

Świecimski, Jerzy

Graniczne i mieszane postaci modernizacji wystaw muzealnych : część trzecia

Muzealnictwo 26 27, 67-96

1983

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Graniczne i mieszane postaci modernizacji wystaw muzealnych (część trzecia)

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

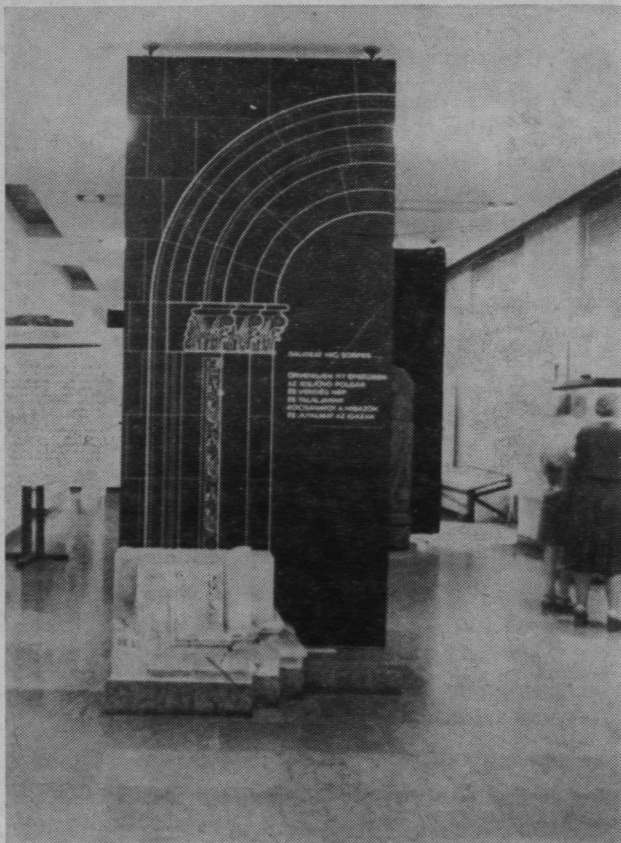
Rozważmy postaci modernizacji, które powstają w wyniku dołączania się do programu modernizacyjnego czterech innych programów 1. archaizacji 2. rekonstrukcji 3. tradycji i 4. konserwacji.

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

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

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

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



1. Rekonstrukcja portalu gotyckiego wykonana rysunkiem schematycznym. Autentyczny fragment wstawiony w odpowiednie miejsce rysunku, może być zlokalizowany przez widza w całości odtworzonej konstrukcji. Budapeszteńskie Muzeum Historyczne (Budapesti Történeti Museum)

1. Reconstitution d'un portail gothique faite selon la technique du dessin schématique. Le visiteur peut retrouver dans l'ensemble de la reconstitution un fragment authentique qui fut ajouté au dessin, à sa place convenable. Musée d'Histoire de Budapest (Budapesti Történeti Museum)

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

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

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

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

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



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

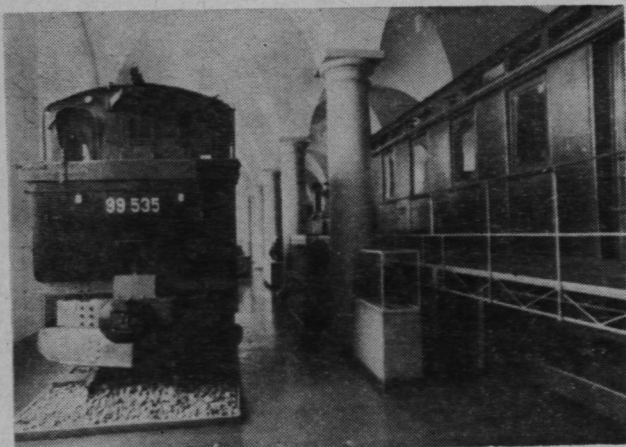
„pseudo-zabytki”¹ włączane np. jako elementy dekoracyjne do wystaw muzealnych i stanowiące przeważnie typową dla czasu ich powstania artystyczną interpretację, jakiejś mniej lub bardziej określonej „dawności” np. jakiegoś historycznego stylu, czasem kilka stylów dawnych, zespolonych w nową syntezę. Niekiedy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

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

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

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

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



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



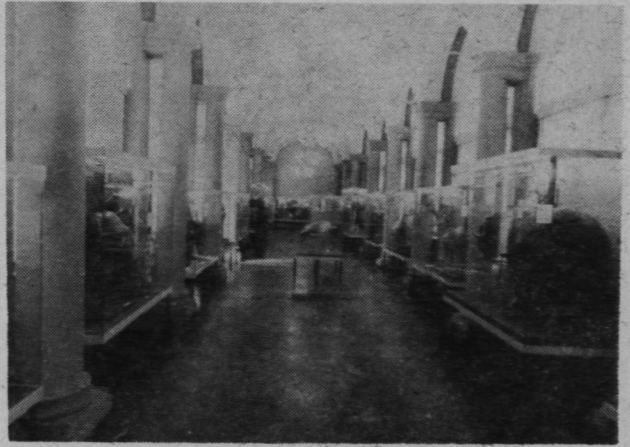
4. Co dzieje się gdy we wnętrzu wystawy zabytkowej instalowane są urządzenia techniczne w sposób widoczny i kompozycyjnie przypadkowy (tu: gaśnica). Zbiory przyrodnicze w dawnym klasztorze na Strahowie (Praga), obecnie Muzeum Czeskiej Literatury
4. Ce qu'il se passe au cas où, à l'intérieur de l'exposition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

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

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

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

natomiast, nawet jeśli zawiera elementy naukowej hipotezy lub gdy należy do typu tzw. rekonstrukcji rzekomych (*quasi*-rekonstrukcji²), ma zawsze charakter zabiegu naukowo-poznawczego. Czynnikiem twórczości, który jest w niej zawarty ma więc w pierwszym rzędzie charakter naukowy, koncepcyjny, a jeśli zawiera ona prócz niego element twórczości artystycznej, jest on zawsze podporządkowany normom naukowym, pełniąc wyraźnie służebną, nie zaś autonomiczną rolę. W wypadkach rekonstrukcji hipotetycznych lub *quasi*-rekonstrukcji elementy „wymyślone” przez autora są zawsze postawione w funkcji elementów naukowo dopuszczalnych (niesprzecznych). Mają one też zawsze charakter prowizoryczny tzn. ważność ich można w każdej chwili zawiesić, jeśli zostają wprowadzone w lukę, gdzie nie można na razie wstawić rzetelnie udokumentowanego faktu, zastępują go one na zasadzie możliwości i niesprzeczności. W momencie, gdy stajemy się w posiadaniu danych faktycznych, elementy hipotetyczne (lub niekiedy nawet czysto kreacyjne) zostają zastąpione faktycznymi. Archaizacja przeciwnie, jeśli nawet posługuje się danymi niezgodnymi z rzeczywistością, pozostawia je jako pełnoprawne i trwałe elementy utworu archaizowanego. Dzieje się to właśnie na zasadzie dopuszczenia w projektowaniu nie skrepowanego naukowym podejściem czynnika twórczego (owej *licentia poetica*) i indywidualnego sposobu „zobaczenia” czy też odczucia dawności. Autentyczność rekonstrukcji jest więc innego rodzaju, niż autentyczność archaizacji, realizuje się też w odmiennej płaszczyźnie wartości. O ile więc w wypadku rekonstrukcji mamy do czynienia głównie z płaszczyzną wartości naukowo-poznawczych, o tyle w wypadku archaizacji istnieje nadrzędność wartości artystycznych a przynajmniej estetycznych. „Prawda” archaizacji³ jest czymś całkowicie odmiennym niż „prawda” rekonstrukcji: polega ona na trafności subiektywnego podpatrzenia tego, co dawne i zarazem na trafności interpretacji tej dawności w sposób współczesny. Archaizacje „nieprawdziwe” to tylko takie, którym można zarzucić artystyczną nieautentyczność, emocjonalną nietrafność (lub jak to się niekiedy określa w sztuce: „nieszczerłość” (lub po prostu brak koncepcji twórczej (stąd falsyfikat nie jest właściwie archaizacją, a prostym sfalszowaniem dawności). Nieprawdziwość archaizacji nie ma więc nic wspólnego z błędnym pojowaniem naukowej rekonstrukcji. Zdarza się



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

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

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



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

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

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

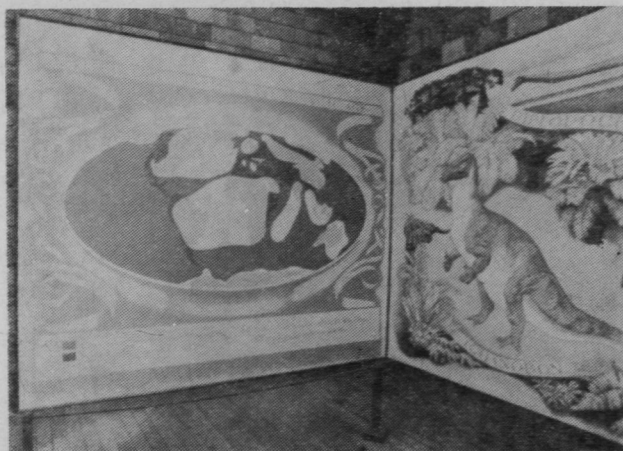
rekonstruować, by stał się on w naszym czasie zrozumiały. Archaizacje takie stają się też często zabytkami *sensu stricto*: mówią one nie tylko o ich własnym desygnacie (intencjonalnym patrząc od strony twórców tych archaizacji), lecz także o epoce, w której zostały one wytworzone. W przeciwieństwie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

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

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

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

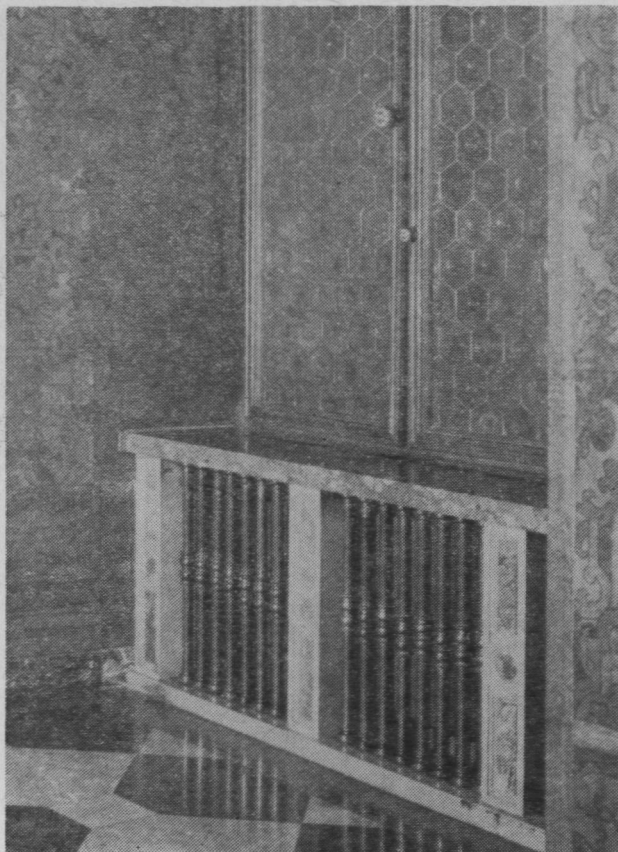
B. Spróbujemy obecnie wyjaśnić na czym polegają połączenia pomiędzy poszczególnymi tendencjami projektowymi i jaki



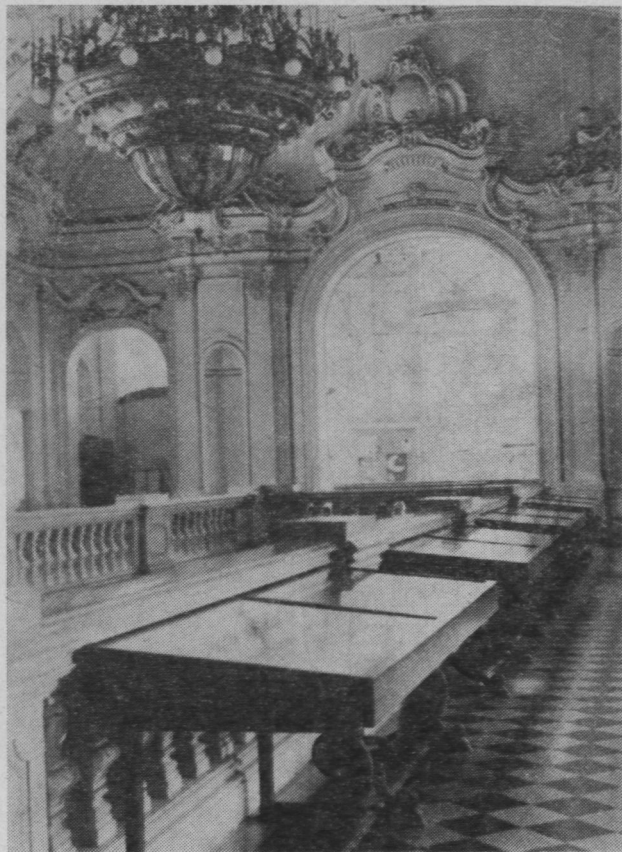
7. Archaizacja planszy graficznej na wystawie przyrodniczej. Wnętrze muzealne z połowy XIX w., lecz ucharakteryzowane na architekturę romańską. Plansza nawiązuje do malarstwa późnego gotyku. Tematyka planszy nie usprawiedliwia jednak takiej stylizacji (tematyka planszy: Świat w końcu epoki jurajskiej).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

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

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



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

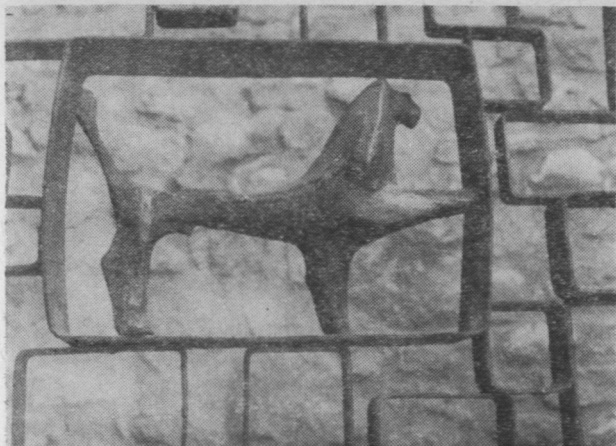


9. Archaizacja całego wnętrza wystawowego (typ archaizacji zupełnej): wnętrze czyni wrażenie autentycznego zabytku. Muzeum Gospodarstwa Wiejskiego (Mezőgazdasági Múzeum), Budapeszt
9. Archaïsation de l'intérieur de l'exposition dans son ensemble (type de l'archaïsation complète). L'intérieur donne l'impression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

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

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

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



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

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

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



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

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



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

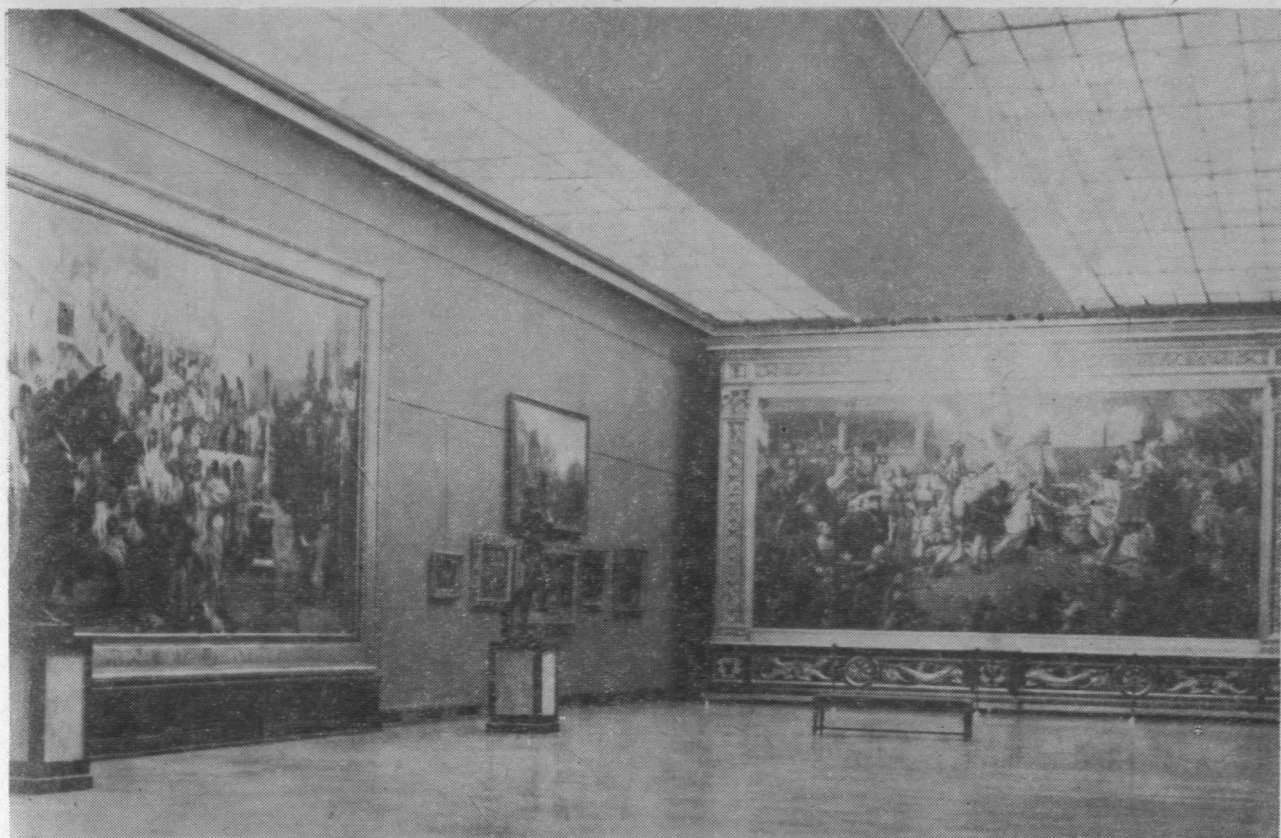
12. Conception d'exposition constituant une "définition visuelle" abrégée de l'ancien intérieur (ici l'intérieur de l'époque classique). Comme l'exposition est arrangée dans un intérieur renaissance, les éléments authentiques de cet intérieur devaient être neutralisés. Pour cette raison, les fenêtres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



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

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

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

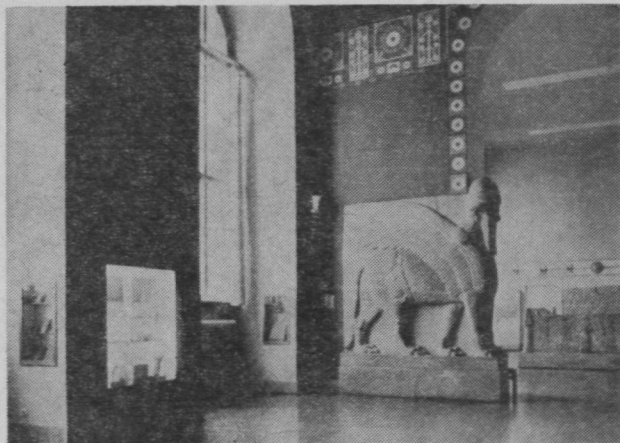


14. Archaizacja dokonana na zasadzie układu przestrzennego eksponatów oraz kolorystyki ścian wnętrza wystawowego. Układ obrazów nawiązuje do sposobu w jaki rozwieszano obrazy w dawnych muzeach. Ściany sali pomalowano na kolor „pompejański”. U góry złożone listwy. Wystawa po 1975 r. Muzeum Narodowe, Kraków,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

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

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

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



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

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

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



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

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

h i s t o r y c z n e, harmonizujące w naturalny sposób z charakterem wnętrza zabytkowego.

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



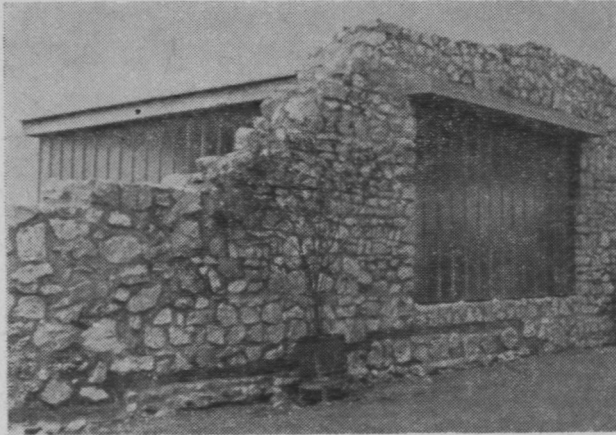
17. Rekonstrukcja syntetyczna. Fragmenty różnych budowli średniowiecznych zmontowane razem tworzą jakby elementy pojedynczej budowli. Muzeum Tihany, Węgry
17. Reconstitution synthétique. Fragments de différents monuments du Moyen-Age, ajustés pour constituer un ensemble, forment comme si des éléments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

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

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



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



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

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

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

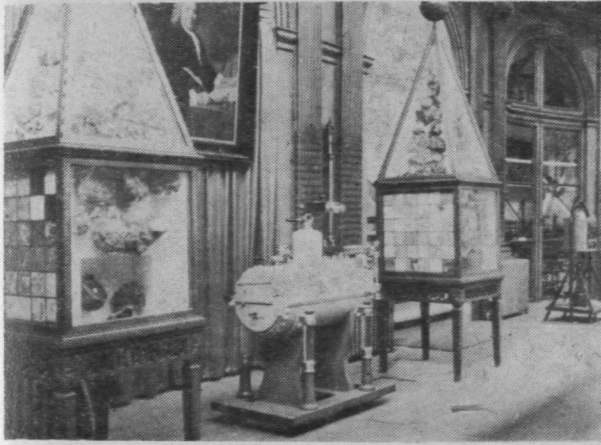


20. Skrzyżowanie modernizacji, konserwacji i rekonstrukcji. Wnętrze jest architekturą całkowicie nową, typu wystawowego, wstawioną do zrewaloryzowanego Zamku Królewskiego w Budapeszcie. Ekspонатami są fragmenty istniejącego niegdyś w tym miejscu zamku z okresu Odrodzenia. Elementy te są zrekonstruowane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

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

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

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

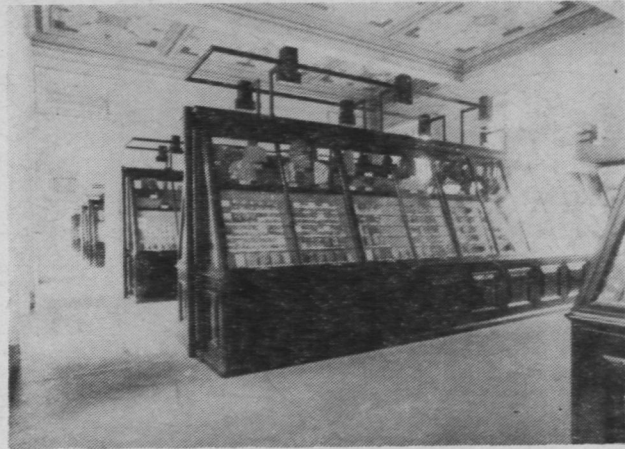


21. „Skansen dawnej nauki” – wystawa zabytkowa z przelomu XVIII i XIX w. Nie modernizowana, lecz utrzymana w stanie maksymalnie autentycznym. (Teyler's Stichting), Haarlem
21. Musée de plein air de science ancienne – exposition historique de la charnière du XVIII-ème et du XIX-ème siècles qui n'a pas subi de modernisation. Son état authentique est conservé au maximum. (Teyler's Stichting), Haarlem

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

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

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



22. Dyskusyjny przypadek modernizacji. Przez dodanie współczesnej aparatury oświetleniowej do zabytkowych gablot (z drugiej połowy XIX w.) nie uzyskano wystawy nowoczesnej, a zabytkowy charakter gablot muzealnych został stracony. Muzeum Narodowe (Národní Museum), Praga
22. Un cas discutable de modernisation. Des installations d'éclairage modernes ajoutées aux vitrines historiques (de la deuxième moitié du XIX-ème siècle) n'en créèrent pas d'exposition moderne et le caractère historique des vitrines fut perdu. (Musée National), Prague

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

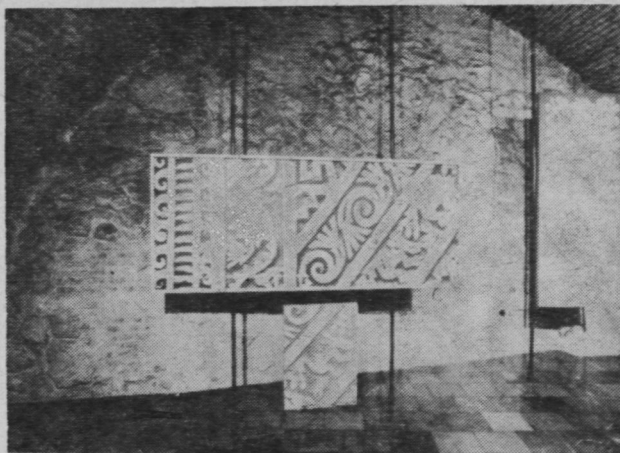


23. Pozytywny przykład modernizacji we wnętrzu muzealnym z drugiej poł. XIX w. Autentyczny strop z polichromią został zachowany. Przez podwieszenie ekranów z fotogramami nawiązującymi do tematyki wystawy, został on tylko jakby odsunięty na plan dalszy. Wprowadzono nowoczesny typ gablot Muzeum Narodowe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

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

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

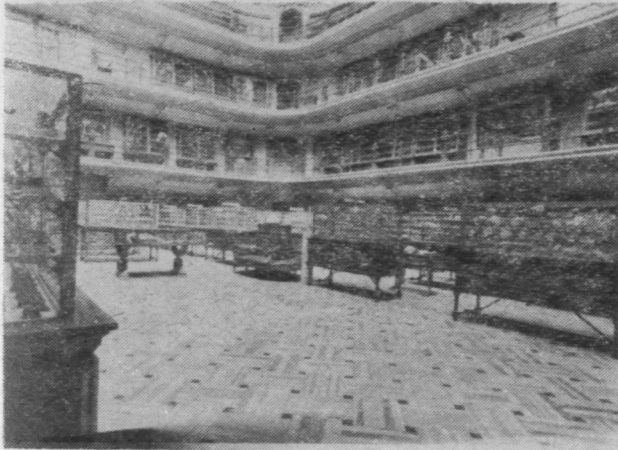
Nieprawidłowe modernizacje wystaw zabytkowych zdarzają się niestety często i są typowe zwłaszcza dla muzeów przyrodniczych, które niejako z natury rzeczy stoją daleko od zagadnień historycznych. Wówczas gdy te ostatnie pojawiają się w takich wystawach, są one często niezauważalne. Dawna wystawa przyrodnicza,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



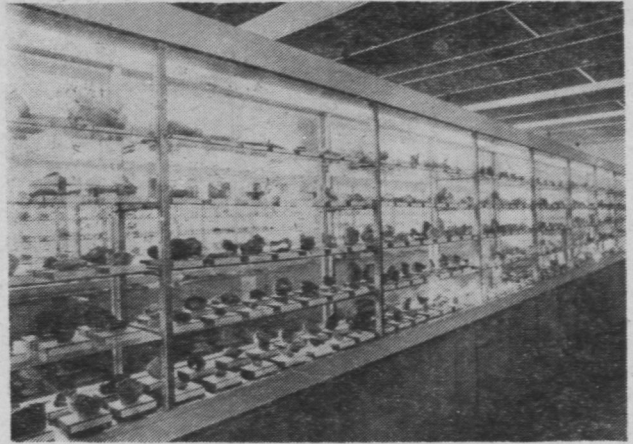
24. Modernizacja i konserwacja. Wnętrze dawnego klasztoru (później austriackiego więzienia) św. Michała adoptowane na muzeum archeologiczne. Posadzka nowoczesna. Wprowadzono zdecydowanie nowoczesne w formie rury jako wsporniki dla okazów. Muzeum Archeologiczne, Kraków

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

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



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



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

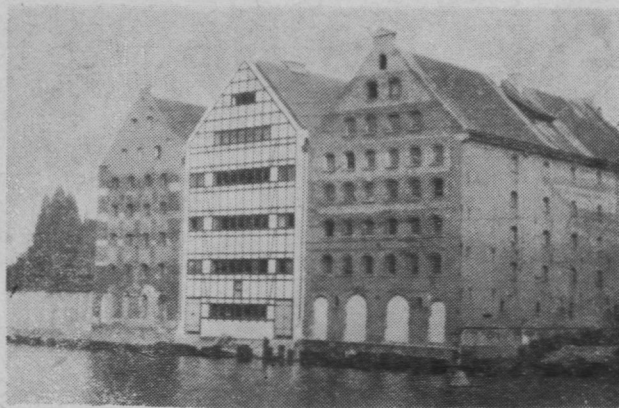
w wyniku pochopnie przeprowadzonej modernizacji zniknąć mogą bowiem zabytki dawnej nauki, lub dawnego muzealnictwa o unikalnej wartości historycznej.

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

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

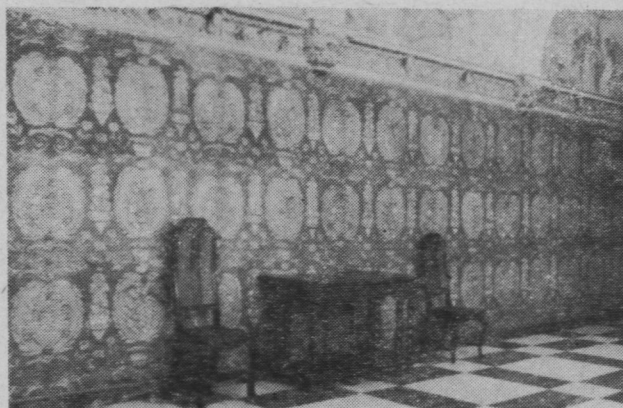
kompozycyjnej i stylowej). Fakt iż były one stosowane „od lat” stanowi przeważnie jedyny argument dla ich dalszego powielania. Na tej zasadzie wiele muzeów europejskich wykazuje opóźnienia rozwojowe; wystawy tych muzeów, choć niedawno projektowane wyglądają tak, jakby powstały przed pół wiekiem.

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



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

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



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

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

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

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

I. Rozwiązania modernizacyjno-archaizacyjne

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

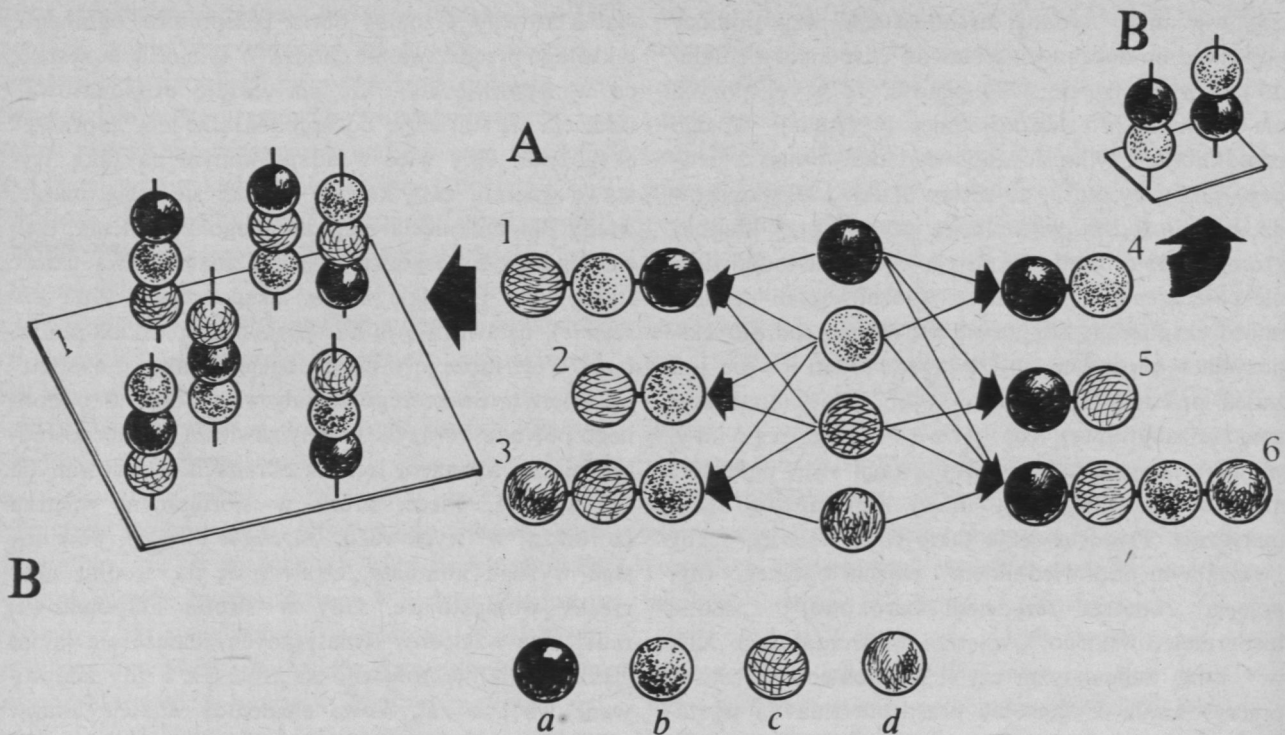
c) Modernizacje archaizujące mogą być wreszcie zbudowane na zasadzie **u k ł a d u e k s p o n a t ó w w p r z e s t r z e n i**. Rozwiązania te są przeważnie *quasi*-rekonstrukcjami, a przynajmniej zbliżają się do rekonstrukcji przeszłości. W wielu wypadkach układ przedmiotowy dominujący w rozwiązaniu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

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

Założeniem „opowiadania” o przedmiotach tłumaczy się występująca w takich wystawach **pozorna a-logiczność układów eksponatów**. Jest ona szczególnie wyraźna w wypadkach, gdy ekspozycje instalowane są we wnętrzach zabytkowych i gdy narzucony im zostaje obcy tematycznie zestaw eksponatów, przez co takie wnętrza mimo swej zabytkowości zostaje jakby zdegradowane w swej wartości. W rozwiązaniach takich cały wysiłek projektantów skierowany jest też na deformację zastanego wnętrza zabytkowego, mającego być „oprawą” ekspozycji, i to na taką, by na jej podłożu mógł pow-

stać klarowny wizualny obraz przedmiotu ogólnego, o którego przedstawienie chodzi. W tym celu wszystko, co w wystawie stanowić ma „strefę eksponatową” oddziela się starannie od architektonicznej „oprawy” ekspozycji. Gdy więc w adaptowanym na taką wystawę wnętrzu zabytkowym znaleźć się mają meble, wtedy dla uniknięcia niepożądanego zespolenia tych eksponatów z posadzką w jedną znaczeniową całość (taką, jaka powstaje np. w ekspozycjach typu *ensemble*), ustawia się je na specjalnych płaskich podestach. Widz może je wówczas oglądać jakby „osobno” od wnętrza, do którego zostały wstawione. Z podobnego powodu obrazy i tkaniny zawieszają się bezpośrednio nie na ścianach, lecz na ekranach wbudowanych do wnętrza. Piece, które w normalnym wnętrzu (a także w wystawach *ensemble’owych*) powinny stać w rogu komnaty, ustawia się na środku niby rzeźby wolnostojące. Gdy w strefie eksponatowej muszą, ze względów tematycznych znaleźć się jakieś elementy architektoniczno-wnętrzarskie i gdy adaptowane wnętrza zabytkowe elementów takich akurat nie posiada, wprowadza się je tam, niekiedy jako ekspozyty akcesoryczne, w uproszczonej syntetycznej, lub umownej postaci. Wyrażnie charakter wtępowy tych elementów w stosunku do wnętrza adaptowanego (do jego własnej logiki przestrzennej, stylu itp.), może wyrażać się także w sposobie umiejscowienia ich w przestrzeni: np. gdy wąskie ekrany mające symbolizować pilastry typowe dla wnętrza klasycystycznego wstawia się na przeciwko okien zasłaniając je w adaptowanej na wystawę komnacie renesansowego zamku (wystawa historii wnętrz dawnych na Zamku w Pieskowej Skale pod Krakowem). Odmienny od konwencjonalnego sposób wstawiania elementów architektonicznych do wnętrza zabytkowego jest w takich wypadkach sygnałem, że odbiór wystawy musi odbywać się inaczej, niż w postawie „naiwnego oglądania” i że wymaga on **odczytywania** i treści naukowej, zakodowanej w danym do oglądu zestawie i układzie przedmiotowym.

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



1. Zagadnienie doboru różnych tendencji projektowania wystaw i powstawania rozwiązań mieszanych i granicznych

A. Schemat pokazuje jak kombinacje czterech podstawowych tendencji projektowania (a – **modernizacji**, b – **archaizacji**, c – **rekonstrukcji** i d – **konserwacji**) dają układy złożone z dwu, trzech, lub czterech tendencji. Mogą one pojawiać się w różnych zestawach. Wówczas gdy w zestawie są wszystkie cztery kombinacje możliwa jest tylko jedna

B. Niezależnie od rozmaitych doborów, mogą występować zróżnicowania zależne od tego, która z poszczególnych tendencji jest dominująca w układzie, a która jest najmniej ważna itd. Wybrano przykładowo układ trzech tendencji projektowania: modernizacji, archaizacji i rekonstrukcji. Układ ten daje, przy różnych zależnościach między tendencjami, sześć typów rozwiązań

Tendencji i **tradycji** nie uwzględniono w tym schemacie, ponieważ „dobarwia” ona każdy z możliwych układów swoim „kolorytem” stylowym, zależnym od kraju, w którym projekt powstaje, lub z którego się on wywodzi, a także od czasu w którym powstaje. Pełny zestaw dałby więc bardzo wielką ilość możliwych rozwiązań

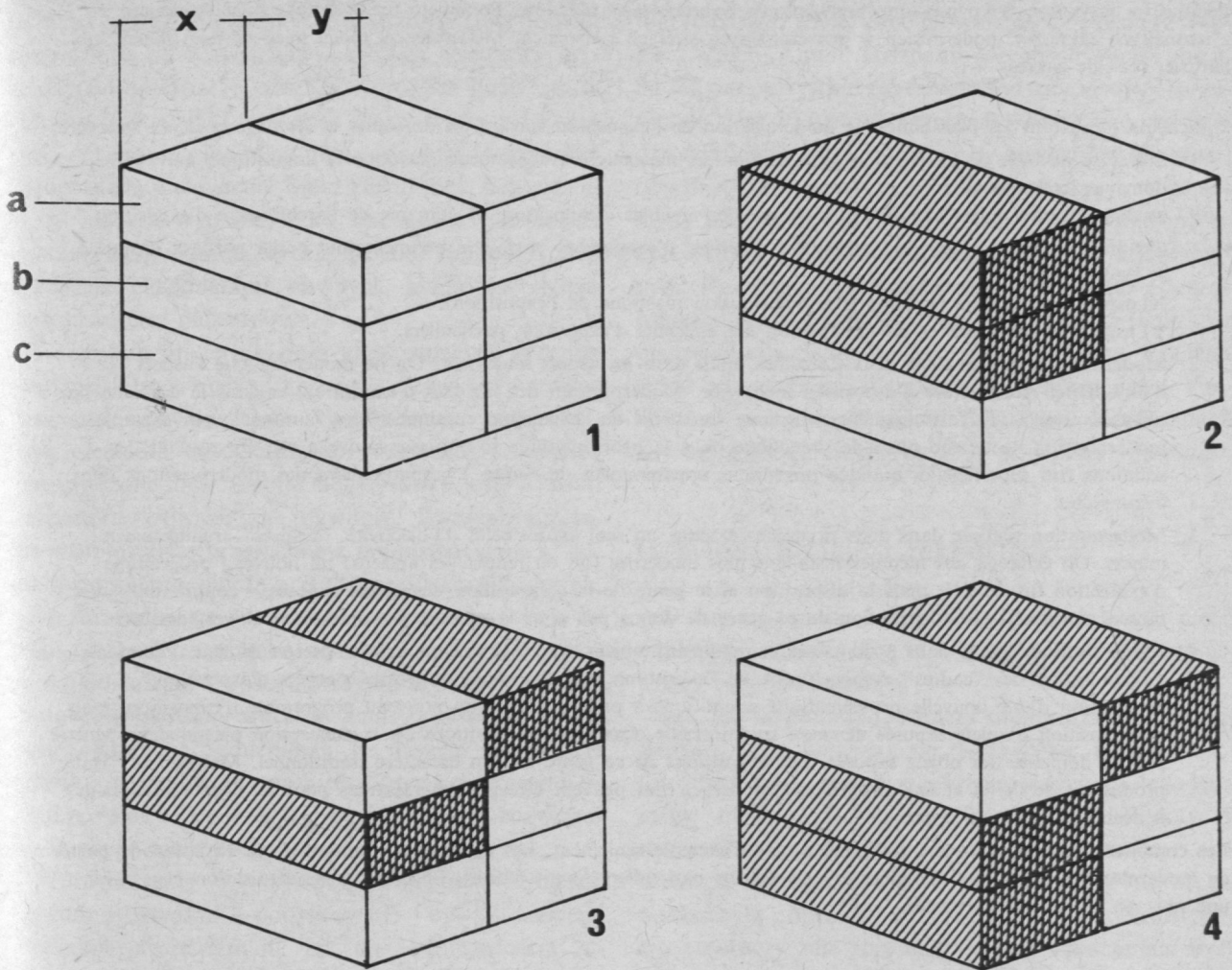
Formes limites et mixtes de modernisation des expositions de musée

1. Problèmes de la sélection entre différentes orientations de projet concernant les expositions et de la création des formes mixtes et limites

A. Le schéma montre comment les combinaisons de 4 orientations de projet fondamentales telles: a) modernisation, b) archaïsation, c) reconstitution, d) conservation, donnent des compositions de deux, de trois ou de quatre orientations. Les orientations peuvent se manifester dans différents arrangements. C'est seulement au cas où toutes les 4 orientations se trouvent dans l'arrangement qu'une seule combinaison est possible

B. Indépendamment des combinaisons variées, des différences peuvent surgir en fonction de la position qu'occupe l'orientation dans le cadre de l'arrangement: laquelle des orientations est dominante, laquelle d'une moindre importance etc.

On a choisi à titre d'exemple l'arrangement de trois orientations de projet: modernisation, archaïsation et reconstitution. Une telle composition offre six types de solutions. La "tradition" n'est pas prise en considération dans ce schéma, étant donné que la tradition ajoute à chacune des combinaisons possible un "coloris" spécifique stylisé en fonction du pays où le projet est établi, duquel il est originaire ainsi que de la période dans laquelle il fut conçu. Une pleine composition offrirait donc un grand nombre de solutions possibles



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

II. Modernizacje i rekonstrukcje

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

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

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

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

III. Modernizacja i konserwacja

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

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

IV. Modernizacja i tradycja

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

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

Zakończenie

Czy modernizacje są zawsze konieczne?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Przypisy

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

Border-line and complex types of museum exhibition modernization

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

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

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

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

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

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

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