

Świecimski, Jerzy

Muzeum Historii Naturalnej Senckenberga we Frankfurcie nad Menem i Muzeum Paleontologiczne Akademii Nauk ZSRR w Moskwie : próba analizy porównawczej rozwiązań wystawowych

Muzealnictwo 33, 37-48

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.

1	2	3	4	5
Wielka Brytania	Londyn	British Museum (Natural History)	1753 1881	miner., geol., paleont., zool., bot., antrop.
	Edynburg	Royal Scottish Museum (Dpt. Natural History)	1854	miner., geol., paleont., zool., antrop.
	Cardiff	National Museum of Wales (Dpts. Botany, Zoology, Geology)	1907	miner., geol., paleont., zool., bot., antrop., arch.
Węgry	Budapeszt	Termesztudományi Múzeum (Hungarian Natural History Museum)	1802	miner., geol., paleont., zool., bot., antrop.
Włochy	Mediolan	Museo Civico di Storia Naturale	1844	miner., geol., paleont., zool., bot., antrop., akw.
ZSRR	Kijów	Centralnyj Nauczno-Prorodowedczeski Muzei Ukrainskoj Akademi Nauk (The Central Scientific Museum of Natural History) * utworzone w 1966 r. z łącz. Muz. Zool. (1919), Muz. Bot. (1921), Muz. Geol. (1927), Muz. Paleont. (1935), Muz. Arch. (1935).	1966*	miner., geol., paleont., zool., bot., arch.

Skróty: antrop. — antropologia; arb. — arboretum; arch. — archeologia; akw. — akwarium; bot. — botanika; etn. — etnografia; geol. — geologia; miner. — mineralogia; ocean. — oceanologia; paleont. — paleontologia; zool. — zoologia.

Jerzy Świecimski

Muzeum Historii Naturalnej Senckenberga we Frankfurcie nad Menem i Muzeum Paleontologiczne Akademii Nauk ZSRR w Moskwie — próba analizy porównawczej rozwiązań wystawowych

Można zadać pytanie: czemu opisywać jednocześnie dwa muzea, a nie każde oddzielnie i właśnie te, a nie inne muzea? Przypadek czy metoda? A jeśli nie przypadek a metoda, to czym taki „wiązany” opis pary wybranych muzeów jest uzasadniony?

Odpowiedź na te pytania zawarta jest w charakterze opisywania muzeów. Charakter każdego z wybranych muzeów musi być oczywiście opisany oddzielnie, a dopiero potem można pokusić się o opis „wiązany”. W opisie „wiązanym” wyraźniej wydobywa się cechy przedmiotów wybranych: i to zarówno cechy wspólne, typowe, jak również cechy indywidualne, które stanowią o wyjątkowości da-

nych przedmiotów i które przedmioty te różnicują. W opisach dokonywanych oddzielnie charakterystyka taka nie jest nigdy wyraźnie eksponowana. Cechy specyficzne (zarówno typowe, jak indywidualne) wydobywane są wtedy metodą zestawień i porównań, inaczej nie jest to bowiem możliwe. Opis „wiązany” przybliży więc metodologicznie etap potrzebny do pełnej charakterystyki obiektu, jego typologicznej klasyfikacji, możliwej do uzyskania jedynie w wyniku analizy porównawczej.

Muzeum Historii Naturalnej Senckenberga we Frankfurcie nad Menem i Muzeum Paleontologiczne Akademii Nauk ZSRR w Moskwie mają wiele cech wspólnych oraz wyraźnie je różnicujących.

1. Muzea te, choć założone w wieku ubiegłym, mieszczą się w obiektach stosunkowo młodych. Muzeum Senckenberga ufundowane w 1817 r. uzyskało swój zasadniczy gmach dopiero w 1907 r. Gmach ten uległ jednak po II wojnie światowej tak dużej przebudowie i modernizacji, że obecnie jego architektura w znacznej części jest nowa, a w niektórych fragmentach — zupełnie nowa. Nowy kształt Muzeum Senckenberga został oceniony wysoko. Stał się on bowiem rodzajem wzorca dla innych muzeów, które były przebudowywane lub odbudowywane, np. po zniszczeniach II wojny światowej, zwłaszcza na terenie Republiki Federalnej Niemiec¹. Cechą charakterystyczną gmachu Muzeum Senckenberga jest to, że elementy architektury dawnej i nowoczesnej tworzą harmonijną całość. Elementy dawne uzyskały nowe wartości estetyczne, stając się — można by nawet powiedzieć — rodzajem „ekspozycji”, umiejętnie prezentowanego w „oprawie” architektury współczesnej.

Muzeum Paleontologiczne w Moskwie również było ufundowane w wieku ubiegłym. Pierwotnie jego zbiory umieszczone były w gmachu klasycystycznym, tzw. maneżu. Obecny gmach nie jest jednak ani przebudową, ani dobudową do dawnego, lecz tworem całkowicie nowym: jego projekt pochodzi z lat siedemdziesiątych². Mimo że w sensie fizycznym nowy gmach muzeum moskiewskiego nie jest jednak architektonicznie w pełni nowoczesny, łączy — podobnie jak gmach Muzeum Senckenberga — elementy dawne i współczesne. W moskiewskim muzeum paleontologicznym nie zachodziła oczywiście konieczność wtapiania w nową całość zachowanych elementów dawnych; tym samym relacja między „dawnym” i „nowym” jest w architekturze tego muzeum inna, niż w Muzeum Senckenberga. W muzeum moskiewskim elementy dawne wprowadzone zostały do projektu równocześnie z wątkami współczesnymi³.

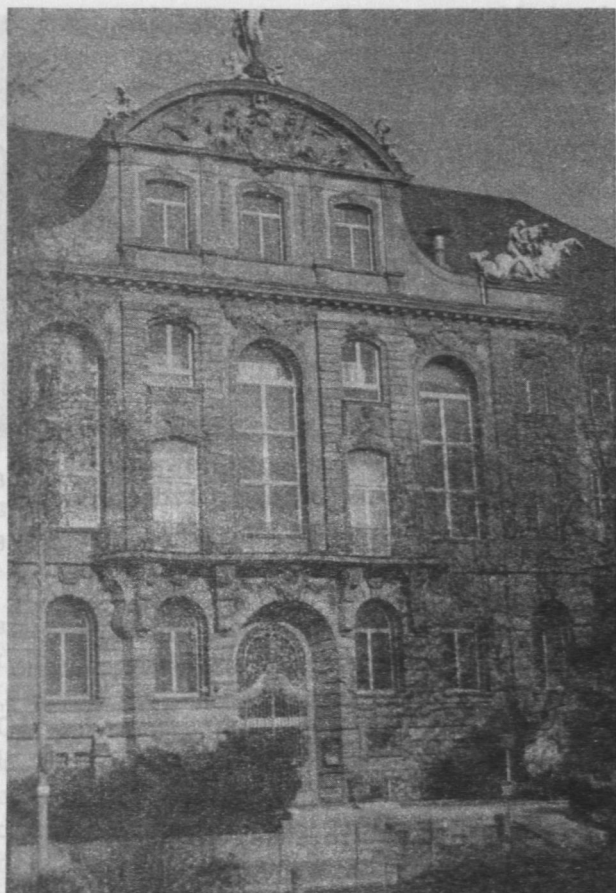
2. Tematyka wystaw muzeów frankfurckiego i moskiewskiego, jak również prezentowany na nich materiał, są zbliżone. W Muzeum Senckenberga najbardziej reprezentacyjną część stanowi wystawa paleontologiczna. Muzeum moskiewskie w całości podporządkowane jest paleontologii. Zarówno w muzeum frankfurckim, jak i moskiewskim, ekspozycje są atrakcyjne obiekty. Mają one zarazem dużą wartość naukową. W muzeum

moskiewskim — rzecz chyba dla muzealnictwa światowego wyjątkowa — ekspozycje są m. in. okazji naukowo jeszcze nie opracowane. Sygnalizują one jednak najnowsze odkrycia paleontologiczne. Przez ekspozycje okazów na takiej zasadzie wystawa muzeum moskiewskiego staje się nie tylko źródłem wiedzy „gotowej”, lecz może również stanowić teren działalności badawczej. Zbliża ją to w pewnym sensie do wystaw muzeów sztuki, zwłaszcza sztuki współczesnej, gdzie naukowe opracowanie ekspozycyjnego materiału jest często późniejsze od jego ekspozycji i gdzie o prezentowaniu określonych obiektów decyduje sama świadomość ich wartości.

3. Budowa tych muzeów wymagała ogromnych nakładów finansowych, co świadczy, że w obu wypadkach dostrzeżono ich kulturotwórczą wartość. Wartość ta względnie jej interpretacja i rozumienie funkcji muzeów są oczywiście w obu wypadkach rozmaite⁴.

4. Oprócz działania w sferze badawczej muzea są otwarte dla publiczności: funkcja ta jest jeśli nie nadrzędna w stosunku do działalności naukowej, to w każdym razie równorzędna. W obu wypadkach wystawy nie są ani „dodatkiem” do zbioru naukowego, ani „udostępnionym publiczności” magazynem materiałów naukowych ani też ekspozycją zdawkową, którą oferuje się publiczności jako przysłowiowe „cokolwiek”, zachowując najcenniejsze obiekty wyłącznie na użytek badaczy⁵. Ponieważ w obu wypadkach ekspozycje mają wielką wartość, przez samą ich obecność na wystawie, muzea zyskują popularność. Stają się rzeczywistym „oknem nauki”, umożliwiającym szerokiemu społeczeństwu — bo nie tylko specjalistom — „wgląd” w stan badań naukowych w wybranej przez oba muzea dziedzinie.

5. Nie ma potrzeby oczywiście podkreślać, że oba muzea powstały w rozmaitych „klimatach” kulturowych, że odległe są od siebie nie tylko geograficznie. Każde z nich wyrosło z innej tradycji estetycznej, wyrażającej się nie tylko swoistymi preferencjami w kształtowaniu architektury, ale i odmienną świadomością tworzenia wszystkiego, co opiera się na konstrukcji koloru, przestrzeni i formy. Wznoszono je także z innych materiałów oraz stosowano odmienne technologie. Ma to znaczenie także przy organizowaniu wystaw, ponieważ dobór i rodzaj obróbki półfabrykatów odgrywa tu bardzo istotną rolę. Udział artystów



1. Fasada gmachu Muzeum Senckenberga.
1. La façade de l'édifice du Musée de Senckenberg.

kształtujących zewnętrzną formę wystaw w obu muzeach był różny — wpłynęło na to ich przygotowanie zawodowe, temperament twórczy, wrażliwość i doświadczenie. Inny też był sposób pracy artystów, zwłaszcza w zakresie relacji między treścią zaproponowaną przez autora scenariusza naukowego oraz koncepcją dydaktyczną i ostateczną formą wystawy. Stylowe różnice elementów plastycznych, ich dobór i funkcje są pod tym względem bardzo znamienne, choć oba muzea dbają o estetyczną oprawę wystaw.

6. Wystawy w obu muzeach różnią się wreszcie szczegółami konstrukcji sprzętu, np. gablot. Ma to nie tylko techniczne czy praktyczne znaczenie, lecz łączy się ściśle z koncepcją artystyczną (konkretnie z kształtowaniem przestrzeni) wystawy oraz z relacją między elementami wyposażenia i elementami wystroju plastycznego wnętrza wystawowego.

Porównanie wystaw muzeum frankfurckiego i moskiewskiego jest niezwykle interesujące. Uwi-

dacznia bowiem jak jeden i ten sam przedmiot naukowy może być różnie pokazany, w zależności od koncepcji muzealnej i warunkującej ją tradycji. Pokazuje też, że współczesna wystawa muzeum przyrodniczego może odbiegać od rutyny i skostniałych schematów znanych z muzealnictwa zeszłowiecznego. Porównanie to pozwala tym samym na uświadomienie praw rządzących kształtowaniem muzeów na świecie. I to właśnie jest najbardziej istotne w analizie obu muzeów.

Muzeum Senckenberga

Przy odbudowie i modernizacji Muzeum Senckenberga zrodziły się pytania: 1) czy zachowane elementy dawne powinny zostać niezmienione, zaś modernizacja i rewaloryzacja powinna ograniczyć się do dostawienia do nich elementów nowych, 2) czy dopuszczalne jest częściowe zastąpienie elementów dawnych nowymi, a przynajmniej, przy pozostawieniu fizycznej substancji elementów dawnych, przesłonięcie ich elementami nowej architektury, 3) które elementy dawne mogą być (w taki czy inny sposób) zdominowane przez elementy nowe i gdzie leży klucz do ich wyboru.

Przykłady modernizacji i rewaloryzacji wielu muzeów, zniszczonych w czasie ostatniej wojny bądź wymagających przebudowy i rozszerzenia pokazały, że sposób rozwiązania zależy głównie od rodzaju i stopnia wartości zabytkowej budynku, rozpatrywanej jednak nie samodzielnie, lecz w kontekście obiektów zabytkowych uznawanych za najbardziej wartościowe w danym kraju. Na przykład brytyjscy projektanci częściowej modernizacji wnętrza Muzeum Historii Naturalnej w Londynie potraktowali ich pierwotny wystrój bardzo swobodnie, przysłaniając wnętrza bądź całkowicie wbudowaną do nich nową architekturą, bądź wprowadzając do nich bardzo agresywne elementy architektoniczno-plastyczne. Muzeum to mogło być jednak poddane tego rodzaju modernizacji, ponieważ jego gmach jest tylko XIX-wieczną imitacją architektury średniowiecznej, której autentycznych przykładów na terenie Anglii znajduje się bardzo wiele. Na podobną swobodę nie mogą pozwolić już sobie choćby projektanci węgierscy, ponieważ autentycznych zabytków architektury dawnej jest na terenie spustoszonych woj-

nami Węgiei znacznie mniej, a więc każdy z nich jest relatywnie cenniejszy. W Polsce rangę zabytku uzyskują obiekty liczące więcej niż 100 lat, każda więc modernizacja czy rewaloryzacja musi być poddana odpowiednim analizom, aby nie stała się przyczyną kolejnych (z reguły nieodwracalnych) zniszczeń. Na taką swobodę, jaką mieli brytyjscy projektanci modernizacji Muzeum Historii Naturalnej, w Polsce mogą sobie pozwolić architekci i plastycy w stosunku do obiektów młodych, nawet w swojej klasie wieku stylowych. Na przykład w warszawskim Pałacu Kultury i Nauki, do którego wnętrzu wprowadzono stałą wystawę Muzeum Techniki i w których instalowano wystawy czasowe, np. słynną swego czasu wystawę „Gady Pustyni Gobi”. Pierwotny, dekoracyjny wystrój wnętrza został tam całkowicie lub częściowo zamaskowany.

Ziemię niemieckie utraciły znaczną liczbę zabytkowych obiektów architektury, głównie w czasie ostatniej wojny. W obu powstałych po wojnie państwach niemieckich (zwłaszcza w Republice Federalnej Niemiec) nastąpił duży i szybki rozwój przemysłu, dostarczającego techniczne środki do odbudowy. Rewaloryzacja dzielnic zabytkowych miast zachodniemieckich, takich jak np. Frankfurt nad Menem, oznaczała raczej tworzenie architektury nowej, co najwyżej tylko nawiązującej do dawnej, niż rekonstrukcję zabytków w ścisłym tego słowa znaczeniu. Tylko zarysy formy odbudowanych dzielnic zabytkowych mówią o tym, iż powstały one na gruzach dawnej zabudowy. Ośrodki twórczej myśli architektonicznej nadały tej rewaloryzacji szczególny wyraz; elementy dawne i nowe stapiają się w oryginalną, lecz różną od przeszłej całość. Przebudowa i modernizacja frankfurckiego Muzeum Senckenberga została przeprowadzona zgodnie z zasadami obowiązującymi przy rewaloryzacji innych zabytków w Niemczech Zachodnich, szczególnie we Frankfurcie nad Menem. Elementy dawne zestawiono z elementami nowymi na zasadzie wyraźnego kontrastu. Nowoczesność w tym zestawieniu wyraźnie dominuje. Rozwiązanie to w porównaniu do innych rewaloryzowanych gmachów muzealnych na terenie RFN jest jednak stosunkowo proste. Występują bowiem tylko dwa wątki: XIX-wieczny i współczesny. W innych rozwiązaniach bywa ich niekiedy więcej, co powoduje, że struktura obiektu jest bardziej złożona, przykładowo: Germanisches Na-

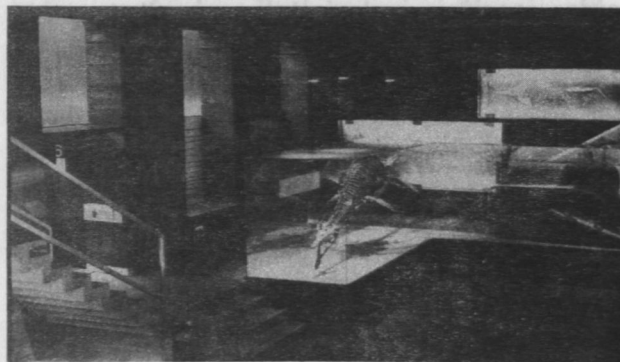
tional Museum w Norymberdze, zawierające w swej strukturze autentyczne fragmenty sakralnej architektury gotyku.

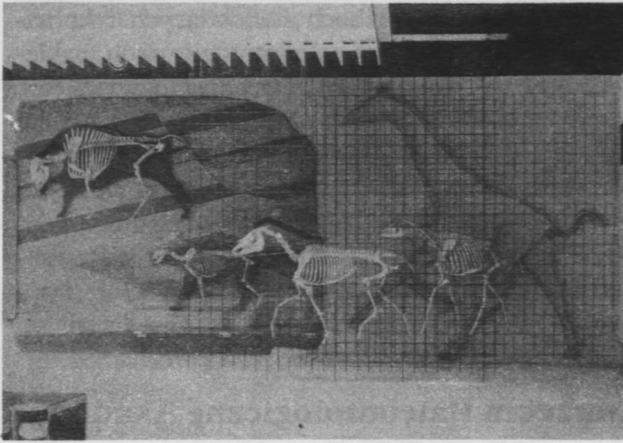
Pierwotny, neobarokowy charakter Muzeum Senckenberga zachowało jedynie w obrębie fasady i reprezentacyjnej klatki schodowej. Zachowane na tyłach zespołu sal pomieszczenia wystawowe z typowym dla końca XIX w. eklektycznym wystrojem (przypominają one niektóre sale Muzeum Zoologicznego w Berlinie), wprawdzie nie zostały zmienione, lecz sprawiają wrażenie, że w każdej chwili mogą być przebudowane. Pozostałe wnętrza natomiast w tym reprezentacyjna główna sala parteru (tzw. Lichthof), sala parterowa, podziemia i ciąg sal pierwszego piętra, mają już zdecydowanie nowoczesny charakter, choć niekiedy pod powłoką nowoczesności widoczny jest wątek dawniejszy, XIX-wieczny.

Ten sposób modernizacji dostrzec można w centralnej sali parteru, w której eksponowano monumentalne szkielety mezozoicznych gadów. W sali tej mającej, zgodnie z panującą w XIX w. tendencją rozwiązywania centralnych wnętrz muzealnych, charakter przeszklonego górą dziedzińca arkadowego przesłonięto arkady taflami dymnego, prążkowanego szkła. W wyniku zabiegu powstało jakby „wnętrze we wnętrzu”: zarys arkad został wprawdzie zachowany, lecz w „zciszonej” formie, zaś tłem eksponatów stało się kolorystycznie neutralne, półprzejryste szkło⁶. Sala ta uzyskiwała dodatkowy strop szklany osadzony na stalowej kratownicy. Zakrywa on pierwotne przeszklenie dachu. Szklany strop przepuszcza światło dzienne (w wypadku eksponowania okazów kopalnych nie-

2. Sala w podziemiach. Surowy beton, bejcowane drewno, szkło. Światła punktowe.

2. Une salle souterraine. Béton brut, bois foncé, verre. L'éclairage par points.





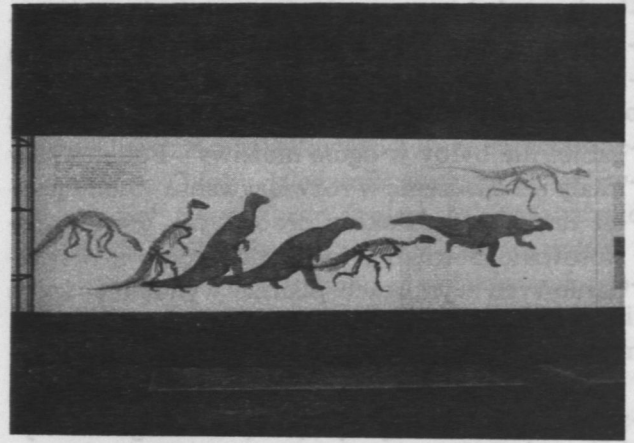
3. Kratownica jako element dekoracyjny, nakładający się na grafikę.

3. Un grillage comme élément décoratif s'imposant à la graphie.

szkodliwe), pozwala jednak na dodatkowe rozświetlanie poszczególnych kwater światłem sztucznym (np. przy pochmurnej pogodzie, wieczorem itp.). Optyczna lekkość ścian i stropu podkreślona została ciemną posadzką ułożoną z wielkich, jakby tylko ociosanych (bo nie szlifowanych „na lustro” i nieco nierównych) płyt kamiennych. Ekranu służące do montażu eksponatów w pozycji pionowej oraz stopnie prowadzące do sali są z surowego drewna. Jest ono ważnym elementem kompozycji wnętrza, dopełnia jego monumentalny, a zarazem oszczędny w wyrazie charakter.

Sala centralna jest dwukondygnacyjna, co wyraża się arkadowaniem ścian. Prowadzi ona do jednokondygnacyjnych sal parterowych oraz do podziemia o bardzo nowoczesnym i zarazem surowym wystroju. W salach parterowych posadzka jest jasna, szlifowana, a listewkowy strop rozświetlony. Elementami kompozycji podziemia są surowy beton, szkło i ciemne drewno. Kontrast między tymi wnętrzami jest bardzo wyraźny.

Sale wystawowe na pierwszym piętrze są zdecydowanie odmienne. Prowadzi do nich zachowana w pierwotnym charakterze paradna klatka schodowa. Różnią się głównie kolorystyką. Sale I piętra są nieco cieplejsze, intymniejsze: ściany i stropy są błękitne, podłoga wyłożona jest miękką wykładziną utrzymaną także w błękitnym kolorze. Sale te są oświetlone wyłącznie sztucznym światłem. Między parterem a pierwszym piętrzem znajduje się wielka sala odczytowa wykończona boazerią oraz luksusowa kawiarnia.



4. Plansza z sali centralnej („Lichthof”). Kolorystyka zapożyczona ze sztuki pop-art. Sylwety dinozaurów w kolorze czerwono-pomarańczowym. Tekst przecina się z elementami grafiki. Technika sitodruku.

4. Une planche de la salle centrale („Lichthof”). Le coloris emprunté à l'art POP-ART. Les silhouettes des dinosaures en couleurs rouge-orange. Le texte se croise avec éléments de la graphie. Réalisé en technique de l'impression tamisée.

W Muzeum Senckenberga zauważa się bardzo ścisły związek architektury „trwałej” z wystrojem wystawowym. Elementów tych nie podobna nawet oddzielnie omawiać. Muzeum to różni się więc pod tym względem od większości muzeów, zwłaszcza tradycyjnych, gdzie w „gotowym” wnętrzu pojawiają się meble wystawowe: gabloty, podesty, ekrany, dające się dowolnie ustawiać, przesuwać itp. Wszystkie składniki wnętrza są elementami architektury „stałej”, wszystkie mają ustalone miejsce w przestrzeni i nie są jedynie „sprzętem” ekspozycyjnym. W sali centralnej („Lichthof”) zwraca uwagę przede wszystkim rodzaj podestów, na których ustawiono wielkie okazy. Są to żelazne kratownice osadzone ok. 20 cm nad posadzką. W sąsiednich salach podobne kratownice pełnią rozmaite funkcje: ekranów pionowych w sali szkieletów waleni, dekoracji przestrzennej i graficznej, nakładając się niekiedy na elementy rysunkowe plansz. Kratownica została więc wprowadzona jako motyw kompozycyjny organizujący przestrzeń: zastosowanie jej jako konstrukcji (np. w podestach) jest tylko pewnym sposobem wykorzystania tego motywu⁷. Meble — o ile w ogóle w rozwiązaniach wnętrz Muzeum Senckenberga można o nich mówić; są one bowiem stałymi elementami architektury — wykonane zostały z półfabrykatów — z płyt stalowych odpowiednio

kształtowanych i lakierowanych — oraz specjalnych urządzeń służących do uszczelniania szyb na zasadzie ich docisku rampami dokręcanymi kluczami. Bez tych urządzeń i półfabrykatów montaż gablot nie byłby w ogóle możliwy⁸. Półfabrykaty miały też znaczenie w rozwiązywaniu wnętrza gablot zawierających okazy drobne, np. owady. Zastosowano bowiem w gablotach gotowe, o standardowych wymiarach plansze wymienne, które można umieszczać między plastikowymi uchwytami (narożnikami). System ten miał wpływ na kompozycję wnętrza gablot, w znacznym stopniu ją ograniczając. Kompozycję większości gablot wyposażonych w standardowe plansze zastąpiono zestawem porządkowym. Ma się wrażenie, że w rozwiązaniach tych artyści muzealni nie brali w ogóle udziału, albo że udział ich był minimalny. Pod tym względem Muzeum Senckenberga różni się wyraźnie od innych muzeów, również od awangardowych rozwiązań polskich, których układ porządkowy wyparty został przez kompozycję bądź geometryczną („mondrianowską”), bądź typu „informel”.

Elementy graficzne wykonano w technice sitodruku. Pozwala to na nakładanie tekstów na elementy rysunku, na kolorowe aple itp. Sitodruk stwarza oczywiście pewne ograniczenia techniczne, nie pozwala na korektę utworu graficznego w końcowej fazie jego realizacji: poszczególne elementy są bowiem wykonywane osobno i efekt końcowy uzyskiwany jest po ich zmontowaniu.

Styl grafiki jest bardzo zróżnicowany. W sali centralnej nawiązuje ona do pop-artu. Sylwety dinozaurów są więc czerwone, pomarańczowe, błękitne, tło utrzymane jest w mocnych kolorach. Styl tej grafiki świadczy o znacznej odwadze artystów muzealnych, jak również o otwartości kierownictwa muzeum na nowe prądy w sztuce. Grafika w sali centralnej pełni ważną funkcję kompozycyjną; tworzy bowiem rodzaj taśmy opasującej przestrzeń sali, kontrastującej z pozostałymi elementami wystawowymi. W salach pierwszego piętra grafika jest zachowawcza. Utrzymana jest bowiem w konwencji rysunku morfologicznego, stosowanego w pracach zoologicznych (zwłaszcza entomologicznych).

W Muzeum Senckenberga znajdują się również rzeźby — rekonstrukcje paleontologiczne i modele okazów małych np. owadów. Wykonane one zostały z kutego brązu, mosiądzu i spawanego

żelaza. W płaskorzeźbach stanowiących rekonstrukcje tła eksponatów paleontologicznych (szkielety zwierząt kopalnych) zastosowano szlachetne gatunki drewna. Rzeźby i płaskorzeźby są dziełami sztuki, które pełnią funkcje informacyjno-naukowe. Jest to również powodem uznania Muzeum Senckenberga za najbardziej awangardowe muzeum przyrodnicze na świecie. Na terenie Republiki Federalnej Niemiec stało się pewnego rodzaju wzorcem.

Muzeum Paleontologiczne Akademii Nauk ZSRR w Moskwie

Muzeum to zbudowano całkowicie od początku. Mimo, że jest młode (początek prac projektowych w roku 1971, prace budowlane i wyposażenie wnętrza w latach osiemdziesiątych), zawiera elementy tradycyjne. Gmach muzeum stanowi potężny czworobok z dostawionymi czterema basztami. Całość zbudowana jest z czerwonej cegły, której kolorystyka kontrastuje z zielenią krajobrazu w okresie letnim bądź z bielą w okresie zimowym.

Spoglądając na budynek z bliskiej odległości, odnosi się wrażenie, iż znajdujemy się raczej przed jakimś zamkiem lub fortyfikacją. Nie ma w nim bowiem przeszkleń czy ażurów. W murach korpusu na poziomie przyziemia osadzone są małe, kwadratowe okna, robiące wrażenie strzelnic działowych. Zamknięta ze wszystkich stron bryła stwarza wrażenie sejfu chroniącego umieszczone wewnątrz zbiory⁹.

Bramy są stylizowane, częściowo na sposób ludowy, a częściowo historyczny. Już sam materiał, z którego są wykonane: surowe, grube deski, upodabnia je do wrót dawnych zamków i dworów. Wrażenie dopełniają antaby o bogato profilowanym rysunku i „młotkowanej” powierzchni. Na pierwszy rzut oka antaby te wykazują podobieństwo do okuć spotykanych np. w chatach chłopskich (u nas np. podobne spotykane są na Podhalu); przy bliższej obserwacji okazuje się jednak, że powycinany rysunek antab jest stylizacją dawno wymarłych raków i gadów. Każda antaba to jakby rozplaszczona skorupa lub skóra przybita ćwiekami do wrót. Podobnie zaprojektowane antaby znajdują się również na drzwiach pomiędzy salami wystawowymi. Drzwi te są jednak węższe, wyższe i zakończone łukowato u góry, przez co kojarzą się

z drzwiami cerkwi. Oprócz antab drzwi te zaopatrzone są w wielkie, żelazne kołatki.

Antaby drzwiowe nie są jednak jedynym elementem ilustracyjnym, który zapowiada treść wystawy. W otaczającym gmach ogrodzeniu znajduje się brama wykonana z żelaznego płaskownika, którego rysunek tworzy rytmiczny deseń złożony ze stylizowanych sylwetek dinozaurów. Podobne kraty, tyle że z motywem pterozaurów, wstawione są przy basztach oraz przed głównym wejściem do gmachu. Kraty te są jednym z najbardziej oryginalnych elementów plastycznych zewnętrznego wystroju budynku.

Powracając do bryły gmachu muzeum, zastanawia pozostawienie nie tynkowanego muru ceglano-ceglanego. Według opinii pracowników muzeum (być może jest to także opinia architekta — osobiście nie miałem jednak możliwości z nim się zetknąć) mur ten nawiązuje do tradycyjnej „rosyjskości” budowlanej. Można się z tym poglądem zgodzić, istnieją przecież w samej Moskwie przykłady monumentalnej architektury ceglanej: choćby murów i baszt kremlowskich. Jednocześnie trzeba stwierdzić, że nie otynkowany mur występuje także we współczesnej architekturze w wielu krajach i wprowadzany jest tam jako element o istotnym znaczeniu estetycznym. Nie otynkowany mur ceglany można więc zobaczyć we współczesnej architekturze skandynawskiej, w Holandii, Anglii, Hiszpanii i Stanach Zjednoczonych. Idea zastosowania cegły w moskiewskim Muzeum Paleontologicznym może wynikać z przetwarzania tradycyjnych wątków rodzimych, a także z asymilacji współczesnych wątków architektury ogólnoswiatowej.

Podobnie jest z basztami. Intryguje przede wszystkim ich forma architektoniczna oraz sposób powiązania baszty z korpusem gmachu. Nie są one bowiem tradycyjnie okrągłe ani czworoboczne, lecz mają przekrój lekko owalny. Są ponadto jakby „niedomknięte”: każda baszta jest „przepruta” pionową, wąską szczeliną okienną, biegnącą od podstawy aż po górną krawędź. Wszystkie baszty mają ponadto górę poziomo uciętą — bez ostrych szczytów, co już na pierwszy rzut oka odróżnia je od staroruskich baszt obronnych. Pewne szczegóły architektoniczne nasuwają skojarzenia z twórczością le Corbusiera, zwłaszcza ze słynną jego kaplicą w Ronchamp.

Wewnątrz uformowanych w czworobok murów znajduje się dziedziniec otoczony wieńcem

niskich arkad. Kojarzy się to z architekturą średniowieczną i renesansową zamków i pałaców, a jednocześnie XIX-wiecznych gmachów muzealnych, w których sala centralna przybierała często formę dziedzińca arkadowego, tyle że przeszklonego od góry. Gdyby dziedziniec muzeum moskiewskiego był przeszklony (a jest to teoretycznie możliwe), stałby się taką właśnie salą centralną.

Salę wzdłuż czworoboku nie mają standardowych okien i doświetlane są od góry świetlikami. Niektóre z nich oświetlone są wyłącznie światłem sztucznym.

Muzeum moskiewskie należy do tych nielicznych muzeów przyrodniczych na świecie, w których wystrój plastyczny sal spełnia istotną funkcję jako element dopełniający ekspozycję bądź — co jest już wyjątkowe — jako element artystyczny.

Reliefy

We wszystkich głównych salach wystawowych na ścianach o ok. 12-metrowej wysokości i kilkunasto- do kilkudziesięciometrowej długości znajdują się wielofiguralne kompozycje. Podłoże tych kompozycji stanowi okładzina z płyt wapiennych, ciętych w prostokąty, z zachowanymi wyraźnie fugami i o nieszlifowanej powierzchni. Wprawdzie każdy relief jest dziełem innego artysty, jednak wszystkie łączy metoda wykonania, a mianowicie wcinanie w głąb zewnętrznego obrysu, podobnie jak w reliefach starożytnych Egipcjan. Tematem ich są rekonstrukcje wymarłych gatunków zwierząt i roślin ze wszystkich ważniejszych grup systematycznych, poczynając od pierwotniaków i alg, a kończąc na ssakach i roślinach okrytozalążkowych. Dobór gatunków podyktowany był ich znaczeniem jako dokumentów odkryć paleontologii radzieckiej na terenach radzieckiej Azji oraz w Mongolii.

Między reliefami występują wyraźne różnice w zakresie treści i jej wartości (głównie w stopniu wiarygodności rekonstrukcji) oraz realizmu przedstawieniowego.

1. Wiarygodność poszczególnych rekonstrukcji zależy od liczby i jakości danych stanowiących ich podstawę merytoryczną. Wiele odtworzonych gatunków znanych było np. ze szczątków fragmentarycznych (np. znana była jedynie czaszka zwierzęcia, brak było innych części szkieletu); inne

gatunki znane były wprawdzie ze szkieletów kompletnych lub prawie kompletnych, nie dawały one jednak wskazówek na temat szczegółów morfologicznych, np. powierzchni ciała zwierzęcia, zwłaszcza jego wyglądu. Przy rekonstrukcjach powstały więc rozmaitej rozległości „pola niedookreślenia”, które w opisach werbalnych mogą być pominięte (opis morfologiczny zwierzęcia kopalnego pomija np. cechy jego skóry, gdy o niej nic nie wiadomo), a w rekonstrukcji plastycznej musiały być one szczegółowo określone. Pod względem stopnia wiarygodności rekonstrukcje moskiewskie są więc generalnie podobne do innych, tworzonych w różnych muzeach na świecie. Rekonstrukcje te można podzielić ze względu na wartość treści na kilka typów: a) takie, w których cechy brakujące uzupełniono na podstawie studiów anatomiczno-porównawczych, w szczególności na podstawie pokrewieństwa gatunku wymarłego do gatunków współcześnie istniejących; rekonstrukcje w tej grupie mogły opierać się w pewnym stopniu na studiach z natury, zaś postać zewnętrzną przedstawicieli gatunku żyjącego, po odpowiedniej modyfikacji, obrazowała postać gatunku wymarłego; b) takie, w których wypełnienie „miejsc niedookreślenia” dokonane zostało na zasadzie naukowego dopuszczalnego domysłu, choć brak było dokumentacji faktograficznej; c) takie, w których wypełnienie „miejsc niedookreślenia” polegało na wstawieniu w te miejsca pewnego konkretnego, traktowanego wszelako jako treściowo puste, lub wieloznaczne, i wreszcie d) takie, które w mniejszym lub większym stopniu zostały dokonane na podstawie intuicji, twórczej wyobraźni czy artystycznej fantazji.

2. Stopień realizmu podbudowany jest konwencją plastyczną, w której utwór plastyczny jest wykonany. Reliefy moskiewskie prezentują całą gamę rozmaitych konwencji, począwszy od schematyzmu (często dekoracyjnego), syntetycznego realizmu, aż po rozwiązania skrajnie naturalistyczne.

Związek między stopniem naukowej wiarygodności a stopniem realizmu przedstawieniowego występuje wyraźnie w grupie (a). Realizm i „żywość” zobrazowań doprowadzona jest tam do perfekcji; rekonstrukcje w tej grupie należą bezsprzecznie do najlepszych, zwłaszcza rekonstrukcje ssaków i roślin należy zakwalifikować jako wybitne (autorką ich jest Olga A. Kulikowa). Auto-

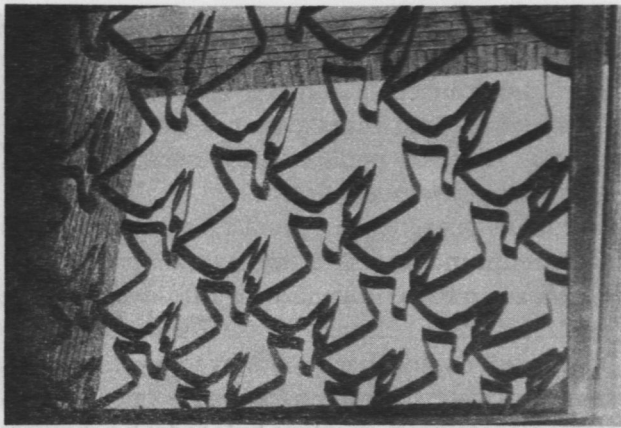


5. Gmach Muzeum Paleontologicznego w Moskwie — typ architektury fortecznej.

5. La vue de l'édifice du Musée Paléontologique à Moscou. Le genre de l'architecture de forteresse.

rka kierowała się intuicją lub wypełniała „miejsca niedookreślenia” konkretem wieloznacznym. Cechuje je często bardzo wysoki stopień weryzmu. Niezwykle „przekonywający” i „żywy” obraz innych wymarłych zwierząt (innego autorstwa) jest już, mimo realizmu, w szczegółach dyskusyjny, często tylko możliwy (rekonstrukcje gadów mezozoicznych). Rekonstrukcje wykonane na podstawie intuicji cechuje różny stopień realizmu, od schematycznych do naturalistycznych. Rekonstrukcje te, choć rysunkowo i rzeźbiarsko często wręcz znakomite, w niektórych wypadkach były kwestionowane przez naukowych konsultantów wystawy jako tak dalece fałszywe, że wręcz postulowano ich zniszczenie.

Kompozycja ścian pokrytych reliefem nie jest jednorodna. Występują rozwiązania dekoracyjne i typowe dla nich symetryzm oraz stylizacja (fauna i flora paleozoiczna), a także układy swobodne, nawet wymykające się ścisłym regułom organizacji płaszczyzny obrazu. Sceny obrazujące życie zwierząt nie powtarzają się. W większości wypadków przedstawienia zwierząt i roślin są umieszczone w płaszczyźnie obrazu (ściany) jedynie jako elementy kompozycji. Kompozycja reliefów jest w zasadzie jednoplanowa podkreślająca płaszczyzną ściany. Jeżeli niekiedy pojawia się tam perspektywa, jest ona bardzo płytka. Regułą jest swobodne traktowanie propozycji, wynikające ze względów dydaktycznych, sprowadzenie przedmiotów małych i dużych do jednakowej, czytelnej dla widza skali. Bardzo typowe jest „abstrakcyjne” trak-



6. Fragment dekoracyjnej kraty z motywem pterozaurów.
6. Le fragment d'une grille décorative avec le motif de ptérosauroiens.

towanie relacji między przedmiotami: drzewa np. aby nie zaciemniały obrazu zasygnalizowane są jako gałązki i umieszczane są obok przedstawień zwierząt, niekiedy nawet na ich tle. Kompozycje tak wykonane nabierają wyraźnie umownego charakteru, wymagają specjalnego sposobu ich „odczytania” (sala kenozoiczna, sala mezozoiczna).

Ceramika

Ceramika stanowi najbardziej efektowny element wnętrza, zwłaszcza pod względem kolorystycznym. Ma ona charakter wyraźnie dekoracyjny i nie ma nic wspólnego z naukową informacją. Prace cechują się „abstrakcyjnym” kolorem (biel-ugier-błękit-zielen). Zestawienia przedstawień zwierząt i roślin są bądź beztreściowe, bądź tworzą pozanaukowe treści anegdotyczne („spotkania” dinozaurów czy mamutów, ich „spacery” itd.). Kompozycje ukazujące ewolucję zawierają motywy zapożyczone ikonograficznie ze sztuki sakralnej: u szczytu kompozycji ilustrującej ewolucję gatunków zwierzęcych umieszczona została postać człowieka jako istoty najwyższej zorganizowanej wśród ssaków. Postać ludzka w tych rozwiązaniach (były dwie wersje) przedstawiana była jako Madonna z Dzieciątkiem lub jako Dzieciątko stojące w Oku Opatrzności, w geście wszechogarniającego błogosławieństwa. Konwencja zapożyczona była wyraźnie z ikon prawosławnych. Przyjęto wersję pierwszą w nieznacznym tylko stopniu zlaicyzowaną. Autorem kompozycji ceramicznych

jest jeden z najwybitniejszych artystów ceramików, A. Bielaszow.

Metaloplastyka

Metaloplastyka stanowi element wyraźnie zdobniczy, a więc pełni ona odmienną funkcję niż rzeźby w Muzeum Senckenberga. Kompozycje tworzą kręgi podwieszane pod sufitem (wyznaczają pewne przestrzenie w sali) bądź zdobią ściany w przedsionkach prowadzących do sal wystawowych. Tematyka jest animalistyczna, a przedstawienia są przetworzeniami rekonstrukcji wymarłych organizmów. Materiałem jest kuta miedź.

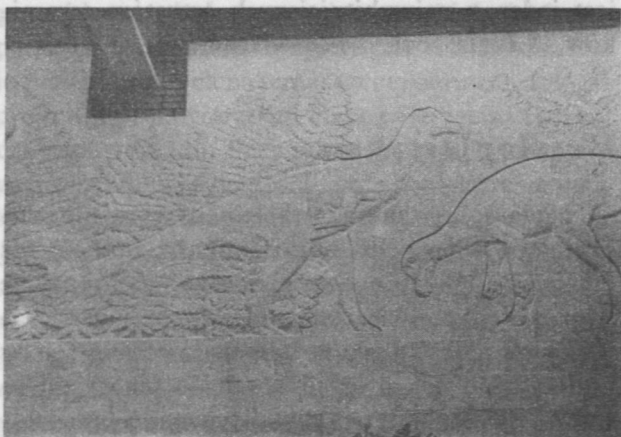
Freski

Stanowią ogromną, całościenną kompozycję (ok. 150 m²), przedstawiającą krajobraz mezozoiczny z jego fauną i florą. Kompozycja utrzymana jest w konwencji syntetycznego realizmu, ze świadomie zawężoną gamą kolorystyczną.

Sprzęt wystawowy

W przeciwieństwie do Muzeum Senckenberga jest to sprzęt ruchomy. Stanowią go gabloty zaprojektowane zgodnie z zasadą obowiązującą w większości współczesnych muzeów. Są to skrzynie przeszlone z tłem od tyłu i wbudowanym i blendowanym od czoła światłem sztucznym. Nietypowa jest tylko bryła gablot. Mają one bowiem nadbudowane wysokie, czterospadałe, „namiotowe” jakby „dachy” (miejscowi pracownicy nazywali je „kołpakami”), dzięki czemu sprawiają wrażenie budowli, tyle że w pomniejszonej skali. „Dachy” gablot kojarzą się stylistycznie z architekturą: bądź współczesnych wieżowców z czterospadałymi dachami (istnieją takie w Londynie, w Moskwie, w Warszawie), bądź gmachów w stylu neoruskim z przełomu XIX i XX w. Zastosowanie takich gablot tłumaczono w muzeum moskiewskim jednak nie tymi pokrewieństwami, lecz skojarzeniami z architekturą staroegipską.

Gabloty zestawiane są w salach szeregowo. Efekt rytmiczności, o który niewątpliwie chodziło, uchwytany jest jednak tylko w makietach projekto-



7. Fragment reliefu ściennego z rekonstrukcją dwunogiego dinozaura z okresu kredowego (*Procheneosaurus*). Zwierzę przedstawione konwencjonalnie jako gładkoskóre, mimo że resztki gatunków blisko spokrewnionych (*Trachodon*) mówią wyraźnie, iż zwierzęta z tej grupy miały skórę pokrytą drobnymi guzkami. Paprotniki odtworzone w innej skali niż zwierzę.

7. Le fragment d'un relief mural avec une reconstruction d'un dinosaure bipède de la période crétacée (*Procheneosaurus*). La bête présentée d'une manière conventionnelle comme celle au cuir uni, bien que des restes des genres apparentés proche (*Trachodon*) soient la preuve nette que des animaux en ce groupe avaient le cuir couvert de boutons fins. Les ptéridophytes reproduites à l'autre échelle que la bête.

wych. Z poziomu wzroku zwiedzającego rytmika ta nie jest uchwytna. Funkcjonalność wysokich „dachów” gablot kwestionowana była wielokrotnie głównie z tego względu, iż nakładały się na dekorację ścienną z bliskiej perspektywy, zasłaniając ją częściowo.

Kompozycja wewnątrz gablot

Kompozycja ta jest o tyle szczególna, że oparta została nie na zasadzie kontrastu i wzajemnego wzmocnienia form i kolorów, lecz na podobieństwie formy i koloru plansz stanowiących tło dla okazów montowanych na tych planszach. Kolorystycznie dominuje ugier i szarość. Z kompozycji wyeliminowany został wszelki geometryzm: tła dla okazów mają obrysy gięte, czasem fantazyjnie zawijane. Niekiedy tła te niemal „obrysowują” eksponaty. Kiedy indziej mają formę „organiczną” wprawdzie, lecz abstrakcyjną. W wielu wypadkach kompozycja jest dwuplanowa. Plan bliższy tworzą tła o funkcji informacyjnej (kształt ich mówi np. o kierunkach ewolucji, o klasyfikacji gatunków), plan dalszy jest już czysto dekoracyj-

ny. Porównanie rozwiązań kompozycyjnych w fazie projektowanej z ich realizacjami pokazuje, że pierwotna koncepcja kompozycji została zatarta. Często występują zagęszczenia i przypadkowość układu. Było to podkreślane przez niektórych konsultantów wystawy.

Elementy graficzne (rysunek, liternictwo, aple) w muzeum moskiewskim wykonano ręcznie.

Muzeum Paleontologiczne w Moskwie jest stale jeszcze *in statu nascendi*. Wiele fragmentów ekspozycji jest dopiero naszkicowanych, inne znajdują się na rozmaitych etapach zaawansowania. Mimo stanu niegotowości, możliwe było jednak uchwycenie koncepcji w kształtowaniu wystawy pod kątem merytorycznym i plastycznym. Muzeum jest ogromne, nawet w porównaniu do największych muzeów światowych. Można więc przewidzieć, że rozwój jego będzie jeszcze trwał długo.

Podsumowanie

Mimo wielu różnic w zakresie organizacji przestrzenno-kolorystycznej i cech stylowych, muzea frankfurckie i moskiewskie mają jedną niezmiennie istotną cechę wspólną, a mianowicie wprowadzenie elementów sztuki. Muzea te potwierdzają słuszność idei, że w wystawach programowo nie mających nic wspólnego ze sztuką (jak np. w muzeach przyrodniczych) wprowadzenie elementów sztuki jest funkcjonalnie uzasadnione. Dzięki ich obecności wystawa nie tylko jest bardziej czytelna, lecz również ma większą siłę oddziaływania. Wiadomo, że pierwszy kontakt zwiedzającego z wystawą ma charakter — niezależnie od jej tematu — emocjonalny, a później dopiero intelektualny. Pozytywne „pierwsze wrażenie” prowadzi do odbioru już naukowego. Jeśli wystawa odpycha swym zewnętrznym wystrojem, widz często rezygnuje z wnikania w treść wystawy. Elementy sztuki wzbogacają ponadto treść wystawy i dostarczają widzowi przeżyć estetycznych. Przeżycia te mogą być niezależne od zainteresowania widza tematem. Nawet gdy zwiedzający nie przeczyta ani jednego objaśnienia na wystawie, gdy jej strona naukowo-informacyjna go nie interesuje, siła przeżycia estetycznego stanowi czynnik bardzo ważny. Wystawa, choć muzealna, choć podporządkowana tematowi naukowemu (każda w zasadzie wystawa muzealna jest jakimś naukowemu tematowi



8. Gabloty i dekoracja ceramiczna sali. Dekoracje przesłaniają wysokie „dachy” gablot.

8. Les vitrines et une décoration céramique de la salle. Le conflit consistant dans ce que la décoration est voilée par des "toits" élevés des vitrines.

podporządkowana), pełni przez swą formę dwie funkcje: poznania naukowego i estetycznego przeżycia.

Różna tradycja kulturowa stanowiąca podłoże kształtowania obu muzeów sprawia, że czynnik estetyczny przybiera rozmaitą postać: dydaktyczno-ilustracyjną (Frankfurt) lub informacyjno-dydaktyczną i równoległe także dekoracyjną (Moskwa). Rozmaity jest też w obu wypadkach udział artystów tworzących wystawę i różne jest pole ich działania. W muzeum moskiewskim ich udział jest niewątpliwie większy. Różne są również środki wyrazu wykorzystane przez artystów i źródła ich inspiracji twórczej. W jednym wypadku wyraźnie widoczny jest wpływ sztuki użytkowej i najnowszych kierunków sztuki „czystej”, w drugim — monumentalnej sztuki dekoracyjnej. W obydwu muzeach zakres funkcjonowania kompozycji przestrzenno-kolorystycznej dotyczy w zasadzie tylko generalnych założeń projektu, bez wnikania w „detale”, np. rozwiązania wewnątrz gablot czy plansz. Kompozycja w zakresie „detali” zostaje bowiem zastąpiona przez regularny lub nieregularny układ przedmiotowy, porządkujący materiał eksponatów jedynie od strony merytorycz-

Przypisy

- ¹ Według folderu wydanego przez Muzeum Senckenberga.
- ² Dokładnej daty nie da się ustalić, ponieważ projekt opracowywany był przez parę lat i znacznie zmieniany.
- ³ Porównawczo: koncepcja architektoniczna nowojorskiego muzeum przyrodniczego (The American Museum of Natural History), łącząca motywy francuskiej architektury średniowiecznej z wątkami renesansu, zaś w dekoracji malarstwie reprezentacyjnego hallu — tendencje monumentalnego malarstwa deko-

nej. Przykład Muzeum Senckenberga ukazuje, jak wielkie znaczenie dla jakości artystycznej i estetycznej wystawy ma zaplecze techniczne. Możliwość posługiwania się odpowiednimi materiałami i technikami nadaje wystawie tę szczególną jakość estetyczną, którą można by nazwać „elegancją” lub „lüksowością”. Jakość ta nie może jednak zastąpić kompozycji, gdy jej w danej strefie wystawy nie ma; nakłada się co najwyżej na kompozycję lub pojawia się obok niej, także w strefach nie podlegających kompozycji.

Rozbudowana tematyka, a także konieczność przekazywania widzowi treści w sposób możliwie prosty i jasny, pokazuje, jak złożony musi być proces projektowania wystawy i jak ścisła współpraca między autorem scenariusza, dydaktykiem i artystą. Pokazuje, że żadna ze stron nie powinna być bezwzględnie zdominowana; w prawidłowym rozwiązaniu autor scenariusza nie może nakazywać artyście łamania praw sztuki, artysta nie może zniekształcać treści wyznaczonych scenariuszem. Sztuka wystaw naukowych jest w pełnym tego słowa znaczeniu sztuką stosowaną lub programową: integruje ona temat z formą w wewnętrznie spójną całość.

Muzea frankfurckie i moskiewskie są niewątpliwie wybitne i — choć na różne sposoby realizują zamierzenia — bardzo śmiało. Przegląd kolejnych faz projektowania wystaw muzeum moskiewskiego pokazuje, jakim zmianom podlegała koncepcja pierwotna i jak dojrzewała ona w trakcie prac. Każde muzeum jest w zasadzie polem nieustannych poszukiwań twórczych: zarówno w zakresie tematu (danych naukowych), informacji (sposobu przekazywania tych danych środkami ekspozycyjnymi), jak i rozwiązań artystycznych oraz działania emotywnego. Śledzenie tych dróg: kolejnych afirmacji, propozycji, negacji, korektur (jak gdyby „ontogenezy” wystawy) jest niezmiernie fascynujące. Pozwala ono na uświadomienie sobie mechanizmów rozwoju, którym podlegają muzea na świecie.

racyjnego zbliżonego do secesji.

- ⁴ W Muzeum Senckenberga wystawa podporządkowana jest zasadzie faktograficznej; w muzeum moskiewskim faktografia podporządkowana jest zagadnieniom ontologicznym (ideologicznym), jest manifestem światopoglądu materialistycznego.
- ⁵ Jest to tradycja wyraźnie XIX-wieczna, wynikająca z koncepcji, iż muzeum to przede wszystkim zbiory naukowe zgromadzone na użytek specjalistów, że wystawa jest prezentacją

pewnego wycinka tych zbiorów itd. Tradycja ta zaznacza się niekiedy w Polsce.

⁶ Bardzo podobne rozwiązanie proponowane było (n.b. przez projektanta polskiego) dla Muzeum Zoologicznego w Berlinie (Zoologisches Museum a.d. Humboldt Universitat) w latach sześćdziesiątych. Wydawało się wtedy zbyt radykalne i nie zostało zrealizowane. „Teki Komisji Urbanistyki i Architektury”, t. V, 1971.

⁷ Kratownica jest powszechnie używanym motywem w architekturze współczesnej. W samym Frankfurcie motyw ten występuje w architekturze nowoczesnych wieżowców. Na motywie kratow-

nicy rozwiązano architekturę nowego Muzeum Sztuki Stosowanej i Przemysłu Artystycznego (Museum für Kunsthandwerk).

⁸ Jest to bardzo ważny moment, który nie zawsze brany jest pod uwagę w projektowaniu wystaw przy ograniczonych środkach materiałowych i technicznych. Projektant zafascynowany „wzorami z zagranicy” naśladuje je powierzchownie, nie mogąc jednak zrealizować ich konstrukcyjnie. Powstaje w rezultacie imitacja o cechach, niestety, tandety.

⁹ Można w tym upatrywać najnowszych tendencji muzealnictwa i tworzenia gmachów muzealnych jako schronów, sejfów, fortyfikacji.

Jerzy Świecimski

Le Musée de l'Histoire Naturelle de Senckenberg à Francfort-sur-le-Main et le Musée Paléontologique de l'Académie des Sciences de l'Union Soviétique à Moscou — l'essai d'une analyse comparative des résolutions d'exposition

L'auteur, dans l'article présenté, effectue une analyse comparative des deux musées européens éminents: le Musée de Senckenberg à Francfort-sur-le-Main, ainsi que le Musée Paléontologique de l'Académie des Sciences de l'Union Soviétique à Moscou. Les deux musées ont plusieurs traits communs dans les thèmes des expositions. Tous les deux introduisent l'élément de l'art dans les solutions des expositions, soit sous la forme d'une illustration scientifique, soit sous celle d'une décoration monumentale. Il est intéressant de comparer la manière de présentation des thèmes similaires (et, automatiqu-

ement, des ensembles des objets exposés semblables) aux musées, où, à la base de leur forme extérieure il y a des traditions culturelles de toutes sortes (architectoniques, plastiques), des préférences de style, des manières d'organisation spacio-coloristique de nature différente. L'article présente le conditionnement de la conception par des facteurs de cette tradition précisément. L'article en question est une contribution à la compréhension des mécanismes dirigeant le développement des musées (en particulier naturels) dans le monde.

Stanisław Januszewski

Ekomuzeum Fourmies-Trélon we Francji

„Nowe muzeum”

Pierwsze ekomuzea powstały zaledwie kilkanaście lat temu. By przedstawić formułę ich działania, prześledźmy historię tych placówek muzealnych.

Droga rozwoju tradycyjnych muzeów prowadziła od kolekcji do instytucji kulturalno-oświatowej. Realizacji ich zadań służyły zbiory, które trzeba było systematyzować, objaśniać, udostępniać i konserwować. Muzea nowożytne pragnęły przedstawiać dzieje cywilizacji i w ten sposób służyć rozwojowi kultury materialnej i duchowej. Zaczęto więc gromadzić w zbiorach muzealnych obiekty świadczące o kulturze minionych etapów. Rozwój

przemysłu i techniki przeobrażający tradycyjne krajobrazy kulturowe niejako wymusił rozszerzenie pojęcia kolekcji muzealnych i włączenie do nich zabytków pomijanych dotąd przez muzea, a mianowicie obiektów przemysłu i techniki.

W końcu XIX w. zaczęto organizować skanseny. Stanowiło to postępek w interpretacji obiektu zabytkowego, choć w niczym nie naruszało zasady, na jakiej opierał się model historycznego muzeum. Stosowane uprzednio metody gromadzenia i ekspozycji zabytków ruchomych przeniesiono na obiekty budowlane, które rekonstruowano w mu-