

Mansfeld, Bogusław

Adam Młodzianowski (1917-1985)

Muzealnictwo 31, 21-29

1988

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.

wierające ok. 300 rysunków J. Matejki. Do kolekcji wchodził m.in. zbiór autoportretów: J. Chełmońskiego, Al. Gierymskiego, J. Matejki, St. Wyspiańskiego, L. Wyczółkowskiego, W. Wankiego, W. Weissa, J. Pankiewicza, J. Malczewskiego, E. Zaka, a nawet J. Stanisławskiego i innych.

Andrzej Ryszkiewicz

Le commerce des oeuvres d'art dans Varsovie occupée, 1939—1944

Les années de l'occupation se caractérisent par le florissement du marché des oeuvres d'art anciennes à Varsovie. C'était la conséquence, d'une part, du désir des citoyens de sauver les oeuvres d'art que l'occupant détruisait brutalement et, d'autre part, une conséquence logique de la migration de la population, obligée à quitter les régions insérées dans le Reich. Tous, ils se débarrassaient des tableaux et des objets de valeur muséale. Les musées, les universités, les bibliothèques etc. étaient fermés, ce qui augmentait l'importance des collections privées. L'apparition des gens énergiques et qui cherchaient un emploi (souvent ils portaient des noms historiques) favorisait l'ouverture de nombreux magasins d'antiquités. Il y en avait plusieurs dizaines, les plus importants étaient groupés rue Mazowiecka et dans son voisinage le plus proche. On y vendait des oeuvres d'art de grands artistes. D'une quantité et d'une qualité jamais connue avant (ni après) sur le

Bogusław Mansfeld

Adam Młodzianowski (1917—1985)

Scenografia wystaw muzealnych, podobnie jak przedstawień teatralnych, jest jednym z głównych czynników wpływających na ich powodzenie u publiczności, ale w przeciwieństwie do tych drugich, pierwsze nie są wcale albo rzadko omawiane na łamach czasopism fachowych. A przecież nie sposób wyobrazić sobie unaocznienia jakichkolwiek treści w przestrzeni muzealnej, biorącego pod uwagę nie tylko możliwości percepcyjne, lecz i charakter prezentowanych przedmiotów, bez odpowiednio skomponowanej ekspozycji. Niejedna wystawa muzealna świadczy o tym, że nie jest to zadanie łatwe dla plastyków, może też dlatego, iż ze stopnia jego trudności nie zdaje sobie sprawy również wielu muzealników. Tym bardziej należy pamiętać o tych ar-

38. *Z. Potocka, op.cit.*

39. *Spis miedziorytów polskich [...] w zbiorze Zygmunta Rosińskiego. Poznań 1918. Katalog obejmuje 868 rycin.*

40. *Z. Potocka, op.cit.*

marché d'art de Varsovie. Tous les historiens d'art et tous les conservateurs collaboraient avec les antiquaires.

Le développement de ce mouvement a été interrompu par l'Insurrection de 1944, par la destruction de la ville qui s'en suivit et par l'exil de ses habitants. Malgré tout, dès 1945 les plus persévérants parmi les antiquaires ouvrirent de nouveaux magasins d'antiquités. Ils recommencèrent à prospérer grâce à la migration de la population (des territoires de l'Est en direction de la Pologne centrale et, plus loin, jusqu'aux Terres de l'Ouest), à la disparition des propriétés foncières, à l'exiguïté des appartements etc. Tous ces magasins d'antiquités privés ont été fermés en 1950.

L'article résumé ici s'appuie sur les souvenirs des participants de ce mouvement qui relaté l'histoire de ces entreprises, les changements des prix, la dépendance des activités des antiquaires du cours de la guerre etc.

tystach, którym udało się mu sprostać. Niewątpliwie jednym z pierwszych wśród nich był Adam Młodzianowski, artysta grafik i pedagog.

Napisałem — był, bowiem od Tadeusza Chrzanowskiego mogliśmy się dowiedzieć o jego przedwczesnej śmierci, która natąpiła w dalekim Londynie 15 kwietnia 1985 r.¹ Wyjechał tam z rodziną na cztery dni przed wprowadzeniem w Polsce stanu wojennego. Początkowo nosił się z zamiarem powrotu, jednak pod wpływem dochodzących go z kraju wiadomości postanowił pozostać w Anglii². Nie wykluczał tego, że na zawsze. Świadczy o tym poświęcone mu wspomnienie, napisane przez znanego również czytelnikom nad Wisłą Mieczysława Paszkiewicza, historyka sztuki i pi-

sarza, wykładowcy na Polskim Uniwersytecie na Obczyźnie. Pozwolę sobie przytoczyć tu obszerniejszy fragment tego wspomnienia:

Gdy odwiedziłem Młodzianowskich na parę tygodni przed ostatnią wystawą, Pan Adam cieszył się, że rodzina wywalczyła dla niego nieopodal, na tym samym piętrze, małe pomieszczenie. Nie ma tam światła. Trzeba będzie zainstalować elektryczne. Ale rozłożę się ze wszystkimi gratami, farbami, klejem... Miało to być studio. Jego ostatnie studio. Że ostatnie, nie próbował ukrywać. Nie taił, ani przed sobą, ani przed innymi złego, coraz gorszego stanu zdrowia, postępu nękających go chorób. Mówiąc o tym, nie rozczulał się jednak nad sobą.

Widziałem go jeszcze na otwarciu wystawy. Prezentowała ona assemblage, półprze-strzenne kompozycje zgrabnie układane z przedmiotów pozornie zbędnych, wydartych śmietnikowi (rodzaj twórczości, który jedyny już, pozostał artyście wobec beznadziejnie słabnącego wzroku) oraz ekrany z fotografiami projektowanych przez Młodzianowskiego wewnątrz muzealnych [...], a także wystawowych. Artysta siedział po środku sali, na jedynym krześle. Witano się z nim, rozmawiano, odchodzono, by oglądać eksponaty. Ale on tkwił nieruchomo, bliższy jakby stworzonym przez siebie kompozycjom, niż ludziom, którzy poruszali się między nimi, trzpień tego układu wyposażonego w przestrzeń, barwę, światło i ruch. Był znużony. Panował nad twarzą uprzejmie ożywioną, ale zdradzały zmęczenie dłonie o długich sprawnych palcach rasowego grafika³. Pół roku później już nie żył. W nekrologu zamieszczonym w londyńskiej „Gazecie Niedzielnej” rodzina prosiła, aby zamiast kwiatów składać dary na Medical Aid for Poland Fund.

Adam Młodzianowski urodził się 14 sierpnia 1917 r. w Kaliszu w rodzinie ziemiańskiej, zamieszkałej od XIX w. w okolicy. Będąc już w Londynie przywołał na łamach „Gazety Niedzielnej” klimat czasów swojego dzieciństwa⁵. Niewiele to jednak, aby je pełniej przybliżyć. Również skąpe są dane o latach późniejszych. Ustalenie najważniejszych będzie należało do przyszłego biografy. Tutaj natomiast można tylko powiedzieć, że gimnazjum

Młodzianowski ukończył w Kaliszu, a początki edukacji artystycznej wiąza go najpewniej z Warszawą. Maria Grońska twierdzi, że odbył tam podczas okupacji tajne studia drzeworytu u Tadeusza Cieślewskiego syna i grafiki użytkowej u Tadeusza Gronowskiego⁶. Musiał odbyć je sumiennie, wykazując się przy tym dużym talentem, skoro już w 1945 r. uzyskał w Krakowie dyplom ukończenia wyższych studiów w Państwowym Instytucie Sztuk Plastycznych. Przypomnę, że uczelnia ta, od 1946 r. nosząca nazwę Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych, kształciła specjalistów w zakresie sztuk zdobniczych. Uległa likwidacji w 1950 r.

Prawie całe swoje twórcze życie spędził w Krakowie. W 1950 r. otrzymał za grafikę Nagrodę Ziemi Krakowskiej. Miał wówczas na swoim koncie już cztery pierwsze nagrody w różnych konkursach na formy użytkowe i za drzeworyt na „Salonie Zimowym” w 1947 r. Był członkiem powstałej w 1948 r. w Krakowie grupy „Dziewięciu grafików”, z którą wystawiał przez cały okres jej istnienia, tzn. do 1960 r. Skupiała ona tak wybitnych artystów jak: Bogna Krasnodębska-Gardowska, Krystyna Wróblewska, Leon Kosmulski, Stanisław Töpfer i Mieczysław Wejman. Ponadto brał udział w licznych pokazach krajowych i zagranicznych, ogólnopolskich i międzynarodowych. Tadeusz Chrzanowski doliczył się aż 24 wystaw indywidualnych w kraju i 6 poza nim. Spośród kilkudziesięciu zbiorowych należy wymienić przede wszystkim: I(1950), II(1951) i IV(1954) Ogólnopolskie Wystawy Plastyki, I(1956) i II(1959) Ogólnopolskie Wystawy Grafiki Artystycznej i Rysunku, Polskie Dzieło Plastyczne w XV-lecie PRL (1961), która przyniosła mu drugą nagrodę w dziale grafiki reklamowej, I—III Biennale Grafiki (1960—64) oraz I—II (1966—68) Międzynarodowe Biennale Grafiki, te dwie ostatnie oczywiście w Krakowie.

Oddzielna uwaga należy się wystawom exlibrisów, których był wybitnym twórcą. Jego dorobek w tej dziedzinie został już w 1956 r. wyróżniony pierwszą nagrodą w Warszawie, medal brązowy przyniósł mu udział w Międzynarodowej Wystawie Exlibrisu w 1962 r., w Paryżu. Od 1963 r. brał udział w kolejnych trzech Biennale Współczesnego Polskiego Ex-

librisu w Malborku (od 1965 r. — Międzynarodowe). Pozostawił ponad 350 tych miłych sercu każdego bibliografa znaków własnościowych.

Ostatnie dwie wystawy indywidualne miał w 1983 i 1984 r. w Polskim Ośrodku Społeczno-Kulturalnym w Londynie. Na pierwszej pokazał obok drzeworytów obrazy malowane w latach 1982 i 1983, co było niewątpliwie zaskoczeniem dla znających jego dotychczasową twórczość⁷. Niestety, jak się zdaje, krytyka emigracyjna tej ekspozycji nie odnotowała. Druga natomiast połączyła fotogramy przedstawiające stworzone przez niego wystawy i wnętrza muzealne z formami „półprzestrzennymi”, bliskimi chyba dziełu Hasióra. Owa koncepcja łączenia różnych dziedzin i okresów twórczości — pisał w recenzji Mieczysław Paszkiewicz — *jest niecodzienna. Zastanawia, nawet zaskakuje czy prowokuje, a po namyśle — skłania do przyznania artyście słuszności, bo pomaga do uświadomienia sobie, albo: ugruntowania, umocnienia przeświadczenia, że w istocie geneza działania twórczego jest zwykle ta sama, że dzieło (rozmiarami małe, czy wielkie i z różnego tworzone materiału) jest rezultatem woli i umiejętności artysty zdążającego do jednego celu: zorganizowania różnorodnych elementów w piękną jedność, w dużej mierze, ale wcale nie wyłącznie dzięki udanej kompozycji*. Kilka zdań dalej przyznaje jednak, że *Tekturowe tuby łączą mu się sprawnie, zgrabnie w „instrument Jana Sebastiana Bacha”, noże z plastyku i wycinanki złotego papieru w „klawikord”, a nie dopalona świeca, fajka bez ustnika i kawałki drewna — wkleśłe, a z drugiej strony kanciaste, prostokątne — w kapliczkę ni to gotycką, ni ludową, w „In memoria AM” — więc w epitafium artysty*⁸.

Spostrzeżenie to było trafne, ponieważ cechą twórczości Młodzianowskiego było w istocie łączenie różnorodnych elementów w całości uzasadniane już to prawami logiki, już to względami poezji i historii. Ale porafił również wiązać jedno i drugie, owe „namysł i wzruszenie”; podkreślone w tytule cytowanej recenzji. Robił to kierując się jakby zasadą muzyczności dzieła, na którą był uczulony w sposób szczególny. Sprzyjała temu głęboka

znajomość i ukochanie muzyki, czemu dał wyraz m.in. w kilku artykułach napisanych dla „Gazety Niedzielnej” z okazji 100 rocznicy urodzin Karola Szymanowskiego⁹. Niekiedy tworzył pod wpływem przypadkowo wysłuchanych koncertów¹⁰.

Chyba pierwsza podkreśliła tę jego właściwość Bogna Jakubowska, która w 1967 r. pisała, że *muzyczność grafiki i muzykalność twórcy wrażliwie i żywo odbija się w oryginalnej rytmice jego kompozycji, w których na zasadzie operowania dźwiękiem z wielokrotnia pewne wyobrażenia, czy rzeczywiste motywy. Uwrażliwienie na muzykę ukazuje nam bardzo bezpośrednio i dosłownie przez wprowadzenie tematów w krainie muzyki powstałych, takich jak instrumenty, koncertujące trio, czy wreszcie motyw fortepianu na exlibrisie Reginy Smendzianki*¹¹. Dodajmy jeszcze, że pod wpływem *Stabat Mater* Szymanowskiego, wykonanej przez orkiestrę Filharmonii Warszawskiej pod kierunkiem Leopolda Stokowskiego, wyciął poświęcony jej piękny drzeworyt.

Nie są to jednak wszystkie przykłady jego związków z muzyką. Należą do nich też liczne oprawy graficzne książek, projektowane podczas długoletniej współpracy z Polskim Wydawnictwem Muzycznym, takich jak: *Muzyka polskiego Odrodzenia* (1953), dwa tomy *Tematów muzycznych w plastyce polskiej*, autorstwa J. Banacha (1956 i 1962, wersja niemiecka 1957 i 1961), Z. Rozanow *Muzyka w miniaturze polskiej* (1965), ponadto albumy *Karol Szymanowski* T. Chylińskiej (4 wyd. 1961—1981, wersja angielska 1973 i 1981), *Polskie kolędy i pastorałki* (2 wyd. 1958 i 1985), W. Duleby i Z. Sokołowskiej *Paderewski* (2 wyd. 1960 i 1976, wersja angielska 1976), J. Iwazkiewicza *Harnasie Karola Szymanowskiego* (1964) czy M. Mirskiej i W. Hordyńskiego *Chopin na obczyźnie* (1965). Dwie pierwsze publikacje przyniosły mu złote medale na wystawach w Lipsku i Wiedniu. Zostały też nagrodzone przez Polskie Towarzystwo Wydawców Książek, podobnie jak *Zbiory zamku królewskiego na Wawelu* (2 wyd. 1970 i 1974, wersja angielska 1969 i rosyjska 1970), które obok dzieła A. Bochnaka i K. Buczkowskiego pt. *Rzemiosło artystyczne w Polsce*

(1971), przygotował dla warszawskich „Arkad”. Większość z nich jest dzisiaj wśród najpiękniejszych, które ukazały się u nas po drugiej wojnie światowej.

Świat książek skupia w sobie nie tylko dorobek naukowy człowieka, ale także, razem ze sztuką, stanowi zwierciadło jego oblicza duchowego. Exlibrisy są więc graficznym znakiem najbliższego z nimi powinowactwa. Adam Młodzianowski — pisała Jakubowska — *zapytany kiedyś, dlaczego mając tak wiele absorbujących czas i wyobraźnię zajęć znajduje jeszcze chęć i na twórczość exlibrisową, odpowiedział, że nie oddziela pracy nad „miniaturami graficznymi” od innych rodzajów swojej sztuki. Więcej, że exlibrisy wykonuje niejednokrotnie z większym zaangażowaniem uczuciowym, bowiem małego formatu klisza drzeworytnicza znacznie pozwala przenikać tajemnicę niespodzianki, jaką nosi w sobie każde zamierzone dzieło sztuki. Także oczywiście to, powstające za pomocą kliszy „większego formatu”, układane przez niego przez lata w te same cykle — Planety, Igraszki linearne, Emocje, Człowiek, Ziemia, Kosmos, Płaszczyzny działania... Dlatego też charakter obu tych rodzajów jednej sztuki graficznej, tworzonej za pomocą zawsze tej samej techniki, musi być podobny i taka też jest ich ewolucja stylistyczna. Sztuka ta przede wszystkim pozostała wierna wskazaniom mistrzów warszawskich, w których kręgu powstała i rozwinęła się. Słusznie napisał Chrzanowski, że te subtelne, czasem wręcz wyrafinowane drzeworyty ujawniają raz po raz bliskie związki, rzec by można rodzinne, z tym złotym okresem sztuki graficznej naszego kraju. Okresem, którego owi mistrzowie byli również współtwórcami.*

W katalogu wystawy Młodzianowskiego, która miała miejsce w 1973 r. w Krakowie, znajdujemy następującą jego wypowiedź: *Między kompozycją graficzną a kompozycją przestrzeni muzealnej, która jest drugą płaszczyzną moich zainteresowań powstały związki i zbieżności problemowe. Uzupełniają się one wzajemnie, wytwarzają wspólny język będąc sumą doświadczeń i zależności obu dyscyplin. Inny jest jedynie zakres działania tego języka w grafice, inny w scenografii. Grafika,*

*w moim wypadku jest terenem eksperymentalnym dla obu dyscyplin...*¹² Zanim przejdę do jego scenografii muzealnej dodam jeszcze, że doświadczenia, które wynosił z tego wspólnego terenu wykorzystywał w czasie wieloletniej pracy dydaktycznej, przede wszystkim na Wydziale Architektury Politechniki Krakowskiej, gdzie w 1973 r. otrzymał tytuł docenta w Instytucie Historii Architektury i Konserwacji Zabytków. Uczył tam rysunku i kompozycji. Przydały się także w inny sposób w Londynie, gdzie kontakt ze środowiskiem ludzi zainteresowanych sztuką starał się podtrzymywać za pomocą recenzji, pisanych dla zaprzyjaźnionej „Gazety Niedzielnej”¹³.

Tadeusz Chrzanowski stwierdził w swoim wspomnieniu, że Adam Młodzianowski był jednym z najlepszych mistrzów ekspozycji muzealnej. I tak to uzasadniał: *Od 1953 r. datowała się jego współpraca z Państwowymi Zbiorami Sztuki na Wawelu. [...] niejako za pośrednictwem Jerzego Banacha, stał się głównym projektantem ekspozycji o najbardziej podstawowym, rzec można narodowym charakterze. Powiedział bym więcej: scenografem tego ekspozycyjnego teatru, bowiem przeszczepiając na grunt naszego kraju doskonałe włoskie doświadczenia w tym zakresie, stworzył pewien model wystawienniczy, punktujący dzieła sztuki czy świadectwa przeszłości w sposób twórczy. Nie chodziło już tylko o to, by розміścić w przeznaczonych na to pomieszczeniach eksponaty, ale o to, aby wewnątrz — jako pewnym całościom — nadać kształt plastyczny najwyższej rangi. Muzeum Historii Wawelu, Skarbiec wawelski i wawelska ekspozycja sztuki Wschodu, to trwałe osiągnięcia tego artysty. A po Wawelu przyszła kolej na wiele, wiele innych dzieł ekspozycyjnych: w Pieskowej Skale i Tarnowie, w Baranowie i Malborku, nie mówiąc o szeregu wystaw czasowych... [...] Dużym sukcesem okazały się również dwie wielkie wystawy zagraniczne „Tysiąc lat sztuki polskiej” pokazane w Paryżu i Londynie (1970). Zwłaszcza w tym drugim mieście ekspozycja zaprojektowana przez Młodzianowskiego była czymś zupełnie nowym, zrywającym z konserwatyzmem wystaw o oprawie neutralnej. Młodzianowski „czuł” zabytki, rozumiał ich wymowę i tej wymowie*

podporządkowywał swe „czucie” przestrzeni plastycznej. Czasem wprowadzał elementy przestrzeń tę organizujące: stelaże, specjalnie zaprojektowane gabloty, system oświetlenia, a nawet elementy czysto plastyczne. Ale tam, gdzie wymowa zabytków była szczególnie dobitna, rezygnował z własnej wizji, podporządkowywał się im całkowicie, jak zwłaszcza w przypadku znakomitego wawelskiego zespołu zabytków tureckich i perskich.

Trudno nie zgodzić się z tą opinią. Młodzianowski w różnych ankietach wpisywał obok grafiki tę właśnie specjalizację scenograficzną. I rzeczywiście osiągał w niej wyniki wybitne.

Na kilka miesięcy przed śmiercią uzgodnił z redakcją „Gazety Niedzielnej” druk serii artykułów, które być może byłyby sumą jego doświadczeń w tym względzie. Niestety, już nie zdążył ich napisać. Pozostał tylko niedokończony tekst pt. *Co to jest muzeum?*, który miał tę serię otwierać. Wydrukowano go latem 1985 r.¹⁴ Odpowiedź Młodzianowskiego na postawione pytanie nie odbiega od przyjętych powszechnie opinii na ten temat. Możemy ją więc tutaj pominąć. Warto natomiast przytoczyć podane przez niego zasady budowy ekspozycji, których szersza znajomość ma być także niezbędną dla jej zrozumienia przez widza.

Otóż, opierają się one na symetrii, rytmie, równowadze optycznej i kontraście. Wszystkie są immanentną cechą natury i kultury, podstawą ich opisu i wartościowania. Dlatego też bunt przeciwko którejkolwiek zawsze kończy się klęską. *Dziś — konkludował — zarysowuje się wolny nawrót do symetrii. Również rytm wyrasta z biologicznych cech istot żyjących. Rytm kroków, rytm bijącego serca, rytm dnia i nocy, pór roku, rytm słów mówiącego człowieka. Muzyka i taniec to najpierwotniejszy i najdawniejszy sposób wypowiedzenia swoich uczuć przez człowieka. A ponadto Rytm zamienia przypadek w świadomy układ kompozycyjny. Natomiast w przeciwieństwie do nich równowaga optyczna jest wyłącznym dziełem artysty. Celem jaki chcemy osiągnąć metodą równowagi optycznej — pisał — jest harmonia, podobna do tej, jaką daje nam układ symetryczny, lecz i uzyskiwany rozu-*

mieniem i indywidualną oceną zjawiska przez twórcę. Na czym polega równowaga optyczna? Najprościej mówiąc na zrównoważeniu jednej strony kompozycji drugą za pomocą innych elementów, innych kształtów i kolorów. Dzisiaj równowaga optyczna jest najczęściej chyba stosowaną metodą komponowania. Dla zobrazowania weźmy taki przykład: na podłużnym prostokącie tła neutralnego w kolorze, umieszczony został kwadrat kolorowy. Gdyby został położony na środku tła „latałby” w naszej świadomości wzrokowej na wszystkie strony, nie uzasadniając niczym swojego położenia. Gdy jednak położymy obok niego odpowiednio dobrany kształt, mały lecz bardzo agresywny o silnej barwie, lub przeciwnie duży spokojny prostokąt, kwadrat lub koło o barwie niewiele odbijającej od tła, możemy uzyskać tę upragnioną równowagę optyczną, a więc harmonię. I dalej: Wspomniane tu sposoby komponowania miały na celu uzyskiwanie równowagi, harmonii i spokoju. Kontrast jest zjawiskiem krańcowo różnym, dąży do zakłócenia tego spokoju. W naturze oczywiście istnieje, lecz zwykle w tak odległych od siebie zjawiskach, że nie odczuwamy go bezpośrednio. Jest domeną świadomego działania naszego i naszej wyobraźni. Głównie w zakresie sztuki kontrast odgrywa ważną funkcję formotwórczą. (...) Sztuka bez kontrastów byłaby nudna i monotonna.

Te cztery zasady, dwie związane z naturą, a dwie będące wytworem kultury, odnoszą się według Młodzianowskiego *w całej rozciągłości do komponowania sal muzealnych*. Ale same nie wystarczają. Musi im towarzyszyć znajomość przedmiotów ekspozycyjnych, ich kontekstu artystycznego i historycznego, charakteru wnętrza, przewidywanej frekwencji i oczywiście intencji merytorycznych scenopisu. Świadomość współzależności wszystkich tych czynników miał w najwyższym stopniu. Świadczą o tym zarówno stworzone przez niego wystawy, jak i zastosowany wobec nich autokomentarz, który opublikował w 1972 r. w krakowskiej *Tece Urbanistyki i Architektury*¹⁵. Zastrzegął się tam jednak, że *Każda realizacja jest tylko jednym z wielu rozwiązań i jako taka ukazuje jeden z możliwych wariantów. Ogranicza zagadnienie teoretyczne przez*

ich egzemplifikację, powoduje widzenie realizacji poprzez nieunikniony w takim wypadku subiektywizm autora. Tak więc wyglądał jego program. A efekty?

Młodzianowski stworzył kilka wystaw, które można uznać za najważniejsze w jego dorobku. Są to: przede wszystkim na Wawelu — „Skarbiec koronny” (1960), „Zbrojownia” (1963), „Wschód w zbiorach wawelskich” (1965) oraz „Wawel zaginiony” (1975), a ponadto wnętrza muzealne w zamku w Baranowie (1967), wystawy stałe pt. „Przemiany stylowe w sztuce europejskiej od wczesnego średniowiecza do poł. wieku XIX” w zamku w Pieskowej Skale (1970) oraz „Broń w dawnych wiekach” w Wielkim Refektarzu zamku w Malborku (1970) i w renesansowym ratuszu w Tarnowie, mieszczącym Muzeum Okręgowe (1972). Do grupy tej należy także wystawa pt. „Tysiąc lat sztuki w Polsce”, pokazana w 1970 r. w Londynie¹⁶.

Na łamach wspomnianej Teki zaprezentował prócz londyńskiej wystawy¹⁷, ekspozycje wawelskie „Skarbiec” i „Zbrojownię”¹⁸ oraz w zamkach w Pieskowej Skale¹⁹ i w Malborku²⁰. We wprowadzeniu do ich opisu czytamy: *Układ eksponatów w salach, jeśli można użyć terminu muzycznego, jest polifonicznym układem przestrzennym równoległe prowadzonych wątków, z właściwą polifonii zmiennością motywu prowadzącego. Czasem zanikającego, czasem się przeplatającego z innym, zawsze jednak traktowanego na zasadzie równorzędności. Skarbiec i Zbrojownia na Wawelu czy zbrojownia w Malborku są muzeami urządzonymi w istniejących, cennych obiektach architektury zabytkowej. Muzeum Zamkowe w Pieskowej Skale mieści się w architekturze starej, lecz przebudowanej, rekonstruowanej. Różnego charakteru były więc zależności od architektury, w różnym zakresie i w różny sposób można było wpłynąć na samą architekturę. Szeroki był wachlarz eksponatów, które stawały się obiektami pokazu muzealnego: malarstwo, rzeźba, przedmioty artystyczne, broń, zbroja. Różny był stopień wymowy i działania plastycznego samych obiektów — każdy zatem z wymienionych rodzajów muzeów wymagał innych założeń i innych rozwiązań.*

Zwróćmy uwagę tylko na elementy wspólne i sposób ich traktowania. Otóż pierwszym jest niewątpliwie samo wnętrze i rodzaj eksponatów. Stwarza to wzajemne zależności, które Młodzianowski potrafił znakomicie wy-czuć. Pozwolę sobie znowu odwołać się do jego komentarzy. O wystawie w Malborku pisał: *Refektarz, mimo uzupełnień i rekonstrukcji, odznacza się wyjątkowym pięknem i lekkością, doskonałością proporcji. Są to powody wystarczające i dostatecznie ważne, aby projektant ekspozycji musiał je uszanować. Wystawa nie powinna zakrywać architektury, sprowadzać jej do roli tła, obojętnego pomieszczenia, nie powinna konkurować z architekturą, a tym bardziej jej zdobić — przeciwnie, powinna zachować pierwotny, czysty wyraz artystyczny.* Jedną z sal ekspozycyjnych Skarbcza skomentował: *W sali tej zastosowano kolorystyczne i fakturalne zróżnicowanie ścian i sklepienia. Ściany gładkie, białe, wnikające w sklepienia kamiennymi żebrami. Pola międzyżebrowe ciemnopopielate, delikatnie fakturowe, wibrują laserunkiem typowym dla malarstwa freskowego.* W Berlington House, pochodzącej z 2 poł. XVIII w. siedzibie Akademii Królewskiej w Londynie, wnętrza wiktoriańskie wymagały z kolei neutralizacji za pomocą ekranów, tkanin, ścianek. I tak: *Sala podzielona została na dwie części ekspozycyjne. Jedną stanowiły przeciwległe ściany przydrzwiowe. Drugą — ściany boczne. Ściany przydrzwiowe, obite czarną tkaniną, poprzecinane pionowymi czarnymi listwami tworzyły tło dla portretu trumiennego. Portrety tu rozwieszono stawały się dalekim echem kaplicy cmentarnej, przystłoniętej kirem żałobnym. Delikatnie oświetlone reflektorkami, nabierały cech prawdziwych klejnotów, ukazywały artyzm, subtelność materii malarskiej. Natomiast — Ściany boczne — amarantowe — były [...] tłem dla galerii portretu sarmackiego. Wysoko zawieszono obrazy, podobnie jak było to w zwyczaju w dawnych dworach, tworzyły obiegający salę fryz zawadiackich fizjonomii. W takim ujęciu portrety nie najwyższej miary, choć interesujące i wyraziste, ukazywały najbardziej rzucające się w oczy cechy — ekspresję i dekoracyjność. One też nadawały ton całemu okresowi, stwa-*

rzały nastrój epoki, tłumaczyły mentalność i styl życia ówczesnych Polonusów.

Inaczej w Pieskowej Skale, gdzie puste, rekonstruowane wnętrza i dydaktyczny pomysł ich muzealnego zagospodarowania spowodowały, że zarówno dzieła sztuki, jak meble, szkło, ceramika i inne akcesoria, składające się w zasadzie na całość stylowego wnętrza należało eksponować jak gdyby w dwóch aspektach — stylistycznej indywidualności i nieintegralnego indywidualizmu każdego przedmiotu. Wszystko to w połączeniu z cechami architektury wewnątrz stwarza niestety nie precyzyjny układ zależności. Nie tylko w pomieszczeniu neutralnym, bo np. w Malborku kontrast wyrazowy tych następujących po sobie wewnątrz jest zaskakujący, sprawia, że zafascynowany architekturą widz reaguje bardziej emocjonalnie, z większą uwagą śledzi historyczny rozwój, wrażliwiej odczuwa finezję sztuki płatnerskiego i rusznikarskiego pokazywanych eksponatów.

Odmienności przestrzenne i znaczeniowe miały także wpływ na rodzaj gablot, raz podporządkowanych architekturze wnętrza, jak np. w Malborku, raz przede wszystkim eksponatowi. Tak było w Zbrojowni na Wawelu, gdzie: *Pośrodku sali gablotka pozioma, ustawiona na kręconych romańskich kolumnkach, mieści w sobie Szczerbiec. Miecz umocowany w pozycji poziomej na przezroczystej płycie wygląda jak zawieszony w powietrzu. Podświetlony od dołu niebieskawym światłem, na tle wielkiego okna, lśni widmową poświatą, stając się bardziej zjawiskiem niż przedmiotem rzeczywistym. Inaczej — Złoty miecz Zygmunta I, ustawiony wertykalnie w osobnej gablotce, sprawia wrażenie jarzącego się złota w półmroku ogarniającym całą salkę, Po przekątnej, z tyłu sali zwisa chorągiew w płaskiej ażurowej gablocie. Jej piękna, lecz skruszała materia przymocowana jest do rozpiętej wewnątrz siatki nylonowej. Ciepły brąz tkaniny jeszcze bardziej podkreślają skierowane na nią reflektorki o żółtawym zabarwieniu światła. Zresztą oświetlenie wszystkich eksponatów światłem ciepłym sprawiło, że stały się kontrastowym uzupełnieniem i podkreśleniem motywu głównego — Szczerbca.*

Inaczej jest w Skarbcu w sali Kazimierza

Wielkiego gdzie gabloty [...] spełniają [...] przede wszystkim rolę ochrony, ale nie tylko: manifestują swoją funkcję, sprowadzają ją do działania psychologicznego, unaoczniają zwiedzającym ogromną wartość przedmiotów w nich przechowywanych, budząc w widzu przekonanie, że został dopuszczony do rzeczy najcenniejszych [...] Oświetlenie umieszczone wewnątrz gablot oraz ciemne tło uwydatniają spatynowany kolor złota, kości słoniowej, bogatą skalę barw emalii i szlachetnych kamieni. Jeszcze inaczej jest w Zbrojowni, gdzie np. Strzelby, umocowane poziomo, tworzą coś w rodzaju rytmicznego układu przenikających się rytmów. Układ taki umożliwia stosowanie odwrócenia broni w zależności od stanu zachowania czy atrakcyjności poszczególnych elementów. Zastosowany układ daje ponadto możliwość płynnego, progresywnego przechodzenia z jednej epoki w drugą, nie ograniczonego sztywnym rygiorem odcinków ścian.

Budowany w ten sposób układ zależności przestrzega także zasady *amor vacui*, tzn. luźnego rozmieszczania eksponatów²¹. Była ona stosowana w muzealnictwie już od dość dawna, co najmniej od lat dwudziestych, ale w sposób szczególnie wystąpiła po 1950 r. we Włoszech. Wykorzystano ją tam mianowicie do bardzo wyrafinowanych estetycznie zestawień sztuki dawnej z przestrzenią rozwiązana nowocześnie albo wewnątrz zabytkowych z dziełami awangardowymi. Jej przykłady pokazano w dziale muzealnictwa na XI Triennale Sztuki Użytkowej w 1957 r. w Mediolanie²². W odniesieniu do wewnątrz mieszkalnych lansowała ją redakcja czasopisma „Domus”. Wkrótce znana była szeroko poza Włochami.

Cechy klasycyzmu tak wyraźnie obecne w stylistyce lat siedemdziesiątych odpowiadały całkowicie wspomnianym czterem zasadom Młodzianowskiego, więcej, charakterowi całej jego twórczości. Dzięki temu chyba jego scenografia muzealna osiągała najwyższy poziom i zarazem trafiała do szerokich rzesz odbiorców²³. Spełniała swoje zadanie. Można więc odnieść również do niego to, co on sam napisał o Szymanowskim: *Są wielcy artyści, których twórczość jest nie tylko wielka, ale i ładna, podoba się każdemu, wybrednemu koneserowi i zwykłemu zjadaczowi chleba*²⁴.

Mieczysław Porębski stwierdził kiedyś, że *Wystawiennictwo jest jednym z wynalazków naszej epoki — jak kinematograf, albo radio, albo telewizja*²⁵. Nie wiem jednak, czy wynalazek ten został odkryty przez wszystkie nasze muzea. Nawet te, które się nim już od dawna skutecznie posługują, nie zawsze potrafią odpowiednio utrwalić jego rezultaty. Ubolewał już nad tym przed kilkunastoma laty Mieczysław Kalisz w „Muzeach Walki”, wskazując tam przede wszystkim na straty płynące z niedokumentowania wystawianych materiałów dla praktyki muzealnej. *Byłoby jeszcze lepiej — dodawał — gdyby do scenopisu dołączona była makieta ekspozycji, plany plastyczne i dokumentacja fotograficzna*²⁶.

Nie wiem czy coś się zmieniło od tamtego czasu, a jeżeli tak, to powątpiewam w przydatność sporządzanych w niektórych muzeach takich dokumentacji. Powątpiewam dlatego, że nie spotkałem się nawet z próbą dyskusji nad kwestionariuszem dokumentacyjnym,

zgodnym z wymogami współczesnej muzeologii, w przeciwieństwie np. do dokumentacji konserwatorskiej, szeroko dyskutowanej. Przez to też napisanie historii polskiej scenografii muzealnej jest dzisiaj mało prawdopodobne, po prostu z braku materiałów. A służy ona na nią w równym stopniu, jak scenografia teatralna. Nie muszę chyba tutaj też tłumaczyć, jakie to miałyby znaczenie dla współczesnych i przyszłych poczynąń w tym zakresie. Dla pozycji i znaczenia samego muzeum.

Wprowadzenie zwyczaju organizowania przeglądów najważniejszych projektów scenograficznych, może w formie biennale lub triennale, łączenie ich z seminariami poświęconymi podstawowym problemom ekspozycji muzealnej, w tym także relacji między scenariuszem merytorycznym a jego realizacją wizualną, byłoby również jakąś formą pamięci o tym, czego dokonał w tym zakresie Adam Młodzianowski.

Przypisy

1. T. Chrzanowski, Adam Młodzianowski. „Tygodnik Powszechny” 1985 nr 26 z 30 VI, s.7. Podana przez niego data śmierci 14 sierpnia jest prawdopodobnie błędna, ponieważ w nekrologu zamieszczonym przez rodzinę w londyńskiej „Gazecie Niedzielnej” widnieje dzień 15 sierpnia, por. 1985 nr 17 z 28 IV, s.3
2. O zamiarze powrotu do kraju napisał w liście do Redakcji „Gazety Niedzielnej”, podpisanym inicjałami, por. 1982 nr 10 z 7 III, s.3. List nawoływał do wykorzystania powstałego zainteresowania Polską dla propagandy jej sztuki i kultury w świecie zachodnim
3. M. Paszkiewicz, *Nic na darmo. Wspomnienie o Adamie Młodzianowskim*. „Gazeta Niedzielną” 1985 nr 23 z 9 VI, s.4.
4. Na krótko przed zgonem spędził dwa miesiące w szpitalu, które opisał w krótkim szkicu pt. *60 dni pobytu w Hadesie. Kończył go słowami powróciłem do realnego świata, gdzie logika myślenia, właściwa życiu, stała się najważniejsza*. Był to ostatni tekst Młodzianowskiego, napisany — według odredakcyjnego komentarza — w czasie kiedy wydawało się, że jeszcze wyzdrowieje, por. „Gazeta Niedzielną” 1985 nr 34 z 25 VIII, s.4.
5. A. Młodzianowski, *Świat, który odszedł bezpowrotnie*. „Gazeta Niedzielną” 1984 nr 50 z 9 XII s.4.
6. M. Grońska, *Nowoczesny drzeworyt polski (do 1945)*. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1971 s. 429—30. *Tamże*, bibliografia do 1967 r.
7. Zawiadomieniu o wystawie towarzyszyła w „Gazecie Niedzielnej” reprodukcja martwej natury, por. 1983 nr 9 z 27 II, s.8.
8. M. Paszkiewicz, *Namysł i wzruszenie*. „Gazeta Niedzielną” 1984 nr 43 z 21 X, s.4. Do recenzji dołączono repr. kompozycji *Potwór*. Poprzedziło ją krótkie omówienie wystawy, por. 1984 nr 39 z 23 IX, s.3 *Wawel w POSKu*. Wystawa trwała od 23 IX do 7 X.
9. Było ich w sumie 8, opublikowanych w 1982 r. w następującej kolejności: *Szymanowski* (nr 12 z 21 III, s.5); *Czy muzyka Szymanowskiego jest ładna?* (nr 21 z 23 V, s.4—6); *W obronie muzyki polskiej, czyli sam przeciwko sobie* (nr 26 z 27 VI, s.4); *Wielcy o wielkim* (nr 30 z 25 VII, s.5); *Stabat Mater* (nr 33 z 15 VIII, s.5); *Kronika ostatnich miesięcy roku Szymanowskiego*. *Londyn-Warszawa* (nr 51—52 z 25 XII, s.4). Ponadto w 1983: *Korespondencja Karola Szymanowskiego* (nr 23 z 5 VI, s.4—6) oraz w 1984: *A Szymanowski wciąż siedzi za tym filarem* (nr 45 z 4 XI, s.3).
10. Por. *Michael Włodkowski*, 1983 nr 3 z 16 I, s.5; *Jerzy Maksymiuk w Barbican Hall*, 1983 nr 4 z 23 I, s.5; *Wiłkomirscy* (Z okazji koncertu Wandy Wiłkomirskiej), 1983, nr 43 z 23 X, s. 3 i 6.
11. B. Jakubowska, *Temperamenty*. Adam Młodzianowski i Jerzy Jarnuszkiewicz. Kraków 1967 s.3.
12. Adam Młodzianowski, *Katalog wystawy grafiki w BWA*. Kraków 1973.
13. Zamięścił tam następujące recenzje: *Udany debiut* (o wystawie Ireny Attinger), 1984 nr 5 z 9 I, s.4; *Witkacy* (o wystawie portretów znajdujących się w zbiorach

- prywatnych w Londynie), 1984 nr 8 z 19 II, s.3; *Assemblage* (o wystawie Jacka Stockiego), 1984 nr 31 z 29 VII, s.3; *Profesor Bohusz-Szyszko*, 1984 nr 46 z 11 XI, s.4. Ponadto recenzję z książki M. Paszkiewicz, *Granice Europy*, opublikowanej w 1982 r. w Londynie: *Klio i inne chodzą zaułkami pod rękę z M. Paszkiewiczem*, 1983 nr 6 z 6 II, s.4 oraz tekst pt. *Chrzest Chrystusa w Jordanie — obraz Marka Żuławskiego*, 1983 nr 34 z 21 VIII, s.5.
14. A. Młodzianowski, *Co to jest muzeum?* „Gazeta Niedzielną” 1985 nr 33 z 18 VIII, s.5.
 15. A. Młodzianowski, *Wybrane realizacje wystaw muzealnych*. „Teki Komisji Urbanistyki i Architektury”. Kraków, t. VI:1972 s. 213—27.
 16. Nje udało mi się ustalić, jaki był udział Młodzianowskiego w prezentacji tej samej wystawy w 1969 r. w Paryżu. Jej krytyczne omówienie zamieściła J. Szczepińska w „Biuletynie Historii Sztuki” *Wystawa sztuki polskiej w Paryżu*, 1970 nr 3/4 s. 336—40. O przyjęciu tej wystawy w Londynie, por. S. Lorentz, *Nasz wielki londyński sukces*. „Tygodnik Demokratyczny” 1970 nr 7, s. 1—12 oraz E. Boniecka, *Opinie londyńskiej krytyki*. „Życie Warszawy” 1970 nr 41 s.1.
 17. Scenariusz naukowy: doc. dr Helena Blum, dr Andrzej Fischinger, dr Maria Kopff, mgr Aniela Sławska i dr Krystyna Sroczyńska.
 18. Koncepcja naukowa: prof. dr Jerzy Szablowski, scenariusz dr A. Fischinger i Feliks Ścibałło.
 19. Koncepcja naukowa: prof. dr Jerzy Szablowski, scenariusz doc. dr Anna Bocheńska, dr Maria Dereniowa, dr Andrzej Fischinger, mgr Janina Gostwicka, mgr Maria Grodzicka, mgr Jadwiga Krupińska.
 20. Scenariusz: dr Irena Grabowska.
 21. Określenie to zostało trafnie użyte przez K. Kuczmana w przewodniku wydanym staraniem PZSzW *Wzgórze wawelskie*. Kraków 1980, w odniesieniu do wystawy „Wschód w zbiorach wawelskich”, s. 47.
 22. W. Kórski, *Z zagadnień ekspozycji muzealnej w istniejących obiektach architektury zabytkowej*. „Czasopismo techniczne” 1960 nr 10, s. 17—23.
 23. Wśród wysokich ocen, którymi wyróżniano ekspozycje Młodzianowskiego por. m.in. W. Kórski, *Ekspozycja skarbców na tle Museo del Tesoro w Genui i Skarbcza wawelskiego w Krakowie*. „Czasopismo techniczne” 1962 nr 9, s. 34—38. Wspomniany Kuczman napisał o „Wawelu zaginionym”: *Wystawa jest niewątpliwie rewelacją w skali europejskiej, przede wszystkim dzięki przejrzystemu pod względem popularyzatorsko-dydaktycznym opracowaniu — nadziei chodniki wyraźnie odcinają się od zabytkowej warstwy architektonicznej, nowoczesne gabloty nie konkurują wymową plastyczną z umieszczonymi w nich eksponatami. Proces historycznych nawarstwień na wzgórzu świetnie ilustrują plansze i modele odtwarzające wygląd ważniejszych obiektów*. Op.cit., s.72.
 24. A. Młodzianowski *Czy muzyka Szymanowskiego jest ładna?*, por. przypis 9. Rodzajem szczególnego hołdu dla Szymanowskiego było zaprojektowanie wnętrz muzealnych w „Atmie” w Zakopanem (1976), w której kompozytor ten mieszkał i tworzył.
 25. M. Porębski, *Enklawa zorganizowanej informacji*. „Projekt” 1964 nr 5 s.2. Numer ten został poświęcony polskiemu wystawiennictwu. Jest rzeczą charakterystyczną, że żadne z naszych czasopism muzealnych nie zdobyło się na podobny numer o scenografii muzealnej.
 26. M. Kalisz, *Dokumentacja zbiorów i wystaw muzealnych*. „Muzea Walki” t.V: 1972 s. 53—60.

Bogusław Mansfeld

Adam Młodzianowski (1917—1985)

Adam Młodzianowski fut l'un des plus éminents auteurs d'expositions muséales dans la Pologne d'après la guerre. Les intérieurs du château de Wawel le confirment parfaitement. Il y organisa les expositions suivantes: „Le Trésor de la Couronne” (1960), „L'Arsenal” (1963), „L'Orient dans les collections de Wawel” (1965) et „Le Wawel disparu”. Il est aussi l'auteur des expositions permanentes dans les châteaux de Baranów (1967), de Pieskowa Skała (1970), de Malbork (1970) et de l'Hotel de Ville à Tarnów (1972). L'arrangement plastique de l'exposition „Mille ans de l'Art en Pologne”, présentée en 1970 à

Londres, fut également en grand succès. Toutes les expositions se caractérisaient par une adaptation admirable des objets exposés au caractère des intérieurs.

Adam Młodzianowski fut aussi un remarquable auteur de l'arrangement graphique de livres, également estimé pour ses exlibris. Dans ces deux domaines il reçut plusieurs prix nationaux et étrangers. Jusqu'à 1981 il fut professeur de dessin et de composition à l'Ecole Polytechnique de Cracovie. Il était né en 1917 à Kalisz et il est mort en 1985 à Londres. Il avait passé la plus grande partie de sa vie à Cracovie.