museums, universities, businesses and governments have followed suit, and have created outdoor exhibitions dedicated primarily to sculpture. Sculpture parks and gardens are becoming more common and are quickly gaining popularity.

□

## STANDARDY I MODELE ZARZĄDZANIA W MUZEACH EUROPEJSKICH SEMINARIUM W NEAPOLU

W dniach 9 – 10 października 2003 r., w salach Palazzo Reale w Neapolu, odbyło się seminarium poświęcone istotnym problemom i roli muzeów funkcjonujących w poszerzonej od 1 maja 2004 r. przestrzeni Unii Europejskiej. Organizatorem spotkania było włoskie Ministerstwo Kultury wspomagane przez władze regionu Campania i prowincji Neapol. Okazją do zorganizowania seminarium była prezydencja Włoch w Unii Europejskiej trwająca od 1 lipca do 31 grudnia 2003 roku. Włoskie przewodnictwo w Unii zaznaczyło się niezwykle bogatym kalendarium konferencji, seminariów i spotkań poświęconych sprawom kultury, edukacji i ochrony europejskiego dziedzictwa kulturalnego, w których uczestniczyli przedstawiciele krajów członkowskich Unii i krajów kandydujących. Organizatorzy tych konferencji podkreślali szczególną rolę i pozycję Włoch w ochronie dziedzictwa ze względu na historię kraju i wielką liczbę zabytków najwyższej klasy. Na seminarium muzealne w Neapolu zaproszono po dwóch przedstawicieli z każdego kraju członkowskiego Unii Europejskiej i z dziesięciu krajów kandydujących do Unii. Z polskiej strony wzięli w nim udział mgr Franciszek Cemka, Zastępca Dyrektora Departamentu Dziedzictwa Narodowego w Ministerstwie Kultury i mgr Zygmunt Nasalski, Dyrektor Muzeum Lubelskiego w Lublinie. Program seminarium przewidywał sesję plenarną, obrady w czterech tematycznych sekcjach roboczych oraz sesję plenarną końcową.

Sesja plenarna rozpoczęła się od wprowadzenia w problematykę seminarium dokonanego przez prof. Mario Serio, dyrektora generalnego Departamentu Dziedzictwa Historycznego, Artystycznego i Etnoantropologicznego w Ministerstwie Kultury. Mówca podkreślił kilkakrotnie wyjątkową i pierwszoplanową rolę muzeów w zachowaniu i udostępnianiu wielkiego dorobku kulturalnego historycznych i współczesnych mieszkańców Europy. Muzea są również ważnym miejscem kształtującym wzrastającą świadomość o wspólnych korzeniach cywilizacji europejskiej, przy całej jej różnorodności. W ostatnich latach znaczenie i prestiż muzeów ciągle wzrasta, w związku z tym większa też

powinna być odpowiedzialność za te instytucje. Współczesność postawiła przed muzeami nowe wyzwania wynikające z postępującej globalizacji i wielokulturowości oraz nowoczesnych form komunikacji społecznej. Aktualnym potrzebom nie jest w stanie sprostać pojedyncze muzeum czy też poszczególne państwo. Tylko współpraca całej wspólnoty europejskiej może przynieść pożądane rezultaty. Dlatego nasze działania należy skupić na projekcie budowy wspólnej europejskiej przestrzeni muzealnej, która w przyszłości ułatwi współpracę i rozwój muzeów zgodnie z oczekiwaniami społecznymi.

Pomimo ogólnej zbieżności celów i zadań muzeów europejskich, każdy kraj wypracował własne standardy zarządzania, finansowania i organizacji oraz kształcenia kadr muzealnych. Funkcjonują one w oparciu o różne akty prawne dotyczące muzeów w różnych krajach. Dlatego budując europejską przestrzeń muzealną należy uszanować istniejące modele i systemy w poszczególnych krajach. Różnorodność rozwiązań nie powinna być przeszkodą w wypracowaniu w przyszłości wspólnych zasad i przepisów ułatwiających współpracę muzeów w krajach Unii Europejskiej. Potrzeba opracowania takich europejskich standardów muzealnych zrodziła m.in. inicjatywę zorganizowania seminarium w Neapolu. Przyjęcie wspólnych wzorców umożliwi muzeom europejskim realizację misji najbliższej przyszłości, obejmującej powiększającą się sferę działań kulturalnych, społecznych i ekonomicznych. Prof. Mario Serio podkreślił, że muzea odgrywają ogromną rolę w kształtowaniu świadomości społeczeństwa i od tych instytucji zależy przyszłość kulturalna Europy. Padło nawet nawiązujące do Szekspira i zabarwione dramatyzmem oratorskim stwierdzenie, że *Europa albo będzie w przyszłości kulturalna, albo jej nie będzie*. Klucz do odpowiedzi na szekspirowskie pytanie *Być albo nie być?* znajduje się, zdaniem profesora, w europejskich muzeach.

Wstępna sesja plenarna była również okazją do zaprezentowania nowego, oficjalnego systemu standaryzacji muzeów we Włoszech obowiązującego od 2000 roku. Przedstawiony on został przez Caterinę

Bon, dyrektora Centralnego Instytutu Konserwatorskiego oraz Marię Vittorię Clarelli z Dyrekcji Generalnej Dziedzictwa Historycznego, Artystycznego i Demograficznego w Ministerstwie Kultury. Podkreślono konieczność przeprowadzenia standaryzacji według określonych kryteriów we wszystkich krajach europejskich, celem uzyskania klarownej identyfikacji instytucji muzealnej i potwierdzenia wysokich standardów obowiązujących w poszczególnych muzeach. Jest to jeden z kluczowych elementów powstania europejskiej przestrzeni muzealnej i warunków rozszerzenia współpracy muzeów w różnych dziedzinach.

Prezenterzy odnieśli się do różnych systemów akredytacji i standaryzacji muzeów funkcjonujących w Europie i w krajach pozaeuropejskich. Podstawą do rozważań, ocen i porównań było znakomite opracowanie *From Australia to Zanzibar. Museum Standards Schemes Overseas* autorstwa Timothy Mason i Jane Weeks, które powstało w 2002 r. jako efekt projektu badawczego Komisji do spraw Muzeów, Archiwów i Bibliotek w Wielkiej Brytanii. Z opracowania dowiedzieć się można m.in., że najstarszy system rejestracji i standaryzacji muzeów został wprowadzony w 1919 r. w Zanzibarze, natomiast tylko 21 krajów z Europy i spoza Europy (w tym Polska) wdrożyło oficjalny system standaryzacji muzeów według określonych kryteriów. Polska, na tle innych systemów narodowych, prezentuje się bardzo pozytywnie – procedura standaryzacji wdrożona została aktem parlamentu z 1996 r. definiującym – zdaniem autorów opracowania – bardzo precyzyjnie instytucję muzealną i wprowadzającym Państwowy Rejestr Muzeów. Zauważono również, że wpis do rejestru nie daje polskim muzeom znaczących przywilejów i uprawnień.

Przedstawiony w Neapolu włoski system standaryzacji muzeów mógłby z powodzeniem stać się oddzielnym tematem do niejednego opracowania. Przede wszystkim wyróżnia się on wśród innych krajów objętością dokumentów standaryzacyjnych i niespotykaną gdzie indziej szczegółowością oraz zakresem i sposobem weryfikacji wszystkich elementów i sektorów działalności muzeum. Opracowany tom norm i kryteriów standaryzacyjnych, sygnowany przez włoskie Ministerstwo Kultury, liczy 192 strony. Zawiera szczegółowe regulacje zgrupowane w ośmiu rozdziałach – od statusu prawnego muzeum poprzez sposób finansowania, organizację adekwatną do postawionych zadań, przygotowanie kadry, bezpieczeństwo zbiorów, zarządzanie zbiorami, promocję i informację aż po relacje z lokalnymi władzami i społecznością. Przykładowy rozdział „Zarządzanie zbiorami” zawiera podrozdział „Konserwacja i restauracja zbiorów” liczy 22

strony i jest skróconym podręcznikiem konserwatora z normami oświetlenia, temperatury i wilgotności oraz podstawową bibliografią. Dwadzieścia stron poświęcono wymogom kwalifikacyjnym i kształceniu kadry pracowników. Oceniając i porównując system standaryzacji muzeów we Włoszech można dojść do konkluzji, że ten rozbudowany dokument spełnia jednocześnie rolę kodeksu muzealnictwa zawierającego podstawowe informacje, przepisy i zasady stosowane w muzeach włoskich. W materiałach doręczonych uczestnikom seminarium znalazła się również najnowsza ustawa z 4 stycznia 2002 r. dotycząca muzeów francuskich, opublikowana w Dzienniku Urzędowym Republiki Francuskiej.

Wystąpienie prof. Stefano De Caro, przedstawiciela władz regionu Campanii, poświęcone było potrzebie wprowadzenia nowych rozwiązań w zarządzaniu muzeami i miejscami historycznymi. Znalazły się tam głównie postulaty zagwarantowania muzeom włoskim większej autonomii poprzez decentralizację systemu muzealnego oraz bliższe powiązanie go z administracją i społecznością lokalną.

Po sesji plenarnej rozpoczęły się obrady w czterech sekcjach roboczych (warsztatach) z następującymi tematami:

Sekcja 1 – Ekspozycja muzealna – historia i nowe rozwiązania. Prowadzący: Gabriele Finaldi, Wicedyrektor Muzeum Prado.

Sekcja 2 – Zintegrowany system ochrony, zarządzania i utrzymania miejsc (stanowisk) archeologicznych. Prowadzący: Augelo Bottini, Konserwator Zabytków Archeologicznych w Toskanii.

Sekcja 3 – Wypożyczania wystaw muzealnych – aspekt etyczny i ekonomiczny. Prowadzący: Francine Mariani Ducaray, Dyrektor Muzeów Francuskich.

Sekcja 4 – Profesjonalizm kadr muzealnych. Prowadzący: Daniele Lupo Jallà, Wicedyrektor Muzeum Miejskiego w Turynie.

Niedogodnością części warsztatowej seminarium było to, że dwuosobowe delegacje krajowe nie mogły uczestniczyć we wszystkich czterech sekcjach tematycznych. Z konieczności polska delegacja brała udział w warsztatach nr 3 i nr 4.

**Sekcja 3** – Tezy wprowadzające do tematyki:

- wystawy czasowe w Europie i na świecie są podstawową formą prezentacji zbiorów muzealnych;
- wystawy muzealne powinny pełnić funkcje edukacyjną i społeczną niezależnie od tematyki kolekcji zebranych w muzeach Europy;
- wystawy czasowe służą sprawie wzajemnego poznania się krajów Unii Europejskiej i otwarcia się ich społeczeństw na sztukę i cywilizację całego świata;

– wystawy z kolekcji muzealnych są doskonałym sposobem poznania i akceptacji różnorodności kulturowej zjednoczonej Europy;

– wystawy czasowe, odpowiednio reklamowane, umacniają nawyk odwiedzania muzeów, a tym samym wystaw stałych;

– organizacja wystaw czasowych nie powinna być narzędziem konkurencji między muzeami lecz sposobem na wzajemne umacnianie ich roli i pozycji;

– organizacja wystaw czasowych i ich wymiana między krajami zjednoczonej Europy jest coraz trudniejsza w aspekcie organizacyjnym i finansowym, szczególnie po 11 września 2001 r. ze względu na znaczący wzrost kosztów ubezpieczeń.

Dlatego też sprawom wystaw czasowych i ułatwień w ich organizacji na terenie Unii Europejskiej należy poświęcić szczególną uwagę przy tworzeniu europejskiej przestrzeni muzealnej.

Po wypowiedziach uczestników warsztatu i dyskusji sformułowane zostały następujące wnioski, postulaty i zalecenia:

1. Niezależnie od statusu prawnego muzeów używających i przyjmujących wystawy czasowe, organizacja takich wystaw powinna opierać się na zasadach etyki i praktyki muzealnej przy możliwie minimalnych kosztach.

2. Postuluje się, by opracowany przez grupę ekspertów (organizatorów dużych wystaw) dokument z 1995 r. „Ogólne zasady wymiany zbiorów między muzeami”, z późniejszymi zmianami z lipca 2002 r., stosowany w praktyce przez liczne instytucje europejskie i światowe został uznany przez państwa i muzea na terenie Unii Europejskiej za wytyczne w ich działalności przy organizacji i wypożyczaniu wystaw. W szczególności chodzi tu o równość praw i obowiązków muzeów używających i przyjmujących wystawy oraz unikanie narzucania nierównych i niezasadzonych kosztów przy organizacji wystaw.

3. Wypożyczenie wystawy jest formą „darowizny”, gestem uczynionym w celu upowszechniania kultury, działaniem w interesie publicznym i na zasadzie wzajemności, które powinno być stosowane jak najszerszej przy zachowaniu oczywistych ograniczeń związanych z funkcją przechowywania zbiorów. Z tej racji wystawy czasowe nie powinny być przedsięwzięciem komercyjnym, zaś koszty wypożyczenia powinny ograniczyć się do niezbędnych opłat przy organizacji wystawy (koszty administracyjne, ubezpieczenie, transport itp.).

4. Przedmiotem wypożyczenia powinny być ekspozyty, których obecność na konkretnej wystawie jest rzeczywiście niezbędna ze względu na dużą wartość artystyczną lub naukową.

5. Przy konieczności konwojowania i specjalnej ochrony wystawy lub eksponatów należy upewnić się, czy ten warunek zostanie właściwie spełniony.

6. W kwestii ubezpieczenia wystaw sformułowano następujące wnioski i zalecenia:

– wartość ubezpieczenia powinna być ustalona na racjonalnym poziomie zbliżonym do ceny rynkowej eksponatów;

– w związku z tym, że w niektórych krajach Unii Europejskiej funkcjonują systemy gwarancji państwowych ułatwiające wypożyczanie wystaw, należy – zgodnie z apelem Komisji Europejskiej – przeprowadzić analizę porównawczą tych systemów, by w przyszłości dokonać ich wzajemnej harmonizacji i optymalizacji dla wspólnych celów. Kraje, które nie posiadają systemu gwarancji państwowych, powinny go wprowadzić w jak najszybszym czasie;

– należy dążyć do stworzenia w przyszłości systemu gwarancji publicznych Unii Europejskiej obejmujących wystawy muzealne. System taki mógłby powstać na bazie zharmonizowanych gwarancji poszczególnych krajów, przy stopniowym wprowadzaniu go w życie poczynając od okresu przejściowego, skierowanego na potrzeby nowych członków Unii. Dobrym przykładem takiego rozwiązania są gwarancje USA i Wielkiej Brytanii funkcjonujące od 20 lat oraz Hiszpanii i Francji, które nie odnotowały potrzeby pokrycia żadnych szkód. Wydaje się więc, że system gwarancji Unii Europejskiej mógłby bez większego ryzyka wspomóc organizację wystaw na terenie krajów członkowskich.

7. Wzorując się na niektórych krajach świata i Europy posiadających szczególne systemy ochrony prawnej dzieł sztuki wypożyczonych na wystawy organizowane na ich terytorium (mechanizm „nietykalności”), należałoby podobny system wprowadzić w krajach członkowskich Unii Europejskiej. Taka regulacja, będąca rodzajem czasowego „immunitetu dyplomatycznego”, ułatwi przepływ dzieł sztuki na wystawy, zabezpieczając organizatorów przed ewentualnymi roszczeniami osób trzecich.

8. Uczestnicy warsztatu postulują, by wystawy czasowe o dużej wartości naukowej, historycznej i artystycznej, przyczyniające się do wzajemnego poznania narodów Unii Europejskiej i promujące wartości europejskie mogły w większym stopniu korzystać z budżetu Unii Europejskiej.

9. Formą wymiany zbiorów muzealnych między muzeami Unii Europejskiej powinny w większym stopniu stać się wypożyczenia (depozyty) długoterminowe, na warunkach prawodawstwa poszczególnych krajów w tym zakresie, jeżeli nie zachodzi obawa roszczeń osób trzecich do wypożyczonych obiektów.



#### Sekcja 4 – Wprowadzenie do tematyki

Współczesne muzeum będące spadkobiercą procesu specjalizacji dyscyplinarnej i ewolucji historycznej jest instytucją, w której – podobnie jak w uniwersytetach – reprezentowane są różnorodne, czasem bardzo odległe od siebie dziedziny wiedzy i nauki. Rosnące potrzeby publiczności muzealnej, rozwój badań naukowych i działań edukacyjnych stawiają coraz wyższe wymagania pracownikom muzeów, przy wzrastającej tendencji do specjalizacji na poszczególnych funkcjach i stanowiskach pracy. Wiedza i kompetencja niezbędne są na wszystkich poziomach i polach funkcjonowania muzeum – od dyrekcji poprzez opiekę nad zbiorami, konserwację, kontakty z publicznością, po usługi dla zwiedzających. Potrzeba specjalizacji koegzystuje w muzeach z koniecznością posiadania umiejętności interdyscyplinarnych. Chodzi o zapewnienie właściwej pracy zespołowej lub wykonanie zadania złożonego z różnych dziedzin wiedzy i praktyki muzealnej. Źródłem profesjonalizmu kadry muzealnej i wysokiego poziomu kompetencji jest również doświadczenie, pozwala ono z biegiem czasu powierzać pracownikowi coraz bardziej złożone i odpowiedzialne zadania.

Po wprowadzeniu uczestnicy warsztatów przedstawili krajowe sposoby i systemy kształcenia kadr muzealnych na różnych poziomach i stanowiskach pracy. Ten bardzo kształcący przegląd dał możliwość uświadomienia sobie skali różnorodności sposobów kształcenia i doskonalenia pracowników muzeów. W niektórych krajach mamy do czynienia z rozbudowanym i sformalizowanym systemem studiów muzealnych na poziomie uniwersyteckim, kursów i szkół specjalistycznych oraz szkoleń prowadzonych przez różne organizacje i stowarzyszenia.

W innych krajach podstawą kształcenia przyszłych kadr muzealnych są studia uniwersyteckie z określonej dyscypliny, uzupełniane wiedzą i doświadczeniem nabytym w trakcie pracy w muzeum. Różnice w sposobach i metodach kształcenia profesjonalistów muzealnych są na tyle znaczne, że gdyby nawet pojawił się projekt całkowitego ujednoczenia systemu w ramach Unii Europejskiej, nie miałby szans na zrealizowanie. Nie oznacza to jednak rezygnacji z wypracowania wspólnych standardów kwalifikacyjnych kadry muzealnej, co w następstwie umożliwiłoby wzajemne uznawanie kwalifikacji w krajach członkowskich Unii. Przy-

jęcie takiego rozwiązania miałyby kapitalne znaczenie dla rozwoju rosnącej mobilności profesjonalistów muzealnych na obszarze Unii.

Mając na uwadze wprowadzenie standardów kwalifikacyjnych, przy zróżnicowanej nomenklaturze stanowisk muzealnych w różnych krajach, uczestnicy zaproponowali podział profesjonalistów muzealnych na następujące grupy:

1. Kadra zarządzająca
2. Specjaliści w zakresie opieki nad kolekcjami (kustosze)
3. Konserwatorzy (restauratorzy)
4. Specjaliści w zakresie edukacji i pedagogiki muzealnej
5. Pracownicy techniczni
6. Pracownicy ochrony
7. Pracownicy obsługi zwiedzających

Przyjęto zasadę, że pracownik działalności podstawowej muzeum powinien legitymować się wykształceniem wyższym (drugiego stopnia) uzupełnionym wiedzą zawodową nabytą na dodatkowych studiach, kursach lub w innych specjalistycznych ośrodkach kształcących kadry muzealne. Proces harmonizacji standardów dotyczących personelu muzeów powinien przebiegać z poszanowaniem tradycji, doświadczeń i unormowań w tym zakresie w poszczególnych krajach Unii Europejskiej.

Delegacja polska wystąpiła z wnioskiem, by w ramach projektowanej muzealnej przestrzeni europejskiej powołać w przyszłości stałą strukturę, której celem byłaby harmonizacja narodowych systemów kształcenia kadry muzealnej, wzajemna informacja, jak również inicjowanie wspólnych przedsięwzięć w zakresie doskonalenia zawodowego. Propozycja ta została przyjęta i znalazła się w dokumentach końcowych seminarium.

Spotkanie w Neapolu było również dobrą okazją do zapoznania się z muzealnictwem innych krajów – członków Unii Europejskiej i kandydatów. Godne podziwu są m.in. działania małych państw – Portugalii oraz Litwy, Łotwy i Estonii. Trzy ostatnie w imponującym tempie nadrabiają niezawinione zaległości w budowie narodowych systemów muzealnych, nadając tym działaniom wysoką rangę i zapewniając im opiekę państwa.

Zygmunt Nasalski

**Standards and Models of Management in European Museums  
The Naples Seminar**

A seminar on the essential problems of the role played by museums functioning in the European Union, expanded as of 1 May 2004, was held on 9-10 October 2003 in Palazzo Reale, Naples. The meeting was organised by the Italian Ministry of Culture together with the authorities of the region of Campania and the province of Naples.

The occasion for conducting the seminar was Italian presidency in the European Union (1 July to 31 December 2003). Invitations were issued to two representatives of each Union member country and ten candidate countries. The seminar programme foresaw a plenary session, debates conducted in four thematic sections and an end plenary session.

The speakers stressed the exceptional and foremost part of museums in the preservation of, and access to the great cultural heritage of historical and contemporary Europe, as well as the fact that museums fulfil an extremely important function by moulding an awareness of the joint roots of European civilisation regardless of its diversity. Naturally, each country had devised its own standards of training museum staff and museum management, financing and organisation. Hence, building European museum space must entail respect for the existing

models and systems applied in particular countries. The variety of solutions should not hamper a future preparation of joint principles and regulations facilitating the cooperation of museums in the European Union.

The plenary session was followed by debates held in four working sections dealing with the following topics: 1 – Museum exposition – history and new solutions; 2 – Integrated systems of the protection, management and presentation of archaeological sites; 3 – Loaning museum exhibitions – the ethical and economic aspect; 4 – The professionalism of museum staff.

The Naples meeting was an excellent occasion for becoming acquainted with museum studies in other countries – Union member states and candidates. The efforts made by so-called small countries – Portugal, Lithuania, Latvia and Estonia, appear to be particularly admirable. The latter three are catching up at an impressive rate with the construction of national museum systems; this activity is being granted high rank and assured state protection.

*Zygmunt Nasalski*

## Z PRAC MIĘDZYNARODOWEGO KOMITETU MUZEÓW LITERACKICH ICLM – ICOM

### XXIV Konferencja ICLM w Paryżu, w Muzeum–Domu Balzaka, 13 listopada 2002

Dwudniowa konferencja, która zgromadziła ok. 20 członków ICLM, rozpoczęła się od wypowiedzi Manusa Brinkmana, Sekretarza Generalnego ICOM, który powitał zgromadzonych. Podziękował za zaproszenie, a następnie przedstawił rozmaite wyzwania, jakie stoją dziś przed ICOM-em, którego organizacja jest nieco przestarzała, jak to podkreślano w Barcelonie. Należałoby zatem przeprowadzić wiele reform, a głównym wykonawcą tej reorganizacji powinny być komitety międzynarodowe. Chciałyby one mieć większą swobodę działania i funkcjonowania, a także możliwość, jak każdy żywy organizm, zniknięcia po wypełnieniu swej misji. Podstawę działalności ICOM-u stanowi kodeks etyki zawodowej środowiska muzealnego. Konieczne wydaje się jednak wprowadzenie pewnych uproszczeń, co już zapoczątkowano. Postępowanie to należy zakończyć przed zgromadzeniem w roku 2004 w Korei. M. Brinkman wspominał o konferencji ICOM-CC, która sugerowała powrót do mniej technicznych rozważań. Tak, czy inaczej, najważniejsze sprawy – na wszystkich poziomach – posuwają się do przodu dzięki pracy w różnych grupach roboczych.

Podjmując temat nowych kierunków rozwoju ICOM-u, M. Brinkman mówił obszernie o dziedzictwie niematerialnym, takim jak muzyka, taniec, sposoby życia..., które również należy chronić. Powinny się tym zająć także muzea. Dziedzictwo niematerialne będzie głównym tematem Konferencji Generalnej ICOM w Seulu. Trzeba też wziąć pod uwagę przemiany spowodowane rozwojem sieci internetowej. Chodzi oczywiście o to, by znaleźć w niej miejsce dla muzeów, i byłoby wskazane zarejestrować się w Panmuseum. Jedno z nowych pytań dotyczy przyjęcia muzeów wirtualnych, które będą chciały mieć swoje miejsce w ICOM-ie. ICOM kontynuuje swą działalność z nowymi grupami międzynarodowymi, takimi jak Błękitna Tarcza, ICROM itp. Błękitna Tarcza powołała już komitety narodowe i międzynarodowe.

M. Brinkman wspominał również o problemie muzeów w Afganistanie. Część zbiorów zdołano ukryć, ale instytucje te cierpią na brak środków finansowych i nikt nie zrobił niczego oprócz pięknych deklaracji.

ICOM też nic nie zrobił, ponieważ nie można tam pojechać.

Marianne Wirenfeldt zapytała Sekretarza Generalnego, jak reagują członkowie lub komitety międzynarodowe na propozycję płacenia dodatkowych składek. Usłyszała odpowiedź, że sytuacja finansowa ICOM-u jest stabilna; instytucja ta nie jest bogata, ale funkcjonuje prawidłowo. Istnieje jednak wiele problemów związanych z ubóstwem niektórych komitetów narodowych i międzynarodowych. Niemiecki komitet narodowy pobiera większe składki, część ich wpłaca, a resztę zatrzymuje dla siebie, co mu pozwala opłacić sekretariat. Pozostałe komitety narodowe nie pobierają nic albo niewielkie sumy, w związku z czym są biedne. Jeżeli chodzi o komitety międzynarodowe, to nadzwyczajne składki nie są obowiązkowe. ICOM-CC jest znaczącą grupą i chcąc funkcjonować, musi pobierać pieniądze od członków niegłosujących.

Heloisa Zell poinformowała, że niektóre komitety międzynarodowe już pobierają od członków niegłosujących niewielkie składki, dzięki którym mogą oni korzystać z tych samych przywilejów (zwłaszcza w dziedzinie dokumentacji) co członkowie głosujący. Czynią tak jednak tylko nieliczne komitety międzynarodowe.

Jeden z kolegów zapytał, ilu członków francuskich liczy ICOM. Jest ich dziś ponad trzydziestu, z czego połowa może głosować. We Francji istnieje jednak federacja domów pisarzy i dziedzictwa literackiego (Federation des maisons d'écrivains et de patrimoine littéraire) licząca około 175 członków, z których prawie połowa pracuje w domach pisarzy, reszta zaś – w kolekcjach prywatnych, archiwach lub bibliotekach. Postanowiono spotkać się z tą federacją, która zaprosiła członków ICLM do Bourges.

Inny członek zapytał, w jaki sposób przyciągnąć więcej członków do ICOM-u. Manus Brinkman uważa, że potrzebni są przede wszystkim członkowie będący instytucjami. ICOM wciąż się rozszerza na Zachodzie, ale pozostaje wiele białych plam w Azji, Ameryce Łacińskiej i Afryce. Heloisa Zell przypominała, że ICOM daje swoim członkom kartę ICOM-u, sieć komitetów międzynarodowych wysyła co kwartał Wiado-

mości ICOM-u i czuwa nad publikacją serii fachowych zeszytów. Najważniejszą sprawą pozostaje organizacja międzynarodowych konferencji; następna ma odbyć się w Seulu w 2004 roku.

Prezydent ICLM Erling Dahl wygłosił następnie krótki referat o globalizacji (temat listu ICOM-u). Podkreślił fakt, że obecnie dotyczy ona nie tyle kultury, co raczej gospodarki, w której granicach się mieści. Na przykład prawie w ogóle nie obejmuje południowej części Sahary; ewentualne zahamowania w gospodarce dają się odczuć nawet w Japonii i Ameryce Północnej: globalizacja stała się więc trudna. Dlaczego tak trudno jest wprowadzić globalizację w życie i dlaczego nie obejmuje ona wszystkich krajów? Być może jest to częściowo spowodowane tym, że kraje bogate są niezdolne do wzięcia pod uwagę problemów krajów biednych. Można wskazać palcem rządy, ale istnieją też inne przyczyny, gdyż zarówno gospodarka, jak i kultura zależą w znacznej mierze od czynników geograficznych. Demografia, dostęp do morza, występowanie malarii, etc. odgrywają pewną rolę. Okazuje się, że kraje bogate są coraz bogatsze, a biedne pogrążają się w nędzy. W dzisiejszych czasach sytuację komplikują wojny, między innymi domowe oraz terroryzm. Należy być świadomym tych problemów, dotyczących również muzeów. Jeśli chodzi o muzea literackie, powinny one częściej komunikować się między sobą, przede wszystkim poprzez wymianę wystaw, pomimo wzrostu kosztów. Kontakty między muzeami literackimi są dla nas kluczem do lepszego porozumienia narodów, na tym polega rola ICLM.

Sekretarz ICLM Yves Gangeux, dyrektor Domu Balzaka i gospodarz Zgromadzenia poinformował, że ostatni numer „Wiadomości ICLM” („ICLM News Letter”) został rozesłany pocztą – po raz ostatni. Następne będą przesyłane pocztą elektroniczną, która jest tańsza. Tylko członkowie nie dysponujący adresem elektronicznym będą nadal tymczasowo dostawać wydanie na papierze.

W dyskusji zaproponowano utworzenie warsztatów. Chodzi o powoływanie grup roboczych, które opracowałyby różne projekty w przerwach między zgromadzeniami dorocznymi ICLM, korzystając zwłaszcza z możliwości, jakich dostarcza poczta elektroniczna.

Każdy kto miał jakiś pomysł został poproszony o przedstawienie go, zaś członkowie powinni rozważyć między sobą tematy, nad którymi mogliby pracować. Byłoby rzeczą pożądaną, aby podczas następnych zgromadzeń ICLM każda grupa robocza mogła przedstawić syntezę pracy wykonanej w ciągu minionego roku. Zarząd zaproponował trzy tematy:

– Internet i copyright (często dotyczy to muzeów literackich i muzeów kompozytorów);

– Finansowanie: jak znaleźć pieniądze (problem ten dotyczy wszystkich muzeów, a nie tylko członków ICLM!);

– Nowa organizacja muzeów.

W roku 2004 Konferencja Generalna ICOM odbędzie się w Seulu, a Konferencja Doroczna w Wiedniu, w Muzeum Freuda, Muzeum Musila lub w Bibliotece Narodowej, musiałyby się odbyć w roku 2005, gdyż statut nie pozwala, by w tym samym roku mogły mieć miejsce dwie oficjalne konferencje.

Uczestnicy Konferencji zwiedzili Dom Muzeum Victora Hugo na placu des Vosges w Paryżu i wysłuchali referatu dyrektorki Muzeum p. Danielle Molinari o działalności tej placówki oraz obejrzeni wystawy w Musée de la vie Romantique w Paryżu przy ul. Chaptal, gdzie eksponowane są zbiory po Georges Sand i innych pisarzach doby Romantyzmu. Następnego dnia konferencji obejrzano Muzeum – Dom Chateaubrianda w podparyskim La Valée aux Loupus (Châtenay – Malabry), gdzie odbyło się zebranie Zarządu ICLM, po południu zaś część uczestników wyjechała do Bourges.

W dniach 15 – 17 listopada 2002 uczestniczyli w sympozjum federacji domów pisarzy i dziedzictwa literackiego (Federation des maisons d' écrivains et de patrimoines littéraire). Na otwarciu Konferencji przybyło wielu przedstawicieli polityki i osobowości ze świata kultury. Gości powitał Prezydent ICOM Jacques Perot mówiąc o muzeach jako miejscach odpowiedzialnych za ochronę dóbr kultury. Jean-François Goussard, przewodniczący Fédération des maisons d' écrivain et des patrimones littéraires stwierdził, że muzea literackie są miejscami, które przekazują społeczeństwu podstawowe wartości etyczne i stają w ich obronie.

Etnolog Daniel Fabre natomiast umieścił kulturę w szerokim socjologicznym i antropologicznym kontekście wierzeń i wartości. W swej mowie przypomniał, że muzea literackie, hołubiące literatury narodowe, biorą jednocześnie udział w globalizacji kultury i transformacjach społecznych. Jego przemówienie sprowokowało wiele pytań: jakie mają być literackie miejsca dbające o tradycyjne wartości, ukryte w tekstach literackich? W jaki sposób te teksty powinny się komunikować z tekstami z innych dziedzin? Jak sprawić, by wzrosła rola muzeów literackich w kształtowaniu programów edukacyjnych, na platformie dialogu międzynarodowego, w przestrzeni wspólnej pamięci i tożsamości.

Stwierdzono, że XXV Konferencja ICLM była znaczącym wydarzeniem międzynarodowym. Symposium w Bourges było forum do dyskusji na temat kształtowania i kreowania równego partnerstwa w pracy wszystkich członków. Wskazano, że jeśli prace prowadzone będą *kolektywnie, ekonomicznie i kreatywnie* – jak wyraził się Terry McCormick – pojawi się możliwość stworzenia efektywnie pracującej sieci literackich miejsc Europy, wpływających na kształtowanie i rozwój życia społecznego, propagowanie wiedzy i dostępność do niej w całej Europie.

Prezydent ICLM – Erling Dahl przypomniał, że myśl przewodnią tej konferencji brzmiała: Literackie i kulturalne miejsca Europy. Podstawowymi wyzwaniem stojącymi przed ICOM i ICLM jest wyszukiwanie takich miejsc w realiach nowego tysiąclecia. Rozwój polityczny, ekonomiczny i techniczny oraz przemiany społeczne są środowiskiem także dla takich organizacji jak ICLM. Należy poszukiwać nowych kierunków, nowych dróg współpracy, z tendencją do zwalczania formalnych ograniczeń pomiędzy ICOM i ICLM oraz innych organizacji.

Erling Dahl przedstawił następnie działalność Muzeum Edvarda Griega w Trolldhagen, którego jest dyrektorem. Zwrócił uwagę na sprawy następujące:

- stworzenie w muzeum bogatej oferty dla melomanów;

- wprowadzenie atrakcji dla turystów mniej obeznanych z postacią kompozytora i jego muzyką – to dla nich są piękne widoki wokół muzeum, obrazy, fotografie i rekwizyty – pamiątki po E. Griegu;

- muzeum pretenduje do miana centrum muzycznego, przewodnicy muzeum mają bardzo szczegółową wiedzę na temat muzyki Griega, w każdej wystawie, prezentacji odgrywa ona istotną rolę, wszystkie wystawy, wydawnictwa, foldery i druki przygotowywane w tym muzeum poprzedzone są pracą badawczą i nagraniami nowych płyt z muzyką Griega, muzyka ta grana jest przez młodych wykonawców różnych narodowości;

- prowadzone są również badania nad odbiorem muzyki Griega w dzisiejszych czasach;

- podejmuje się próby upowszechniania jego muzyki, bo jeśli nowe generacje nie będą tej muzyki grały i nikt nie zadba o nią, wówczas muzeum nie będzie potrzebne.

Właściwie pracownicy tego muzeum nie mają misji takiej jak inni muzealnicy. Opiekują się domem i pamiątkami po kompozytorze, a muzykolodzy i historycy prowadzą niezbędne prace konserwatorskie. Oczywiście bardzo ważne jest dbanie o otoczenie i wnętrze miejsc związanych z artystami, o ich atmosferę, ale najważniejsze jest dbanie o sztukę jako dobro najważniejsze, które zostawili nam po sobie artyści. Sztuka – dzieło artysty – zawsze powinna być priorytetem.

Po zakończeniu obrad uczestnicy sympozjum odwiedzili Dom – Muzeum George Sand w Nohant i po noclegu w La Châtre zwiedzili Muzeum Ronsarda – dwór w Possonnie – dom rodzinny poety oraz – w Illiers-Combray – Muzeum Marcela Prousta, tzw. Maison de la Taute Léonie, miejscu, gdzie wielki pisarz przebywał za młodu.

### **XXVI Konferencja Doroczna ICLM w Moskwie w dniach 7 – 13 września 2003**

Konferencja związana była z obchodami 175. rocznicy urodzin Lwa Tołstoja i odbywała się w muzeum pisarza w Moskwie. W tymże muzeum 8 października odbyło się posiedzenie plenarne członków ICLM, zaś dnia następnego uczestnicy konferencji wzięli udział w otwarciu nowej wystawy poświęconej Tołstojowi i w uroczystej akademii. 10 września w Muzeum Piotra Czajkowskiego w Moskwie, w dzielnicy Klin odbył się wernisaz wystawy „Edvard Grieg – sztuka i tożsamość” przygotowany przez Muzeum E. Griega w Trolldhagen i Prezydenta ICLM – Erlinga Dahla. Tegoż dnia uczestnicy pojechali autokarami do Jasnej Polany, gdzie odbyły się dwudniowe uroczystości urodzinowe Lwa Tołstoja.

Janusz Odrowąż-Pieniążek

### From the Work of the International Committee of Literature Museums ICLM-ICOM XXIV ICLM Conference in Paris, Museum - House of Balzac, 13 November 2002

Secretary General Manus Brinkman presented the assorted challenges facing ICOM, whose organisation appears to be somewhat outdated. It appears necessary to conduct numerous reforms, and the prime executor of this reorganisation should be the international committees. ICOM activity is based on a code of the professional ethics of the museum milieu. While discussing new trends of ICOM development mention was made of non-material heritage, such as music, the dance, and lifestyles, which should also be protected and become the domain of museums. Moreover, transformations caused by the development of the internet should be considered so as to find

a suitable place for museums. The chief topic of the 2004 ICOM General Conference, to be held in Seoul, is to be the protection of non-material legacy. In 2005 the Annual Conference will be held in the Freud Museum in Vienna or the National Library.

The XXVI ICLM Annual Conference, organised in Moscow on 7-13 September 2003, was connected with the 175th anniversary of the birth of Leo Tolstoy.

*Janusz Odrowąż-Pieniążek*

□

Anna Kucińska

## EUROPEJSKIE FORUM MUZEALNE

### Nagroda dla Muzeum Roku 2003

Od 1977 r. pod auspicjami Rady Europy, a od 1995 także pod patronatem Królowej Belgijskiej Fabioli, działa Europejskie Forum Muzealne (EMF). Powołane zostało w celu rozpoznawania i promowania wybitnych przedsięwzięć w dziedzinie muzealnictwa. Co roku piętnastu sędziów wchodzących w skład Komitetu Wykonawczego EMF wyróżnia prestiżową nagrodą jedno spośród kilkudziesięciu kandydujących muzeów. Osobno przyznawana jest Nagroda Rady Europy, a także Nagroda Fundacji Micheletti, przeznaczona dla niewielkich placówek specjalizujących się w ochronie i propagowaniu dziedzictwa przemysłowego. Wyniki konkursu ogłaszane są w maju każdego roku podczas spotkań Forum, odbywających się najczęściej w jednej z europejskich stolic.

Członkowie Komitetu muszą uprzednio odwiedzić wszystkie muzea-kandydatów na dany rok, objeżdżając w tym celu niemal cały kontynent. Daje im to możliwość bezpośredniego obserwowania zjawisk zachodzących w krajobrazie muzealnym Europy. Za najbardziej pozytywne z nich uznają od kilku już lat stały wzrost liczby muzeów, pozostający niezależnym od koniunktury ekonomicznej. Nawet w krajach Europy Wschodniej, gdzie warunki ku temu zdają się być mało sprzyjające, pojawiają się nowe muzea oraz ambitne pomysły na unowocześnienie już istniejących. Jak się szacuje, w Europie istnieje ok. 38 tys. placówek muzealnych, z czego ponad połowa powstała po roku 1950, i liczba ta wzrasta z każdym rokiem o 3%. Nowopowstające muzea są coraz bardziej nowoczesne, coraz lepiej dostosowane do celów wystawienniczych zarówno pod względem rozwiązań architektonicznych, jak i aranżacji wnętrz. I takie właśnie placówki promuje i nagradza Europejskie Forum Muzealne. Spośród muzeów „z tradycjami”, o ustalonej od dawna pozycji, dostrzegane i wyróżniane są te, które przechodząc proces reorganizacji i modernizacji starają się odpowiadać na wyzwania zmieniających się czasów.

Od kilkunastu lat w światowym muzealnictwie obserwować można tendencję do zmiany roli i posłannictwa muzeum. Z instytucji skupionej na swojej „statycznej” misji, gdzie akcent położony jest na groma-

dzenie i ochronę relikwów przeszłości, przekształca się w muzeum aktywne, „zapraszające”, skoncentrowane na najbardziej przystępnym prezentowaniu swoich zbiorów szerokiej publiczności. Takie *muzea przyjemnego zwiedzania*<sup>1</sup> mają oferować całą gamę doznań, być miejscem, gdzie – kolokwialnie rzecz ujmując – każdy może znaleźć coś dla siebie. I chociaż prowadzi to niechybnie do komercjalizacji muzeów, proces ten jest nieunikniony w krajach rządzonych prawami wolnego rynku i wszędzie na świecie zachodzi od dawna. Na kontynencie europejskim przyświecają mu dodatkowo „wspólnotowe” hasła. Integracja Europy odbić się jednak musi również na muzeach, którym – adekwatnie do zachodzących zmian – wyznaczane są nowe zadania.

Europejska Konwencja Kultury podpisana w Paryżu w 1954 r., stanowiąca podstawowy dokument, którego postulaty członkowie EMF starają się realizować, głosi m.in. potrzebę wzajemnego poznawania historii i kultur poszczególnych krajów. *Świadomość, czym jest wspólne europejskie dziedzictwo, jest niezbędna w kreowaniu warunków sprzyjających pokojowej i owocnej koegzystencji tak dalece różnorodnych narodów i grup etnicznych, składających się na «ludy Europy»* – konstatuje Przewodniczący EMF Massimo Negri w swojej przedmowie do publikacji prezentującej muzea-kandydatów w konkursie na rok 2003.

Od muzeów oczekuje się, by były przekaznikiem wiedzy o dziedzictwie kulturowym krajów Europy, działały nie tylko na potrzeby lokalnych społeczności (nawet jeśli są to niewielkie muzea regionalne), ale pomagały przedstawicielom różnych grup kulturowych poznać się i wzajemnie zrozumieć. Rozpowszechnianiu tych postulatów służą coroczne, tygodniowe warsztaty, organizowane przez Forum, jak również cykle wykładów i publikacje. Ostatnie spotkanie odbyło się w październiku 2002 r. w Parmie, gdzie dyskutowano rolę muzeów jako miejsc krzyżowania się kultur.

Wychodząc zatem od, oczywistego skądinąd, stwierdzenia, iż dorobek kulturowy każdego kraju składa się na wspólne europejskie dziedzictwo, oczekiwać należy od muzeów takiego prezentowania swo-

ich zbiorów, by każdy Europejczyk mógł z tej oferty w pełni skorzystać. Dlatego też EMF dla oceny muzeów kandydujących w konkursie do Nagrody Muzeum Roku przyjęło następujące kryteria: sposób prezentacji i interpretacja przez muzeum własnej kolekcji, ogólna atmosfera muzeum, efektywne zarządzanie i reklama, udogodnienia dla zwiedzających. Inne zakresy działalności muzealnej, takie jak: strategie gromadzenia zbiorów, zabezpieczanie przed zniszczeniem i konserwacja eksponatów czy też naukowe ich opracowywanie nie są znaczące przy ocenie, chociaż – jak podkreślają członkowie Komitetu EMF – muszą utrzymywać ogólnie przyjęty standard.

W myśl tych zasad Nagroda Europejskiego Muzeum Roku 2003 została przyznana Victoria & Albert Museum w Londynie za British Galleries, otwarte dla publiczności w listopadzie 2001 roku. Stanowią one pierwszy etap w zakrojonym na dziesięć lat programie transformacji całości ekspozycji muzeum.

Nowe galerie, zajmujące dwa piętra, są chronologiczną prezentacją brytyjskiej sztuki użytkowej od wczesnego średniowiecza do XX wieku. Ogrom kolekcji muzealnej mógłby przytłaczać. Zdaje się, że był to dotąd właściwy dla Victoria & Albert Museum „problem”: obfitość eksponatów – wspaniałych i kosztownych – wywołuje oszałamiające wrażenie na zwiedzającym, ale nie pozwala mu z tego bogactwa czegokolwiek „wyłowić”. Wszystko stapia się w jedną migotliwą masę, z której niewiele zostaje w pamięci po opuszczeniu muzeum. British Galleries przygotowane zostały według nowego planu. Przeprowadzono poważną selekcję eksponatów, osiągając – podnoszoną przez członków jury – *doskonałą równowagę między arcydziełami a kuriozami*. W każdej sekcji ekspozycji starano się przybliżyć prezentowany okres historyczny poprzez próbę odpowiedzi na pytania: Jaki był styl danej epoki?; Co wprowadziła nowego?; Kim byli dyktatorzy obowiązującego smaku?; Dlaczego eksponowane przedmioty stały się modne i pożądane w swoim czasie? Integralną częścią ekspozycji jest przestrzeń (Discovery areas), gdzie zwiedzający mogą aktywnie „odkrywać” minione epoki, przymierzając repliki historycznych strojów, montując samodzielnie XVIII-wieczne krzesło czy próbując utkać kawałek gobelinu. Co ambitniejsi mają możliwość bardziej dogłębnego poznania dzięki zgromadzonym książkom z zakresu rzemiosła artystycznego, filmom edukacyjnym i programom audio-wizualnym. Do korzystania z nich służą osobne pomieszczenia (Study areas). W uzasadnieniu swojego werdyktu sędziowie uznali takie „odświeżenie” ekspozycji za ogromne osiągnięcie, ukazujące eksponaty w zupełnie nowym kontekście i wydo-

bywające niedostrzegane dotąd aspekty tej dość trudnej pod względem wystawienniczym sztuki, jaką jest sztuka użytkowa.

Druga, równie ważna nagroda, przyznawana przez Radę Europy, przypadła Laténium – szwajcarskiemu Muzeum Archeologicznemu, z towarzyszącym mu parkiem tematycznym, w miejscowości Hauterive. Założenie to ukończono i oddano do użytku we wrześniu 2001 roku. Nowoczesny gmach muzealny wzniesiony został u podnóża Alp, nad brzegiem jeziora Neuchâtel, 2 km od znanego stanowiska archeologicznego La Tène, od którego pochodzi nazwa drugiego okresu epoki żelaza, jak również samego muzeum, gromadzącego eksponaty głównie z tego właśnie czasu. Sędziowie nagrodzili Laténium za idealne wykorzystanie swojego położenia, za dopełnienie tej archeologicznie naznaczonej przestrzeni doskonale zakomponowanym założeniem muzealno-parkowym, czy wręcz całym centrum naukowym, dysponującym własnymi laboratoriami, współpracującym ściśle z uniwersyteckim Instytutem Prehistorii i służbami archeologicznymi kantonu Neuchâtel. Nawet wirtualna wizyta w Laténium daje już wyobrażenie o wymiarze całego przedsięwzięcia.

W kubicznym gmachu muzeum, zaprojektowanym specjalnie na ten cel w międzynarodowym konkursie, zorganizowano stałą ekspozycję, zatytułowaną „Wczoraj... Między Morzem Śródziemnym a Północnym”, ukazującą – według jej autorów – zmieniające się relacje między kulturą a naturą na przestrzeni 500 stuleci. Rozmieszczona w salach zaaranżowanych plastycznie, tak by korelowały swoim subtelnym wystrojem z prezentowaną epoką, rozpoczyna się od wieków średnich, cofając się w głąb do prehistorii aż po erę lodowcową, która stanowi ostatni etap zwiedzania. Ekspozycja jest całkowicie spójna, pomimo ogromnej rozpiętości czasowej, a jej umiejętne operowanie różnymi środkami dla wzmaganania bądź „wyciszenia” wizualnego efektu przyrównywane jest przez zapraszających do jej odwiedzenia organizatorów do harmonii dźwięków muzycznej partytury.

Zwiedzający mają ponadto możliwość poznania różnych aspektów pracy archeologa, z uwzględnieniem najnowszych technologii, obejrzenia filmów i programów popularyzujących zarówno tę dziedzinę nauki, jak i samą historię naszej cywilizacji.

Wśród pozytywnych zjawisk zachodzących w krajo-brazie muzealnym Europy sędziowie EMF odnotowali tendencję do tworzenia nowych muzeów w regionach dotkniętych bezrobociem, gdzie okres prosperity zakończył się wraz z zamknięciem kopalń czy zakładów produkcyjnych. Lokalne społeczności, zmuszone do



szukania alternatywnych rozwiązań, często podejmują próby zorganizowania na tych obszarach placówek kultury. Jedną z takich inicjatyw jest niemieckie muzeum w Villingen-Schwenningen u podnóża Schwarzwald, miejscu słynącym w przeszłości z przemysłu precyzyjnego – przede wszystkim z działającej ponad 100 lat wytwórni zegarów. Muzeum funkcjonuje na terenie pierwszej, zdemolowanej po upadku, fabryki. Kolekcja jej wyrobów, którą prezentuje, nie ogranicza się tylko do strony technicznej, czyli przybliżenia zwiedzającym różnorodnych mechanizmów służących do mierzenia czasu, lecz ukazuje również społeczne aspekty, jak życie codzienne ludzi pracujących niegdyś w tym przemyśle. Sędziowie EMF uznali to muzeum za najbardziej obiecujące spośród muzeów o profilu technicznym, przyznając mu Nagrodę Michelletti.

W 2004 r. obchodzona będzie 50. rocznica podpisania Europejskiej Konwencji Kultury wyznaczającej główne strategie współpracy kulturowej w powojennej Europie. Będzie to także rok przystąpienia Polski do Unii Europejskiej. Nasz kraj ma prawo brać udział we wszystkich inicjatywach Europejskiego Forum Muzealnego już od 1991 r., gdyż przewidziane są one dla państw-członków Rady Europy, nie tylko dla krajów Unii. Jak dotąd polskie muzea dosyć nieśmiało zagna-

wały w nich swoją obecność. Trudno, oczywiście, wymagać od naszych muzeów, z których większość boryka się nieustannie z trudnościami finansowymi, by unowocześniały na gwałt swoje siedziby i ekspozycje. Jak mają one konkurować z tej rangi muzeami, co Victoria & Albert Museum, mogącymi sobie pozwolić na wszelkiego rodzaju innowacje, choćby najbardziej wyrafinowane.

Czasem jednak dobry pomysł na prezentację swoich zbiorów, tak by była ona frapująca a nie – jak to się często zdarza – nużąca, jest ważniejszy od kosztownych urządzeń technicznych, wprowadzanych dla ułatwienia czy uatrakcyjnienia odbioru. W Polsce nie brak jest muzeów z ciekawymi kolekcjami, jak i muzealników ze świetnymi pomysłami. Wiele placówek od dawna starających się wzbogacać swoją ofertę, niejednokrotnie podejmujących próby szukania dodatkowych źródeł finansowania, w niczym nie ustępuje muzeom z Czech, Rumunii czy Estonii, które biorą udział w międzynarodowym konkursie.

Na listę muzeów-kandydatów do nagrody Europejskiego Forum Muzealnego na rok 2004 zgłoszone zostało Muzeum Papiernictwa w Dusznikach Zdroju. Znając długą historię dusznickiej papierni i jej interesujące zbiory<sup>2</sup>, nie pozostaje nam nic innego, jak życzyć powodzenia.

## Przypisy

<sup>1</sup> O zjawisku tym i jego wpływie na rozwiązania architektoniczne stosowane przez współczesnych architektów w projektach gmachów muzealnych pisze A. Kiciński w artykule *Muzea – instrumenty ekspozycji czy świątynie?* „Muzealnictwo” 2001, nr 43, s. 57-76.

<sup>2</sup> Muzeum prezentowało się w 1999 r. na łamach „Muzealnictwa”. T. Windyka, *Młyn Papierniczy w Dusznikach*. „Muzealnictwo” nr 41, s. 15-25.

Anna Kucińska

### European Museum Forum The 2003 European Museum of the Year Award

European Museum Forum (EMF) was established in 1977 in order to recognise, encourage and publicise new developments in museums which are adapting exceptionally well to the changing cultural, social and economic conditions in Europe. It fulfils its duties under the auspices of the Council of Europe and also under the patronage of Her Majesty Queen Fabiola of Belgium.

Every summer and autumn EMF Committee members travel the length and breadth of Europe to visit the museums taking part in the competition. The Judging Committee is not primarily concerned with such matters as collecting policy, conserva-

tion and documentation, although these should obviously be of an acceptable standard. More important for the judges are: the way in which the collections are presented and interpreted, the atmosphere of the museum, effective management, publicity, and the amenities provided for visitors.

At this moment of history, when Europe is uniting, museums have their special role to play. They can help in integration process by making people more aware of the common European heritage. Museums, which have been traditionally focussed on their 'static' mission to preserve the relics of the past, are changing now by developing new policies and beco-

ming more 'dynamic'. They open their doors and try to encourage communities, not only specialists or connoisseurs, to make use of their resources.

The 2003 European Museum of the Year Award went to the Victoria & Albert Museum in London for its new British Galleries, which are the first stage in transformation of its whole presentation. The Council of Europe Award was given to Laténium, Park and Museum of Archaeology at Hauterive in

Switzerland. The Micheletti Award for the most promising technical museum went to the Industrial Museum of Clockmaking at Villigen-Schwenningen in Germany.

Polish museums have rather not taken part in the competition so far, although they have had a right to since 1991 when Poland became a member of the Council of Europe. One of the exceptions is the Museum of Papermaking at Duszniki Zdrój which is on the list of candidates for the 2004 Award.

**Karol Estreicher jr, *Straty kultury polskiej pod okupacją niemiecką 1939-1944 wraz z oryginalnymi dokumentami grabieży (Cultural Losses of Poland during the German Occupation 1939-1944 with original documents of the looting)*. Pałac Sztuki Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie. Kraków 2003, ss. 854, il.**

Karol Estreicher junior (1906-1984) był potomkiem znanej rodziny bibliografów krakowskich. Dzieła jego dziada Karola (1827-1908) i ojca Stanisława (1869-1939) – autorów *Bibliografii polskiej*, do dzisiaj są fundamentalnym źródłem dla badań nad polskim piśmiennictwem, a po 1945 r. były punktem wyjścia dla polskich starożytności w dziedzinie książki, m.in. z ZSRR. Autor omawianej tu publikacji, historyk sztuki, szlify naukowe zdobywał na Uniwersytecie Jagiellońskim pod kierunkiem Juliana Pagaczewskiego (1874-1940), uzyskując w 1928 r. doktorat, w 1947 r. habilitację, w 1954 r. profesurę nadzwyczajną, a w roku 1972 – profesurę zwyczajną. Związany aż do śmierci z Uniwersytetem Jagiellońskim, wykładał równoległe w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (1945-1950) i Wyższej Szkole Sztuk Pięknych we Wrocławiu (1951-1961). W latach 1945-1946 przeprowadził kilka misji restytucyjnych w Niemczech, rewindykując polskie dzieła sztuki, w tym m.in. portret *Dama z gronostajem* Leonarda da Vinci; odnalazł K. Estreicher jr także *Ołtarz Mariacki* Wita Stwosza. Od 1947 r. był dyrektorem Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego, jak również kontynuował – idąc śladem dziada i ojca – *Bibliografię polską* (dopełnienie serii III obejmującej stulecia XV-XVIII) oraz dokonał reedycji tomów poświęconych wiekowi XIX (seria I) – zakładając Pracownię Bibliografii Polskiej przy Oddziale

PAN w Krakowie. Od 1966 r. pełnił funkcję redaktora „Rocznika Krakowskiego”. W 1964 r. – stając w obronie kultury polskiej – był sygnatariuszem „Listu 34” do premiera PRL, w którym skrytykowano politykę kulturalną władz komunistycznych. Jest autorem licznych opracowań naukowych, jak np. *Tryptyk Św. Trójcy w katedrze na Wawelu* (1936), *Collegium Maius. Dzieje gmachu* (1968), *Historia sztuki w zarysie* (1973, która do roku 1990 doczekała się dziesięciu wydań).

Jednak najważniejszą publikacją opracowaną przez Karola Estreichera była dokumentacja strat kultury polskiej pod okupacją niemiecką, która na prawach rękopisu ukazała się w 1944 r. pod tytułem *Cultural Losses of Poland during the German Occupation 1939-1944*. W latach 1940-1945 w stopniu majora autor kierował Biurem Rewindykacji Strat Kulturalnych Ministerstwa Prac Kongresowych w Londynie (zwanego także w literaturze Biurem Rewindykacji Polskiego Mienia Kulturalnego przy rządzie polskim w Londynie). Był to siedemdziesięciosobowy zespół archiwistów, bibliotekarzy, muzealników i historyków sztuki, powołany za wiedzą i aprobatą premiera na uchodźstwie gen. Władysława Sikorskiego. Zadaniem zespołu było gromadzenie raportów dostarczanych przez agendy polskiego państwa podziemnego, wywiadu Armii Krajowej, przekazów ustnych, relacji, korespondencji, do-

konywanie analizy oficjalnych druków okupacyjnych (np. prasy, książek, katalogów, albumów okolicznościowych itd.), a nawet sprawdzanie plotek – aby na ich podstawie podjąć studia zmierzające do opracowania strat w dziedzinie książek i dokumentów oraz ekspozycji muzealnych, jak również zbiorów prywatnych i kościelnych, które zostały zagrabione przez okupanta niemieckiego. W 1943 r. rozpoczęto także zbieranie informacji na temat strat kultury polskiej pod okupacją radziecką, jednak prac tych nie zwięzono opracowaniem katalogowym.

Do połowy 1944 r. udało się zespołowi pod kierunkiem Karola Estreichera zebrać ogromny materiał informacyjny i dowodowy, który pozwolił na sumaryczne ukazanie strat kultury polskiej z powodu okupacji niemieckiej. Według opublikowanych wówczas danych, straciliśmy co najmniej: 22 000 000 tomów książek, 933 000 egzemplarzy i 100 000 plików dokumentów, 1 815 000 woluminów, 750 000 tomów i 1 800 000 egzemplarzy akt, 13 652 egzemplarze starych ksiąg, 31 859 egzemplarzy inkunabułów, 69 267 egzemplarzy rękopisów, 53 505 egzemplarzy rzadkich ksiąg, 47 370 egzemplarzy map, 2 331 egzemplarzy starodruków, 2 300 egzemplarzy poloników, 1 254 pergaminy, 822 zabytkowe atlasy, 679 rozpraw doktorskich, 459 229 sztuk ekspozycji muzealnych, 293 580 rycin, 150 500 dzieł sztuki, 142 814 rysunków, 118 870

monet złotych i srebrnych, 12 972 depozyty muzealne, 9 869 obrazów, 5 589 grafik, 5 238 rzeźb, 3 545 medali, 4 500 cennych fotografii, około tysiąca ekslibrisów oraz naczynia liturgiczne, szaty, unikatową broń, ponad 5 000 markowych fortepianów, tysiące zabytkowych mebli i prywatnych (rodzinnych) pamiątek historycznych, itd.

Zespół Estreichera opracował także straty w dziedzinie zabytkowych nieruchomości: zniszczone, zburzone, zarekwirowane, przebudowane, spalone, zrabowane oraz wysadzone ładunkami wybuchowymi z premedytacją (np. Zamek Królewski w Warszawie), skonfiskowane (pałace, ratusze, dwory, zabytkowe kamienice, pomniki, zamki ze zbiorami, biblioteki, gabinety naukowe, gmachy szkół wyższych, teatrów), zbombardowane (np. Klasztor Jasnogórski w Częstochowie, a także kościoły, katedry, klasztory, synagogi, skarbcze kościelne, kaplice, seminaria, cmentarze różnych wyznań). Zajęto się także dokładnym skatalogowaniem poloników ewakuowanych w przededniu wojny. Dotyczyło to zarówno ewakuacji na obszarze przedwojennego państwa polskiego – głównie z zachodnich i centralnych województw na kresy wschodnie II RP; jak również wywozu najcenniejszych poloników za granicę – via Rumunię – do Francji, a następnie do Anglii lub do Kanady i USA.

Ważnym – może z perspektywy czasu jednym z najważniejszych – zadań zespołu Karola Estreichera było przygotowanie przyszłych wniosków rewindykacyjnych w odniesieniu do okupantów Polski (Niemiec i ZSRR oraz Litwy i Słowacji). Biuro Rewindykacji Strat Kulturalnych działające w Ministerstwie Informacji i Dokumentacji, sporządziło kartotekę obejmującą około 2 000 kart informacyjnych

o osobach winnych grabieży dzieł sztuki. Kartotekę przekazano Komitetowi do Spraw Ochrony i Restytucji Dóbr Kultury (*Committee on the Protection and Restitution of Cultural Material*) – tzw. Komitetowi Vauchera (w którym Polskę reprezentowali: Karol Estreicher i Jerzy Żarnecki). Ponadto Biuro opracowało wiele referatów dotyczących spraw rewindykacyjnych pt.: „Metody rewindykacji. Historia rewindykacji od XVIII w.”; „Działalność polskiej komisji rewindykacyjnej w Rosji po Traktacie Ryskim”; „Rabunki niemieckie w Polsce w XVIII w.”; „Archiwa polskie”; „Orientalia w zbiorach polskich, publicznych i prywatnych w 1939 r.”; „Stanowisko Francji w sprawie strat artystycznych w okresie I wojny światowej”; „Militaria w polskich zbiorach prywatnych”; „Militaria w muzeach polskich, bez Muzeum Wojska”; „Militaria polskie w zbiorach niemieckich”; „Zbiory Muzeum Wojska w Warszawie” oraz „Polonica w Rosji dla ewentualnej przyszłej wymiany”. Zebrano także pokaźną kolekcję materiałów fotograficznych, które obejmowały: 1. fotografie zabytków w Polsce przed wojną, 2. fotografie zabytków w Polsce zniszczonych w czasie wojny i okupacji (tj. po 1939 r.), 3. fotograficzne dowody rabunku dóbr kultury ze strony Niemców i Rosjan.

Jako rekompensaty domagano się wydania – z niemieckich i austriackich archiwów, bibliotek, muzeów – przechowywanych tam poloników: a) zespołów militariów w Johanneum w Dreźnie, Waffensammlung w Wiedniu, Zeughaus w Berlinie, i dalszych w innych zbiorach; b) portretów polskich, zwłaszcza królewskich, ze zbiorów monachijskich, wiedeńskich, augsburskich, norymberskich, i innych; c) pamiątek po wybitnych osobistościach historycznych, członkach

rodziny królewskiej, itp., na przykład po Annie Katarzynie Konstancji, córce Zygmunta III Wazy, małżonce Filipa Wilhelma – zawierających m.in. zbiór kobierców (tzw. Polenteppiche roboty perskiej z XVII w.); po Teresie Kunegundzie Sobieskiej, córce króla Jana III Sobieskiego, małżonce Maksymiliana Emanuela Bawarskiego, i inne; d) dzieł malarskich, pędzla Jana Polaka z XVI w., znajdujących się przeważnie w zbiorach tyrolskich, Lubienieckich, ze zbiorów drezdeńskich, malarzy polskich z XIX w., a także obrazów związanych tematycznie z Polską, jak *Bitwa pod Orszą* w Muzeum Sztuk Pięknych we Wrocławiu; e) zbioru tkanin i parametrów kościelnych, pochodzących ze skarbcza kościoła Najświętszej Marii Panny w Gdańsku, wywiezionych do centralnych Niemiec w XIX w.; f) kolekcji zakupionych w różnym czasie do Niemiec, jak zbiory bp. Ignacego Krasickiego, sprzedane na licytacji w 1801 r.; zabytki starożytne z Arkadii w zbiorach drezdeńskich, itp.; g) galerii obrazów, rzeźb średniowiecznych (prócz szkoły niemieckiej) z Kaiser-Friedrich-Museum w Berlinie; h) obrazów szkoły niderlandzkiej z Deutsches Museum w Berlinie; i) galerii obrazów w Dreźnie – w całości; j) połowy zbiorów numizmatycznych z Kaiser-Friedrich-Museum w Berlinie, z uwzględnieniem monet złotych; k) dwustu obrazów szkoły francuskiej i angielskiej z XIX wieku; l) wyboru rzeźb i waz oraz innych przedmiotów z zakresu archeologii klasycznej z Altes Museum w Berlinie; ł) zbiorów Altertumsmuseum w Dreźnie – w całości (były one oparte w 60% na zbiorach polskich); m) rzeźb Wita Stwosza z Germanisches Museum w Norymberdze; n) całości zbiorów Staatsmuseum w Brunzwicku. Jednak zamiast do Polski, po wojnie trafiły one do ZSRR (zob. obszer-

nie: D. Matelski, *Losy polskich dóbr kultury w Rosji i ZSRR*, Poznań 2003).

Ponadto specjalnym zadośćuczynieniem – z tytułu zniszczenia wyposażenia gmachów zabytkowych – miało być założenie centralnej biblioteki sztuki, wyposażonej w klisze, fotografie, reprodukcje, przezrocza, filmy i inne pomoce, a także stworzenie ośrodka naukowego dla studiów nad sztuką Bliskiego Wschodu. Materiały i pomoce naukowe niezbędne przy organizowaniu tych placówek miały pochodzić z analogicznych instytucji niemieckich. Według obliczeń Biura Rewindykacji Strat Kulturalnych, ze strony okupanta niemieckiego ponieśliśmy straty w dziedzinie ruchomych dóbr kultury – według kursu dolara z 1 września 1939 r. –

na 7 mld dolarów, a straty w dziedzinie zabytków architektury na 4 mld dolarów, co według kursu z 2004 r. wynosiłoby ok. 80-90 mld dolarów USA. Nie wliczając do tego wartości historycznej poniesionych strat, która dla nas Polaków jest bezcenna.

Polityka wobec polskich dóbr kultury zastosowana przez okupanta radzieckiego – a także litewskiego i słowackiego, choć w mniejszym stopniu – uniemożliwiła sporządzenie przez Biuro Rewindykacji Strat Kulturalnych, działające w Ministerstwie Informacji i Dokumentacji w Londynie, analogicznych opracowań o stratach – jak dla okupacji niemieckiej.

Cennym uzupełnieniem książki – podanej w wersji angielskiej i polskiej – jest załącznik dokumentów

(s. 549-852), z których kilka zawiera osobiste dopiski poczynione przez Karola Estreichera.

Do rąk czytelnika trafiła przepięknie wydana edytorsko i niezwykle cenna informacyjnie publikacja, dokumentująca straty polskie dóbr kultury pod okupacją niemiecką – zebrana przez zespół archiwistów, bibliotekarzy i muzealników, pracujący pod kierunkiem wybitnego historyka sztuki i żołnierza Polskich Sił Zbrojnych na Zachodzie – majora dr Karola Estreichera juniora. Należy pogratulować Towarzystwu Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, a zwłaszcza jego prezesowi – Zbigniewowi Kazimierzowi Witkowi – cennej inicjatywy naukowej.

*Dariusz Matelski*

**Karol Estreicher jr., *Straty kultury polskiej pod okupacją niemiecką 1939-1944 wraz z oryginalnymi dokumentami grabieży (Losses of Polish Culture under German Occupation 1939-1944 Together with the Original Documents of Pillage)*, Kraków 2003, 854 pp., ill.**

The most durable work by Karol Estreicher was the documentation of the losses suffered by Polish culture at the time of Nazi occupation, printed in 1944 as a manuscript entitled *Cultural Losses of Poland during the German Occupation 1939-1944*. In 1940-1945, K. Estreicher, then in the rank of major, headed the Bureau for the Restoration of Polish Cultural Property in London, working for the Polish government-in-exile. This seventy-strong team of archivists, librarians, museum experts and art historians had been established with the knowledge and approval of Prime Minister General Władysław Sikorski. Its task was to gather the reports supplied by agencies of the Polish

Underground state, Home Army Intelligence, oral accounts, correspondence, and analyses of official occupation prints (e. g. the press, books, catalogues, special-occasion albums, etc.), and even to check rumours so as to be able to embark upon studies intent on describing the losses: books, documents, museum exhibits, and private and Church collections plundered by the German occupant (I intentionally avoid using the word „Nazi” since the looting was perpetrated by the Germans – and it is the whole German nation which is held responsible). The year 1943 also marked the beginning of collecting information about the losses of Polish culture under Soviet occupa-

tion, although this research did not produce a catalogue.

According to the calculations made by the Bureau for the Restoration of Polish Cultural Property, the German occupant was responsible for losses worth 7 milliard dollars (according to the rate of the dollar on 1 September 1939), and in the domain of architectural monuments – 4 milliard dollars, which according to the rate in 2004 would total some 80-90 milliard US dollars. The above estimates do not encompass the historical value of the losses, which the Poles regard as incalculable.

*Dariusz Matelski*

**Zbigniew Kazimierz Witk, *Dokumenty strat kultury polskiej pod okupacją niemiecką 1939-1944 z archiwum Karola Estreichera (Cultural Losses of Poland during the German Occupation 1939-1944. Documents from the Archives of Karol Estreicher)*. Pałac Sztuki Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie. Kraków 2003, ss. 937, il.**

Przez długie lata sądzono, że „Archiwum Osobiste Karola Estreichera juniora” (1906-1984) nie zachowało się. A były to przecież bezcenne dokumenty zebrane podczas pięciu lat pracy, gdy kierował Biurem Rewindykacji Strat Kulturalnych Ministerstwa Prac Kongresowych w Londynie (zwanym także Biurem Rewindykacji Polskiego Mienia Kulturalnego przy rządzie polskim na uchodźstwie). Stąd z wdzięcznością należy docenić niezwykle cenną inicjatywę Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, a zwłaszcza jego prezesa – Zbigniewa Kazimierza Witka, który podjął się nie tylko wznowienia niezwykle cennej publikacji Karola Estreichera pt. *Straty kultury polskiej pod okupacją niemiecką 1939-1944 wraz z oryginalnymi dokumentami grabieży* (Kraków 2003, ss. 854, il.), a wydanej na prawach rękopisu w 1944 r. w Londynie, w języku angielskim (*Cultural Losses of Poland during the German Occupation 1939-1944*). Teraz do rąk czytelnika trafiło bezcenne uzupełnienie tej publikacji – zestaw dokumentów ukazujących rabunkową politykę okupanta niemieckiego wobec polskich dóbr kultury.

We wstępie edytor dokonał charakterystyki sylwetki Karola Estreichera oraz efektów działalności kierowanego przez niego Biura Rewindykacji Polskiego Mienia Kulturalnego w Londynie. Omówiono także prawne podstawy polskich przygotowań rewindykacyj-

nych, poczynając od Drugiej Konferencji Brukselskiej z 1874 r. (szerzej na ten temat zob.: D. Matelski, *Restitution of Polish Cultural Values in International Relations*, „The Polish Quarterly of International Affairs”, 2003, vol. 12, nr 2, s. 126-151). Podano także metody stosowane przez okupanta niemieckiego wobec Polaków ukrywających polskie skarby narodowe, czego najjaszkrawszym przykładem było postępowanie wobec hrabiego Juliana Tarnowskiego, zmuszonego torturami do wyjawienia ukrytych zbiorów rodzinnych. Wyliczono także najcenniejsze ze strat polskich, jak: *Ołtarz Mariacki* Wita Stwosza czy portret *Dama z gronostajem* Leonarda da Vinci, które powróciły do kraju po wojnie staraniem Karola Estreichera, jak również *Portret młodzieńca* Rafaela z Muzeum Czartoryskich w Krakowie, który do dziś jest zaginiony i stał się symbolem strat kultury polskiej w latach ostatniej wojny.

Następnie prof. Kazimierz Lankosz z Katedry Prawa Międzynarodowego i Publicznego Uniwersytetu Jagiellońskiego omówił prawne aspekty roszczeń państwa polskiego i jego obywateli w świetle prawa międzynarodowego dotyczące zagrabionych lub zniszczonych dóbr kultury narodowej. Wychodzi on od zwyczajowego prawa międzynarodowego – powołując się na Hugo Grocjusza, który w monumentalnym dziele *O prawie wojny i pokoju ksiąg trzy* (1625) wzywał do *umiarkowania w działaniach wojennych*

i oszczędzania przedmiotów nieprzydatnych do prowadzenia wojny, w tym m.in. dzieł sztuki – kształtującego współczesne zasady postępowania w dziedzinie międzynarodowej ochrony dzieł sztuki. Jednak dopiero tzw. *Regulamin Haski* z 1907 r. jako załącznik do *Konwencji dotyczącej praw i zwyczajów wojny lądowej*, nakazywał stosować wszelkie niezbędne środki, aby w miarę możliwości oszczędzone zostały świątynie, gmachy służące celom nauki, sztuki i dobroczynności, pomniki historyczne (art. 27 *Regulaminu Haskiego*), a także stanowił, iż w czasie okupacji wojennej wszelka własność gmin, instytucji kościelnych, dobroczynnych, wychowawczych oraz instytucji sztuk pięknych i naukowych, chociażby należących do państwa, będzie traktowana jak własność prywatna. Wszelkie zajęcie, zniszczenie lub rozmyślna profanacja instytucji tego rodzaju, pomników historycznych, dzieł sztuki i nauki są zabronione i winny być karane (art. 56 *Regulaminu Haskiego*). Jednak praktyka stosowana przez okupantów podczas II wojny światowej znacznie odbiegała od tych założeń teoretycznych. Stąd narody koalicji antyniemieckiej przystąpiły to sformułowania nowych uregulowań prawnych.

Łamanie postanowień Konwencji Haskiej dotyczącej praw i zwyczajów wojny lądowej na obszarach okupowanych przez Trzecią Rzeszę, było przedmiotem stałego zainteresowania mocarstw zachodnich (Anglii i Francji) oraz rządów na

uchodźstwie państw okupowanych. W dniu 28 kwietnia 1940 r. rządy Polski, Wielkiej Brytanii i Francji opublikowały *Deklarację potępiającą metody okupanta niemieckiego stosowane na okupowanych ziemiach polskich*. Zapowiadało w niej zastosowanie zasady odszkodowania za niszczenie i rabunek pomników historycznych i artystycznych. Przestrożką tą Niemcy się nie przejęli, stosując politykę grabieży dóbr kultury również na okupowanych od 1940 r. obszarach Francji, a także w Belgii, Holandii i Luksemburgu oraz w Danii i Norwegii.

Z europejskich państw okupowanych najwcześniej rząd polski na uchodźstwie i czeski rząd emigracyjny Beneša, mające swe siedziby w Londynie, podjęły negocjacje w sprawie współdziałania po zakończeniu wojny. Zrodziła się idea utworzenia Federacji środkowoeuropejskiej – a stosowna uchwała obu rządów przyjęta została 23 stycznia 1942 roku. W trakcie negocjacji oba rządy zajęły się także kwestią rabunku dóbr kultury przez Trzecią Rzeszę na okupowanych obszarach Polski i Czechosłowacji w granicach z 1937 roku. W Sant James Palace w Londynie 13 stycznia 1942 roku odbyła się, z inicjatywy polskiej i czeskiej, Konferencja Narodów Zjednoczonych pod przewodnictwem polskiego premiera gen. Władysława Sikorskiego. Przyjęto wówczas deklarację zawierającą zapowiedź ukarania osób popełniających zbrodnie wojenne, w tym bezprawne dysponowanie dobrami kultury na obszarach okupowanych.

Jednak dopiero Deklaracja Koalicji Narodów Zjednoczonych, ogłoszona równocześnie 5 stycznia 1943 r. w Londynie, Moskwie i Waszyngtonie, a potępiająca grabież obszarów okupowanych, stała się zasadniczym krokiem naprzód

w sformułowaniu ogólnych zasad ochrony dóbr kultury. Została ona przyjęta przez 17 państw koalicji antyniemieckiej, w tym przez rząd RP na uchodźstwie. Z kolei podczas obrad United Nations Monetary and Financial Conference zwołanej do Bretton Woods w USA w dniach 1-22 lipca 1944 r. przyjęto rezolucję (część VI Aktu Końcowego), która wzywała państwa neutralne do ochrony mienia państw Koalicji Narodów Zjednoczonych. Jednocześnie zalecono wszystkim uczestnikom konferencji, aby zwrócili się do rządów państw neutralnych w sprawie odmowy przyjęcia na ich terytorium mienia zrabowanego z obszaru należącego do któregośkolwiek z państw Koalicji Narodów Zjednoczonych lub jego obywateli, a także do odszukania i zatrzymania (internowania) takiego mienia do czasu przekazania go prawowitym właścicielom. Również rząd polski na uchodźstwie włączył się do tych działań (zob. obszerniej: K. Estreicher, *Straty kultury polskiej pod okupacją niemiecką 1939-1944 wraz z oryginalnymi dokumentami grabieży*, Kraków 2003).

Ponadto zwycięskie mocarstwa zagadnienia restytucji dóbr kultury wpisały w układy bilateralne zawarte z państwami Osi i ich satelitami: do aktu kapitulacji Włoch z 29 września 1943 r. oraz układów rozejmowych: z Rumunią z 12 września 1944 r., z Finlandią z 19 września 1944 r. i z Bułgarią z 28 października 1944 roku. Zagadnienie to ujęto także w umowie jałtańskiej z 11 lutego 1945 r. w rozdziale III pt. „Odszkodowania niemieckie” oraz w umowie poczdamskiej z 2 sierpnia 1945 r. w części IV pt. „Odszkodowania niemieckie”. Natomiast Sojusznicza Rada Kontroli Niemiec 12 grudnia 1945 r. przyjęła tymczasowy plan dotyczący restytucji dóbr kultury, który przewidywał także tzw. restytucję zastęp-

czą, a regulował to Protokół Berliński z 2 sierpnia 1946 r. i uchwała Sojuszniczej Rady Kontroli Niemiec z 6 listopada 1946 r. oraz regulamin Zarządu Wojskowego Stanów Zjednoczonych w Niemczech. Również zagadnienie to uregulowano w traktatach paryskich z 10 lutego 1947 r. z Bułgarią, Finlandią, Rumunią, Węgrami i Włochami.

Na tych podstawach działała powołana przez Departament Stanu USA w styczniu 1943 r. Komisja Rewindykacyjna pod przewodnictwem sędziego Sądu Najwyższego USA Owena J. Robertsa (Amerykański Komitet ds. Ochrony i Ratowania Artystycznych i Historycznych Zabytków Europy – *American Commission for the Protection and Salvage of Artistic and Historic Monuments in Europe*). Ponadto rząd polski na uchodźstwie utrzymywał stały kontakt z Komisją Rewindykacyjną lorda Macmillana w Londynie, z Komisją Metropolitan Museum w Nowym Jorku oraz z powstałym w Londynie w kwietniu 1944 r. Komitetem Vauchera (Komitet ds. Ochrony Skarbów Kultury na Obszarach Objętych Wojną – *Committee for the Protection of Cultural Treasures in War Areas*) – który przygotował podstawy wniosków rewindykacyjnych dla aliantów zachodnich. Projekt klauzul restytucyjnych (jako załącznika do przyszłego układu rozejmowego) w art. 8 nakładał na państwa nieprzyjacielskie ogólny obowiązek zwrotu wszelkiego mienia, które zostało zidentyfikowane przez Office Interallié des Restitutions et Prestations jako wywiezione z jakiegokolwiek części terytorium Narodów Zjednoczonych (po dniu 1 września 1939 r., a w odniesieniu do Czechosłowacji po dniu 28 września 1938 r.); a także przewidywał, że: 1. Mocarstwa nieprzyjacielskie są zobowiązane nie tylko zwrócić, stosownie do art. 8,

wszystkie obiekty o wartości artystycznej, historycznej, naukowej, pedagogicznej lub religijnej (włączając w to wszystkie akta, manuskrypty, dokumenty i materiały bibliograficzne) zrabowane w krajach alianckich w okresie okupacji części lub całości ich terytoriów, ale ponadto zastąpić innymi dobrami te obiekty, które nie zostaną zwrócone; 2. Ekwiwalentów w obiektach o wartości artystycznej, historycznej, naukowej, pedagogicznej lub religijnej można będzie zażądać jeżeli: a) obiekty wymienione w punkcie 1 nie zostaną zidentyfikowane w okresie trzech miesięcy od daty wejścia w życie niniejszego uregulowania; b) obiekty podlegające restytucji zostały zwrócone w stanie uszkodzonym w przypadku obiektów o znaczeniu artystycznym, historycznym lub religijnym, lub w stanie nie nadającym się do użytku w przypadku obiektów o przeznaczeniu naukowym lub pedagogicznym; 3. Zbywanie, przemieszczanie lub wywóz dzieł o wartości artystycznej lub historycznej jest zakazane, od momentu wejścia w życie niniejszych zarządzeń, bez zezwolenia Międzyalianckiego Urzędu ds. Restytucji i Świadczeń.

Ogrom strat w dziedzinie kultury pod okupacją niemiecką był skrupulatnie opracowywany przez

badaczy polskich na obczyźnie na podstawie informacji pochodzących od struktur podziemnego państwa polskiego. Biuro Rewindykacji Strat Kulturalnych, działające w Ministerstwie Informacji i Dokumentacji pod kierunkiem Karola Estreichera, zebrało ogromną liczbę dokumentów poświadczających bezprawie okupantów ziem polskich wobec naszego dziedzictwa narodowego. Stąd zamieszczone dokumenty są bezcennym materiałem dowodowym wobec Niemiec (obecnej RFN).

Edycję otwiera dokument z 27 sierpnia 1940 r. a kończy pismo Dyrekcji Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu z 13 lipca 1949 roku. Udostępnienie czytelnikowi – a zwłaszcza badaczom zajmującym się zawodowo restytucją polskich dóbr kultury – tych bezcennych materiałów, pozwala dostrzec ogrom strat i spustoszeń, jakich dokonał okupant niemiecki. W omawianych dokumentach (będących zarówno produktem kancelarii niemieckich władz okupacyjnych, jak i polskiego państwa podziemnego) udało się ukazać losy wielu dzieł sztuki, księgozbiorów i archiwów oraz zabytków architektonicznych, o których wiedza – bez działalności zespołu Karola Estreichera – przepadałaby na zawsze. Dokumenty te pokazują

także, ile z zagrabionych poloników nie wróciło jeszcze w granice współczesnego państwa polskiego i znajdują się w Niemczech lub Austrii, a także tych, które zostały „wyzwolone” przez wojska alianckie i pojechały do przepastnych magazynów archiwalnych, bibliotecznych i muzealnych w ZSRR, USA, Anglii i Francji (zob. obszernie: D. Matelski, *Problemy restytucji polskich dóbr kultury od czasów nowożytnych do współczesnych*, Poznań 2003).

Do rąk czytelników trafiła niezmiernie przydatna publikacja, będąca edycją źródeł (fotokopii), które udało się Zbigniewowi Kazimierzowi Witkowi odnaleźć, zabezpieczyć i opracować naukowo. Bezcenne materiały, funkcjonujące w świadomości historyków jako „Archiwum Osobiste Karola Estreichera juniora” znacznie poszerzyły naszą wiedzę nie tylko na temat strat i barbarzyństwa okupantów, lecz także o poczynaniach agend polskiego państwa podziemnego w ratowaniu skarbów kultury narodowej. Należy mieć nadzieję, iż w niedługim czasie opublikowane zostaną pozostałe dokumenty z tegoż archiwum. Edytorowi – na tej wyboistej drodze – należy życzyć wytrwałości.

Dariusz Matelski

### Z b i g n i e w K a z i m i e r z W i t e k, Dokumenty strat kultury polskiej pod okupacją niemiecką 1939-1944 z archiwum Karola Estreichera ( Documents of the Losses of Polish Culture under German Occupation 1939-1944 from the Archive of Karol Estreicher), Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków 2003, 937 pp., ill.

For many years it was believed that the Personal Archive of Karol Estreicher Jr. (1906-1984) had not been preserved. These invaluable documents had been amassed in the course of five years, when K. Estreicher was head of the Bureau for the Restoration of Polish Cultural Property in London, working for the Polish government-in-exile. Hence the need to express gratitude for the estimable initia-

tive of the Society of Friends of the Fine Arts in Cracow and especially its chairman - Zbigniew Kazimierz Witek, who not only initiated a new edition of K. Estreicher's *Straty kultury polskiej pod okupacją niemiecką 1939-1944* wraz z oryginalnymi dokumentami grabieży (Losses of Polish Culture under German Occupation 1939-1944 Together with the Original Documents of Pillage, Kra-

ków 2003, 854 pp., ill. ; printed as a manuscript as *Cultural Losses of Poland during the German Occupation 1939-1944*, London 1944). We are now presented with a supplement - a set of documents illustrating the policy of the German occupant in relation to Polish cultural property.

The edition opens with a document of 27 August 1940 and ends on a letter of



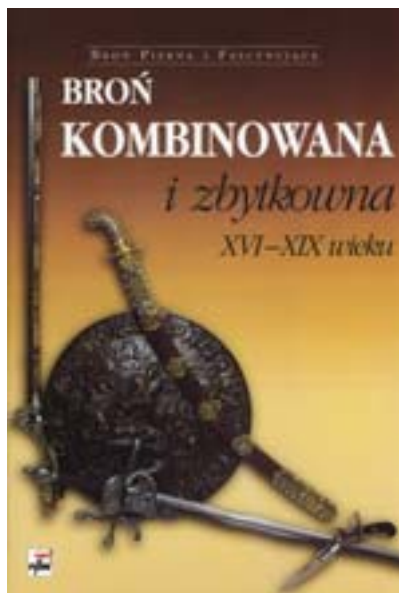
13 July 1949 from the Head Office of the State Art Collections on Wawel Hill. The decision to render the material available to readers, and especially researchers dealing professionally with the restoration of Polish cultural property, made it possible to assess the enormity of the losses incurred, and destruction committed by the German occupant. The documents (the products of the chanceries of

the German authorities and the Polish Underground state) depict the fate of multiple works of art, book collections, archives and architectural monuments about which all data would have been lost for ever without the work accomplished by the team headed by Karol Estreicher. The documents demonstrate how many of the plundered Polonica have not been returned to the Polish state and are

to be found in Germany or Austria; they also describe those monuments which had been “liberated” by the Allied armed forces and entrusted to the capacious archival, library and museum storerooms in the Soviet Union, the USA, Great Britain and France.

*Dariusz Matelski*

Z y g m u n t K. J a g o d z i ń s k i, *Broń kombinowana i zbytlowa XVI-XIX wieku*. Oficyna Wydawnicza RYTM. Warszawa 2003, 320 s., il.



Współczesny rynek książki, barwny i wielotematyczny, napawa słusznym zadowoleniem, a nawet dumą, może powodować także odczucie oszołomienia i zagubienia wynikającego z obfitości oferty. Klientowi księgarń może sprawiać trudność odróżnienie masowej produkcji, będącej efektem działalności wielu firm wydawniczych.

W dziedzinie książek historycznych, a szczególnie wśród luksusowych publikacji albumowych dotyczących historii sztuki i zabytków, ofertę księgarń zapełniają w przeważającej mierze tłumaczenia i przedruki prac stworzonych w innych krajach, a przez to prezentujących z większą uwagą tamtejszą tematykę i tamtejszy punkt widzenia autorów. Dlatego szczególnie estymą otaczać należy publikacje powstające w kraju i ukazujące nie-

dostatecznie spopularyzowane zasoby dziedzictwa narodowego. Do takich prac zaliczyć można, z całym przekonaniem, książkę Zygmunta K. Jagodzińskiego o intrygującym tytule *Broń kombinowana i zbytlowa XVI-XIX wieku*.

Album Jagodzińskiego ukazał się jako trzeci wolumin serii wydawniczej zatytułowanej „Broń piękna i fascynująca”. Dotychczas ukazały się w niej: *Pistolety i rewolwery od XVI do XIX wieku* i *Muszkiety, arkebuz, karabiny...* W opracowaniu są następujące: *Miecze, rapiery, szable...*; *Hełmy, zbroje, tarcze...*; *Kopie, lance, halabardy...*; *Broń Orientu*.

Założeniem tej serii jest przedstawienie w atrakcyjnej wydawniczo, albumowej lub paraalbumowej formule najciekawszych ze względów bronioznawczych i historycznych okazów oręża. W przeciwieństwie do dotychczas ukazujących się, albumowych publikacji z tej dziedziny, książki serii zawierają, oprócz esejów historycznych poświęconych danemu rodzajowi broni, również wyczerpujące opisy katalogowe zabytków i stosowne do tego komentarze, sytuujące konkretny zabytek w kontekście historycznym i bronioznawczym. Poszczególne tomy zaspokoić mają oczekiwania i zainteresowania miłośników militariów, miłośników rzeczy pięknych i kolekcjonerów, ale także służą jako pomoc naukowa profesjonalnym bronioznawcom i muzealnikom. Temu celowi służą również opracowane i dostosowane do tematyki każdego tomu

słowniki terminologiczne, wykazy twórców oręża, bibliografia i źródła. Celem tak sformułowanych założeń serii wydawniczej jest nowe – na ile to możliwe – spojrzenie na zbytlową broń, nowatorskie w stosunku do tradycyjnych poglądów ukształtowanych kilkadziesiąt lat temu przez ojców polskiego bronioznawstwa i historii wojskowej, takich jak: Konstanty Górski, Tadeusz Korzon, Waław Tokarz, Bronisław Gembarzewski, Władysław Dziewanowski i Tadeusz Bocheński.

*Broń kombinowana i zbytlowa XVI-XIX wieku* prezentuje niewielką liczbowo, marginalną niemalże grupę zabytkowego oręża, przedstawia i analizuje okazy, które są najbardziej wysublimowanymi wytworami kreatywności ludzkiego umysłu, dziełami wynalazców – konstruktorów dążących do syntezy różnorodnych funkcji broni w jednym okresie. Ukazuje także przedmioty, w których pierwotna, użytkowa treść zagłuszona została lub poważnie ograniczona przez formę. Autor publikacji miał w poruszanej dziedzinie niewielu poprzedników, dlatego dla klarowności wywodu i jasnych kryteriów doboru zabytków, wypracować musiał nowe definicje – i dodajmy – oddające ich możliwości wykorzystania bojowego oraz specyficznych sposobów rażenia.

*Bronią kombinowaną jest rozłączne lub trwałe połączenie dwóch odmiennych pod względem przeznaczenia i systemów rodzajów broni.*



1. Króćca skałkowa (kieszonkowa) – od pary – wykonana przez Mikołaja Noëla Bouteta w Wersalu, lata 1805-1810
1. Pocket pistol – one of a pair – produced by Nicholas Noël Boutet in Versailles, 1805-1810

*Broń zbytkowna to oręż, którego formy, a więc: zdobnictwo, nierzadko znaczny ciężar, nietypowa wielkość lub sposób wykonania itp. cechy przerosły znacznie treść, to znaczy ograniczyły w znacznym stopniu możliwość bezpiecznego stosowania go zgodnie z jego pierwotnym przeznaczeniem.*

Źródłem inspiracji dla podjęcia tego tematu i bazą materiałową dla opublikowanego dziś albumu-katalogu są zabytki ze zbiorów Muzeum Wojska Polskiego. Mimo, na pierwszy rzut oka, skromnej liczby okazów oręża kombinowanego i zbytkownego, wnikliwa obserwacja autora i sumienne analizy pozwoliły wyodrębnić całkiem sporą grupę obiektów odpowiadających prezentowanym definicjom. Analizy te doprowadziły do postawienia nietypowych pytań i przedstawienia zabytków w niespotykanym świetle i kontekście. Dotyczy to szczególnie broni zaliczonej do kategorii zbytkownej.

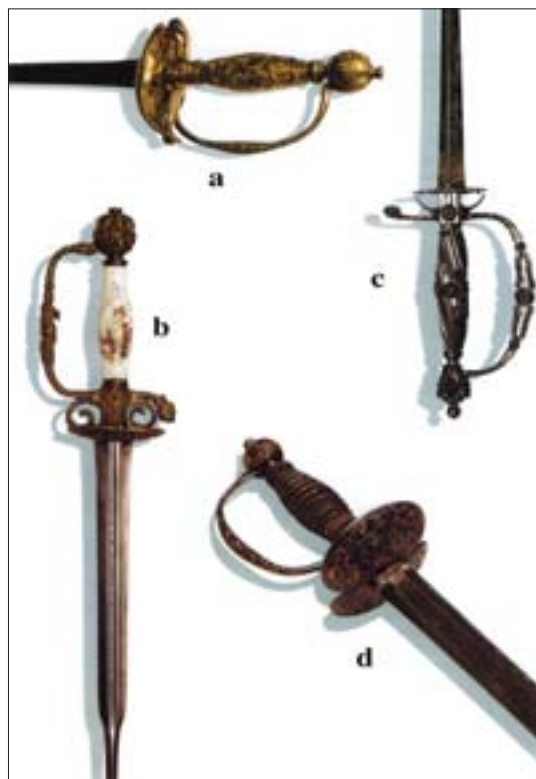
Niewątpliwie najoryginalniejszą konstatacją jest zaliczenie legendarnej polskiej husarii do kategorii zbiorowego oręża zbytkownego (zbytkownej formacji zbrojnej). Zabieg ten zapewne wzbudzi pewien odruch sprzeciwu i wiele polemik

wśród entuzjastów husarii i husarszczyzny. Nowatorskim i cennym dla bronioznawstwa jest przedstawienie problematyki szabel kostiumowych z 2 poł. XIX w. i wprowadzenie do terminologii trafnego określenia „neokarbela” dotyczącego broni wytwarzanej w epoce dominujących w sztuce neostylów. Zaskoczeniem dla czytelników będzie zapewne zaliczenie do oręża zbytkownego broni pojedynkowej. W celu uzasadnienia tego zabiegu autor napisał esej poświęcony wielu aspektom rozposzechnionego i potępianego obyczaju pojedynkowego. Umieszczenie w kategorii broni zbytkownej wielkogabarytowych dzieł ludwisarstwa – armat radiwiłłowskich z Nieświeża odlanych na kształt kolumn antycznych, ceremonialnej złotistej zbroi czy miniatur strzelb – zgodne jest z definicyjnymi kryteriami.

Wybrana do prezentacji w albumie broń kombinowana nie wzbudzi wśród czytelników szczególnie kontrowersyjnych opinii. W większości odpowiada ona wprost definicyjnym kryteriom. Zadziwią jednak opisy niespotykanych form i rozwiązań konstrukcyjnych, stosowanych przy tworzeniu oszczepu czy halabardy, a także pistoletu kołowego, rapiera i strzelby, buzdyanu, sztyletu, noża, pistoletu skałkowego, garłacza czy sprężynowego bagnetu. Dokonania te są efektem pracy utalentowanych, ruchliwych umysłowo kon-

struktorów, mechaników, rzemieślników i artystów wykorzystujących najnowsze w swoim czasie osiągnięcia ludzkiego intelektu.

Układ pracy zdeterminowany został dwurodzajowością tematu – „broń kombinowana”, „broń zbytkowna”. Książka oprócz rozdziałów wstępnych, wspólnych dla całości, zawiera obszernie eseje na temat broni kombinowanej i broni zbytkownej, dopełnione ilustrowanymi albumami i opisami katalogowymi. Na szczególną uwagę zasługuje także pierwszy w polskiej literaturze bronioznawczej, tak wyczerpujący, esej poświęcony skałce krzemiennej (jako uzupełnienie całości tematów) i jej roli w rozwoju broni palnej. Praca zawiera słowniki,



2. Szpady: a. kostiumowa (dworska), poł. XVIII w., b. kostiumowa (dworska), Hiszpania, pocz. XVIII w., c. kostiumowa (dworska), XVIII w., d. kostiumowa (dworska), XVIII w.
2. Sword: a. dress (court) mid-eighteenth century, b. dress (court) Spain, beginning of eighteenth century, c. dress (court) eighteenth century, d. dress (court) eighteenth century

indeksy, katalog danych technicznych i obszerną bibliografię.

Książkę Zygmunta K. Jagodzińskiego charakteryzuje rzadko spotykane dzisiaj piękno języka. Autor znany jest z dążeń do niezwyklej precyzji i klarowności stylu oraz operowania bogatym, różnorodnym i niezwykłym słownictwem. Publikacja ma staranną, przemyślaną i adekwatną do treści formę plastyczną, którą od początku do końca zaprojektował i konsekwentnie doprowadził do zrealizowania sam autor. Powstała – co jest szczególnie godne podkreślenia – jako emanacje pozazawodowych, rozlicznych pasji, zainteresowań i ról jej autora, w których się spełnia, choćby wspomnieć tylko niektóre z nich: bibliofilstwo, kolekcjonerstwo wytworów precyzyjnych, szczególnie czasomierzy, muzyka (czynnie uprawiana).

Zygmunt K. Jagodziński jest także twórcą wielce pożytecznego i oczekiwanego – w przygotowaniu do druku – *Słownika rusznikarzy polskich i w Polsce działających XVI-XIX wieku*.

Trudno nie zauważyć pewnego paradoksu, który wynika z niezwyklej sytuacji autora i jego książki. Oto miłośnik i znawca dawnego oręża okazuje się być zdecydowanym pacyfistą. Treść książki jakby potwierdza to spostrzeżenie. Każdy rodzaj broni konstruowano, aby był skutecznym narzędziem eliminującym człowieka z walki w sposób możliwie najskuteczniejszy, gdy tymczasem to zagadnienie w niniejszym albumie ustępuje miejsca pięknu, pomysłowości i inwencji twórczej jej konstruktorów.

Z. K. Jagodziński jest osobą nie związaną profesjonalnie z muzealnictwem czy historią. Jest to fakt dzisiaj rzadko spotykany, lecz mający znamienite historyczne korzenie. Wszak podwaliny polskiego bronioznawstwa, po odzyskaniu niepodległości w czasach II Rzeczypospolitej, tworzyli w znacznej mierze amatorzy-miłośnicy dawnego oręża i historii wojskowej, członkowie Stowarzyszenia Przyjaciół Muzeum Wojska i autorzy rozpraw naukowych w „Broni i Barwie”, tacy jak: Stanisław Meyer, Konstanty Starykoń Grodecki, Julian Kozolubski, Janusz Podoski, gen. Czesław Jarnuszkiewicz, rotm. Władysław Dziewanowski i in.

Autor albumu, niestrudzony od czasów wczesnoszkolnych, *spectator* wystaw w Muzeum Wojska Polskiego, autor rozpraw bronioznawczych w „Muzealnictwie Wojskowym”, dzięki swoim dokonaniom dołącza w pełni zasadnie do grona Przyjaciół Muzeum. Jest jednocześnie (od 33 lat) członkiem Stowarzyszenia Miłośników Dawnej Broni i Barwy, odznaczony złotą odznaką tegoż stowarzyszenia, wieloletnim członkiem SDP.

Na wydanie tej książki złożyły się pasja i praca autora, życzliwość, przychylność i cierpliwość p. Tadeusza Mariana Kotarskiego, dyrektora Oficyny Wydawniczej „Rytm”, a także żmudna praca jego redakcji



3. Zbroja paradna, trybowana, (Mediolan ?), 3 ćw. XVI w.

3. Dress armour (Milan ?), third quarter of sixteenth century

oraz maestria zawodowa autorów fotografii pp. Macieja i Mirosława Ciunowiczów. Prace obu fotografików, specjalizujących się w fotografowaniu zabytków – muzealnych eksponatów, znalazły się w publikacjach, takich jak: *Broń wschodnia* Z. Żygulskiego, *Wojskowy mundur polski* Z. Żygulskiego i H. Wieleckiego, *Dzieje polskich znaków zaszczytnych* Z. Puchalskiego, *Leksykon zamków w Polsce i Husaria polska* Z. Żygulskiego, *Muszkiety, arkebuzy, karabiny...* R. Matuszewskiego, *Warszawa* A. Rottermunda i wielu innych.

Roman Matuszewski

Zygmunt K. Jagodziński, *Combined and Luxury Weapons in the Sixteenth-Nineteenth Century*. Varsav 2003, 320 p., il.

The publication by K. Jagodziński bearing the captivating title *Broń kombinowana i zbytkowna XVI-XIX wieku* (Combined and Luxury Weapons in the Sixteenth-Nineteenth Century) appeared in print in 2003.

Books dealing with the history of the art of war, weapons and historical arms have a rather extensive group of interested readers owing to the fact that weapons are the outcome of the creativity of the human intellect, without which *homo sapiens* would have been unable to survive within evolution on Earth.

The album by Zygmunt K. Jagodziński is the third volume in a publication series entitled *Broń piękna i fascynująca* (Beautiful and Fascinating Weaponry). Up to now, the series has included: *Pistolety i rewolwery od XVI do XIX wieku* (Pistols and Revolvers from the Sixteenth to the Nineteenth Century) and *Muszkiety, arkebuzy, karabiny* (Muskets, Harquebuses, Rifles). Successive volumes: *Miecze, rapiery, szable...* (Swords and Rapiers...); *Hełmy, zbroje, tarcze...* (Helmets, Armour, Shields); *Kopie, lance, halabardy...* (Lances and Halberds...), and *Broń Orientu*

(Oriental Weaponry) are in print. The premise of the series is to present the most interesting examples of weapons, mainly exhibits at the Polish Army Museum in Warsaw, the largest and most all-sided collection in Poland. *Combined weapons constitute a disjoint or permanent combination of two types of weaponry, different as regards purposes and systems. Historical weapons are those whose assorted forms, such as decoration, the often considerable weight, untypical size, or manner of production, and so on, have considerably exceeded the contents, i. e. to a large degree limited the possibility of application in accordance with the original purpose.* The book by Z. K. Jagodziński contains, alongside introductory chapters intended for the whole publication, also extensive essays about combined and luxury weapons, supplemented by means of illustrated albums and catalogue descriptions. Its characteristic features include a unique, sophisticated style, extraordinary precision, and clarity. The artistic side of the book – meticulous, well-devised and adequate in relation to the contents – was designed by the author himself.

Z. K. Jagodziński is also the author of the eagerly awaited *Słownik rusznikarzy polskich i w Polsce działających w XVI-XIX wieku* (Dictionary of Gunsmiths, Polish and Working in Poland, from the Sixteenth to the Nineteenth Century).

It is simply impossible to overlook a certain paradox stemming from the highly unusual situation in which the author and his book found themselves: apparently, this true lover of historical arms and a renowned expert, is a decided pacifist. Every type of weapon was constructed to become the most effective instrument for eliminating the opponent in the most competent manner possible, but in the presented album this particular question has been relegated by beauty, ingenuity, and the creative invention of the constructors. *Broń kombinowana i zbytkowna XVI-XIX wieku* discusses 26 examples of combined weapons and 51 of luxury arms. Together with the illustrations, descriptions and commentaries, it totals 320 pages in hard cover, with the title page designed by the author.

Roman Matuszewski

#### OD AUTORA ALBUMU BROŃ KOMBINOWANA I ZBYTKOWNA XVI-XIX WIEKU SŁÓW KILKA\*

Niezbędnym tłem dla kolejnego, trzeciego już albumu-katalogu *Broń kombinowana i zbytkowna* z serii „Broń piękna i fascynująca” jest, przyjęta przez autora, historia zbiorów Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie, a właściwie zaledwie jej rys. Placówka ta, dzięki swoim bogatym zasobom (i co godne jest podkreślenia życzliwości dyrekcji i podobnej postawie jej pracowników), stworzyła autorowi niepowtarzalną szansę podjęcia tego tematu.

\* Przedruk Od Autora [w:] *Broń kombinowana i zbytkowna XVI-XIX wieku*. Warszawa 2003, s.

Przeglądając zasoby największego zbioru militariów w kraju<sup>1</sup>, znajdującego się w Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie, trudno oprzeć się wrażeniu jak wiele jeszcze – rzadkich i interesujących, pięknych i fascynujących – obiektów militarnych ma ono do zaoferowania odwiedzającym. Obok miłośników oręża-amatorów, znajdują tutaj dla siebie nierzadko coś zaskakującego także bronioznawcy-profesjoniści, albowiem na pełny obraz wartości poznawczej zgromadzonych militariów MWP składają się: ekspozycja stała, towarzyszące jej wystawy czasowe i to, co zawierają jeszcze muzealne magazyny stanowiące główny człon zbiorów.

Tę obfitość zabytków zawdzięczać należy w znacznym stopniu pracownikom merytorycznym tego najważniejszego polskiego muzeum wojskowego, którzy – od jego powołania<sup>2</sup> po dzień dzisiejszy – z pokolenia na pokolenie wiele wysiłku wkładają w pozyskiwanie i wzbogacanie istniejącej już kolekcji, a powstałej w okresie międzywojnia<sup>3</sup>.

Niesporne zasługi w tej mierze przypisać należy pierwszemu dyrektorowi tej instytucji, Bronisławowi Gembarzewskiemu<sup>4</sup>, który z wielką pasją realizował zadanie gromadzenia zabytków dla bardzo młodego wówczas Muzeum Wojska.

Rychle powołanie do życia Stowarzyszenia Przyjaciół Muzeum

Wojska<sup>5</sup> w Warszawie już w niedługim czasie zaowocowało wieloma spośród jego członków znamienitymi donatorami, nie szczędzącymi często bezcennych darów na rzecz muzeum. Trudno wszakże nie wspomnieć o licznej rzeszy pozostałych darczyńców, z kraju i zagranicy, czy instytucjach, bowiem dzięki nim zbiory uzupełniane są o to, czego nie udaje się nabyć w drodze zakupów.

Przypomnijmy zatem owych bezinteresownych, wspaniałych ludzi, takich choćby jak wspomniany: Bronisław Gembarzewski czy Antoni Strzałecki, Józef Brandt, Józef Choynowski, Stanisław Krzemicki, August Kręcki, Józef i Barbara Koziębrowcy oraz Bruno Konczakowski (przekazał 370 zabytków broni wschodniej), którzy walnie przyczynili się – w początkowym okresie działalności MW – do zbudowania podwalin obecnego zbioru.

Okres powojenny – niemalże do dnia dzisiejszego – również obfitował niemałą rzeszą ofiarodawców i niemniej znaczącymi darami. Wśród fundatorów wymienić należy księdza dr. Tadeusza Kruszyńskiego z Krakowa (przekazał znakomite okazy m.in. uzbrojenia sarmackiego), Barbarę Walczak Mc Cracen z Chicago (ofiarowała uzbrojenie husarskie z XVII w. – szable, szyszaki ...), Zofię Dobija ze Lwowa, która w latach dziewięćdziesiątych podarowała zbiór odznak i znaczków pamiątkowych organizacji niepodległościowych z I wojny światowej, a także prof. Andrzeja Nadolskiego z Łodzi i ofiarowaną przez niego kolekcję podobnych odznak i znaczków pamiątkowych (ok. 400 sztuk). Uzupełniają tę listę pomniejsi darczyńcy. Bez nich zapewne dzisiejsze Muzeum Wojska Polskiego byłoby zapewne o wiele uboższe – skromniejsze.

Niezwykła postawa wspomnianych i nie wymienionych fundato-

rów sprawiła, że nie od dzisiaj Muzeum Wojska Polskiego zjednuje sobie coraz większe rzesze sympatyków i nowych ofiarodawców.

Pomimo wojny i jej skutkiem niewyobrażalnych zniszczeń, a przy tym nie spotykanych dotąd grabieży i wywózki niemałej części krajowych zbiorów – nie tylko muzealnych – do hitlerowskich Niemiec i byłego Związku Radzieckiego, udało się jednakże wiele obiektów uchronić i ocalić. Te dramatyczne w konsekwencji wydarzenia nie ominęły, niestety, również Muzeum Wojska Polskiego. Na szczęście dla polskich muzeów i społeczeństwa, w ramach rewindykacji wojennych, na powrót – w większej części – dobra narodowej kultury udało się odzyskać. To także niekwestionowana zasługa nie szczędzących wysiłków na rzecz tego muzeum niektórych jego pracowników. Dzięki m.in. owym staraniom, MWP jako bardzo ważna dla Rzeczypospolitej instytucja muzealnaukowa, stała się placówką wiodącą, a przy tym nieustannie rozwijającą się pomimo wielu zakrętów i zawirowań historycznych, do tego ciągle zaskakującą świeżością wystaw i różnorodnością tematów. Dowodnie świadczą o tym czynione przy tej okazji przez dyrekcję muzeum wysiłki skierowane na wydawanie katalogów, pojawiających się równoległe z ekspozycjami różnorodnymi – stałymi i czasowymi – w miarę możliwości i zasobów finansowych MWP. Do tego należy dopisać monotematyczne opracowania<sup>6</sup> powstające z inicjatywy autorów – pracowników tegoż muzeum, którzy swoją wiedzę i doświadczenie przez wiele lat czerpali z tej nieprzebranej skarbnicy narodowej.

Ta godna wyróżnienia placówka od zawsze inspirowała do pracy twórczej, a owocem tego są także wydane niedawno m.in. dwa naj-

nowsze opracowania autorstwa Romana Matuszewskiego<sup>7</sup>, Kuratora MWP równocześnie pomysłodawcy serii „Broń piękna i fascynująca”, które powstały dzięki owym zasobom z jednej i jego wyjątkowej pasji badawczej z drugiej strony. Naturalną zaś konsekwencją zapowiedzi dalszych tomów jest niniejszy – *Broń kombinowana i zbytłowna*, który tym samym dołączył do wspomnianych.

Prezentowany album-katalog, w odróżnieniu od wydanych już opracowań z tej serii, tym razem składa się z dwóch części w jednym tomie. Podyktowane jest to zgoła różnymi tematami choć znakomicie przy tym uzupełniającymi się, a równocześnie stanowiącymi poboczne wszelakiej broni i uzbrojenia, acz zgodnie pod wspólnym tytułem goszczącymi obok siebie.

Broń kombinowana to temat pierwszy, drugi zaś dotyczy broni zbytłownej. Siłą rzeczy więc przyjęte kryteria doboru zabytków dla każdej z części musiały być rozbieżne, jednak możliwie bliskie nadtytułowi serii „Broń piękna i fascynująca”.

Tak jak w przypadku dwóch poprzednich woluminów, także i tym razem, bazę-źródło do prezentacji oręża stanowił zbiór militariów z Muzeum Wojska Polskiego.

Jednocześnie należy zaznaczyć, iż nie było zadaniem autora tego tomu dokonanie pełnej inwentaryzacji i zbadania zbioru broni kombinowanej i zbytłownej pod względem naukowym, a tylko przybliżenie go Czytelnikom w przyjętym kontekście.

Autor żywi nadzieję, iż Czytelnicy przyjmą ten album-katalog z życzliwością.

\*

Oddany Czytelnikom album nie zrodziłby się bez pomocy życzliwych mi wielu osób, którym tą

drogą pragnę złożyć swoje podziękowania.

Wdzięczność moją kieruję w stronę p. Jacka Macyszyna, dyrektora Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie, również serdeczne słowa podziękowań składam

dam p. Renacie Wilewskiej, wicedyrektor tegoż muzeum, za możliwość dotarcia do niezbędnych w tej pracy obiektów.

Wielkie podziękowania składam gronu pracowników merytorycznych

i ekipie pracowników technicznych MWP, którzy pełni życzliwości przyczynili się w trakcie gromadzenia przeze mnie materiałów do ich skompletowania.

Zygmunt K. Jagodziński

## Przypisy

<sup>1</sup> Na zasoby militariów Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie składa się ok. 100 000 eksponatów, w tym blisko 10 000 prezentowanych jest w ekspozycjach stałych.

<sup>2</sup> Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie (daw. Muzeum Wojska) powołane zostało specjalnym dekretem z 22 kwietnia 1920 r. podpisanym przez Marszałka Polski Józefa Piłsudskiego, który równocześnie mianował płk. Bronisława Gembarzewskiego dyrektorem tej instytucji.

<sup>3</sup> Muzeum Wojska (MWP) usytuowane zostało w niewielkich pomieszczeniach byłego carskiego cyrkułu przy ul. Podwale i tam też powstał załączek późniejszej ogromnej kolekcji militariów, malarstwa batalistycznego i rycin,

planów i map, portretów wojskowych, mundurów itp.

<sup>4</sup> Gembarzewski Bronisław (1872–1941). Muzealnik, artysta malarz, pułkownik, historyk wojskowości. Twórca Muzeum Wojska (Muzeum Wojska Polskiego) w Warszawie. Główne prace: *Wojsko Polskie, Królestwo Polskie 1815–1830; Wojsko Polskie, Księstwo Warszawskie 1807–1814* (1905). Autor artykułów bronioznawczych, opracował dział wojskowy w *Encyklopedii Staropolskiej* Z. Glogera (1900–1903) itp. *Encyklopedia Warszawy*. Warszawa 1994, s. 204.

<sup>5</sup> Stowarzyszenie Przyjaciół Muzeum Wojska w Warszawie powstało w 1933 r. z inicjatywy m.in. B. Gembarzewskiego, który wespół z innymi

zainicjował powstanie wydawnictwa-biuletynu „Broń i Barwa”, cieszącego się wielkim uznaniem do dnia dzisiejszego.

<sup>6</sup> A. Czerwiński, L. Dudek, *Szabla żołnierza polskiego XIX i XX wiek*. Warszawa 1989; W. Głębowicz, *Kriegsmarine – umundurowanie i odznaki*. t I, Warszawa 1993; t II, 1995. *U-booty i ich załogi*. Warszawa 1997; M. Skotnicki, *Niemieckie samochody pancerne 1920–1945*. Warszawa 1999; H. Wielecki, R. Morawski, *Wojsko Księstwa Warszawskiego – kawaleria*. Warszawa 1992.

<sup>7</sup> R. Matuszewski, *Pistolety i Rewolwery XVI – XIX wieku*. Warszawa 1998; *Muszkiety, arkebuz, karabiny ...*, Warszawa 2000.

Zygmunt K. Jagodziński

### A Few Remarks by the Author of *Broń kombinowana i zbytkowna XVI-XIX wieku* (Combined and Luxury Weapons the Sixteenth-Nineteenth Century)

The history of the collections at the Polish Army Museum in Warsaw constitutes an indispensable background for a successive, already third album-catalogue *Broń kombinowana i zbytkowna XVI-XIX wieku* (Combined and Luxury Weapons in the Sixteenth-Nineteenth Century) from the series *Broń piękną i fascynującą* (Beautiful and Fascinating Weaponry). The Museum was established upon the basis of a special decree signed on 22 April 1920 by Józef Piłsudski, Marshal of Poland. The first director of the Museum was Bronisław Gembarzewski (1872-1942), a museum expert, painter, colonel, and historian of the art of war. In 1933,

Gembarzewski's initiative led to the establishment of the Society of Friends of the Army Museum and the publication of the bulletin „Broń i Barwa”, which appears up to this very day. The Army Museum built its valuable collection prior to the second world war by purchasing exhibits or receiving them as gifts from numerous collectors. The postwar period – almost up to this day – could also boast of a large group of donors; particular mention is due to Rev. Dr. Tadeusz Kruszyński from Cracow (outstanding examples of, e. g. Sarmatian armour), Barbara Walczak McCracken of Chicago (husar weapons from the seventeenth

century – swords and casques), Zofia Dobija of Lvov, who during the 1990s presented a collection of World War I commemorative badges and emblems of pro-independent organisations, and Prof. Andrzej Nadolski of Łódź (a collection of similar badges and commemorative stamps, totalling about 400 items). The postwar restoration campaign made it possible to regain a considerable part of national cultural property. Thanks to those efforts as well as the every-day hard work of the museum staff, the present-day Polish Army Museum is a leading museum-scientific institution. □

Franciszek Midura, *Społeczna Opieka nad Zabytkami na Ziemiach Polskich do 1918 roku*. Wyższa Szkoła Turystyki i Hotelarstwa w Warszawie. Warszawa 2004, 464 s.



Rok 1918 – fenomen odrodzenia się Państwa Polskiego, które zaistniało bez mała z dnia na dzień, w pełni zorganizowane, wyposażone w instrumenty prawne, gotowe do kreowania twórczego życia publicznego. 31 października 1918 r. Rada Regencyjna wydała dekret *O opiece nad zabytkami sztuki i kultury* (Dz. Praw Państwa Polskiego, nr 16, poz. 36). Wytrawny badacz prawa ochrony zabytków w Polsce, Jan Pruszyński<sup>1</sup>, tak stwierdza: *Wśród wielu specjalistów w dziedzinie ochrony zabytków zdumienie budzi fakt, iż działająca tak krótko i w tak złożonych warunkach politycznych Rada Regencyjna mogła dokonać regulacji prawnej ochrony zabytków, a dalej przypisuje to słusznie ruchom i towarzystwom społecznym*. Podkreśla również, że: *Dekret zawiera wiele rozwiązań, które recypowane prawie 50 lat później uznawano*

*za nowoczesne. Dekret jest więc właściwie fundamentem prawnym wszystkich przyszłych działań ochrony zabytków, aczkolwiek trudno dziś określić, jak dalece funkcjonował w świadomości społecznej i praktyce*<sup>2</sup>.

Poświęcono tu tyle uwagi Dekretowi Rady Regencyjnej z kilku powodów. Praca Franciszka Midury przynosi nowe spojrzenie na genezę i proces kształtowania się zainteresowań „starożytnościami”, kolekcjonerstwem i muzealnictwem oraz opieką nad zabytkami, odnosząc to również do innych krajów europejskich. Pokazuje istnienie, mimo podzielonego przez rozbiory społeczeństwa, spójnej świadomości narodowej w stosunku do badania przeszłości i wydobywania pozytywnych wzorców. Przejawia się to w trosce o spuściznę kulturową i niszczące pamiątki narodowe, w organizowaniu życia kulturalnego dla podejmowania różnorodnych akcji, zakładaniu zrzebów i rozwijaniu społecznej opieki nad zabytkami.

Dzięki autorowi otrzymaliśmy fundamentalne opracowanie, wyjaśniające i uzupełniające wiedzę o genezie polskiego zabytkoznawstwa i konserwatorstwa oraz jego nowoczesności przez konfrontowanie poglądów i teorii z rozwijającą się myślą konserwatorską we Francji, Niemczech i Austrii. Dopiero zebranie i usystematyzowanie ogromnego materiału ujawniło drogę, jaką postępowało konsolidowanie się społeczeństwa wobec idei opieki społecznej nad zabytkami, co później doprowadziło do pamięt-

nych zjazdów znawców i miłośników zabytków w 1909, 1911 i 1917 roku i pozwala na wyjaśnienie fenomenu 1918 roku oraz znaczenia Dekretu Rady Regencyjnej jako wykładni filozofii i zasad postępowania konserwatorskiego u progu XX wieku.

Kolejną przesłanką jest rola społecznej działalności dla utworzenia Państwa Polskiego i kształtowania się społeczeństwa obywatelskiego, świadomego swoich praw i obowiązków.

Z uznaniem trzeba odnotować udział Polskiego Towarzystwa Turystyczno-Krajoznawczego w powstaniu omawianej książki, jak również Towarzystwa Opieki nad Zabytkami – sukcesorów tej pięknej karty obywatelskiej kultury, starających się kontynuować działalność społeczną w nowych, nie zawsze korzystnych dla pozarządowych organizacji warunkach.

Praca Franciszka Midury prezentuje się bardzo okazale. Składa się ze wstępu, dwóch części podzielonych na rozdziały i podrozdziały, zakończenia, bibliografii oraz indeksów nazwisk i nazw geograficznych. Łącznie zawiera 464 strony, zredagowana została bardzo starannie przez Andrzeja Dolińskiego i Beatę Wilde, wydana przez Wyższą Szkołę Turystyki i Hotelarstwa w Warszawie przy finansowym wsparciu Zarządu Głównego Polskiego Towarzystwa Turystyczno-Krajoznawczego i Zarządu Głównego Towarzystwa Opieki nad Zabytkami. Pracę recenzowali prof. dr



Tadeusz Chrzanowski i prof. dr Bohdan Rymaszewski.

Jest to wyjątkowa pozycja w polskiej literaturze kulturoznawczej, w dziedzinie badania zainteresowań zabytkami i roztaczania opieki nad nimi. Gdybyśmy chcieli szukać „paranteli”, to sięgnąć należy do znakomitego dzieła Jerzego Frycza *Restauracja i Konserwacja Zabytków Architektury w Polsce w Latach 1795-1918*<sup>3</sup>.

Dzięki nadzwyczajnej pracowitości i skrupulatności autora wykaz bibliografii obejmuje 1 045 pozycji. Otrzymał, jak to wyżej zostało wspomniane, obszerną monografię zjawiska kulturowego, przedstawioną w następującej kolejności:

Pierwsza część zatytułowana *Miłośnicy zabytków w okresie renesansu i oświecenia* zawiera następujące rozdziały: *Zabytki europejskie w relacjach polskich podróżników, Miłośnicy „starożytności” polskich w drugiej połowie XVIII wieku, Troska o zabytki w programie Izabeli Czartoryskiej i Stanisława Kostki Potockiego, Oświecenie a idea opieki nad zabytkami*.

Druga część zatytułowana *Spółeczna opieka nad zabytkami w latach 1795-1918* zawiera następujące rozdziały: *Organizacje opieki nad zabytkami w wybranych krajach europejskich, Polskie organizacje opieki nad zabytkami w zaborze rosyjskim, Polskie organizacje opieki nad zabytkami w zaborze austriackim, Polskie organizacje opieki nad zabytkami w zaborze pruskim, Funkcje społecznej opieki nad zabytkami w okresie zaborów oraz Zakończenie*.

Oceniając genezę, a zwłaszcza aktywność społeczną w zakresie opieki nad zabytkami w okresie zaborów, autor określa cztery zasadnicze obszary działalności: kształtowanie świadomości i tożsamości narodowej, inwentaryzację i dokumentację zabytków jako pierwsze rozpoznanie zasobu, społeczne roztoczenie opieki nad dziedzictwem narodowym, gromadzenie kolekcji i tworzenie muzeów w czasach, kiedy naród pozbawiony był inicjatyw królewskich, które w innych krajach były zaczątkiem słynnych dziś muzeów.

Osobnym esejem naukowym, opartym o głębokie studia przedmiotu jest *Zakończenie*, w którym autor ocenia długi proces, jaki się dokonał od „genezy” do pełnego ukształtowania profesjonalnej, społecznej opieki nad zabytkami.

Na zakończenie należy złożyć podziękowanie Rektorowi Wyższej Szkoły Turystyki i Hotelarstwa w Warszawie, że do jej wydawnictwa została przyjęta omawiana pozycja, gdyż stanowi ona cenne kompendium wiedzy o historii, kulturze, zamięśnieniach artystycznych i kolekcjonerskich, poznawaniu pamiątek narodowych i opiece nad nimi w minionych wiekach, o głębokiej tradycji partycypowania w tworzeniu kultury społeczeństwa obywatelskiego, która szczególnie dzisiaj winna być żywą. Jest to pozycja, do której wielu badaczy będzie sięgać i cytować w różnych kontekstach swoich prac, a autorowi należy życzyć wytrwałości w opracowaniu drugiego woluminu, sięgającego do 1945 roku.

Andrzej Michałowski

## Przypisy

<sup>1</sup> J. Pruszyński, *Ochrona Zabytków w Polsce. Geneza, organizacja, prawo*. Warszawa 1989, s. 75.

<sup>2</sup> *ibid.*, s. 78-79.

<sup>3</sup> Warszawa 1975, PWN.

**Franciszek Midura, *Spółeczna Opieka nad Zabytkami na Ziemiach Polskich do 1918 roku (Social Protection over Historical Monuments in Polish Lands up to 1918)*. Wyższa Szkoła Turystyki i Hotelarstwa w Warszawie, Warsaw 2004, 464 pp.**

The publication by Franciszek Midura offers a new approach to the origin and formation of interests in “antiquities”, art collecting, museum studies, and the protection of historical monuments in Poland, with references to other European countries. The author presents the existence of a cohesive national conscience relating to research into the past and the extraction of positive models, despite the fact that Polish society was divided by

the partitions; he also examines concern for cultural legacy and national souvenirs threatened with devastation, the organisation of cultural life, the establishment of cornerstones for social care for historical monuments and the development of this process.

The presented book comprises a fundamental study explaining and supplementing knowledge about the origins of Polish research into historical monu-

ments, conservation, and its present-day form, by confronting it with the views and theories of progressing conservation thought in France, Germany, and Austria.

The first part of the book, entitled *Miłośnicy zabytków w okresie renesansu i oświecenia* (Lovers of Historical Monuments during the Renaissance and the Enlightenment), contains the following chapters: *Zabytki europejskie w relacjach polskich podróżników* (European monu-

ments in accounts by Polish travellers), *Miłośnicy „starożytności” polskich w drugiej połowie XVIII wieku* (Lovers of Polish “antiquities” during the second half of the eighteenth century), *Troska o zabytki w programie Izabeli Czartoryskiej i Stanisława Kostki Potockiego* (Concern for historical monuments in the programme of Izabela Czartoryska and Stanisław Kostka Potocki), and *Oświecenie a idea opieki nad zabytkami* (The Enlightenment and the idea of protecting historical monuments). The second part, entitled *Spoleczna opieka nad zabytkami w latach*

*1795-1918* (Social Protection over Historical Monuments in 1795-1918) has been divided into the following chapters: *Organizacje opieki nad zabytkami w wybranych krajach europejskich* (Organisations protecting historical monuments in selected European countries), *Polskie organizacje opieki nad zabytkami w zaborze rosyjskim* (Polish organisations protecting historical monuments in the Russian partition area), *Polskie organizacje opieki nad zabytkami w zaborze austriackim* (Polish organisations protecting historical monuments in the Austrian partition area), *Pol-*

*skie organizacje opieki nad zabytkami w zaborze pruskim* (Polish organisations protecting historical monuments in the Prussian partition area), *Funkcje społecznej opieki nad zabytkami w okresie zaborów* (The social function of protecting historical monuments during the partition era) as well as an ending, in which the author assessed the examined lengthy process from its outset to the completion of professional social protection of historical monuments.

Andrzej Michałowski

Rafał Golał

## NOWE ZASADY DZIAŁALNOŚCI MUZEALNEJ W KONTEKŚCIE ZADAŃ SAMORZĄDU TERYTORIALNEGO (praktyczny komentarz do ustawy o muzeach)

Ustawa z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (Dz. U. z 20 stycznia 1997 r. Nr 5, poz. 24 z późn. zm.), mimo ośmioletniego okresu obowiązywania, stanowi obok ustawy o bibliotekach jeden z najnowszych, ustawowych aktów prawnych z zakresu prawa kultury. Zastąpiła ona z początkiem 1997 r. częściowo ustawę z dnia 15 lutego 1962 r. o ochronie dóbr kultury i o muzeach (w zakresie jej Rozdziałów VIII i X), w związku z czym ta ostatnia zmieniła swój tytuł na ustawę o ochronie dóbr kultury (Dz. U. z 1999 r. Nr 98, poz. 1150 z późn. zm.).

Przy okazji warto zaznaczyć, iż system ochrony zabytków w Polsce uległ w ostatnim czasie zasadniczej zmianie. Od dnia 17 listopada 2003 r. obowiązuje bowiem nowa ustawa z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz. U. Nr 162, poz. 1568 z późn. zm.), która uchyliła dotychczas obowiązującą w tym zakresie ustawę z 15 lutego 1962 r. o ochronie dóbr kultury (tekst jedn. Dz. U. z 1999 r. Nr 98, poz. 1150 ze zm.). Nowa regulacja, poza dostosowaniem polskiego prawa do standardów Unii Europejskiej, wprowadza też wiele nowych rozwiązań systemowych, rzutujących także na kompetencje i obowiązki jednostek samorządu terytorialnego (ich organów) w tym obszarze zarządzania sprawami publicznymi.

Poza ustawą o muzeach na prawo muzealne składają się, wydane na podstawie tej ustawy, akty wykonawcze, wśród których z punktu widzenia działalności konkretnych muzeów, w tym o statusie samorządowym, istotne znaczenia mają rozporządzenia Ministra Kultury z dnia 30 sierpnia 2004 r. w sprawie zakresu, form i sposobu ewidencjonowania zabytków w muzeach (Dz. U. Nr 202, poz. 2073) oraz rozporządzenie Ministra Kultury i Sztuki z dnia 9 marca 1999 r. w sprawie określenia dla pracowników, tworzących grupę zawodową muzealników, wymagań kwalifikacyjnych uprawniających do zajmowania stanowisk związanych z działalnością podstawową muzeów oraz trybu ich stwierdzania (Dz. U. Nr 26, poz. 233).

### Muzea jako szczególny rodzaj instytucji kultury

Rozpatrując status prawny muzeów, pamiętać należy na wstępie, iż stosunkowo mało rozbudowany charakter ustawy o muzeach (składa się ona z 40 artykułów) wynika głównie z faktu traktowania przez ustawodawcę muzeów jako szczególnego rodzaju instytucji kultury. O występowaniu takiej relacji świadczy dobitnie art. 4 ustawy o muzeach, zgodnie z którym w sprawach w tej ustawie nie uregulowanych mają zastosowanie przepisy ustawy z 25 października 1991 r. o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej (Dz. U. z 2001 r. Nr 13, poz. 123 z późn. zm.). Ustawa ta zresztą w art. 2 wyraźnie wymienia muzea jako jedną z form organizacyjnych prowadzenia działalności kulturalnej.

Stosowanie w praktyce powyższego odesłania można prześledzić na przykładzie statusu dyrektorów muzeów. Ustawa o muzeach wypowiada się w tym zakresie jedynie fragmentarycznie, choćby odnośnie do roli dyrektorów w funkcjonowaniu rad muzeów (por. art. 11 ust. 5 pkt 6 i ust. 7 ustawy o muzeach) czy powoływania przez nich kolegów doradczych (por. art. 12 ust. 1 ustawy o muzeach). W związku z tym status prawny dyrektora muzeum określony jest głównie poprzez ustawę o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej.

Zasady postępowania konkursowego w przedmiotowym zakresie były pierwotnie określone szczegółowo w nie obowiązującym już zarządzeniu Ministra Kultury i Sztuki z 2 marca 1992 r. w sprawie ramowego regulaminu konkursu na dyrektora instytucji kultury (M. P. Nr 10, poz. 70). Straciło ono swą moc obowiązującą wobec niewydania przez Ministra Kultury zastępującego go rozporządzenia, zgodnie z art. 241 ust. 6 w związku z art. 92 Konstytucji RP.

Sytuację pod tym względem koryguje obowiązująca od 11 lutego 2004 r. nowelizacja ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej z dnia 18 grudnia 2003 r. (Dz. U. z 2004 r. Nr 11, poz. 96).

Wprowadziła ona bowiem nowe brzmienie art. 16 powyższej ustawy. Mimo iż nadal zasadą jest fakultatywność przeprowadzania konkursów na dyrektorów instytucji kultury, nowy ust. 2 art. 16 przewiduje obowiązek przeprowadzania postępowań konkursowych w stosunku do niektórych samorządowych instytucji kultury, których wykaz Minister Kultury określił w rozporządzeniu z dnia 19 października 2004 r. w sprawie ustalenia listy samorządowych instytucji kultury, w których wyłonienie kandydata na stanowisko dyrektora następuje w drodze konkursu – Dz. U. Nr 242, poz. 2422 (ust. 3 art. 16 przewiduje wyjątkowo możliwość pominięcia procedury konkursowej w tych przypadkach – pod warunkiem, iż Minister Kultury wyrazi zgodę na powołanie na dyrektora instytucji kandydata, wskazanego przez organizatora).

Sprawa odpowiedniego stosowania przepisów może okazać się jednak tutaj o wiele bardziej skomplikowana. I tak np. w zakresie przeprowadzania konkursów na stanowisko dyrektora muzeum ustawa o muzeach, jako akt szczególny w stosunku do ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej, zawiera modyfikujące ogólne zasady postanowienia, zgodnie z którymi rada muzeum, w razie ogłoszenia konkursu na stanowisko dyrektora, wyznacza minimum jedną trzecią składu osobowego komisji konkursowej, konkursu zaś na stanowisko dyrektora nie ogłasza się, jeżeli dana jednostka samorządu terytorialnego powołała dyrektora po raz kolejny na czas określony (por. art. 11 ust. 9 i 10 ustawy o muzeach).

### Muzea a ich działalność niekomercyjna i komercyjna

Muzea stanowią jednostki organizacyjne, nie nastawione na osiągnięcie zysku (art. 1 ust. 1 ustawy o muzeach), a więc zasadniczo działalność ich nie ma komercyjnego charakteru. Przede wszystkim stanowią one zakłady administracyjne, czyli placówki użyteczności publicznej, mające służyć społeczeństwu i dlatego funkcjonowanie ich finansowane jest głównie ze środków publicznych, w tym samorządowych – w przypadku muzeów utworzonych lub przejętych przez jednostki samorządu terytorialnego (por. art. 5 ust. 4 pkt 1 ustawy o muzeach).

Spójecznie użyteczne cele (zadania) muzeów, sprezywane w art. 1 ust. 1 i w art. 2 ustawy o muzeach, sprowadzić można do dwóch głównych obszarów: 1. ochronnego i 2. upowszechniającego. Wobec tego muzea, w praktyce, aktywne są w dwóch, z trzech podstawowych, sferach działalności kulturalnej (por. art. 1 ust. 1 ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działal-

ności kulturalnej; nie oznacza to, iż działalność muzeów nie może być rozpatrywana w kontekście twórczości, co jest szczególnie istotne z punktu widzenia regulacji prawa autorskiego i praw pokrewnych – por. uwagi dalej). Te dwa podstawowe rodzaje zadań mogą być bardziej szczegółowo klasyfikowane, np. na działalność upowszechniającą składają się prace o charakterze wystawienniczym, edukacyjnym i wydawniczym. Specyficzny charakter mają poza tym działania podejmowane przez muzea w sferze naukowo-badawczej (por. art. 2 pkt 2, 6 i 8 ustawy o muzeach).

Z drugiej strony art. 9 ustawy o muzeach dopuszcza prowadzenie przez nie działalności gospodarczej jako dodatkowej w stosunku do powyższych działań z zakresu ochrony i upowszechniania kultury – przy zastrzeżeniu, iż może być ona realizowana jedynie w celu finansowania działalności podstawowej. Działalność gospodarcza muzeów ma więc charakter działalności zarobkowej, czyli prowadzonej w celu wypracowywania i maksymalizacji zysku, ale zysk ten (przychody z działalności gospodarczej) może być przeznaczony wyłącznie na pokrywanie wydatków związanych z obsługą publicznych zadań muzeów.

Przykładowo, jeśli muzeum zajmuje się naukowym opracowywaniem swoich zbiorów i upowszechnianiem wiedzy o nich poprzez wydawanie monograficznych, specjalistycznych pozycji, poświęconych własnym muzealiom, może ono zorganizować własne wydawnictwo, w ramach którego będą wydawane także bardziej komercyjne dzieła, np. o charakterze albumowym, zyski zaś, jakie z funkcjonowania tego wydawnictwa wygospodaruje, może przeznaczać na finansowanie mniej komercyjnych, fachowych wydań książkowych, jak również innych swoich statutowych zadań, np. w zakresie organizowania konkretnych, czasowych wystaw muzealnych.

### Prawa autorskie a działalność muzeów

Podstawową kategorią prawną z punktu widzenia muzeów jako szczególnego rodzaju instytucji kultury jest pojęcie „muzealiów”. Z kolei terminem wyjściowym, biorąc pod uwagę obszar prawa autorskiego (ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych – Dz. U. z 2000 r. Nr 80, poz. 904 z późn. zm.) jest kategoria „utworu”. Muzealia stanowią na gruncie prawa cywilnego rzeczy, zarówno ruchomości, jak i nieruchomości, posiadające niepowtarzalny, jedyny w swoim rodzaju charakter. Z kolei utwory powinny być traktowane jako dobra niematerialne (nie posiadające materialnego substratu), dla których rzeczy, w tym zwłaszcza ruchome, stanowią

materialne nośniki, czyli przedmioty, umożliwiające zapisanie (utrwalenie) konkretnego utworu. Między utworami a muzealiami może wobec tego zaistnieć relacja: dobro niematerialne, chronione prawem autorskim – nośnik tego dobra.

Nie każdy obiekt muzealny stanowi nośnik (egzemplarz) utworu. Przykładem tego mogą być muzealia, stanowiące wytwory natury, w których kreacji człowiek nie brał udziału (pomijając przygotowanie ich muzealnej prezentacji). Niewątpliwie najbardziej interesującymi z perspektywy prawa autorskiego są po pierwsze muzealia, które ucieleśniają dzieła artystyczne, po drugie zaś te, które powstały stosunkowo niedawno, w nieodległej przeszłości. Ten drugi aspekt wynika z ograniczonej czasowo ochrony autorskich praw majątkowych, która trwa obecnie zasadniczo lat siedemdziesiąt od śmierci twórcy (ostatniego ze współtwórców). Nie oznacza to, iż w kręgu zainteresowań prawa autorskiego znajdują się jedynie te muzealia, które określić można mianem dzieł sztuki. Prawo autorskie chroni bowiem nie tylko twórczość artystyczną, ale także efekty twórczej, indywidualnej działalności o charakterze użytkowym, np. naukowym czy technicznym, choćby w zakresie twórczości architektonicznej czy urbanistycznej.

Poza prawami autorskimi w stosunku do każdego z muzealiów może być rozpatrywany wątek praw rzeczowych (właścicielskich). Może się bowiem zdarzyć, iż muzeum jest właścicielem określonego obiektu, nie dysponując w stosunku do zapisanego na nim utworu prawami autorskimi. Równie prawdopodobna jest sytuacja odwrotna, w której muzeum, jako dysponent praw autorskich do utrwalonego w postaci danego obiektu muzealnego twórczego dzieła, nie jest jego właścicielem, np. jeśli władza nim na zasadach depozytu muzealnego. Powyższy dualizm i wynikające z niego skutki prawne są szczególnie istotne przy nabywaniu nowych muzealiów, kiedy to obie sfery (prawa autorskiego i rzeczowego) mogą być umownie odpowiednio regulowane.

Zastosowanie prawa autorskiego do posługiwania się przez muzeum swoimi muzealiami może być rozpatrywane w kontekście poszczególnych statutowych zadań każdego z muzeów. Mogą być one podzielone na dwie grupy. W pierwszej z nich znajdują się te zadania, których realizacja prowadzi do konieczności ingerowania w zawarte w muzealiach utwory, druga zaś grupuje zadania, prowadzące do powstawania na bazie pracy z muzealiami nowych dzieł chronionych.

Przykładem pierwszego rodzaju działań są prace polegające na konserwacji muzealiów. Zwłaszcza w przypadku prac konserwatorskich, prowadzących

do odtwarzania zniszczonych eksponatów, konieczne jest częstokroć kreowanie nowych, twórczych elementów przez konserwatora, nadającego dziełu indywidualny charakter. Z kolei do powstawania odrębnych utworów w działalności muzealnej prowadzi wiele innych prac, takich jak naukowe opracowywanie zbiorów, ich prezentacja, np. w postaci katalogów muzealnych, działalność edukacyjna (wykłady) itp.

W sytuacji, gdy takie nowe dzieła tworzone są przez pracowników muzeum, przy braku odmiennych postanowień umów o pracę, podmiotem wyłącznie uprawnionym z ich tytułu staje się muzeum jako pracodawca, na podstawie art. 12 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych (wiąże się z tym kwestia odliczania 50%-towych kosztów uzyskania przychodów, w oparciu o art. 22 ust. 9 pkt 3 ustawy z dnia 26 lipca 1991 r. o podatku dochodowym od osób fizycznych – Dz. U. z 2000 r. Nr 14, poz. 176 z późn. zm.).

Jeśli natomiast takie tworzone dodatkowo utwory, np. opracowania naukowe muzealiów w postaci fachowych publikacji, powstają w wyniku zawierania umów przez muzeum z autorami z zewnątrz (nie będących pracownikami muzealnymi), status tego rodzaju twórczych dzieł na gruncie prawa autorskiego powinien zostać unormowany w treści odpowiednich umów cywilnoprawnych (z reguły umów o dzieło, w wyniku zawarcia których dochodzi do realizacji poszczególnych zamówień), np. przez zawarcie w nich zapisu w przedmiocie przejścia praw autorskich na muzeum.

W działalności muzeum istotne znaczenie posiadają poza tym odpowiednie przepisy ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych, dotyczące tzw. dozwolonego użytku publicznego, czyli licencji ustawowych. Pozwalają one poszczególnym muzeom na korzystanie, w obszarze prawa autorskiego, z utrwalonych w postaci muzealiów dzieł chronionych (zwłaszcza artystycznych, czyli dzieł sztuki) nawet wówczas, gdy muzeum nie jest podmiotem wyłącznie uprawnionym z tytułu praw autorskich do danego dzieła (pod warunkiem spełnienia ustawowo zakreślonych warunków). Chodzi tutaj konkretnie o następujące przypadki dozwolonego użytku publicznego:

1. tzw. prawo cytatu, uprawniające do zamieszczania w celach dydaktycznych i naukowych rozproszonych drobnych utworów lub fragmentów większych utworów w podręcznikach i wypisach (art. 29 ust. 2 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych),

2. możliwość publicznego wystawiania egzemplarza utworu plastycznego przez jego właściciela, jeżeli nie łączy się z tym osiągnięcie korzyści majątkowych (art. 32 ust. 1 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych),

3. możliwość rozpowszechniania utworów wystawionych w publicznie dostępnych zbiorach, w tym muzealnych, w katalogach i w wydawnictwach publikowanych dla promocji tych utworów, w granicach uzasadnionych celem informacji (art. 33 pkt 2 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych).

Warto poza tym wspomnieć, iż majątkowe prawa autorskie, podobnie jak innego rodzaju prawa majątkowe, mogą być przedmiotem obrotu cywilnoprawnego, w tym nie tylko umownego. Jest to ważne w kontekście spadkobrania, gdyż istnieje dzięki temu możliwość wyposażania muzeów przez właścicieli poszczególnych muzealiów na drodze testamentu nie tylko w ich własność, ale także w majątkowe prawa autorskie do utrwalonych na nich utworów (to samo dotyczy trybu przekazywania muzealiów na zasadzie umowy darowizny).

Poniżej prezentujemy przykładowe interpretacje Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego (dawniej Ministerstwa Kultury i Sztuki; obecnie Ministerstwa Kultury), dotyczące problematyki zastosowania praw autorskich w działalności muzealnej):

Pismo z 11 maja 1995 r., zn. DPA.024/47/95 (**dotyczy praw autorskich w działalności muzealnej**):

(...) 1. Zgodnie z przepisem art. 52 ust. 1 ustawy z 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (Dz. U. Nr 24, poz. 83), bez wyraźnego postanowienia umownego przeniesienie własności egzemplarza utworu nie powoduje przejścia autorskich praw majątkowych do utworu. Muzeum stając się właścicielem egzemplarza nie nabyło automatycznie autorskich praw majątkowych, gdyż mogą one przejść z twórcy na inne osoby jedynie w drodze dziedziczenia lub na podstawie umowy (chyba że ustawa stanowi inaczej). Konsekwencją tego jest ściśle ograniczenie możliwości korzystania i rozporządzania tymi egzemplarzami do czasu wygaśnięcia ochrony autorskich praw majątkowych.(...)

2. Granice dozwolonego użytku publicznego chronionych utworów (...) określone są w art. 32-35 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych.

Zgodnie z przepisem art. 32 ustawy, muzeum jako właściciel egzemplarza utworów może wystawić je publicznie, jeżeli nie łączy się z tym osiąganie korzyści majątkowych. Wystawienie musi być wykonywaniem zadań nałożonych na muzeum, do których w szczególności należy organizowanie wystaw stałych, czasowych i objazdowych (art. 46 pkt 6 ustawy z dnia 15 lutego 1962 r. o ochronie dóbr kultury i o muzeach – Dz. U. Nr 10, poz. 48 z późn. zm.).

Zarówno muzeum, jak i inne zainteresowane podmioty, mogą rozpowszechniać wystawione w muzeum utwory,

lecz tylko w katalogach i wydawnictwach, publikowanych dla promocji tych utworów. Można również rozpowszechniać wystawione utwory w sprawozdaniach o aktualnych wydarzeniach w prasie i w telewizji, jednakże w granicach uzasadnionych celem informacji (...).

Pismo z 12 sierpnia 1997 r., zn. DPA.024/304/97 (**dotyczy kwalifikowania jako twórczych prac konserwatorskich**):

(...) w odniesieniu do prac wykonywanych przez konserwatorów dzieł sztuki za przedmiot prawa autorskiego należy uznać prace polegające na renowacji uszkodzonych dzieł sztuki (niezależnie od stopnia uszkodzenia) oraz prace związane z odtwarzaniem zniszczonych dzieł sztuki (rewaloryzacyjne i rekonstrukcyjne). Określony w umowie jej przedmiot „konserwacja rzeźby (...)” sugeruje, że praca konserwatora będzie polegała na renowacji uszkodzonego najprawdopodobniej przez warunki atmosferyczne pomnika, co tym samym uzasadnia uznanie jej za przedmiot prawa autorskiego. Niemniej należy stwierdzić, że konserwator dzieł sztuki może wykonywać prace o charakterze twórczym, jak i o charakterze nietwórczym, dlatego w tym zakresie niezbędne jest dokonanie indywidualnych ustaleń, aby określić jaki charakter ma praca będąca przedmiotem umowy. W tej sprawie powinny się wypowiedzieć strony umowy, a w szczególności zamawiający, który dokonał odbioru dzieła.

Pismo zn. DPA.024/381/97 (**dotyczy dozwolonego użytku publicznego, uregulowanego w art. 33 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych**):

(...) zgodnie z art. 33 ustawy z 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych wolno rozpowszechniać:

1. utwory wystawione na stałe na ogólnie dostępnych drogach, ulicach, placach lub w ogrodach, jednakże nie do tego samego użytku,

2. utwory wystawione w publicznie dostępnych zbiorach, takich jak muzea, galerie, sale wystawowe, lecz tylko w katalogach i wydawnictwach publikowanych dla promocji tych utworów.

W pkt 1 ustawodawca zawęził dozwolony użytek do miejsc otwartej przestrzeni, można więc odtwarzać dowolną techniką i udostępniać publicznie utwory w miejscach dostępnych dla każdego.

Eksploatacja dozwolona na mocy art. 33 pkt 2 ogranicza się do katalogów i wydawnictw publikowanych dla promocji dzieł wystawianych. Reprodukacja w katalogach i innych wydawnictwach przeznaczonych dla promocji jest uprawnieniem przysługującym podmiotowi, organizującemu publicznie dostępną wystawę. Uprawnienie to jest nie-

zależne od prawa własności egzemplarza. Katalogi te mogą być tylko w formie przewodników po zbiorach lub wystawie i jako takie mogą być sprzedawane wyłącznie na miejscu ekspozycji. Sprzedaż katalogów już poza miejscem wystawy (poza kasą muzealną) nie mieści się w granicach wyjątku, ustanowionego w cytowanym przepisie.

Jeżeli chodzi o albumy to niewątpliwie wydawane są one w celach komercyjnych (niezależnie od tego, iż służą one oczywiście promocji polskiej sztuki), dlatego nie ma zastosowania wyjątek przewidziany w powołanym wyżej przepisie. Rozpowszechnianie dzieła wystawionego w miejscu ogólnie dostępnym, ale w zamkniętej przestrzeni, wymaga, niezależnie od zezwolenia podmiotu praw autorskich, zezwolenia właściciela.

Pismo z 1 lipca 1999 r., zn. DP/WPA.024/179/99 **(dotyczy kwalifikowania prac konserwatorskich jako twórczych)**:

(...) praca konserwatora polichromii mieści się w zakresie działalności w dziedzinie kultury i sztuki, jako wchodząca w zakres nadzorowanej przez resort kultury i sztuki działalności w zakresie ochrony dóbr kultury. Jeżeli chodzi natomiast o twórczy charakter tego rodzaju działalności konserwatorskiej, to biorąc pod uwagę, iż jest ona prowadzona na podstawie autorskich, opracowanych przez danego konserwatora projektów, należałoby uznać, iż stanowi ona przedmiot ochrony z tytułu prawa autorskiego (ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych – Dz. U. Nr 24, poz. 83 z późn. zm.), a więc że stanowi działalność twórczą w dziedzinie kultury i sztuki w rozumieniu przepisów o zamówieniach publicznych.

Pismo z 21 lutego 2000 r., zn. DP/WPA.024/47/00 **(dotyczy zasad wystawiania utworów plastycznych)**:

(...) prawo do wystawienia utworu mieści się w ramach monopolu autorskiego, twórca przysługuje wyłączne prawo do korzystania z utworu i rozporządzania nim na wszystkich polach eksploatacji oraz do wynagrodzenia za korzystanie z utworu. Nabycie własności egzemplarza utworu nie powoduje przejścia autorskich praw majątkowych do utworu – art. 52 ust. 1 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych, tzn. nabywca nie nabywa prawa autorskiego ani nie uzyskuje licencji na korzystanie z utworów.

Ustawa w art. 32 zezwala właścicielowi egzemplarza utworu plastycznego na jego wystawienie publiczne, jeżeli nie łączy się z tym osiąganie korzyści majątkowych. Korzyści majątkowe nie muszą powstawać po stronie właściciela egzemplarza, mogą powstawać po stronie osoby biorącej egzemplarz w bezpłatne używanie.

Przy ustalaniu wysokości wynagrodzenia należy brać pod uwagę zakres udzielonego prawa oraz korzyści wynikające z korzystania z utworu.

Pismo z 28 lutego 2000 r., zn. DP/WPA.024/58/00 **(dotyczy uznawania za utwory prac o charakterze renowacyjnym)**:

(...) o twórczym charakterze można mówić tylko w stosunku do tych prac, wykonywanych przez osobę zatrudnioną na stanowisku renowatora, które są pracami o charakterze koncepcyjnym, stanowiącymi efekt indywidualnej twórczości. Dotyczy to zwłaszcza prac, polegających na opracowaniu projektu renowacji i jego fachowej realizacji, jeśli prace renowatora prowadzą do uzyskania twórczego efektu w postaci zrekonstruowanego, zabytkowego obiektu (tkaniny). Nie można natomiast uznać za twórcze w rozumieniu prawa autorskiego (ustawy z 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych – Dz. U. Nr 24, poz. 83 z późn. zm.) prac o technicznym charakterze, np. zwalczania szkodników biologicznych.

Pismo z 7 czerwca 2000 r., zn. DP/WPA.024/66/00 **(dotyczy kwalifikowania jako twórczych prac związanych z przygotowaniem wystaw)**:

(...) tłumaczenia jako opracowania chronione są w myśl art. 2 ustawy z 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (Dz. U. Nr 24, poz. 83 z późn. zm.) w sytuacji, gdy przedmiotem tłumaczenia jest utwór. Objęcie fotografii ochroną z tytułu prawa autorskiego nie może być uzależnione od tego, czy dany fotograf jest członkiem odpowiedniego stowarzyszenia. Podobnie kryteria podmiotowe nie mogą przesądzać o twórczym charakterze pracy kuratora (komisarza wystawy), który w kontekście podlegania ochronie z tytułu prawa autorskiego powinien wykazać się wykonywaniem czynności, prowadzących do ustalania określonych utworów.

Pismo z 25 lipca 2000 r., zn. DP/WPA.024/108/00 **(dotyczy definiowania dzieł sztuk plastycznych)**:

(...) zgodnie z art. 5 pkt 3 ustawy z 15 lutego 1962 r. o ochronie dóbr kultury (Dz. U. Nr 10, poz. 48 z późn. zm.) za dzieła sztuk plastycznych uważa się dzieła rzeźby, malarstwa, dekoracji, grafiki i iluminatorstwa, rzemiosł artystycznych, broni, strojów, numizmatyki i sfragistyki. Jeżeli chodzi natomiast o pojęcie „ekspozatu muzealnego”, to obowiązujące prawo z zakresu kultury i sztuki terminem tym się nie posługuje, ale za jego odpowiednik znaczeniowy uznać należy pojęcie „muzealiów”, którymi zgodnie z art. 1 ust. 2 ustawy z 21 listopada 1996 r. o muzeach (Dz. U. z 1997 r. Nr 5, poz. 24) są rzeczy ruchome i nieruchomości wpisane do inwentarza muzealiów.

### Jednostka samorządu terytorialnego jako organizator muzeum

W związku z reformą terytorialną państwa, która zaczęła obowiązywać z dniem 1 stycznia 1999 r., istotnej przebudowie uległ system organizatorów muzeów. Obecnie mogą być one tworzone m.in. przez jednostki samorządu terytorialnego (por. art. 5 ust. 1 ustawy o muzeach), przy czym muzeami samorządowymi (dawniej komunalnymi) są muzea utworzone albo przejęte przez jednostki samorządu terytorialnego (dawniej przez gminy i związki komunalne). Dla powyższych zmian organizacyjnych podstawowe znaczenie ma ustawa z dnia 24 lipca 1998 r. o zmianie niektórych ustaw określających kompetencje organów administracji publicznej – w związku z reformą ustroju państwa (Dz. U. Nr 106, poz. 668).

Muzea podlegające jednostkom samorządu terytorialnego to te wszystkie, w stosunku do których akt o utworzeniu został wydany przez władze samorządowe (zarówno przed, jak i po wejściu w życie reformy administracyjnej). W przypadku samorządowych muzeów przejętych przez jednostki samorządu terytorialnego podstawową grupę stanowią te placówki, które przekazane zostały władzom samorządowym albo na podstawie odpowiednich przepisów ustawowych (z mocy samego prawa – por. art. 145 ust. 1 i 3 powyższej ustawy kompetencyjnej), albo na podstawie odpowiednich aktów prawnych – rozporządzeń Prezesa Rady Ministrów (por. np. rozporządzenie z 8 grudnia 1998 r. w sprawie wykazu instytucji kultury o charakterze regionalnym wpisanych do rejestrów prowadzonych przez wojewodów, podlegających przekazaniu do samorządów wojewódzkich w celu ich prowadzenia w ramach zadań własnych – Dz. U. Nr 148, poz. 971).

Nie w każdym jednak przypadku przekazanie muzeum przez organ administracji państwowej jednostce samorządu terytorialnego powoduje, iż traci ono status muzeum państwowego, a staje się muzeum samorządowym. Np. w ramach trybu, przewidzianego w art. 21a ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej, skutek taki dotyczy tylko muzeów przekazywanych na wniosek danej jednostki samorządu terytorialnego (por. art. 21a ust. 2-6 powyższej ustawy), natomiast już nie sytuacji, gdy przekazanie takie następuje z inicjatywy organu administracji państwowej, np. Ministra Kultury, jedynie za zgodą właściwej jednostki (por. art. 21a ust. 1 powyższej ustawy).

Z brzmienia przepisów ustawy o muzeach nie wynika wyraźnie, kto jest organizatorem muzeów samorzą-

dowych. Na podstawie art. 5 ust. 3 tej ustawy w związku z art. 9 ust. 1 i art. 10 ust. 1 ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej wywnioskować należy, iż rolę organizatora pełnią tutaj poszczególne jednostki samorządu terytorialnego. Z drugiej jednak strony ustawodawca posługuje się równoległym określeniem „organy jednostek samorządu terytorialnego” (por. art. 17 ustawy o muzeach). Nie oznacza to, iż organy takie są organizatorami muzeów, ponieważ osobowość prawną ma jednostka, która działa w obrocie prawnym za pośrednictwem swoich organów, podobnie jak inne osoby prawne (por. art. 38 k.c.). Decyzja odpowiednio umocowanego organu, np. rady gminy, traktowana jest jako decyzja jednostki, w ramach której organ ten działa. Z reguły kluczowe decyzje, np. o utworzeniu określonego muzeum, podejmowane są przez rady jednostek, np. rady powiatów (por. art. 15 ust. 1 i art. 18 ust. 1 ustawy z 8 marca 1990 r. o samorządzie gminnym – Dz. U. z 2001 r. Nr 142, poz. 1591 z późn. zm.), choć w sprawach bieżących rola wykonawcy uchwał rady przypada władzy wykonawczej jednostki, której ustawa o muzeach również wyraźnie przyznaje konkretne kompetencje, np. w zakresie realizacji prawa pierwszeństwa nabycia muzealiów likwidowanego muzeum samorządowego (por. art. 26 ust. 2 i 3 ustawy o muzeach).

### Reorganizacja i likwidacja muzeów samorządowych

Muzea samorządowe, podobnie jak muzea państwowe oraz inne instytucje kultury, mogą podlegać podziałom lub połączeniom z innymi placówkami, w ostateczności zaś także likwidacji (por. art. 18-21, art. 21b, art. 22-27 ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej). Ustawa o muzeach wprowadza jednak w tym zakresie istotne różnice w stosunku do zasad ogólnych.

Po pierwsze, wraz z wejściem w życie reformy terytorialnej (1 stycznia 1999 r.) zaczął obowiązywać nowy art. 5a ustawy o muzeach, zgodnie z którym muzea będące instytucjami kultury mogą być łączone tylko z muzeami (na marginesie warto zasygnalizować, iż wszystkie muzea samorządowe mają status instytucji kultury, co nie dotyczy m.in. muzeów prywatnych, np. tworzonych przez osoby fizyczne – por. art. 8, art. 9 ust. 1 i art. 10 ust. 2 ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej).

Po drugie art. 26 ustawy o muzeach reguluje szczególny tryb likwidacji muzeów samorządowych, który może przebiegać tutaj dwutorowo: 1. poprzez zrealizo-



wanie odpowiednio przez zarząd gminy, powiatu lub województwa prawa pierwszeństwa nabycia muzealiów likwidowanego muzeum, które to nabycie następuje nieodpłatnie, jeśli likwidowane muzeum utworzono w drodze komunalizacji mienia państwowego; 2. poprzez rozstrzygnięcie przez właściwą jednostkę samorządu terytorialnego (jej radę), po uzgodnieniu z wojewodą, o dalszym przeznaczeniu muzealiów, pochodzących z likwidowanej placówki, jeśli zarząd nie skorzystał z przysługującego mu uprawnienia w przedmiocie pierwszeństwa ich nabycia.

Należy przy tym dodać, iż w przypadku gdy likwidacji ulega samorządowe muzeum, które przed przekazaniem jednostce samorządu terytorialnego w trybie art. 21a ust. 2-6 ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej miało status muzeum państwowego, jednostka ta zobowiązana jest zwrócić właściwemu organowi administracji rządowej otrzymane nieodpłatnie mienie likwidowanego muzeum, chyba że organ ten na wniosek zainteresowanej jednostki na mocy decyzji administracyjnej zwolni ją z powyższego obowiązku (por. art. 21b ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej).

Szczególnym przypadkiem reorganizacji muzeów jest ich przekształcanie w muzea rejestrowane (por. dalej uwagi na temat rad powierniczych) – w drodze wpisywania ich do specjalnego Państwowego Rejestru Muzeów, prowadzonego przez Ministra Kultury. Zasady takiej zmiany statusu są jednakowe dla wszystkich rodzajów muzeów, w tym samorządowych (por. art. 13-20 ustawy o muzeach). Muzea rejestrowane stanowią muzea kwalifikowane, odznaczające się trojakiemu rodzajowi walorami: 1. merytorycznymi (w zakresie znaczenia posiadanych przez muzeum zbiorów), 2. personalnymi (w zakresie kwalifikacji pracowników muzeum) oraz 3. organizacyjnymi (w zakresie posiadanych pomieszczeń i stałych źródeł finansowania) – por. art. 13 ust. 1 i 2 ustawy o muzeach.

Nadanie muzeum statusu rejestrowanego ma na celu jego uprzywilejowanie (roztoczenie nad nim wyjątkowej pieczy). Przejawia się ono m.in. w tym, iż muzea rejestrowane korzystają ze szczególnej ochrony i pomocy finansowej państwa (por. art. 13 ust. 5 ustawy o muzeach) oraz ułatwień w zakresie nabywania dóbr kultury, m.in. w postaci prawa pierwokupu bezpośrednio na aukcjach, po wylicytowanej cenie (por. art. 20 ustawy o muzeach; prawo pierwokupu powinno być tutaj rozpatrywane w świetle ogólnej jego regulacji z kodeksu cywilnego – por. art. 596 k.c.).

Status muzeum rejestrowanego nie jest nadawany raz na zawsze. Można go utracić. Jeśli bowiem wpisać do Państwowego Rejestru Muzeów muzeum samo-

ządowe przestanie spełniać warunki wpisu do niego, musi się liczyć z tym, iż Minister Kultury wyznaczy mu określony termin do ich spełnienia, po bezskutecznym zaś upływie tego terminu, tzn. gdy rejestrowane muzeum samorządowe nie osiągnie w tym czasie odpowiedniego poziomu, wymaganego od muzeów rejestrowanych, Minister Kultury wydaje decyzję o wykreśleniu nie spełniającego odpowiednich warunków muzeum z rejestru (por. art. 14 i 15 ustawy o muzeach), w związku z czym traci ono przymiot muzeum rejestrowanego i swoją uprzywilejowaną pozycję.

### Rady jako szczególny rodzaj organów muzealnych

Specyficznym organem, występującym w strukturze organizacyjnej każdego muzeum, w tym także samorządowego, jest rada. Może to być albo rada muzeum, właściwa dla muzeów w ogólności, albo też rada powiernicza, występująca w muzeach rejestrowanych – jeśli właściwy organ (jednostki samorządu terytorialnego – w przypadku muzeów jednostce tej podległych) przekaze jej swoje ustawowe uprawnienia, głównie nadzorczo-kontrolne (por. art. 16 w związku z art. 17 *in fine* ustawy o muzeach). Przekazanie takie wymaga dla swej skuteczności, poza decyzją zwierzchniego w stosunku do muzeum organu samorządowego, dwóch dodatkowych aktów staranności: 1. zgody ze strony Ministra Kultury, 2. opinii Rady do Spraw Muzeów. Rada ta, w przeciwieństwie do innych rad muzealnych, stanowi centralny organ opiniodawczo-doradczy w sprawach zarządzania, finansowania oraz polityki kulturalnej w zakresie muzealnictwa, powoływany przez Ministra Kultury (por. art. 7 ustawy o muzeach). W muzeum rejestrowanym może działać tylko jedna rada, tzn. albo rada muzeum, albo rada powiernicza, bowiem w muzeach, w których działa ta druga, nie powołuje się rady muzeum, a jeśli była ona wcześniej powołana, ulega rozwiązaniu (por. art. 18 ust. 1 ustawy o muzeach).

Funkcjonowanie rady, działającej w danym muzeum samorządowym, powinno znaleźć odzwierciedlenie w jego statucie, skoro rady muzealne mają niewątpliwie charakter organów nadzorczych (por. art. 6 ust. 2 pkt 4 w związku z art. 11 ust. 2 i art. 16 ustawy o muzeach). Warto podkreślić, iż ustawodawca wskazuje jedynie, kto (jaki podmiot) radę powołuje (por. np. art. 11 ust. 1 i ust. 4 ustawy o muzeach) i kto w jej skład wchodzi (por. np. art. 11 ust. 5 i 6 ustawy o muzeach), natomiast nie wypowiedział się szczegółowo w zakresie sposobu (trybu) jej wyłaniania, na co jest miejsce właśnie w statucie muzeum (por. art. 6 ust. 2

pkt 4 *in fine* ustawy o muzeach). Oczywiście regulacja statutowa zasad działania rad muzealnych powinna uwzględniać ogólne ramy ustawowe, np. brać pod uwagę czas trwania kadencji rady muzeum (por. art. 11 ust. 3 ustawy o muzeach).

Drugim rodzajem wewnętrznych aktów prawnych, określającym szczegółowo sposób wykonywania ustawowych zadań przez rady funkcjonujące w muzeach samorządowych (ich tryb pracy), są uchwalane przez nie regulaminy (por. art. 11 ust. 8 i art. 19 ust. 2 ustawy o muzeach), w stosunku do treści których ustawodawca nie wypowiada się, co daje dużą swobodę przy ich redagowaniu, np. w zakresie częstotliwości zbierania się rady w celu podjęcia konkretnych decyzji (por. np. art. 11 ust. 2 pkt 2 i art. 16 pkt 3 ustawy o muzeach).

### Uprzywilejowane tryby nabywania muzealiów

Jedną z głównych bolączek muzeów jest brak dostatecznych środków na prowadzoną przez nie działalność kulturalną, w tym kluczowe dla rozwoju tej działalności nabywanie nowych muzealiów.

Mimo iż muzea nie są w stanie w aktualnych warunkach konkurować z komercyjnymi podmiotami, inwestującymi w dobra kultury, ustawodawca w ustawie o muzeach przewidział określone mechanizmy prawne, ułatwiające publicznym, w tym samorządowym muzeom, rywalizację o znajdujące się w obrocie zabytkowe przedmioty. Chodzi tutaj konkretnie o dwa przywileje, a mianowicie: 1. prawo pierwszeństwa zakupu, 2. prawo pierwokupu muzealiów.

#### A. Prawo pierwszeństwa zakupu muzealiów

Prawo pierwszeństwa zakupu muzealiów przysługuje po pierwsze muzeom rejestrowanym (por. art. 20 pkt 1 ustawy o muzeach), czyli muzeom wpisanym przez Ministra Kultury do Państwowego Rejestru Muzeów (por. art. 13 ustawy o muzeach). Podmiotem zobowiązanym jest w tym układzie podmiot prowadzący działalność polegającą na oferowaniu do sprzedaży dóbr kultury, np. antykwariat.

Zastosowanie prawa pierwszeństwa zależy od aktywności uprawnionego muzeum. Jeśli jest ono bowiem zainteresowane zakupem konkretnego dobra kultury celem wzbogacenia swoich zbiorów, powinno taką chęć zakupu zgłosić podmiotowi, który dane dobro kultury oferuje do sprzedaży. W praktyce zgłoszenie tego rodzaju dla celów dowodowych przybrać powinno formę pisemnego oświadczenia woli osób, upoważnionych do reprezentowania muzeum rejestrowanego.

Po dokonaniu powyższego zgłoszenia muzeum ma

14 dni na sfinalizowanie kontraktu bez obawy, że w tym czasie podmiot zobowiązany sprzeda wskazane dobro kultury innej zainteresowanej osobie. W praktyce oznacza to, iż w tym terminie sprzedawca dobra kultury powinien, w razie zgłoszenia mu chęci zakupu tego dobra przez inny podmiot, zwrócić się do korzystającego z prawa pierwszeństwa muzeum o potwierdzenie woli sfinalizowania kontraktu przed upływem tego terminu.

Dopiero bowiem wtedy, gdy muzeum zrezygnuje wyraźnie z przysługującego mu ustawowo prawa albo po upływie 14 dni od dnia zgłoszenia nie zakupi danego dobra kultury, jego sprzedawca bez narażania się na zarzut złamania prawa może zbyć to dobro chętnemu nabywcy. Oczywiście nawet po upływie powyższego terminu, jeśli inny chętny do zakupu dobra kultury się nie znajdzie, muzeum rejestrowane może oferowane do sprzedaży dobro, na ogólnych zasadach, zakupić.

Szczególny przypadek prawa pierwszeństwa nabycia muzealiów przewiduje art. 26 ustawy o muzeach. Uprawnionym jest w tym przypadku zarząd właściwej jednostki samorządu terytorialnego, przy czym prawo to można zrealizować wyłącznie w stosunku do muzealiów likwidowanego muzeum samorządowego.

Zgodnie z art. 26 ust. 2 ustawy o muzeach, w razie likwidacji muzeum samorządowego odpowiednio zarząd gminy, powiatu lub województwa ma prawo pierwszeństwa nabycia muzealiów. Stwierdzenie powyższe zawiera pewne uproszczenie konstrukcyjne. Podmiotem, który nabywa muzealia, jest bowiem w rzeczywistości określona jednostka samorządu terytorialnego, nie zaś jej organ wykonawczy, który w odrębną podmiotowość prawną nie jest wyposażony.

Uproszczenie takie można tłumaczyć tym, iż zarządy jednostek samorządu terytorialnego reprezentują je w obrocie prawnym (por. np. art. 46 ust. 1 ustawy o samorządzie gminnym), stąd też *de facto* prawo pierwszeństwa w powyższym rozumieniu przypisać należy poszczególnym jednostkom samorządu terytorialnego, w imieniu których ich zarządy prawo to, składając stosowne oświadczenie woli, realizują.

W art. 26 ustawy o muzeach mowa jest ogólnie o muzealiach, bez precyzowania, o jakie konkretnie muzealia chodzi. Niewątpliwie omawiana regulacja dotyczy muzealiów, którymi likwidowane muzeum samorządowe dysponuje. Ponieważ omawiane prawo pierwszeństwa dotyczy jednak nabycia muzealiów, czyli przeniesienia ich własności, wydaje się, iż jego zakres przedmiotowy obejmować może wyłącznie muzealia stanowiące własność danego muzeum, czyli wpisane do muzealnego inwentarza (por. art. 22 ustawy o muzeach).

Prawo pierwszeństwa z art. 26 ustawy o muzeach nie znajduje w związku z tym zastosowania np. do muzealiów, które znajdują się w likwidowanym muzeum na zasadach depozytu osób prywatnych. Ze względu na to, iż muzealia takie stanowią własność osób trzecich, zadysponowanie nimi nastąpić powinno bez naruszania przysługujących tym osobom praw wyłącznych, z uwzględnieniem ewentualnych zapisów umów depozytowych w tym zakresie (rozpatrywana problematyka pokazuje, iż rozbudowywanie umowy prywatnego depozytu muzealnego o uregulowania wysoce hipotetycznych stanów faktycznych, mogących zaistnieć w przyszłości, takich jak właśnie likwidacja danego muzeum, nie jest całkowicie pozbawione praktycznego znaczenia).

### **B. Prawo pierwokupu muzealiów**

Prawo pierwokupu muzealiów przysługuje również muzeom rejestrowanym (por. art. 20 pkt 2 ustawy o muzeach). Zakres tego prawa określony został przedmiotowo poprzez stwierdzenie, iż przysługuje ono bezpośrednio na aukcjach, po cenie wylicytowanej. Oznacza to, że po przybiciu na aukcji określonej ceny za wystawione do sprzedaży dobro kultury, np. dzieło sztuki, transakcja dochodzi do skutku między sprzedawcą a oferującym przybitą cenę pod warunkiem, iż chęci zakupu tego dobra kultury za wylicytowaną cenę nie zgłosi muzeum rejestrowane.

Oczywiście organizator aukcji, w celu upewnienia się, czy chęć taka nie zostanie zgłoszona, nie musi kontaktować się ze wszystkimi muzeami rejestrowanymi. To muzea, zainteresowane zakupem danego licytowanego dobra kultury, powinny wysłać na aukcję swojego przedstawiciela, aby skorzystać z prawa pierwokupu, tzn. złożyć bezpośrednio po licytacji oświadczenie woli, iż konkretne muzeum chce zbywane dobro kultury zakupić.

Stosowanie powyższego mechanizmu nie eliminuje naturalnie muzeów, w tym rejestrowanych, z ogólnego obrotu aukcyjnego. W grę wchodzi zatem aktywny udział muzeów w aukcjach na każdym ich etapie (pod warunkiem, że istnieją ku temu możliwości finansowe). Muzeum może być zatem tym podmiotem, który zgłosi najkorzystniejszą cenę licytowanego dobra i wówczas powoływanie się na prawo pierwokupu w celu jego nabycia będzie zbędne.

Do prawa pierwokupu, przysługującego muzeom rejestrowanym, stosować należy ogólne zasady, regulujące to prawo w kodeksie cywilnym (por. art. 596 i nast. k.c.). Muzeum rejestrowane nie może zatem np. przysługującego mu ustawowo prawa pierwokupu przenieść na inny podmiot (por. art. 602 par. 1 zdanie 1 k.c.). W tym kontekście dla muzeów państwowych

istotne jest postanowienie art. 601 zdanie 2 k.c., który to przepis zwalnia państwowe jednostki organizacyjne, uprawnione z tytułu prawa pierwokupu, z obowiązku zabezpieczenia zapłaty ceny, która ma być uiszczona w terminie późniejszym (np. jeśli według regulaminu danej aukcji zapłata wylicytowanej ceny ma nastąpić w terminie dwóch tygodni od dnia licytacji).

### **Opłaty z tytułu udostępniania muzealiów**

Art. 25 ustawy o muzeach daje im ogólnie określone uprawnienie w zakresie pobierania opłat za przygotowanie i udostępnianie zbiorów w celu kopiowania muzealiów albo sporządzania reprodukcji lub fotografii, a także za wypożyczenie do ekspozycji muzealiów znajdujących się w jego posiadaniu, z wyjątkiem przypadków użyczenia muzealiów między muzeami krajowymi.

Powyższy zapis ustawowy nasuwa następujące uwagi.

Po pierwsze, w przeciwieństwie do opłat za wstęp do muzeów (por. art. 10 ustawy o muzeach), które stanowią zasadę, opłaty za udostępnianie zbiorów mają charakter fakultatywny, muzeum może bowiem pobierać te opłaty, czyli jak najbardziej zgodne z prawem jest nieodpłatne udostępnianie zbiorów.

Po drugie, również odmiennie niż w przypadku opłat za wstęp do muzeów, brak ustawowego określenia trybu wprowadzania opłat za udostępnianie zbiorów. Z uwagi jednak na to, że muzeum, jak każda inna instytucja kultury, reprezentowane jest i zarządzane przez dyrektora, to dyrektor muzeum zdecydować powinien, w jakim zakresie i w jakiej wysokości tego rodzaju opłaty będą pobierane.

Opłat za udostępnianie zbiorów nie należy mylić z opłatami licencyjnymi za korzystanie z utworów, np. plastycznych w zakresie ich zwielokrotniania (por. uwagi wyżej) – oczywiście przy założeniu, iż w ramach udostępnianych muzealiów utrwalone są utwory, nadal chronione prawami autorskimi (chodzi np. o będące muzealiami obrazy olejne, których twórcy zmarli nie wcześniej niż siedemdziesiąt lat temu; chronionym obecnie utworem będzie np. obraz namalowany przez autora, który zmarł w 1939 r., ochrona zatem z tytułu prawa autorskiego dotyczy na dzień dzisiejszy całego twórczego dorobku Witkacego).

Obok opłaty za udostępnienie muzealiów na podstawie art. 25 ustawy o muzeach, muzeum może pobrać jednak opłatę licencyjną z tytułu udostępniania utworu tylko wówczas, gdy dysponuje majątkowymi prawami autorskimi do utrwalonego w obiekcie muzealnym utworu.

Na marginesie aktualnego brzmienia art. 25 ustawy o muzeach warto zasygnalizować dwie następujące nowości legislacyjne.

Otóż w związku z wejściem w życie z dniem 1 maja 2004 r. nowej ustawy z dnia 12 marca 2004 r. o podatku od towarów i usług (Dz. U. Nr 54, poz. 535) rodzą się wątpliwości co do zasad opodatkowania powyższych opłat. Wykładnia logiczna i systemowa odpowiednich zapisów powyższej ustawy każe przyjąć, iż opłaty te z podatku VAT są przedmiotowo zwolnione (por. pozycję 157 załącznika nr 3 i pozycję 11 załącznika 4 do nowej ustawy o VAT).

Z drugiej strony warto wspomnieć, iż w toku prac

parlamentarnych (po drugim czytaniu w Sejmie) znajduje się rządowy projekt ustawy o informatyzacji działalności niektórych podmiotów realizujących zadania publiczne. Projekt ten dotyczy także muzeów, gdyż proponuje się w nim dodanie w ustawie o muzeach nowego art. 25a, który miałby odrębnie regulować sferę udostępniania wizerunków muzealiów, utrwalonych i przechowywanych na elektronicznych nośnikach informacji z wykorzystaniem tych nośników lub drogą elektroniczną, z możliwością pobierania z tego tytułu również stosownych opłat, których wysokość i tryb uiszczania miałyby zostać określone w drodze odrębnego rozporządzenia Ministra Kultury.

Rafał Golań

### **New Principles of Museum Work within the Context of the Tasks of Territorial Self-governments (A Practical Commentary to the Statute on Museums)**

Museums comprise a distinct category of cultural institutions, whose legal status is defined by two fundamental legal acts, i. e. the statute of 21 November 1966 on museums, regulating their special status, and the statute of 25 October 1991, pertaining to all cultural institutions and supplementing the statute on museums, about the organisation and pursuit of cultural activity. From 17 November 2003 a new legal regulation concerning the principles of the protection of historical monuments, essential from the viewpoint of the statutory work performed by museums, is the statute of 23 July 2003 about the protection of, and care for historical monuments; it replaced the statute of 15 February 1962 about the protection of cultural property.

In the current organisational configuration, connected with the administrative reform dating from the end of the 1990s, the majority of museums has the status of self-government cultural institutions, i.e. their organiser is a territorial self-government unit - a commune, a county or a self-governing voivodeship. Only a few museums have retained the status of state museums supervised directly by the Ministry of Culture.

From the vantage point of their organisation, Polish museums remain differentiated. Preferential rank is enjoyed by the so-called registered museums, recorded in special registers and granted assorted privileges as regards priority in purchasing exhibits. Such museums also include boards of trustees, which correspond to the boards active in other museums.

Statutory activity concentrates on the gathering, storage, protection, conservation of collections, as well as pertinent publications; according to the copyright law such museum exhibits possess the status of movables, and comprise monuments mentioned in the statute on the protection of historical monuments. Despite the fact that in the majority of cases the exhibits do not render indelible work envisaged by the copyright law, in certain instances the activity pursued by museums does possess all the traits of creative work as understood by the statute of 4 February 1994 on copyright and affiliated rights, e. g. in the context of exhibitions organised by museums or their publishing activity.

□

Anna Kucińska

## EUROPEJSKIE FORUM MUZEALNE

### Nagroda dla Muzeum Roku 2003

Od 1977 r. pod auspicjami Rady Europy, a od 1995 także pod patronatem Królowej Belgijskiej Fabioli, działa Europejskie Forum Muzealne (EMF). Powołane zostało w celu rozpoznawania i promowania wybitnych przedsięwzięć w dziedzinie muzealnictwa. Co roku piętnastu sędziów wchodzących w skład Komitetu Wykonawczego EMF wyróżnia prestiżową nagrodą jedno spośród kilkudziesięciu kandydujących muzeów. Osobno przyznawana jest Nagroda Rady Europy, a także Nagroda Fundacji Micheletti, przeznaczona dla niewielkich placówek specjalizujących się w ochronie i propagowaniu dziedzictwa przemysłowego. Wyniki konkursu ogłaszane są w maju każdego roku podczas spotkań Forum, odbywających się najczęściej w jednej z europejskich stolic.

Członkowie Komitetu muszą uprzednio odwiedzić wszystkie muzea-kandydatów na dany rok, objeżdżając w tym celu niemal cały kontynent. Daje im to możliwość bezpośredniego obserwowania zjawisk zachodzących w krajobrazie muzealnym Europy. Za najbardziej pozytywne z nich uznają od kilku już lat stały wzrost liczby muzeów, pozostający niezależnym od koniunktury ekonomicznej. Nawet w krajach Europy Wschodniej, gdzie warunki ku temu zdają się być mało sprzyjające, pojawiają się nowe muzea oraz ambitne pomysły na unowocześnienie już istniejących. Jak się szacuje, w Europie istnieje ok. 38 tys. placówek muzealnych, z czego ponad połowa powstała po roku 1950, i liczba ta wzrasta z każdym rokiem o 3%. Nowopowstające muzea są coraz bardziej nowoczesne, coraz lepiej dostosowane do celów wystawienniczych zarówno pod względem rozwiązań architektonicznych, jak i aranżacji wnętrz. I takie właśnie placówki promuje i nagradza Europejskie Forum Muzealne. Spośród muzeów „z tradycjami”, o ustalonej od dawna pozycji, dostrzegane i wyróżniane są te, które przechodząc proces reorganizacji i modernizacji starają się odpowiadać na wyzwania zmieniających się czasów.

Od kilkunastu lat w światowym muzealnictwie obserwować można tendencję do zmiany roli i posłannictwa muzeum. Z instytucji skupionej na swojej „statycznej” misji, gdzie akcent położony jest na groma-

dzenie i ochronę relikwów przeszłości, przekształca się w muzeum aktywne, „zapraszające”, skoncentrowane na najbardziej przystępnym prezentowaniu swoich zbiorów szerokiej publiczności. Takie *muzea przyjemnego zwiedzania*<sup>1</sup> mają oferować całą gamę doznań, być miejscem, gdzie – kolokwialnie rzecz ujmując – każdy może znaleźć coś dla siebie. I chociaż prowadzi to niechybnie do komercjalizacji muzeów, proces ten jest nieunikniony w krajach rządzonych prawami wolnego rynku i wszędzie na świecie zachodzi od dawna. Na kontynencie europejskim przyświecają mu dodatkowo „wspólnotowe” hasła. Integracja Europy odbić się jednak musi również na muzeach, którym – adekwatnie do zachodzących zmian – wyznaczane są nowe zadania.

Europejska Konwencja Kultury podpisana w Paryżu w 1954 r., stanowiąca podstawowy dokument, którego postulaty członkowie EMF starają się realizować, głosi m.in. potrzebę wzajemnego poznawania historii i kultur poszczególnych krajów. *Świadomość, czym jest wspólne europejskie dziedzictwo, jest niezbędna w kreowaniu warunków sprzyjających pokojowej i owocnej koegzystencji tak dalece różnorodnych narodów i grup etnicznych, składających się na «ludy Europy»* – konstatuje Przewodniczący EMF Massimo Negri w swojej przedmowie do publikacji prezentującej muzea-kandydatów w konkursie na rok 2003.

Od muzeów oczekuje się, by były przekaznikiem wiedzy o dziedzictwie kulturowym krajów Europy, działały nie tylko na potrzeby lokalnych społeczności (nawet jeśli są to niewielkie muzea regionalne), ale pomagały przedstawicielom różnych grup kulturowych poznać się i wzajemnie zrozumieć. Rozpowszechnianiu tych postulatów służą coroczne, tygodniowe warsztaty, organizowane przez Forum, jak również cykle wykładów i publikacje. Ostatnie spotkanie odbyło się w październiku 2002 r. w Parmie, gdzie dyskutowano rolę muzeów jako miejsc krzyżowania się kultur.

Wychodząc zatem od, oczywistego skądinąd, stwierdzenia, iż dorobek kulturowy każdego kraju składa się na wspólne europejskie dziedzictwo, oczekiwać należy od muzeów takiego prezentowania swo-

ich zbiorów, by każdy Europejczyk mógł z tej oferty w pełni skorzystać. Dlatego też EMF dla oceny muzeów kandydujących w konkursie do Nagrody Muzeum Roku przyjęło następujące kryteria: sposób prezentacji i interpretacja przez muzeum własnej kolekcji, ogólna atmosfera muzeum, efektywne zarządzanie i reklama, udogodnienia dla zwiedzających. Inne zakresy działalności muzealnej, takie jak: strategie gromadzenia zbiorów, zabezpieczanie przed zniszczeniem i konserwacja eksponatów czy też naukowe ich opracowywanie nie są znaczące przy ocenie, chociaż – jak podkreślają członkowie Komitetu EMF – muszą utrzymywać ogólnie przyjęty standard.

W myśl tych zasad Nagroda Europejskiego Muzeum Roku 2003 została przyznana Victoria & Albert Museum w Londynie za British Galleries, otwarte dla publiczności w listopadzie 2001 roku. Stanowią one pierwszy etap w zakrojonym na dziesięć lat programie transformacji całości ekspozycji muzeum.

Nowe galerie, zajmujące dwa piętra, są chronologiczną prezentacją brytyjskiej sztuki użytkowej od wczesnego średniowiecza do XX wieku. Ogrom kolekcji muzealnej mógłby przytłaczać. Zdaje się, że był to dotąd właściwy dla Victoria & Albert Museum „problem”: obfitość eksponatów – wspaniałych i kosztownych – wywołuje oszałamiające wrażenie na zwiedzającym, ale nie pozwala mu z tego bogactwa czegokolwiek „wyłowić”. Wszystko stapia się w jedną migotliwą masę, z której niewiele zostaje w pamięci po opuszczeniu muzeum. British Galleries przygotowane zostały według nowego planu. Przeprowadzono poważną selekcję eksponatów, osiągając – podnoszoną przez członków jury – *doskonałą równowagę między arcydziełami a kuriozami*. W każdej sekcji ekspozycji starano się przybliżyć prezentowany okres historyczny poprzez próbę odpowiedzi na pytania: Jaki był styl danej epoki?; Co wprowadziła nowego?; Kim byli dyktatorzy obowiązującego smaku?; Dlaczego eksponowane przedmioty stały się modne i pożądane w swoim czasie? Integralną częścią ekspozycji jest przestrzeń (Discovery areas), gdzie zwiedzający mogą aktywnie „odkrywać” minione epoki, przymierzając repliki historycznych strojów, montując samodzielnie XVIII-wieczne krzesło czy próbując utkać kawałek gobelinu. Co ambitniejsi mają możliwość bardziej dogłębnego poznania dzięki zgromadzonym książkom z zakresu rzemiosła artystycznego, filmom edukacyjnym i programom audio-wizualnym. Do korzystania z nich służą osobne pomieszczenia (Study areas). W uzasadnieniu swojego werdyktu sędziowie uznali takie „odświeżenie” ekspozycji za ogromne osiągnięcie, ukazujące eksponaty w zupełnie nowym kontekście i wydo-

bywające niedostrzegane dotąd aspekty tej dość trudnej pod względem wystawienniczym sztuki, jaką jest sztuka użytkowa.

Druga, równie ważna nagroda, przyznawana przez Radę Europy, przypadła Laténium – szwajcarskiemu Muzeum Archeologicznemu, z towarzyszącym mu parkiem tematycznym, w miejscowości Hauterive. Założenie to ukończono i oddano do użytku we wrześniu 2001 roku. Nowoczesny gmach muzealny wzniesiony został u podnóża Alp, nad brzegiem jeziora Neuchâtel, 2 km od znanego stanowiska archeologicznego La Tène, od którego pochodzi nazwa drugiego okresu epoki żelaza, jak również samego muzeum, gromadzącego eksponaty głównie z tego właśnie czasu. Sędziowie nagrodzili Laténium za idealne wykorzystanie swojego położenia, za dopełnienie tej archeologicznie naznaczonej przestrzeni doskonale zakomponowanym założeniem muzealno-parkowym, czy wręcz całym centrum naukowym, dysponującym własnymi laboratoriami, współpracującym ściśle z uniwersyteckim Instytutem Prehistorii i służbami archeologicznymi kantonu Neuchâtel. Nawet wirtualna wizyta w Laténium daje już wyobrażenie o wymiarze całego przedsięwzięcia.

W kubicznym gmachu muzeum, zaprojektowanym specjalnie na ten cel w międzynarodowym konkursie, zorganizowano stałą ekspozycję, zatytułowaną „Wczoraj... Między Morzem Śródziemnym a Północnym”, ukazującą – według jej autorów – zmieniające się relacje między kulturą a naturą na przestrzeni 500 stuleci. Rozmieszczona w salach zaaranżowanych plastycznie, tak by korelowały swoim subtelnym wystrojem z prezentowaną epoką, rozpoczyna się od wieków średnich, cofając się w głąb do prehistorii aż po erę lodowcową, która stanowi ostatni etap zwiedzania. Ekspozycja jest całkowicie spójna, pomimo ogromnej rozpiętości czasowej, a jej umiejętne operowanie różnymi środkami dla wzmaganania bądź „wyciszenia” wizualnego efektu przyrównywane jest przez zapraszających do jej odwiedzenia organizatorów do harmonii dźwięków muzycznej partytury.

Zwiedzający mają ponadto możliwość poznania różnych aspektów pracy archeologa, z uwzględnieniem najnowszych technologii, obejrzenia filmów i programów popularyzujących zarówno tę dziedzinę nauki, jak i samą historię naszej cywilizacji.

Wśród pozytywnych zjawisk zachodzących w krajo-brazie muzealnym Europy sędziowie EMF odnotowali tendencję do tworzenia nowych muzeów w regionach dotkniętych bezrobociem, gdzie okres prosperity zakończył się wraz z zamknięciem kopalń czy zakładów produkcyjnych. Lokalne społeczności, zmuszone do

szukania alternatywnych rozwiązań, często podejmują próby zorganizowania na tych obszarach placówek kultury. Jedną z takich inicjatyw jest niemieckie muzeum w Villingen-Schwenningen u podnóża Schwarzwald, miejscu słynącym w przeszłości z przemysłu precyzyjnego – przede wszystkim z działającej ponad 100 lat wytwórni zegarów. Muzeum funkcjonuje na terenie pierwszej, zdemolowanej po upadku, fabryki. Kolekcja jej wyrobów, którą prezentuje, nie ogranicza się tylko do strony technicznej, czyli przybliżenia zwiedzającym różnorodnych mechanizmów służących do mierzenia czasu, lecz ukazuje również społeczne aspekty, jak życie codzienne ludzi pracujących niegdyś w tym przemyśle. Sędziowie EMF uznali to muzeum za najbardziej obiecujące spośród muzeów o profilu technicznym, przyznając mu Nagrodę Michelletti.

W 2004 r. obchodzona będzie 50. rocznica podpisania Europejskiej Konwencji Kultury wyznaczającej główne strategie współpracy kulturowej w powojennej Europie. Będzie to także rok przystąpienia Polski do Unii Europejskiej. Nasz kraj ma prawo brać udział we wszystkich inicjatywach Europejskiego Forum Muzealnego już od 1991 r., gdyż przewidziane są one dla państw-członków Rady Europy, nie tylko dla krajów Unii. Jak dotąd polskie muzea dosyć nieśmiało zagna-

wały w nich swoją obecność. Trudno, oczywiście, wymagać od naszych muzeów, z których większość boryka się nieustannie z trudnościami finansowymi, by unowocześniały na gwałt swoje siedziby i ekspozycje. Jak mają one konkurować z tej rangi muzeami, co Victoria & Albert Museum, mogącymi sobie pozwolić na wszelkiego rodzaju innowacje, choćby najbardziej wyrafinowane.

Czasem jednak dobry pomysł na prezentację swoich zbiorów, tak by była ona frapująca a nie – jak to się często zdarza – nużąca, jest ważniejszy od kosztownych urządzeń technicznych, wprowadzanych dla ułatwienia czy uatrakcyjnienia odbioru. W Polsce nie brak jest muzeów z ciekawymi kolekcjami, jak i muzealników ze świetnymi pomysłami. Wiele placówek od dawna starających się wzbogacać swoją ofertę, niejednokrotnie podejmujących próby szukania dodatkowych źródeł finansowania, w niczym nie ustępuje muzeom z Czech, Rumunii czy Estonii, które biorą udział w międzynarodowym konkursie.

Na listę muzeów-kandydatów do nagrody Europejskiego Forum Muzealnego na rok 2004 zgłoszone zostało Muzeum Papiernictwa w Dusznikach Zdroju. Znając długą historię dusznickiej papierni i jej interesujące zbiory<sup>2</sup>, nie pozostaje nam nic innego, jak życzyć powodzenia.

## Przypisy

<sup>1</sup> O zjawisku tym i jego wpływie na rozwiązania architektoniczne stosowane przez współczesnych architektów w projektach gmachów muzealnych pisze A. Kiciński w artykule *Muzea – instrumenty ekspozycji czy świątynie?* „Muzealnictwo” 2001, nr 43, s. 57-76.

<sup>2</sup> Muzeum prezentowało się w 1999 r. na łamach „Muzealnictwa”. T. Windyka, *Młyn Papierniczy w Dusznikach*. „Muzealnictwo” nr 41, s. 15-25.

Anna Kucińska

### European Museum Forum The 2003 European Museum of the Year Award

European Museum Forum (EMF) was established in 1977 in order to recognise, encourage and publicise new developments in museums which are adapting exceptionally well to the changing cultural, social and economic conditions in Europe. It fulfils its duties under the auspices of the Council of Europe and also under the patronage of Her Majesty Queen Fabiola of Belgium.

Every summer and autumn EMF Committee members travel the length and breadth of Europe to visit the museums taking part in the competition. The Judging Committee is not primarily concerned with such matters as collecting policy, conserva-

tion and documentation, although these should obviously be of an acceptable standard. More important for the judges are: the way in which the collections are presented and interpreted, the atmosphere of the museum, effective management, publicity, and the amenities provided for visitors.

At this moment of history, when Europe is uniting, museums have their special role to play. They can help in integration process by making people more aware of the common European heritage. Museums, which have been traditionally focussed on their 'static' mission to preserve the relics of the past, are changing now by developing new policies and beco-

ming more 'dynamic'. They open their doors and try to encourage communities, not only specialists or connoisseurs, to make use of their resources.

The 2003 European Museum of the Year Award went to the Victoria & Albert Museum in London for its new British Galleries, which are the first stage in transformation of its whole presentation. The Council of Europe Award was given to Laténium, Park and Museum of Archaeology at Hauterive in

Switzerland. The Micheletti Award for the most promising technical museum went to the Industrial Museum of Clockmaking at Villigen-Schwenningen in Germany.

Polish museums have rather not taken part in the competition so far, although they have had a right to since 1991 when Poland became a member of the Council of Europe. One of the exceptions is the Museum of Papermaking at Duszniki Zdrój which is on the list of candidates for the 2004 Award.



## Profesor Lech Krzyżaniak (1940 – 2004)

Pierwsze symptomy poważniejszych problemów zdrowotnych, jakie pojawiły się u tego pełnego energii i życia, dynamicznego człowieka rok temu, dla całego chyba otoczenia były kompletnym zaskoczeniem. Zrazu tłumaczono je jako przypuszczalny efekt odległych, intensywnych przygód, jakie spotykały go na pustynnych bezdrożach w przeciągu ostatnich kilkadziesiąt lat. Nikt chyba jednak nie mógł spodziewać się, że choroba tak nagle wyrwie go spośród żywych. W maju tego roku, przed pobytem w szpitalu, z pracownikami poznańskiego Muzeum Archeologicznego, którego był wieloletnim dyrektorem, żegnał się na kilka zaledwie tygodni, do końca wydając dyspozycje i rozdzielając konkretne zadania. A jednak mieliśmy nie zobaczyć Go już nigdy...

Odszedł 10 lipca 2004 r., przeżywszy 64 lata. Pogrzeb na Cmentarzu Miłostowskim zgromadził setki ludzi – przyjaciół, współpracowników, uczniów, przedstawicieli władz miasta Poznania i środowiska naukowego z całego kraju, którzy przyszedli pożegnać Go w ostatniej drodze... Choć tego przedpołudnia trwała wyjątkowo silna ulewa, w momencie, gdy ruszył kondukt, nieoczekiwanie zza chmur wyszło słońce – tak mocne, jak na afrykańskim niebie...

Lech Krzyżaniak urodził się 8 lutego 1940 r. w Wilkowie, niewielkiej wsi w powiecie szamotułskim, w rodzinie nauczyciela miejscowej szkoły. Swe wielkopolskie korzenie podkreślał później na każdym kroku – czasem nawet ów fakt okraszał humorystycznym komentarzem, jednak nie ulegało wątpliwości, iż bycie Wielkopolaninem, z całym tego etosem, było dla niego powodem nieskrywanej dumy. Dzieciństwo spędzone we wsi nieodległej od wspaniałych lasów i rezerwatu Bytyńskie Brzęki bez wątpienia wpłynąć musiało na przemożną fascynację dziką przyrodą i czystą naturą, której to pasji Profesor pozostał wierny do ostatnich swych dni – już to jako badacz zawodowo zajmujący się wpływem zmian środowiska przyrodniczego na funkcjonowanie prehistorycznych społeczności, już to jako czynny myśliwy i aktywny członek koła łowieckiego. Przy czym, co trzeba podkreślić, nie należał do



tej – coraz powszechniejszej, niestety – kategorii dżentelmenów w tyrolskich kapelusikach, dla których polowania stanowią okazję do nieformalnego załatwiania interesów – tymi Profesor pogardzał. Sam bowiem był autentycznym miłośnikiem leśnej flory i fauny, zaangażowanym nie tylko w akcje odstrzałów chorej zwierzyny, ale i w jej dożywianie zimą czy ochronę przed działalnością kłusowników. Drugą zaś pasją lat młodości były motocykle – w czasach studenckich ze swym przyjacielem prof. M. Kobusiewiczem kupili dwa motocykle, modele o egzotycznie już dziś brzmiących nazwach: WFM i WSK. I chociaż ponoć, jak wspominał prof. Kobusiewicz, więcej czasu pochłaniały naprawy niż jazda, fascynacji motocyklami i samochodami terenowymi Profesor ulegał także podczas swych afrykańskich wypraw.

W 1957 r. Lech Krzyżaniak zdał egzamin maturalny w Liceum Ogólnokształcącym w Szamotułach, po czym wstąpił na Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, gdzie studiował archeologię pod kierunkiem wybitnych poznańskich profesorów – prahistoryków: W. Koćki i J. Kostrzewskiego. Studia ukończył w 1962 r., broniąc magisterium poświęconego cmen-

tarzysku kultury łużyckiej z przełomu epok brązu i żelaza w Biernatkach k. Śremu. Już wówczas zatrudniony był w poznańskim Muzeum Archeologicznym, z którym wiązało się całe jego życie zawodowe i gdzie przeszedł przez wszystkie szczeble zawodowe – od asystenta poprzez kustosza, docenta aż po fotel dyrektorski, który – w obliczu niezwykle skomplikowanej sytuacji – objął po W. Błaszczyku w roku 1982, powróciwszy – pomimo wahań – ze stypendium zagranicznego do, objętego stanem wojennym, kraju. Trzeba też podkreślić, iż cała kariera naukowa Lecha Krzyżaniaka, jeśli mierzyć ją stopniami naukowymi, należała chyba do najszybszych w dziejach naszej powojennej archeologii: w wieku 28 lat uzyskał doktorat nauk humanistycznych, przedstawiając na poznańskim uniwersytecie dysertację dotyczącą obrządku pogrzebowego kultury pomorskiej. W 1975 r. był już doktorem habilitowanym, a w roku 1992, po przewodzie przeprowadzonym na Uniwersytecie Warszawskim, otrzymał profesurę w zakresie nauk humanistycznych.

W początku lat 60. ukazały się w druku pierwsze publikacje naukowe młodego magistra Krzyżaniaka, poświęcone prehistorycznym stanowiskom Wielkopolski, jednocześnie jednak krystalizował się wówczas drugi nurt jego zainteresowań, których owocem stało się kilka artykułów z tematyki nader odległej: pradawnych kultur Ameryki Środkowej i Południowej. Jak wspominał po latach sam Profesor, wszystko zaczęło się prawdopodobnie od recenzji rosyjskiej pracy *Isskustwo driewniej Ameriki* R. W. Kindżałowa. Fascynacja tak odległym terenem, pozostającym poza jakimikolwiek zainteresowaniami ówczesnej polskiej archeologii, zawiodła młodego Lecha na... prywatne lekcje języka hiszpańskiego, a nieco później – na Uniwersytet Warszawski, przed oblicze twórcy polskiej szkoły archeologii śródziemnomorskiej, prof. K. Michałowskiego, który poważnie rozpatrywał możliwość rozpoczęcia prac wykopaliskowych w Meksyku. Ponieważ jednak ówczesna sytuacja polityczna nie sprzyjała szybkiemu uruchomieniu projektu, nie mówiąc już o niezmiennych trudnościach ze znalezieniem jakichkolwiek funduszy, sędziwy nestor naszej archeologii postanowił tymczasem dać młodemu poznańskiemu naukowcowi szansę wykazania się – i jednocześnie sprawdzenia umiejętności – nad Nilem. W ten zupełnie przypadkowy sposób w 1966 r. Lech Krzyżaniak dotarł do Egiptu i pojawił się w Aleksandrii, rozpoczynając tym samym największą naukową – i osobistą zarazem – przygodę swego życia, ów *przewrotny romans z Afryką*, jak ją później nazywał.

Chociaż badania na aleksandryjskim Kom el-Dikka obejmowały pozostałości hellenistyczno-rzymskiej

zabudowy miejskiej ze słynnym teatrem antycznym, a więc okres biegunowo wręcz odległy zainteresowaniom Krzyżaniaka, młody Poznańiak wykazał się sporym doświadczeniem w pracy terenowej, nieodzownym w prahistorii, lecz wciąż wówczas jeszcze niedocenianym przez przedstawicieli tradycyjnej szkoły archeologii klasycznej, która nad metodykę eksploracji przedkładała wiedzę teoretyczną z pogranicza archeologii i historii sztuki. Umiejętności te wywarły na Michałowskim wrażenie do tego stopnia, że postanowił wykorzystać je także w Sudanie. U boku swych kolegów, a późniejszych wieloletnich przyjaciół – nubiołoga S. Jakobielskiego i fotografa W. Jerke, Krzyżaniak wziął udział w pierwszych pionierskich kampaniach wykopaliskowych w Dongoli (sezony 1966/1967, 1970 i 1971). Przed paru laty, pracując w Stacji Archeologii Śródziemnomorskiej, polskim instytucie naukowym, od ponad 40 lat działającym w Kairze, miałem sposobność porządkować archiwalne zdjęcia ze wspaniałych lat 60. – złotej epoki polskich badań w Egipcie i Sudanie. Natrafiłem wówczas również na stare fotografie, wykonane przez członków owej legendarnej już dziś ekspedycji dongolańskiej: egzotyczne krajobrazy Nubii, jakiej już dziś właściwie nie ma, i „kolonialno-awanturnicza” atmosfera niczym w czasach Petriego czy Cartera – poszarpane, wypłowiałe od słońca wojskowe namioty rozbite w szczerym polu (a właściwie – w pustyni), skromna wigilia pod imitującym choinkę akacjowym drzewkiem, archeolodzy na osiołkach, uwiecznieni w trakcie codziennej, kilkukilometrowej podróży na stanowisko i z powrotem... Chyba właśnie na tych zdjęciach odnalazłem klucz do fascynacji Afryką, jaką przeżywał młody Lech Krzyżaniak. Przeznaczenie sprawiło też, że dwaj bohaterowie tej epopei, Jakobielski i Krzyżaniak właśnie, całe swe życie naukowe związali z Sudanem i obaj też, w 2002 r., stanęli w Chartumie przed reprezentującym sudański rząd ministrem kultury, aby odebrać z jego rąk najwyższe odznaczenie przyznawane w tym kraju obcokrajowcom – Gwiazdę Dwóch Nilów II klasy.

U progu lat 70. prężnie rozwijająca się polska archeologia śródziemnomorska w kilku przynajmniej dziedzinach, jak średniowieczna Nubia chrześcijańska, schyłek antyku w Syrii czy Egipt ptolemejsko-rzymski, zdawała się zdominować inne kraje. W sferze zainteresowań polskich badaczy coraz częściej też pojawiały się pradzieje tego regionu, głównie jednak w aspekcie kultur paleolitycznych. Zupełnie natomiast niezgłębianą tematyką pozostawała epoka kluczowa dla zrozumienia istoty dziejów cywilizacji północno-wschodniej Afryki: neolit Egiptu i Sudanu – długotrwały proces głębokich przemian kulturowych i ekonomicznych,

który w rezultacie doprowadził do uformowania się państwa pierwszych faraonów. Właśnie w tej pionierskiej specjalizacji Lech Krzyżaniak dostrzegł dla siebie szansę na efektywną działalność naukową. Jego idea zyskała poparcie ze strony prof. Michałowskiego i stała się wkrótce jednym z priorytetowych elementów programu badawczego Centrum Archeologii Śródziemnomorskiej, powołanego w celu koordynacji polskich prac badawczych na Bliskim Wschodzie i w basenie Morza Śródziemnego.

W 1972 r. dr Krzyżaniak uzyskał koncesję na podjęcie prac wykopaliskowych w Kadero, ok. 20 km na północ od Chartumu. Wynik sumiennie przeprowadzonej wstępnej prospekcji terenu czy też, przy okazji, niezwyklej intuicja badawcza?... Bez przesady bowiem można przyznać, iż właśnie odkrycie w Kadero pozostałości osady i liczącego ponad 200 pochówków cmentarzyska z okresu neolitu chartumskiego (V tysiąclecie p.n.e.) stworzyło wielką gwiazdę Krzyżaniaka – archeologa i otworzyło mu drogę do międzynarodowej kariery. Kadero, jedno z najgruntowniej przebadanych stanowisk prehistorycznych w całej Afryce (interdyscyplinarne badania archeologiczne, antropologiczne, geomorfologiczne i paleobotaniczne) rzuciło całkowicie nowe światło na początki formowania się struktur społecznych i proces kształtowania się lokalnych elit, a także okoliczności przemian ekonomicznych, jakie doprowadziły do wprowadzenia rolnictwa i gospodarki hodowlanej w Dolinie Nilu. Nazwa Kadero stała się też symbolem polskiej specjalizacji w tej dziedzinie. W jednej ze swych książek, *Egipt przed piramidami*, Profesor skromnie podsumuje te osiągnięcia: *...systematyczne prace wykopaliskowe w Kadero umożliwiły mi rewizję niektórych tradycyjnych poglądów na najstarsze relacje historyczne południowej Nubii z Egiptem*.

Drugim aspektem badań, jakiemu prof. Krzyżaniak poświęcił ostatnie dwie dekady, było zagadnienie petroglifów – rytów naskalnych, pozostawianych w czasach prehistorycznych przez mieszkańców obszarów wschodniej Sahary. Szczegółowa analiza przedstawień nie tylko pozwalała na uzyskanie informacji nt. okoliczności udomowienia zwierząt na tym terenie czy zachodzących w przeszłości zmian klimatyczno-roślinnych, ale również dostarczała sporej wiedzy z zakresu wierzeń i kultury duchowej lokalnych społeczności. W 1981 r. Lech Krzyżaniak poprowadził niewielki rekonesans badawczy w rejonie słynnego płaskowyżu Tassili-n-Ajjer w Algierii, zaś od 1986 r. rozpoczął regularną współpracę z kanadyjską ekspedycją Dakhla Oasis Project. Już pierwsze sezony spędzone w tej największej z egipskich oaz potwierdziły przy-

puszczenia, iż licznie występujące w okolicy skaliste pionowe ściany zawierają tysiące zabytków sztuki naskalnej, wykonywanych na przestrzeni 10 tysięcy lat – od wczesnego holocenu po czasy niemal współczesne. Ich badania uczyniły wkrótce prof. Krzyżaniaka jednym z najwybitniejszych ekspertów w tej dziedzinie. Praktycznie aż do końca Profesor dzielił swój czas pomiędzy te dwa główne projekty, spędzając listopadowo-grudniowe sezony badawcze na przemian na jednym lub drugim stanowisku. Od kilku też lat konsekwentnie przygotowywał do samodzielnego przejęcia badań w Kadero i Dachli grupę młodych adeptów archeologii, głównie rekrutujących się spośród jego byłych studentów.

Z doświadczenia prof. Krzyżaniaka jako eksploratora korzystały również zagraniczne ekspedycje. W latach 1978-1990, jako tzw. *field director* koordynujący wszystkie prace terenowe, brał udział w kierowanych przez prof. D. Wildunga wykopaliskach ekspedycji monachijskiej w Minszat Abu Omar w Delcie Nilu – jednym z najbardziej znanych stanowisk z okresu predynastycznego (schyłek IV tysiąclecia p.n.e.), gdy kształtowały się zręby cywilizacji starożytnego Egiptu i formowało się zjednoczone państwo faraonów. To właśnie podczas pobytu w Minszat Profesor poznał swą przyszłą żonę, Karłę Kroeper, z którą później związały go zarówno uczucia, jak i wspólne pasje badawcze. Mniej natomiast znanym epizodem w karierze archeologicznej L. Krzyżaniaka jest jego udział (wraz z prof. M. Kobusiewiczem) w badaniach American Research Center na innym jeszcze stanowisku Deltę – w Kom el-Hisn (sezony 1984-1988), gdzie odsłonięto pozostałości zabudowy miejskiej z czasów Starego Państwa.

Czasem archeologów usiłuje się dzielić na „badaczy gabinetowych” i „terenowców”. Profesor Krzyżaniak z pewnością był przedstawicielem tej drugiej grupy, z zacięciem do roli podróżnika i trapera. Należał przy tym do starej, odchodzącej dziś już z wolną generacji, dla której ponad teoretyczne rozważania nad różnicą pomiędzy strukturalizmem a archeologią postprocesualną ważniejszy był solidny warsztat techniczny i sumienne dokumentowanie prac wykopaliskowych. Natura archeologa terenowego była u niego tak przemożna, że nawet swe zimowe urlopy spędzał... uczestnicząc w pracach wykopaliskowych w Naga’a w centralnym Sudanie. Nie mógł zresztą odmówić – szefem projektu był jego wieloletni przyjaciel, prof. Wildung – dyrektor berlińskiego Aegyptisches Museum, zaś żona Karla bezpośrednio kierowała pracami w terenie. Od 1994 r., czyli od początku wykopalisk w tym wspianym zespole budowli świątynnych i kompleksów

mieszkalnych z przełomu er – epoki, gdy północnym Sudanem rządili czarnoskórzy faraonowie dynastii meroickiej, Profesor był prawdziwym *spiritus movens* wszystkich podejmowanych działań, tak naukowych, jak i krajoznawczo-towarzyskich. Ekstremalne warunki bytowania w Naga'a, położonym w skrajnie niegospinnym terenie – w środku pustyni, z dala od osiedli ludzkich i dróg, ów niezwykle przedsmak Czarnego Łądu – wszystko to wręcz wznagało jego energię i żywiołowość...

W trakcie swej, trwającej ponad 40 lat kariery naukowej, Lech Krzyżaniak opublikował prawie 220 artykułów w specjalistycznych periodykach archeologicznych oraz czasopismach popularnonaukowych, w zdecydowanej części – wydawnictwach o charakterze międzynarodowym. Nie może więc dziwić, iż należał do czołówki najczęściej cytowanych za granicą polskich archeologów. Przede wszystkim jednak pozostanie znany jako autor trzech książek: *Early Farming Cultures on the Lower Nile. The Predynastic Period in Egypt* (1977), *Egipt przed piramidami* (1980) oraz *Schyłek pradziejów w środkowym Sudanie* (1992). Po dziś dzień są one traktowane jako prace wręcz elementarne dla badań nad prehistorią północno-wschodniej Afryki i zapewne jeszcze przez długie lata stanowić będą podstawowe skrypty dla studentów i stawiających pierwsze kroki w tej dziedzinie badaczy. Ponadto, w latach 80. profesor Krzyżaniak wydał, jako redaktor, pięć numerów rocznika „Fontes Archaeologici Posnanienses”, a w ostatnich latach redagował też dwa obszerne katalogi wystaw, poświęconych stałej ekspozycji *Pradzieje Wielkopolski* (1999) oraz ogólnopolskiej wystawie *Gazociąg pełen skarbów archeologicznych* (1998). Niezwykle istotnym jego dokonaniem było również stworzenie cyklu „Studies in African Archaeology”. W ramach słynnych „żółtych zeszytów dymaczewskich”, redagowanych przez Profesora wspólnie z żoną Karłą i prof. Kobusiewiczem, ukazywały się zbiory referatów i wystąpień prezentowanych przez uczestników sympozjów poświęconych archeologii Afryki. Szybki, skrócony czasem do kilku zaledwie miesięcy cykl wydawniczy sprawił, iż „Studies...” w krótkim czasie stały się publikacją niezwykle cenioną w międzynarodowym środowisku badaczy właśnie z uwagi na swą wyjątkową na rynku aktualność.

Profesor Krzyżaniak uczestniczył w ogromnej liczbie konferencji, kongresów i sympozjów międzynarodowych, którym przewodniczył lub na których prezentował wykłady. Ciesząc się zasłużoną opinią autorytetu naukowego, powoływany był do wielu gremiów – pełnił funkcję przewodniczącego Komisji nr 24 w Międzynarodowej Unii Nauk Pre- i Protohistorycznych,

był przewodniczącym Rady Poznańskiego Towarzystwa Prehistorycznego, członkiem Komitetu Nauk Prahistorycznych i Protohistorycznych PAN oraz Rady ds. Muzeów przy Ministrze Kultury. Przez wiele lat zasiadał w fotelu Przewodniczącego Rady Naukowej Centrum Archeologii Śródziemnomorskiej UW, z którym związany był od początków swej afrykańskiej kariery. W uznaniu zasług dla muzealnictwa i archeologii Doliny Nilu, na kilka miesięcy przed śmiercią prof. Krzyżaniak mianowany został przez władze UNESCO ekspertem ds. Muzeum Nubijskiego w Asuanie i nowopowstającego Muzeum Cywilizacji Egipskiej w Kairze. Dorobek naukowy prof. Krzyżaniaka był też wysoko oceniany przez kolegów z kraju i zagranicy. To niemało, zważywszy na nienajlepsze na ogół relacje, z jakich – niestety – słynie archeologiczne środowisko. Profesor jednak zjednywał sobie sympatię dzięki bezpretensjonalnemu stylowi bycia, wrodzonemu poczuciu humoru i otwartości w relacjach z otoczeniem. Do tego był niezwykle szarmancki i ujmujący w kontaktach z płcią piękną – nie ma co ukrywać, okazywało się to nierzadko nieocenionym narzędziem w relacjach z przedstawicielkami mediów czy urzędniczkami najprzeróżniejszych szczebli, u których zwykły śmiertelnik nic by nie wskórał, a Profesor był w stanie przeformować wszystko... Jego kontakty towarzyskie, przyjaźnie i znajomości pod każdą szerokością geograficzną stały się wręcz legendarne. Naocznie miałem okazję przekonać się o tym kilka lat temu podczas pobytu stypendialnego w Wielkiej Brytanii – nazwisko Profesora otwierało tam właściwie wszystkie drzwi, od instytucji tak szacownych jak British Museum czy uniwersytet w Cambridge po prowincjonalne muzea Szkocji. Niewątpliwie bardzo przydatnym darem prof. Krzyżaniaka były jego wyjątkowe zdolności językowe. W pełni zasługiwał na miano poliglota – poza płynną znajomością angielskiego i niemieckiego, mógł też pochwalić się biegłym opanowaniem francuskiego, hiszpańskiego, a także arabskiego. Nie zapomnę wrażenia, jakie swego czasu zrobił na dziennikarzach z Chartumu, gdy udzielił im wywiadu... w sudańskim dialekcie arabskiego właśnie. Co szczególnie godne podziwu, w zasadzie Profesor był w dużym stopniu samoukiem – opanowawszy któryś z języków obcych w podstawowym zakresie, dalej doskonalił swą wiedzę samodzielnie, prowadząc konwersacje, słuchając radia czy czytając książki beletrystyczne.

Profesor Krzyżaniak często zwykł powtarzać, iż – jako syn wiejskiego nauczyciela – jest niejako genetycznie obciążony niechęcią do dydaktyki i dlatego nie cierpi uczyć młodych ludzi. Zapewne jednak sporo było w tym kokieterii i – typowej dla jego poczucia

humoru – prowokacyjnej przewrotności. Regularnie bowiem był zapraszany w charakterze *visiting professor* do prowadzenia zajęć i wykładów na wielu czołowych uczelniach świata, m.in. w St. John's College w Cambridge (1985), University of Calgary (1989) i Humboldt Universitaet w Berlinie (1992), a w 1994 r. odbył cykl wykładów gościnnych w kilku instytutach i uczelniach Stanów Zjednoczonych. Poza tym od roku 1995 prowadził wykłady z prehistorii północnej Afryki dla studentów archeologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza. W tym czasie pod jego opieką powstało kilkanaście prac magisterskich z tej dziedziny, pełnił też funkcję promotora lub recenzenta kilku prac doktorskich, przygotowanych w Poznaniu, Warszawie i Krakowie. Zwłaszcza w ostatnich latach Profesor był wręcz rozrywany przez rzesze kandydatów na magistrantów, których na jego zajęcia przyciągała zarówno perspektywa wzięcia udziału w egzotycznych ekspedycjach wykopaliskowych, jak i interesujący styl przekazywania wiedzy, okraszony specyficznym, przegrodowym klimatem, którego z pewnością nie powstydziliby się zawodowcy w rodzaju Tonego Halika czy Beaty Pawlikowskiej. Środowisko młodych badaczy pradziejów Egiptu i Sudanu, które uformowało się w ten sposób wokół poznańskiego Muzeum Archeologicznego, w dalekosiężnych planach L. Krzyżaniaka miało stanowić załazek przyszłej poznańskiej szkoły naukowej, której wizję często snuł w rozmowach. Pierwsza generacja „naukowych wychowanków” Profesora – dr M. Chłodnicki z Poznania oraz dr hab. K. Ciałowicz z Krakowa, kontynuuje już od wielu lat samodzielną pracę badawczą. Obaj wspomniani archeolodzy w chwili obecnej prowadzą spektakularne prace wykopaliskowe na terenie predynastycznej osady i cmentarzyska w miejscowości Tell el-Farka w Delcie. Wynikami tych prac Profesor interesował się żywo do ostatnich chwil.

Całkowicie odrębnym aspektem działalności prof. Krzyżaniaka, wynikającym z jego 40-letniej kariery muzealnika, były ekspozycje. Prawdopodobnie w chwili obecnej ich kompletne zestawienie nie jest jeszcze możliwe i wymagać będzie drobiazgowych studiów archiwalnych, z pewnością jednak mówić należy o przynajmniej 20, których był samodzielnym autorem, kuratorem bądź przynajmniej współautorem scenariusza lub pomysłodawcą. Wśród nich były zarówno niewielkie, czasowe wystawki poświęcone kulturze materialnej świata śródziemnomorskiego („Polskie badania archeologiczne na Bliskim Wschodzie i w basenie Morza Czarnego” – Gniezno, 1969; „Cypr starożytny” – Poznań 1969; „Człowiek w sztuce greckiej – Poznań, 1971; „Epoka kamienia nad Nilem” – Poznań 1980; „Cypryjskie starożytności” – Poznań, 1988), jak

i większe przedsięwzięcia ekspozycyjne o charakterze międzynarodowym (w ostatnim czasie: „Gazociąg pełen skarbów” – Strasburg, 1998; „Rescuing Sudan's Oldest Cultural Heritage: Forty Years of Co-operation in Archaeology Between the Sudan and Poland” – Chartum, 2002). Serię naprawdę spektakularnych wystaw, z których Muzeum Archeologiczne w Poznaniu zasłynęło w latach 90., otworzyła w roku 1995 ekspozycja „Bogowie, groby i mumie: droga do wieczności w starożytnym Egipcie”. Prezentowana wówczas kolekcja wspaniałych zabytków sztuki starożytnego Egiptu ze zbiorów Muzeum Egipskiego w Berlinie zgromadziła, w ciągu 10 miesięcy udostępniania, niewyobrażalną wręcz liczbę 120 000 zwiedzających. Jako student archeologii miałem wówczas okazję pomagać w przygotowaniach do otwarcia – niezatarte pozostanie wspomnienie pierwszego spotkania: słynny badacz Afryki, utytułowany dyrektor poznańskiego muzeum, w rozchełstanej koszuli z zawiniętymi rękawami i młotkiem w ręku uwija się wśród montujących gabloty robotników. Taki właśnie był w pracy – aktywny i nie potrafiący beczynie siedzieć za dyrektorskim biurkiem.

W wystawiennictwie Profesor nie obawiał się odważnych i nowatorskich rozwiązań, nawet jeżeli z początku prowokować mogły kontrowersyjne oceny ze strony części kręgów naukowych. Tak było choćby w przypadku stałej ekspozycji poświęconej Wielkopolsce w pradziejach, która otwarta została w 1997 r. i zastąpiła poprzednią, przestarzałą już koncepcyjnie i technicznie wystawę z lat 70. Nowa koncepcja, nastawiona głównie na odbiór przez dzieci i młodzież, eliminowała do minimum rolę słowa pisanego, przede wszystkim natomiast kładła nacisk na wizualny efekt przekazu treści edukacyjnych. Stąd zabytki w gablotach uzupełnione zostały realistycznie odtworzonymi manekinami postaci ludzkich z różnych epok prehistorii, a także miniaturowymi makietami scen z życia codziennego. Czyli „Od mentalności gablotowej do multimedialnej” – jak zatytułowany został referat prof. Krzyżaniaka, wygłoszony w Lizbonie podczas VI Konferencji Europejskiego Stowarzyszenia Archeologów.

Pierwsza wystawa egipska z roku 1995 była jedynie przedsmakiem znacznie większych apetytów Profesora. Jego największym marzeniem było bowiem od zawsze stworzenie mieszkańcom Poznania szansy stałego obcowania z najwspanialszymi zabytkami cywilizacji dawnego Egiptu i Nubii. Pomysł zgoła szalony – jak ironicznie komentowali niezyczliwi – bezcenne dzieła starożytnej sztuki w prowincjonalnym muzeum małego, wschodnioeuropejskiego kraju... A jednak typowy dla Poznaniaka upór w dążeniu do raz obrane-

go celu i organiczna praca pozwoliły prof. Krzyżaniakowi pokonać wszystkie przeszkody i dopiąć wreszcie celu: w dużej mierze dzięki swym prywatnym kontaktom z niemieckimi egiptologami – prof. D. Wildungiem (Aegyptisches Museum Berlin) i dr S. Schoske (Staatliches Museum Aegyptischer Kunst Muenchen), w 1997 r. otwarta została w poznańskim muzeum galeria „Śmierć i życie w starożytnym Egipcie”, ilustrująca wybrane aspekty cywilizacji faraonów: życie codzienne mieszkańców Doliny Nilu, portret oficjalny i prywatny, religie, pismo, wreszcie obrządek pogrzebowy. W skład ekspozycji weszły 123 zabytki wypożyczone z kolekcji berlińskich i monachijskich – są to przeważnie obiekty o unikalnej wartości artystycznej, a przynajmniej kilka z nich (mumie, kartonaż Dżedmutiusanch, siedzący posąg bogini Mut z Karnaku, drewniany sarkofag z Bab el-Gusus czy dwie wspaniałe głowy posągów królewskich z czasów XIX dynastii) reprezentuje klasę światową. Ukoronowaniem zbiorów egipskich w Poznaniu stało się przekazanie przez muzeum berlińskie w depozyt granitowego obelisku faraona Ramzesa II (XIII w. p.n.e.), pochodzącego ze świątyni w Tell Atrib. Od 2002 r. ten monumentalny zabytek zdobi muzealny dziedziniec Muzeum Archeologicznego, stając się jednym z jego symboli.

Pełna wizja Profesora zrealizowała się przed rokiem, wraz z udoświeceniem zwiedzającym nowej wystawy „Archeologia Sudanu”. Ekspozycja ta, ilustrująca ponad 6 000 lat dziejów cywilizacji północnego Sudanu, jest jedną z kilku zaledwie o tej tematyce prezentowanych na świecie i jedyną w tej części Europy. Poza zabytkami ze zbiorów własnych Muzeum Archeologicznego, jej zasadniczy trzon tworzy kolejny niezwykle dar – unikalna kolekcja 50 obiektów z różnych epok, przekazanych specjalnie z tej okazji przez dyrekcję Muzeum Narodowego w Chartumie. Perypetie, jakie podczas ubiegłorocznych przygotowań musiał pokonywać prof. Krzyżaniak, najdobitniej chyba świadczą o jego talentach organizatorskich, a przy tym o ogromnej determinacji – wystarczy wspomnieć, iż zabytki z Chartumu dotarły do Poznania... zaledwie na kilka dni przed otwarciem wystawy, a pomimo tego opóźnienia wszystkie prace odbywać się musiały zgodnie z wcześniej założonym planem.

W pracę w kierowanym przez siebie muzeum wkładał całą swą energię, traktując je jak swój drugi dom – mieszkając jeszcze na poznańskiej starówce, po całym dniu dyrektorowania wracał tu późnym popołudniem lub wieczorem, aby w spokoju popracować naukowo. Jednak w dniach poprzedzających otwarcie szczególnie ważnych wystaw czy konferencji zostawał nierazko do późnej nocy, nadzorując wszystkie przygotowa-

nia osobiście. Jako przełożony starał się wydobywać ze swych podwładnych ich najlepsze cechy, inspirował i motywował do osiągnięć. *Dawał nam odczuć, że stać nas na więcej, niż myślimy, to wyzwalało w nas dodatkowe siły* – wspomina kurator muzeum, E. Śmigielska, z którą Profesor współpracował przez ponad 30 lat. Pozwalał swym pracownikom swobodnie rozwijać się, na ile było to tylko możliwe – pomagał i pośredniczył w kontaktach badawczych, ułatwiał zdobywanie kolejnych stopni naukowych, a czasem wręcz „zmuszał” do pisania doktoratów, mając świadomość, iż to właśnie one otwierają drzwi do międzynarodowego środowiska archeologicznego. Z perspektywy czasu wydaje się, że może nawet był zbyt wymagający dla siebie i zarazem zbyt pobłażliwy dla przywar swych podwładnych – każda, choćby najbardziej nawet umotywowana decyzja o udzieleniu nagany czy zwolnieniu przychodziła mu bardzo trudno i z wewnętrznymi oporami człowieka z natury dobrego. Choć należał do starszego pokolenia uczonych, był niezwykle otwarty na wszelkie nowatorstwo w nauce, zwłaszcza zaś doceniał znaczenie nowinek technicznych w warsztacie archeologa. Właśnie dzięki przychylniej postawie i pełnemu poparciu Profesora dr. A. Prinke udało się uczynić z poznańskiego muzeum jeden z przodujących dziś w Polsce ośrodków komputerowej dokumentacji badań archeologicznych, który uczestniczy w gigantycznych europejskich projektach AREA i ARENA. W ostatnich latach kierowania Muzeum Archeologicznym prof. Krzyżaniak poświęcił się bez reszty kapitalnemu remontowi budynku i przystosowaniu placówki do wymogów XXI wieku. Symbolem tej wizji pozostaną z pewnością hipermowoczesna sala konferencyjno-audiowizualna, a także renowacja renesansowego dziedzińca muzealnego, który – po przykryciu futurystyczną konstrukcją szklanego dachu – uzyskał walory niepowtarzalnej przestrzeni ekspozycyjnej, a przez mieszkańców Poznania postrzegany jest wręcz... jako miejsce magiczne.

To oczywiście, że – nie mogąc pogodzić się z nieuchronnością tego, co czeka każdego z nas – zawsze uważamy, iż śmierć odbiera bliskich nam ludzi zbyt szybko i zbyt nieoczekiwanie. Ale w przypadku Profesora koniec ziemskiej wędrówki nie mógł nastąpić w bardziej – jeśli nie zabrzmi to surrealistycznie – nieodpowiednim momencie. Pozostawił po sobie tyle niezrealizowanych zamiarów – chciał przecież dokończyć przebudowę muzeum, miał już skonkretyzowane plany wystawowe na najbliższe lata, wielkie nadzieje wiązał z udziałem swej ekspedycji w badaniach ratunkowych nad IV kataraktą na Nilu, a także z fundacją

„Patrimonium”, której był współzałożycielem. Myślał o podręczniku do archeologii Sudanu, a także – znów ta przekora – o napisaniu wspomnień, w których odsłoniłby wszystkie blaski i cienie dziejów polskiej archeologii śródziemnomorskiej... Wraz z Karłą budowali swój wspólny dom w Skrzynkach – cudowna oaza spokoju na łonie natury, pustelnia, do której chciał wycofać się po pracowitym życiu, a jednocześnie gdzie mogliby odwiedzać go przyjaciele i uczniowie

ie i skąd mógłby dyskretnie nadzorować stworzoną przez siebie poznańską szkołę archeologiczną.

Dokonania naukowe i popularyzacyjne profesora Lecha Krzyżaniaka, jego niezwykła pasja badawcza, a także wartości, jakimi kierował się tak w etyce zawodowej, jak i w życiu osobistym, z pewnością stawiają go w rzędzie najwybitniejszych osobowości w dziejach polskiej archeologii.

Marek Lemiesz

## Wybrane publikacje autorstwa prof. Lecha Krzyżaniaka

*Cmentarzysko ludności kultury łużyckiej w Biernatkach, pow. Śrem.* „Fontes Archaeologici Posnanienses” 1963, nr 14, s. 45-111.

*Ze studiów nad kulturą pomorską w Wielkopolsce* [w:] *Materiały do prehistorii ziem polskich*, cz. 4, z. 1. Red. Z. Rajewski. Warszawa 1971, s. 195-239.

*Prehistoric Settlement at Old Dongola* [w:] S. Jakobielski i L. Krzyżaniak, *Polish Excavations at Old Dongola, Third Season, December 1966 - February 1967*. Kush. „Journal of the Sudan Antiquities Service” 1967-1968, nr 15, s. 143-151.

*Early Farming Cultures on the Lower Nile. The Predynastic Period in Egypt*. „Travaux du Centre d'Archéologie Méditerranéenne de l'Académie Polonaise des Sciences”, Warszawa 1977, t. 21.

*Egipt przed piramidami.* „Biblioteka Problemów”, Warszawa 1980, t. 269.

*Kadero* [w:] *50 lat polskich wykopalisk w Egipcie i na Bliskim Wschodzie*. Red. Z. Kiss. Warszawa 1986, s. 97-100.

*Recent archaeological evidence on the earliest settlement in the eastern Nile Delta* [w:] *Late Prehistory of the Nile Basin and the Sahara*. Red. L. Krzyżaniak i M. Kobusiewicz. Poznań 1989, s. 267-285.

*Some remarks on the predynastic ecology and subsistence economy in the Eastern Nile Delta* [w:] *Akten des Vierten Internationalen Aegyptologen Kongresses, Muenchen 1985*. Red. S. Schoske. Hamburg 1989, s. 333-338.

*Early Farming in the Middle Nile Basin: Recent Discoveries at Kadero (Central Sudan)*. „Antiquity” 1991, nr 65, s. 515-532.

*Again on the earliest settlement at Minshat Abu Omar* [w:] *The Nile Delta in Transition: 4th-3rd Millennium B.C. Proceedings of the Seminar held in Cairo, 21-24 October, 1990, at the Netherlands Institute of Archaeology and Arabic Studies*. Red. E. van den Brink. Tel Awiw 1992, s. 151-155.

*Research on the Neolithic and Predynastic development on the Nile* [w:] *50 Years of Polish Excavations in Egypt and the Near East. Acts of the Symposium at the Warsaw University 1986*. Red. S. Jakobielski i J. Karkowski. Warszawa 1992, s. 194-199.

*Schylek pradziejów w środkowym Sudanie.* „Studies in African Archaeology”, Poznań 1992, t. 3.

*Some aspects of the later prehistoric development in the Sudan as seen from the point of view of the current research on the Neolithic* [w:] *Études Nubiennes. Conférence de Genève. Actes du VIIe Congrès international d'études nubiennes 3-8 septembre 1990*. Vol. 1. *Communications principales*. Red. Ch. Bonnet. Genewa 1992, s. 267-273.

*Late prehistory of Egypt* [w:] *History of Humanity. Vol. 1. Prehistory and the Beginnings of Civilization*. Red. S. J. De Laet. Londyn 1994, s. 398-411.

*The Meroitic burial ground at Kadero (Khartoum province)* [w:] *Hommages à Jean Leclant. Vol. 2: Nubie, Soudan, Éthiopie*. Kair 1994, s. 263-268.

*Late prehistory of the Central Sudan: a summary of the results of the last thirty years* [w:] *Actes de la VIIIe Conférence Internationale des Études Nubiennes, Lille 11-17 Septembre 1994*. Vol. 1. *Communications principales*. Lille 1995, s. 117-122.

*Schylek pradziejów nad Nilem* [w:] *Od Nilu do Eufratu. Polska archeologia śródziemnomorska 1981-1994*. Red. M. L. Bernhard. Warszawa 1995, s. 21-27.

L. Krzyżaniak, J. Reinold, *Vor 6000 Jahren. Bemerkungen zur Vorgeschichte des Sudan* [w:] *Sudan. Antike Koenigreiche am Nil*. Red. D. Wildung. Monachium - Paryż 1996, s. 8-34.

L. Krzyżaniak, K. Kroeper, *Naga Project (Sudan) – Egyptian Museum Berlin, The Amun Temple complex. Preliminary report, seasons 1 and 2*. „Archéologie du Nil Moyen” 1998, nr 8, s. 203-216.

## Najważniejsze publikacje pod redakcją prof. Lecha Krzyżaniaka

L. Krzyżaniak, M. Kobusiewicz, *Origin and Early Development of Food-Producing Cultures in North-Eastern Africa*. „Studies in African Archaeology”, Poznań 1984, t. 1.

L. Krzyżaniak, M. Kobusiewicz, *Late Prehistory of the Nile Basin and the Sahara*. „Studies in African Archaeology”, Poznań 1989, t. 2.

L. Krzyżaniak, J. Alexander, M. Kobusiewicz, *Environmental Change and Human Culture in the Nile Basin and Northern Africa until the Second Millennium B.C.* „Studies in African Archaeology”, Poznań 1993, t. 4.

L. Krzyżaniak, K. Kroeper, M. Kobusiewicz, *Interregional Contacts in the Later Prehistory of Northeastern Africa.* „Studies in African Archaeology”, Poznań 1996, t. 5.

L. Krzyżaniak, M. Chłodnicki, *Pipeline of Archaeological Treasures. Catalogue of the exhibition...* Poznań 1998.

L. Krzyżaniak, D. Prinke, *Pradzieje Wielkopolski. Przewodnik po wystawie.* Poznań 1999.

L. Krzyżaniak, K. Kroeper, M. Kobusiewicz, *Recent Research into the Stone Age of Northeastern Africa.* „Studies in African Archaeology”, Poznań 2000, t. 7.

L. Krzyżaniak, K. Kroeper, M. Kobusiewicz, *Cultural Markers in the Later Prehistory of Northeastern Africa and Recent Research of Northeastern Africa.* „Studies in African Archaeology”, Poznań 2003, t. 8.

### Professor Lech Krzyżaniak (1940 – 2004)

Lech Krzyżaniak was born on 8 February 1940 in Wilków, a small village in the county of Szamotuły, in the family of a local school teacher. At the Adam Mickiewicz University in Poznań he studied archaeology under outstanding professors, specialists in pre-history. Graduated in 1962 after the presentation of an M. A. thesis on a Lusatian culture cemetery from the turn of the Bronze Age in Biernatki near Śrem. Already at the time he was employed at the Poznań Archaeological Museum, to which he remained attached throughout his whole professional life – from assistant and custodian to docent and director, a post he received in 1982. In 1975 he already held the degree of a habilitated doctor, and in 1992 became a professor of the humanities at Warsaw University.

In 1966 L. Krzyżaniak arrived in Alexandria and inaugurated the scientific and personal adventure of his lifetime, a „love affair with Africa”. Subsequently, he linked his whole scientific life with Sudan, and in 2002 was awarded in Khartoum the highest order granted to foreigners - the Star of the Two Niles second class. From 1972 L. Krzyżaniak conducted excavations in Kadero, about 20 kms. north of Khartoum, where he discovered the remnants of a settlement and a cemetery containing more than

200 burials from the Khartoum Neolithic Age (fifth millennium B. C.). Kadero, one of the most thoroughly examined prehistorical sites in the whole of Africa, also became a symbol of Polish specialisation in this particular domain. The second aspect of the Professor's research were petroglyphs – rock engravings left behind by the prehistorical inhabitants of the eastern Sahara. In the course of his more than forty-years long scientific career Lech Krzyżaniak published almost 220 articles in specialist archaeological periodicals and international popular periodicals, participated in an immense number of conferences, congresses and symposia all over the world and lectured at many leading universities. He organised at least twenty significant exhibitions, and in his capacity as director of the Archeological Museum in Poznań he turned it into one of the leading Polish centres of computer documentation of archaeological studies, a participant in the European AREA and ARENA large-scale projects. Lech Krzyżaniak was certainly one of the most acclaimed representatives of Polish archaeology.

Marek Lemiesz

□