

Żygulski, Zdzisław

Założenia teoretyczne wystawiennictwa muzealnego w świetle osiągnięć współczesnej nauki

Muzealnictwo 33, 3-11

1990

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.

Założenia teoretyczne wystawiennictwa muzealnego w świetle osiągnięć współczesnej nauki

Podstawowym zadaniem nauki jest budowanie systemu pojęciowego, który ułatwiałby zrozumienie wszelkich zjawisk występujących zarówno w świecie nas otaczającym, jak i procesów przebiegających w nas samych. Uczni szczególnie sobie cenią zwizualizowane wzory o charakterze matematycznym, jak na przykład te, które ujmują cechy czasoprzestrzeni, a więc zjawisk elektromagnetycznych i grawitacyjnych. Na pewno mniej hermetyczne i zawile, choć niełatwe, są propozycje ustalenia prawideł teoretycznych w świecie ludzkiej ideologii i kultury. Nieustanna ciekawość i śmiałość skłaniają do badań i teoretyzowania w każdej dziedzinie, ambicja zaś każe dążyć do ścisłości, jaka możliwa jest jedynie za pomocą symboli literowych i cyfrowych.

W dziedzinie muzeologii nie doszliśmy jeszcze do tak znacznego wyrafinowania, niemniej rozwinięte są teorie, nawet w zakresie muzealnego wystawiennictwa. Przyjęty został w tytule artykułu termin „wystawiennictwo”, a nie często stosowany termin „ekspozycja”. Właśnie „wystawa muzealna” jest pojęciem szerokim, podczas gdy „ekspozycja” oznaczać powinna wyłącznie sposób wystawienia (*modus rerum expositarum*). Podobnie nie należy mieszać pojęcia obiektu muzealnego z eksponatem, gdyż są to dwie różne rzeczy w sensie pojęciowym i realnym. Eksponat, jako element wystawy, bynajmniej nie musi być obiektem muzealnym.

Wystawiennictwo muzealne jest bez wątpienia częścią ogólnego wystawiennictwa, obejmującego wszelkie działania człowieka zmierzające do ukazywania, czyli podawania do oglądu jakichkolwiek obiektów na przykład w wystawach komercyjnych, przemysłowych i innych, w aranżacjach różnych wnętrz, w oprawach plastycznych różnych widowisk, a nawet w pewnych układach urbanistycznych, czy choćby w wystawach sklepowych. W tym zakresie ustalać można pewne prawa łączące się z teorią percepcji, fenomenologią oraz epistemologią, ale od razu trzeba wyjaśnić, że nie opracowano dotychczas ogólnej teorii wystawiennictwa. Istniejące próby teoretyzowania na

ten temat mają zwykle charakter cząstkowy lub mieszczą się w ramach publikacji dotyczących konkretnych projektów i realizacji wystawienniczych. Dużą zawsze uwagą darzono gigantyczne wystawy światowe, począwszy od słynnej wystawy londyńskiej z 1851 r. i one to głównie są przedmiotem monumentalnego dzieła Roberta Aloia, *Esposizioni Architettura, Allestimenti*, wydanego w Mediolanie w 1960 r. W naszym piśmiennictwie przypomnieć tu trzeba doskonałą książkę Andrzeja Oseki i Anny Piotrowskiej *Styl Expo*, wydaną przez PWN w 1968 r.

Również w zakresie samej muzeologii i muzeografii temu zagadnieniu poświęcono mało prac, choć wystawianie zbiorów i urządzenie wystaw czasowych jest przecież zasadniczym celem, a jednocześnie probierzem wartości każdego muzeum. Przyczyn tego niedostatku jest wiele. Jako główne powody wskazać można: ogromne zróżnicowanie tego, co nazwać „materią muzealną”, zmienność zjawisk muzealnych w czasie, a więc ewolucja, trudna nieraz do uchwycenia statycznego, wreszcie heterogenność wystaw muzealnych w stosunku do samego muzeum i jego bezpośrednich opiekunów; mówiąc prościej, nader często wystawy muzealne nie są tworem dyrektorów czy kustoszy, ale powstają jako kreacje artystów spoza muzeum, narzucających swój sposób myślenia i styl, bez wypowiedzania się w traktatach teoretycznych.

Chciałbym przedstawić kilka teoretycznych założeń wystawiennictwa muzealnego, ale ogrom problemów zmusza do poczynienia ograniczeń. Trzeba więc, choć z żalem, zrezygnować z głębszej perspektywy historycznej i poprzestać na współczesności, aczkolwiek rozszerzonej do dwóch pokoleń.

Przyjmujemy, że czas najbardziej nas interesujący obejmuje całe czterdziestolecie, 1945-1985. Dobrze jest także wybiec myślą w przyszłość, choćby do końca naszego stulecia. Istotne ograniczenie wypływać też musi z niezmiernie obecnie zróżnicowanej i rozbudowanej struktury muzealnictwa światowego, ale niepodobna przecież rozpatrywać spraw jakiegoś idealnego, platońskiego

muzeum. Zawsze chodzi o konkretność zjawisk i utworów, a więc jedynym wyjściem jest zastosowanie odpowiedniej typizacji i typologii, choć liczne nowo powstające muzea wybiegają poza przyjęte normy i schematy. W skali światowej przyjmuje się dzisiaj istnienie około 40 000 instytucji muzealnych i ciągle ich przybywa w znacznym tempie: co dwa dni powstaje na świecie nowe muzeum.

Muzealnictwo ogarnia coraz to inne dziedziny życia, kultury i cywilizacji. Zwłaszcza w ostatnich latach zmienia się kształt muzeów, a także ich rola i funkcja społeczna. Pozostają w mocy i nadal się rozwijają tradycyjne muzea „objektów”, ale obok nich powstają muzea, w których obiekty nie służą jedynie do oglądania, lecz oddane są do dyspozycji gości muzealnych dla nauki lub rozrywki, kreuje się ponadto muzea bez obiektów, wbrew oficjalnym definicjom UNESCO i ICOM-u, na przykład muzea ruchów wolnościowych, walki i męczeństwa, jak w Oświęcimiu czy Hiroszimie, także imigracji, jak u stóp pomnika Wolności w Nowym Jorku lub diaspory żydowskiej w Jerozolimie.

W krajach afrykańskich tworzone są muzealno-spotkań, nawiązujące do tradycyjnych murzyńskich wspólnych chat, miejsc plemiennych inicjacji, zaklęć i czarów. Obok tysięcy rozrzuconych we wszystkich krajach świata muzeów o cechach lokalnych rodzą się nowe muzea o charakterze światowym, twórczym, inspirującym. Utrzymują się wszakże w ciągu wieków wykształcone typy, a więc muzeum artystyczne, historyczne, etnograficzne, archeologiczne, techniczno-naukowe i przyrodnicze. Dla rozwoju muzealnictwa decydujące pozostają metropolie światowe, jak Paryż, Rzym, Londyn, Berlin, Moskwa i Leningrad, Nowy Jork, Waszyngton, Tokio i Meksyk.

Spójrzmy na Paryż, jedną ze stolic muzealnictwa światowego. Na naszych oczach odbywa się kolejna metamorfoza tego miasta: ogromny ruch budowlano-modernizacyjny, w którym doniosłą rolę gra muzealnictwo. Oto przekształca się stary Luwr. Niebawem odzyska on dla celów muzealnych swoje północne skrzydło, zajęte dotychczas przez biura ministerstwa finansów. Jednym z elementów nowoczesności ma być, wzniesiona na dziedzińcu przed gmachem, jakby uzupełnienie egipskiego obelisku, piramida, zaprojektowana przez chińsko-amerykańskiego architekta Iech Ming Peia, wslawionego waszyngtońskim East Building, aneksem do budynku Galerii Narodowej.

Luwr był dotychczas „teatrem bez kulis”, mającym zaplecze obejmujące zaledwie 10% ogólnej powierzchni gmachu, podczas gdy w nowoczesnych gmachach muzealnych magazyny, warsztaty, biura, audytorium, sale widowiskowe i rekreacyjne, zajmują około 50% przestrzeni. A więc w końcu Luwr przestanie być, pełnym rozczarowań, miejscem przepychania się tłumów i skarby swe rozłoży na nową, adekwatną do potrzeb przestrzeni.

W 1986 r. zostało otwarte monumentalne muzeum sztuki XIX wieku (a ściślej sztuki od 1850 do 1914 r.), a powołane do życia przez François Mitteranda, w kolosalnym gmachu Orsay, z roku 1900, zaprojektowanym przez Viktora Ladouxa, służącym do tego czasu za dworzec elektrycznej kolejki do Wersalu. W paryskim Hotel Salé zainstalowano Muzeum Picassa, a w budowanym ogromnym La Cité de la Musique, obok konserwatorium i sal koncertowych, ma być utworzone muzeum instrumentów muzycznych. Prawdziwym gigantem współczesnej architektury będzie jednak tzw. Muzeum Nauk, Techniki i Przemysłów w La Villette, w kompleksie gmachów otoczonych rozległym parkiem, rzekomo największe muzeum nauki i technologii, jakie kiedykolwiek stworzono. Odpowiedzialnym architektem całości jest Japończyk Tschumi. Podłogi tego giganta zajmują 14 hektarów, w tym połowa przestrzeni poświęcona będzie wystawom. Już dzisiaj pośród rusztowań, błota, buldożerów, dziur, kanałów i żelbetonu postawiono przyszły symbol muzeum Le Géode, ogromną, metalową gładką i lśniącą kulę.

Otóż wystawiennictwo musi być rozpatrywane nierozłącznie z przestrzenią ekspozycyjną, a tę z kolei determinuje architektura, choć, jak wiadomo, są muzea obywające się bez architektury. Ostatecznie jednak układ eksponatów w przestrzeni ekspozycyjnej przeznaczony jest do oglądania przez widzów muzealnych, wchodzi więc w grę trzy elementy związane: eksponat, przestrzeń i widz, przy czym elementy te mogą być jednorodne lub heterogenne. Na przykład: inna jest sytuacja wystawiennicza, kiedy grupa młodych Francuzów zwiedza sale paryskiego Centre Pompidou, wypełnione okazami nowoczesnej sztuki francuskiej, inne zaś — gdy grupa turystów japońskich ogląda komnaty pałacu papieskiego w Awinionie, w których rozwieszono kompozycje Picassa.

W teoretycznych rozważaniach nad wystawiennictwem istotną sprawą jest wyszukanie różnic pomiędzy muzealnymi wystawami stałymi i wystawami czasowymi, jak również scharakteryzowanie wystaw magazynowych i studyjnych. Ten problem wymaga również osobnego omówienia.

Chciałbym skupić się na wybranych przykładach współczesnych muzeów, ze szczególną uwagą zwróconą na przestrzeń ekspozycyjną, a więc też architekturę. Jest to, jak sądzę, tym dla nas ważniejsze, że stoimy przed koniecznością dokonania kluczowych inwestycji muzealnych w naszym kraju, bez których muzealnictwo polskie nie będzie mogło prawidłowo funkcjonować w nadchodzącym stuleciu. Mam tu na myśli ukończenie gmachu Muzeum Narodowego w Krakowie, rozbudowę Muzeum Narodowego w Warszawie i Muzeum Narodowego w Poznaniu, ufundowanie nowych gmachów dla Muzeum Śląskiego w Katowicach i Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie. Łączy się to oczywiście z całą mnogością problemów wystawienniczych, do rozwiązania których należy się odpowiednio przygotować.

Najbardziej doniosłe są problemy wystawiennictwa w muzeach sztuki dawnej, archeologii, historii i etnografii. W hierarchii muzealnej i w powszechnym niemal odczuciu wśród muzeów artystycznych pierwsze miejsce zajmuje galeria malarstwa „dawnych mistrzów”. Właśnie ten rodzaj sztuki uważany jest za największe osiągnięcie artystyczne ludzkości. Ze wszystkich dzieł sztuki dawnej obrazy osiągają relatywnie najwyższe ceny, cieszą się największym zainteresowaniem i wzięciem u publiczności, są przedmiotem prac najwybitniejszych historyków sztuki, tematem najpiękniejszych albumów. Także w sławnych muzeach wielodziałowych jak Luwr, Watykan, Ermitaż, Metropolitanne Muzeum w Nowym Jorku, znajdujące się w nich galerie obrazów uważane są za najważniejsze i cieszą się najwyższą frekwencją.

Obok galerii eksponujących wyłącznie obrazy są też galerie malarstwa wzbogacone rzeźbą, rysunkami, grafiką, miniaturami, a nawet okazami mebli. Ewolucja ekspozycji w tych galeriach, datujących się od XVI w., uświęcona tradycją, jest dość powolna, a wypróbowane metody niechętnie zmieniane. Podstawową kwestią jest dobór i układ obrazów pod względem treści i formy, a więc czy grupować obrazy podług kryteriów chronologicznych, czy też według artystów, szkół i filiacji,

a może według kryteriów tematycznych albo czysto formalnych, według formatów, technik malarских, kolorytu lub nawet oprawy? Czy ściana wystawowa ma być gęsto „wytapetowana” obrazami, czy pokazywać je w odstępach, w układzie piętrowym, czy w jednym rzędzie, czy zachowywać symetrię i prawo równowagi optycznej, czy powodować się swobodą asymetrii? Jakie powinno być tło ścian — naturalne, szare, białe czy kolorowe, jaka ich faktura, może boazeria lub obicie tkaniną, a jeśli tkanina, to jaka, szare płótno czy barwna, szlachetna materia, gładka lub wzorzysta? Jakie powinny być posadzki i sufity w galerii i jak wypełniona pozostała przestrzeń ekspozycyjna, zwłaszcza ta, zastrzeżona dla widza, czy i jak wypełnić ją meblami dla wygody widzów? Jak rozmieścić dodatkowe urządzenia ekspozycyjne, objaśnienia, etykiety, inne napisy? Jak zastosować zabezpieczenie obrazów — szyby, sznury, przegrody i jak rozmieścić strażników i jakich im udzielić instrukcji?

Osobny kompleks zagadnień wystawienniczych obejmuje klimatyzacja i oświetlenie sal, a więc ciepłoty, nawilgocenia i czystości powietrza wypełniającego sale oraz źródeł światła zarówno naturalnego, jak i sztucznego, rozproszonego lub też skierowanego na obrazy, punktowego. Oto część ważnych problemów galerii obrazów, w rozwiązywaniu których można stosować utarte schematy i zalecane normatywy, ale częściej wymagające podejścia indywidualnego i oryginalnego projektu, zgodnego z lokalnymi warunkami.

Tak więc, na przykład, w okresie powojennym kilkakrotnie zmieniano ekspozycję galerii w Luwrze, przy czym zmiany te dotyczyły przede wszystkim programu merytorycznego. Ostatecznie, główne amfiladowe sale poświęcono wyłącznie malarstwu francuskiemu. Z tym pogodzić się musiała nawet *Gioconda*, przesuwana do różnych miejsc w salach bocznych, jakkolwiek zawsze pozostawała ona królową zbiorów, bodaj najsłynniejszym obrazem świata, celem wędrowek, a nawet pogoni milionów zwiedzających. To ona, bardzo wcześnie, stała się przedmiotem agresji. Już w roku 1911, co wydaje się nieprawdopodobne, wykradziona została z Luwru przez włoskiego fanatyka sztuki Leonarda i na dwa lata ukryta we Florencji. Po drugiej wojnie światowej, podczas eksponowania w Japonii, ciśnięto w nią kałamarzem, na szczęście była już wtedy chroniona pancerną płytą.

Kilka lat temu szalencie z nożem w ręku pociął *Straż nocną* Rembrandta w amsterdamskim Rijksmuseum, a także poważnie zniszczona została *Pieta* Michała Anioła w Bazylice Św. Piotra w Rzymie. Wzrost terroryzmu i wandalizmu modyfikuje więc ekspozycję arcydzieł, muszą być one specjalnie strzeżone i osłaniane, zwykle nieestetycznymi, pancernymi taflami.

W różnych czołowych galeriach świata, między innymi w Ufficjach i w Galerii Narodowej w Waszyngtonie, ściany stanowiące naturalne tło pokrywa się bielą, a więc obrazy, spatynowane z wiekiem, pociemniałe, wydają się jeszcze ciemniejsze. To, z kolei, skłania dyrektorów i kustoszy do radykalnych, nie zawsze korzystnych, zabiegów konserwatorskich, zmierzających do sztucznego rozjaśniania płócien.

Istnieje, co prawda, niewielka liczba muzeów, także galerii obrazów, o charakterze bardzo trwałym, urządzonych w ubiegłym stuleciu lub na początku naszego wieku i od tego czasu nie zmienionych, nie zmodernizowanych. Są to, niezwykle cenne, rezerwy muzealnictwa i wystawiennictwa. Do nich zalicza się między innymi w Paryżu — Musée Cluny, w Londynie — The Wallace Collection, w Madrycie — Instytut Valencia de Don Juan, w Sztokholmie — Hallwyska Museet, w Bostonie — Muzeum Izabeli Stewart Gardner, w Nowym Jorku — The Frick Collection, u nas Zbiory Czartoryskich w Krakowie i Muzeum w Gołuchowie.

Wśród muzeów sztuki ważną rolę grają muzeaz-rezydencje, a więc historyczne zamki, pałace i dwory oraz kamienice patrycjatu miejskiego oraz wille podmiejskie, których urządzenie stanowi zawsze poważny problem, również w naszym kraju. W przypadku optymalnym w grę wchodzi obiekt mający „pierwotny” wystrój wnętrza, wyjątkowo sięgający XVI lub XVII w., jak na przykład zamek Holy Rood w Edynburgu związany z Marią Stuart lub zamek Skokloster niedaleko Uppsali, wzniesiony i wyposażony przez Karola Gustawa Wrangla, sławnego wodza szwedzkiego i również wielkiego grabieżcy wielu dzieł sztuki w Polsce. U nas, przynajmniej w części, oryginalne urządzenie wnętrza przetrwało szczęśliwie, między innymi w Wilanowie, Łańcucie i Nieborowie. We wszystkich tych przypadkach aranżacja ekspozycji polega na wyodrębnieniu tras dla zwiedzających oraz na maksymalnej ochronie eksponatów.

Znacznie jednak częściej występuje problem instalacji muzeum w historycznym budynku pozbawionym oryginalnych i pierwotnych elementów wnętrza. Tak właśnie było u nas, po większej części, z komnatami Wawelu i Zamku Królewskiego w Warszawie, zamkiem w Pieskowej Skale i zamkiem w Malborku, także w wielu innych obiektach. Naturalnym odruchem jest chęć rekonstrukcji jakiegoś historycznego stanu, udokumentowanego lub domniemanego, przedsięwzięcie ogromnie trudne, jeżeli nie beznadziejne. Ten problem podejmowany był też w innych krajach bogatych w zabytki architektury, a zniszczonych w czasie wojny między innymi we Włoszech. Właśnie tam narodziła się swoista teoretyczna koncepcja wystawiennicza, wprowadzona w praktyce i naśladowana również przez polskich muzeologów, której warto jest poświęcić nieco uwagi.

Próbie teoretycznego uzasadnienia włoskich pomysłów ekspozycyjnych w odniesieniu do aranżacji wnętrz muzealnych w zamkach i pałacach, jak na przykład w Castello Sforzesco w Mediolanie lub Palazzo Bianco w Genui, przedstawiła w 1954 r. w czasopiśmie „Museum” wydawanym przez ICOM, Caterina Marcenaro. Wyszła ona z założenia, że zabytek z jakiegokolwiek dawnej epoki żyje i oddziałuje na naszą świadomość nie dlatego, że rzuca światło na martwą przeszłość, ale przez to, że łączy się z naszymi własnymi doświadczeniami. Wcale nie trzeba nam średniowiecznego budynku, aby eksponować obraz Giotta, rzeźbę Pisana lub chorągiew cesarza Fryderyka II. Nawet gdybyśmy takim budynkiem dysponowali, nie zdobędziemy pełnego, autentycznego średniowiecznego urządzenia, nie odtworzymy klimatu przeszłych wieków, bez czego efekt będzie nieuchronnie fałszywy. Przeciwnie, im większy przedział czasu odsuwa nas od przeszłości, im bardziej radykalnie możemy odłączyć obiekt od epoki, jaka go stworzyła, tym szybciej i mocniej będziemy nań reagować, tym silniejszy zawiąże się kontakt duchowy. W pewnym sensie właśnie z tego powodu, że nasze rozumienie przeszłości jest pełne wad i błędów, może być ona wskrzeszona. Jeśli byśmy rozumieli przeszłość w pełnym i oryginalnym kształcie, trwałaby ona jakby nietknięta i przez to martwa. Właśnie dlatego, że przeszłość jest dla nas fragmentaryczna i zupełnie „zewnątrzna”, może dostarczyć takich aluzji, sugestii i znaczeń, jakich pierwotnie nie miała. Każdy przekaz z zakresu

sztuki, nauki lub w ogóle historii jest jałowy, jeżeli nie niesie też wskazań i pouczeń odnoszących się bezpośrednio do teraźniejszości.

Tak więc, w przekonaniu Cateriny Marcenaro i jej włoskich kolegów liczy się przede wszystkim obiekt muzealny, którym dowolnie można manipulować, otaczająca zaś przestrzeń ekspozycyjna nie ma istotnego znaczenia: sama może być odrębną jakością zabytkową, lecz nie jest to warunek konieczny dla dobrej wystawy. Tak więc w odnowionych, średniowiecznych siedzibach włoskich książąt, u Sforzów w Mediolanie, Scaligerów w Weronie, Gonzagów w Mantui, Estów w Ferrarze, Farnezych w Neapolu i Abatellich w Palermo pojawiły się nowoczesne układy postumentów i podestów, ramp i metalowych podpórek, wymyślnych schodów i estakad, na których i wśród których bytowały, z reguły oddzielone od ściany, rzeźby, obrazy, tkaniny i różne okazy artystycznego rzemiosła.

Włoski styl ekspozycyjny lat pięćdziesiątych wpłynął na różne rozwiązania przestrzenne wystaw stałych i czasowych w innych krajach europejskich i pozaeuropejskich. W Polsce zastosowany został w kilku muzeach przez Adama Młodzianowskiego i do dziś jeszcze, jako klasyczne, utrzymują się jego aranżacje ekspozycyjne na Wawelu, zwłaszcza w części archeologicznej, tak zwanym Wawelu podziemnym, którego trzonem jest rotunda NP Marii i reszta najwcześniejszych założeń katedralnych oraz pałacowych. Betonowe schody, rampy, żelazne konstrukcje i surowe w formie witryny, w swym chłodziu, dystansie i bezosobowości geometrycznych form są w pełnej zgodzie z aurą mrocznego i tajemniczego podziemia oraz labiryntu tysiącletnich murów. Ściśle według recept Cateriny Marcenaro urządził Adam Młodzianowski Muzeum Wnętrz Zabytkowych w Pieskowej Skale, a także niektóre sale w zamku malborskim. Podobny styl, z pewnymi modyfikacjami, reprezentowali w Warszawie Stanisław Zamecznik i Jan Kosiński. Takie są właśnie rozwiązania ekspozycyjne wielu sal Muzeum Historycznego m.st. Warszawy, i niedawno zmodernizowane sale skarbcza i arsenału na Jasnej Górze w Częstochowie.

Tendencja „ucieczki od ściany”, charakterystyczna dla stylu, kolidowała ze starą tradycją rozwieszania obrazów, dlatego więc próbowano je, niezgodnie z ich naturą, eksponować na środku

sali, zawieszać na linkach u sufitu, na wolno stojących ekranach, a nawet na metalowych drążkach. W gruncie rzeczy styl Cateriny Marcenaro lepiej pasował do obiektów trójwymiarowych, zwłaszcza rzeźby, mebli, instrumentów, okazów lapidarialnych, ceramiki i broni.

W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych styl włoski przyjął się i przekształcony został w Czechosłowacji, głównie w muzeach praskich i brneńskich, lecz także na prowincji. Zagadnienia ekspozycyjne pilnie były studiowane przez muzeologów tak zwanej szkoły brneńskiej, inspirowanych jednocześnie stylem wystaw radzieckich, w których na czoło zawsze wysuwano względy dydaktyczne, z pewnym nadmiarem tekstów objaśniających. Muzea historyczno-ideologiczne, poświęcone dziejom rewolucji i wojen, traktowane były jak ogromna księga, zbiór dokumentów, bardziej do czytania niż oglądania. Otóż muzeolodzy czescy również wydobywali oświatowe walory wystaw, przyjmując przy tym wspomniany styl wyodrębniania zabytków. Stosowali zresztą najbardziej nowoczesne środki techniczne, doskonałe materiały, należyte oświetlenie i zabezpieczenie ekspozycji oraz optymalne wykorzystanie ekspozycyjnej przestrzeni. Wprowadzali wieloplaność logicznych układów, a jednocześnie dbali o szczegóły, starannie redagowali teksty i dobierali litery, z danej odległości najczytelniejsze. Zalety tego systemu występowały najwyraźniej w wystawach historycznych i archeologicznych, przy ekspozowaniu obiektów małych formatów lub wręcz w wypadku małej liczby oryginalnych zabytków. Przykładem takiego rozwiązania jest między innymi stała wystawa numizmatyczna w Morawskiej Galerii w Brnie, otwarta w 1980 r. dająca znakomity, dydaktyczny pokaz rozwoju pieniądza od czasów starożytnych, dzięki temu, że oprócz oryginalnych monet, zgromadzono bogaty materiał komplementarny w postaci map, planów, zestawień statystycznych, wizerunków władców, wybijających monety, a nawet powiększonych fotografii samych monet, których oryginały są słabo widoczne.

Innym ważnym osiągnięciem muzeologów czeskich jest stała wystawa kultury państwa wielkomorawskiego w Mikulczycach, gdzie obok archeologicznie wydobytych szczątków architektonicznych *in situ* wzniesiono pawilony muzealne mieszczące najcenniejsze zabytki ruchome, narzędzia,

ceramikę, broń, biżuterię wraz z obfitą (graficzną i pisaną) dokumentacją uzupełniającą, dającą jasny pogląd na to państwo, odgrywające ważną rolę we wczesnym średniowieczu. Podobne cechy stylistyczne nosi stała wystawa Historycznego Muzeum w Sławkowie (Austerlitz), zaprojektowana przez Zbynka Stransky'ego, ukazująca w sposób wszechstronny sławną bitwę Napoleona z koalicją austriacko-rosyjską w roku 1805. Nieliczne oryginalne zabytki, w tym okazy uzbrojenia, stanowią jedynie uzupełnienie głównego wątku dokumentacyjno-ikonograficznego, jądrem zaś całości jest wielka mapa pola bitwy z elektronicznie kierowanym pokazem ruchów i starć ogromnych armii. Oczywiście, naturalnym tłem tej wystawy jest pole bitewne, z zaznaczonym w terenie miejscem dowodzenia Napoleona oraz gigantycznym pomnikiem zwanym Mogiłą Pokoju.

Przykłady tego stylu można by mnożyć, szczególnie piękne na terenie Węgier i byłej Niemieckiej Republiki Demokratycznej, lecz sięgnął on również poza nasz kontynent. Tendencje artystyczno-dydaktyczne i patriotyczne, zapewne nie bez wpływu muzeologii czeskiej transmitowanej swego czasu bardzo silnie za pośrednictwem ICOM-u, wyraziły się w wymiarze monumentalnym w Mexico City, w sławnym Museo Nacional de Antropología e Historia, wzniesionym w latach 1963-1964, w rekordowym czasie 19 miesięcy, według projektów Pedra Ramireze Vazqueza, Rafaela Mijareza i Jorge Campuzana; wykazuje on całkowitą zgodność koncepcji architektonicznej z treścią i ideą zbiorów. W salach parterowych tego muzeum, wokół obszernego dziedzińca-patio, rozmieszczono eksponaty zarówno oryginały, jak i kopie oraz makiety, z licznymi tekstami objaśniającymi, prezentujące ogólnie rozwój człowieka (stąd miano muzeum antropologii) oraz zabytki, głównie rzeźby i ceramiki, ukazujące kolejne fazy i odmiany prekolumbijskiej kultury Meksyku. W podziemiach znajdują się komory grobowe władców meksykańskich wraz z wyposażeniem, na piętrze — liczne okazy etnograficzne z młodszych epok i czasów nam bliskich, wreszcie w ogrodzie otaczającym budynek — fragmenty świątyń Azteków i Majów oraz gigantyczne rzeźby Olmeków. Trzeba powiedzieć, że jest to jedno z największych osiągnięć muzealnictwa i wystawiennictwa XX w.

Nowe tendencje ekspozycyjne w muzeach humanistycznych zarysowały się w latach sześćdzie-

siątych w krajach Zachodu, a także w Japonii. Motywem zmian z jednej strony były względy bezpieczeństwa, z drugiej zaś — dążenie do uzyskania większej ekspresji. Wspomniane narastanie fali zagrożeń, terroryzmu i wandalizmu, skłoniło do stosowania nieprzenikalnych przegród pomiędzy widzami i eksponatami. Ostatecznie przyjęto system „witryny sklepowej”, inaczej mówiąc — całkowitego przeszklenia przestrzeni zajętej przez eksponaty. Rychło w tej dziedzinie mistrzami okazali się Japończycy, którzy rozwinęli w sposób niebywały zwyczaj importowania wystaw z całego świata. W samym tylko Tokio niemal co tydzień otwiera się nową wystawę sztuki o doniosłym znaczeniu: malarstwo mistrzów renesansu, obrazy impresjonistów, zabytki Wersalu lub Ermitażu, to znów skarby Tutanchamona lub złoto Peru. Miejscem eksponowania są hale wystawowe wielkich domów towarowych, system zabezpieczeń zaś daje niemal pełną gwarancję: ogromne witryny przyścienne, uzbrojona straż oraz wytyczona trasa dla tysięcy zwiedzających, posuwających się kolejno w idealnej ciszy i wojskowej dyscyplinie. Może jest to wizja przyszłego, przedludnionego, a zarazem ujętego w ostre rygory świata XXI i XXII w.? Cały wysiłek projektanta polega na odpowiednim rozmieszczeniu i oświetleniu obiektów witryny. Etykietek jest niewiele, teksty maksymalnie zwięzłe, pisane dużymi literami, gadulstwo przewodników zupełnie wyeliminowane, co najwyżej stosowane mechaniczne, słuchawkowe objaśnienie (*acoustic guides*). We wszystkim panuje pragmatyzm, racjonalizm, ograniczenie swobody widzów. Rzecz ciekawa, już w latach sześćdziesiątych „wielka szyba” zastosowana została przez Jana Kosińskiego w Muzeum Wojska Polskiego, dobrze spełniała swą funkcję i do dziś odgradza piękną grupę uzbrojenia polskiej jazdy pancernej z XVII w.

System kolosalnych, ale nie tylko przyściennych witryn, zastosowany został w muzeach wojskowych, ostatnio zmodernizowanych, między innymi w Musée de l'Armée w Paryżu, w Tower i National Army Museum w Londynie. W muzeum paryskim wypracowano sposób eksponowania mundurów i oporządzenia na naturalistycznych manekinach, wykonywanych artystycznie według wzorów z danej epoki (malarskich i rzeźbiarskich).

Widać w tym wpływ wystawiennictwa sklepo-

wego znakomitych londyńskich lalek sklepowych, ale także gabinetów figur woskowych, madame Tussaud, a nawet królewskich manekinów historycznych w Westminster. Obserwuje się więc w muzealnictwie zachodnioeuropejskim prawdziwy „najazd manekinów”.

Ekspresyjność układów muzealnych próbuje się rozegrać za pomocą ściśle regulowanego oświetlenia sztucznego, za jednym zamachem uzyskując dwa efekty: pożądaną nastrój i ograniczenie szkodliwego dla zabytków światła. Weszło więc muzealnictwo w okres „ekspozycji mrocznej”. Przestrzenie muzealne całkowicie odcięte od świata zewnętrznego, od wielkomięjskiego zgiełku, kurzu, i spalin, wypełnione zostały własną atmosferą z powietrza spreparowanego, przefiltrowanego, odpowiedniej wilgotności i temperatury, pozbawionego zanieczyszczeń i mikrobow.

Przybysza ogarnia onieśmielający, tajemniczy mrok, rozpraszany w wybranych miejscach kontrolowanym, ujarzmionym światłem. O ile „wielka szyba” tworzy przezroczystą, lecz wyraźnie określoną przegrodę pomiędzy światłem obiektów i światłem ludzi, o tyle, w przypadku „ekspozycji mrocznej” widz dopuszczony zostaje do bezpośredniego obcowania z obiektem, ale jednocześnie w swoisty sposób obezwładniony. System ten stosowany jest też we wnętrzach muzealnych wypełnionych obiektami zupełnie na światło niewrażliwymi, na przykład rzeźbami z brązu lub nie polichromowanego kamienia albo rycerskimi zbrojami, wykutymi z przeznaczeniem do wystąpienia w pełnym blasku słońca. Niekiedy oba zabiegi, mroczność i wielka szyba, są kojarzone. Tak właśnie postąpiono ostatnio w niektórych salach Muzeum Brytyjskiego oraz w sztokholmskim Livrustkammaren, nie zawsze ze skutkiem korzystnym.

Czynniki ekspresyjne w ekspozycji, ze zrozumiałych względów, odgrywają dominującą rolę w wystawach czasowych, których przedmiotem są dzieła sztuki i zabytki historii. Wśród czynników determinujących kształt tego rodzaju ekspozycji wskazać trzeba: atrakcyjny i monograficzny charakter pokazu, czas zwiedzania nie przekraczający 2 godzin (jest to wypróbowany czas przeciętnej projekcji filmowej), konstrukcję dynamiczną stopniującą wrażenia, prowadzącą do kulminacji, a następnie do wygaszenia wrażeń, umiejętność operowania masami zwiedzających, wzmoczenie środków

bezpieczeństwa. Niekiedy stosowane są środki specjalne, efekty muzyki, światła i dźwięku oraz emisje obrazów filmowo-telewizyjnych, jak to było na wystawie jubileuszowej w Wiedniu „Die Türken vor Wien” w roku 1983. Niektóre z wielkich wystaw czasowych mają istotnie cechy światowych sensacji, jak na przykład wspomniana wystawa skarbów Tutanchamona, która kilka lat temu obiegnęła czołowe stolice Zachodu lub wystawa archeologii chińskiej, ze sławnymi ceramicznymi figurami żołnierzy-strażników grobu cesarza Szy Huang Ti. U nas taką sensacją była kiedyś „Wystawa sztuki meksykańskiej” w warszawskim Muzeum Narodowym, w Poznaniu „Wystawa malarstwa Jacka Malczewskiego”, w Krakowie, w stulecie Muzeum Narodowego, wystawa „Polaków portret własny”, wychodząca zresztą poza ramy wystawiennictwa muzealnego. Takim wystawom zawsze zresztą towarzyszy nastrój, poczucie jedności czy wspólnoty przeżyć, integracja kulturowa, a także zjawiska z zakresu psychologii tłumu, niezbyt jeszcze wyjaśnione.

Osobne miejsce należy się wystawiennictwu dzieł sztuki nowoczesnej, problemowi trudnemu, godnemu osobnego opracowania. Jak wiemy, sztuka nowoczesna często wymija się z instytucją muzealną, niechętnie gości w progach muzeum, nie mieści się w ograniczonej, tradycyjnej przestrzeni. Stąd rodzą się konflikty i nieporozumienia, choć ostatecznie, chyba ku zadowoleniu artystów, znaczna część najwyższej cenionej i aprobowanej twórczości trafia do muzeum. Trudno jednak uwierzyć w trwałe współzycie sztuki nowej ze sztuką starą, choć eksperymenty celem oswojenia tych różnych kategorii są czynione. Równie niedobre, wbrew nadziejom Cateriny Marcenaro, jest włączanie obiektów nowej sztuki w ramy dawnej architektury muzealnej czy też pałacowej. Dlatego też niefortunne wydaje się lokowanie Centrum Sztuki Nowoczesnej w starym zamku. Sztuka nowoczesna dobrze czuje się w wolnej przestrzeni, co spowodowało, że ostatnimi czasy kreowano tak wiele muzeów sztuki nowoczesnej, głównie rzeźby, pod gołym niebem, by wymienić tylko Louisianę koło Kopenhagi, Middleheim w Antwerpii, Hakone u stóp góry Fuji w Japonii i ogród Billy Rose w Jerozolimie. Wśród budynków specjalnie wzniesionych dla sztuki nowoczesnej wskazać trzeba wspomniany już East Building dla Galerii Narodowej w Waszyngtonie oraz „Rafinerię pa-

ryską”, czyli Beaubourg, ściśle, Centre National d'Art et de la Culture Georges Pompidou, który wymyślili: Włoch Renzo Piano i Anglik Richard Rogers. Okazało się jednak, że przestrzenie ekspozycyjne tego gmachu są tradycyjne, równomiernie nasycone rozproszonym światłem, obiekty zaś wolno stojące, bynajmniej nie osłonięte ani opancerzone. Jak na razie, nie są one celem ataków szaleńców, ani przedmiotem pożądliwości złodziejskiej.

Trzeba jeszcze poświęcić kilka słów najnowszym tendencjom ekspozycyjnym w muzeach techniki i nauki oraz w muzeach przyrodniczych. Jest to też problematyka odrębna, wymagająca obszernego omówienia. Utrzymuje się jeszcze tradycyjne muzeum techniki, stanowiące zbiór instrumentów, narzędzi i maszyn (czasem w ruchu, choć nie jest to ruch produkcyjny, lecz ekspozycyjny). W tej dziedzinie również przeważają tendencje dydaktyczne: tworzy się więc studyjne muzea wiedzy, przeznaczone przede wszystkim dla młodzieży, głównie w Stanach Zjednoczonych, w Japonii i w Niemczech, wypełnione komputerami, z pełnym dostępem do aparatów i wolnością prób. Zbudowano też gigantyczne muzeum awiacji i przestrzeni kosmicznej. Najlepszym przykładem jest tu waszyngtońskie Space Museum, wypełnione okazami rakiet, pojazdów i stacji kosmicznych oraz tradycyjnymi samolotami, wśród których dostojne miejsce zajmuje „Duch św. Ludwika” Lindbergha. Ostatnio otwarto muzeum awiacji francuskiej w ogromnym hangarze na dawnym lotnisku Le Bourget, z całym systemem przejść i estakad dla widzów, ze wspaniałymi maszynami zawieszonymi w powietrzu, z kabinami telewizyjnego monitorowania dla strażników.

Pozostają jeszcze muzea przyrodnicze nowego stylu, z wielkimi dioramami wypchanych zwierząt pozyskanych na safari oraz zaliczane do kategorii muzeów nowoczesne ogrody zoologiczne i botaniczne, akwaria i terraria.

Właśnie polskie muzealnictwo przyrodnicze, nie mogące się poszczycić wielkimi osiągnięciami w praktyce, zdobyło się na rozbudowanie teorii ekspozycji muzealnej, wykraczającej poza ramy

przyrodnicze. Mam na myśli dzieło Jerzego Świecimskiego, przyrodnika, artysty plastyka, muzeologa, a zarazem filozofa, ucznia Romana Ingardena, który w 1976 r. opublikował swe poglądy w książce zatytułowanej *Ekspozycja muzealna jako utwór architektoniczno-plastyczny. Podstawy teoretyczne ekspozycji naukowych w muzeach*. Jerzy Świecimski potraktował ekspozycję muzealną jako swoiste dzieło sztuki, a więc mogące być przedmiotem specjalnej estetyki. Aby poradzić sobie z niezmierną liczbą wystaw muzealnych we wszystkich czasach i we wszystkich krajach, poza treścią i funkcją utworów ekspozycyjnych, kamieniem filozoficznym systemu obrał ich cechy stylistyczne i cechy budowy formalnej. W ten sposób zaświtała nadzieja stworzenia obrazu syntetycznego i dotarcia do „praw ogólnych”, o których mówiliśmy na samym początku. Autor spodziewał się, że osiągnie nie tylko cele poznawcze, ale też znajdzie klucz do systemu ocen, a nawet uzyska wnioski praktyczne, przydatne w modernizacji muzeów, przede wszystkim przyrodniczych. Badania swe Jerzy Świecimski rychło rozszerzył na architekturę, rozważając już nie tyle problem ekspozycji, ile problem utworu muzealnego w sensie generalnym. Wyłonił w rezultacie cztery grupy tych utworów, wyjaśniając ich genezę i przypisując chronologię. A więc w grupie I znalazły się muzea zawierające elementy apoteozy, reprezentacyjności i dekoracyjności, w grupie II — muzea o przewadze systematyki naukowej, w grupie III — muzea o dominacji treści dydaktycznych, wreszcie w grupie IV — muzea ekspresyjne, budujące określony nastrój. Oczywiście, kategorie tutaj wskazane mają charakter skrócony, upraszczający idee szeroko eksplikowane przez autora. W wielu artykułach specjalistycznych, drukowanych też za granicą Jerzy Świecimski rozwijał swoją teorię, następnie zaś modyfikował w związku z ewolucją samych muzeów i ich ekspozycyjnych treści.

Tak jest właśnie z kwestią wystawienniczych teorii, które rzadko kiedy mają walor postulowania, raczej przystosowują się do dynamicznej praktyki nieustannie rozkwitającego muzealnictwa światowego naszych czasów.

Wybrana literatura przedmiotu

- M. Black, *Exhibition Design*. London 1951.
C. Marcenaro, *The Museum Concept and the Rearrangement of the Palazzo Bianco, Genoa*. „Museum” 1954 nr 1.
E. Carboni, *Ausstellungen und Vorführungen*. Milano 1957.
R. Aloï, *Esposizioni, Architettura, Allestimenti*. Milano 1960.
J. Gardner, C. Heller, *Exhibition and Display*. New York 1960.
J. H. Carmel, *Exhibition Techniques*. New York 1963.
A. I. Michajłowska, *Muzejnaja ekspozicija*. Moskwa 1964.
Muzejnaja estietika i architektura muzejew. Moskwa 1972.
J. T. Warren, *Exhibit Methods*. New York 1973.
J. Beneš, *Problémy muzeálnej prezentácie*. „Múzeum” 1974 nr 3.
J. Beneš, *Metodika muzeálnej prezentácie*. „Muzeum” 1974 nr 4.
A. Młodzianowski, *Ekspozycja Muzeum Etnograficznego w Krakowie. Uwagi projektanta*. „Rocznik Muzeum Etnograficznego w Krakowie” 1974.
A. Razgon, *Muzejnaja ekspozicija — iskusstwo*. „Diekoratiwnoje Iskusstwo”. 1976 nr 9.
L. Karatajew, *Muzejnaja ekspozicija — nauka*. „Diekoratiwnoje Iskusstwo”. 1976 nr 9.
J. Świecimski, *Ekspozycja muzealna jako utwór architektoniczno-plastyczny. Podstawy teoretyczne ekspozycji naukowych w muzeach*. Kraków 1976.

Zdzisław Żygulski, jun.

Les principes théoriques de l'art de l'arrangement des expositions de musée, sous le jour des obtentions de la science contemporaine

L'arrangement des expositions de musée constitue une part de la science générale d'arrangement des expositions, celle-ci comprenant toutes les actions de l'homme, en vue de la présentation des objets quelconques, par exemple dans les expositions commerciales, celles d'industrie, ou d'autres, dans les arrangements des intérieurs de nature différente, dans les cadres plastiques des spectacles divers, comme dans les plans concernant l'aménagement du territoire même, ou, ne fût-ce que — dans des étalages. Dans les années dernières, la muséologie comprend des domaines totalement nouveaux, ceux de la vie, de la culture, civilisation. Ils se développent, encore, des musées traditionnels, c'est-à-dire ceux "des ob-

- J. Świecimski, *Museum Exhibition as a work of Art and a Subject of Specific Aesthetic*. [w:] "Analecta Husserliana. The Yearbook of Phenomenological Research", t. 4 „Ingarde-niana”. Dordrecht — Boston 1976.
Nowoczesne rozwiązania plastyczno-techniczne w wystawienictwie historycznym. „Biblioteka Muzealnictwa i Ochrony Zabytków” seria B, Warszawa 1977.
J. Świecimski, *O modernizacjach wystaw muzealnych*. „Muzealnictwo” 1977 nr 24.
Z. Z. Stranský, *Museological Principles of Museum Exhibitions*. [w:] *The Problems of Contents, Didactic and Aesthetics of Modern Museum Exhibitions*. "Bulletin of a Seminar of Institute of Conservation and Methodology of Museums". Budapest 1978.
M. Brawne, *The Museum Interior. Temporary and Permanent Display Techniques*. [Architectural Book Publishing Co. Inc.]. New York [b.d.].
Z. Żygulski Jr., *Exhibition Systems of Arms and Armour — History and Modern Trends*. IAMAM Fourth International Symposium: "The Visual Message of Museums of Arms and Military History". Paris, Musée de l'Armée, October 5-7, 1983.
Z. Żygulski Jr., *Muzea na świecie. Wstęp do muzealnictwa*. Warszawa 1982.

jets", mais tout près d'eux — d'autres postes de musée sont créés, là — où des objets ne servent plus à la contemplation uniquement, mais où des objets exposés sont mis à la disposition des hôtes de musée — tant pour leur instruction, que leur distraction mais l'on crée, à part cela, des musées sans objets, comme par exemple des musées des mouvements de libération, ceux de la lutte et du martyr, etc. De nouveaux musées naissent, à part ceux aux traits locaux, ceux là — de caractère mondial, créateur, profondément inspirant. Ils coexistent, inséparablement, dans la science de l'arrangement des expositions, les trois éléments: l'objet exposé, l'espace, et enfin — le spectateur.