

doskonale wprowadza czytelnika w piękny kraj Serbów Łużyckich ich historię, stosunki ekonomiczne, socjalne, kulturalne i polityczne. Przedstawienie ubioru ludowego w rozwoju dziejowym daje pogląd na kształtowanie się i przemiany jakie przechodziła odzież dobrze świadczy o pełnym przyswojeniu sobie postępowej, historycznej metody, która dla naukowych pracowników serbskich jest obecnie postulatem prawidłowych rozwiązań naukowych.

Adam Glapa

M U Z E A

MARIA ZNAMIEROWSKA-PRÜFFEROWA

MUZEA I DZIAŁY ETNOGRAFICZNE W POLSCE

Aktualne potrzeby i zarys stanu obecnego¹

1. OCHRONA ZABYTKÓW KULTURY I UDOWEJ

Żyjemy w okresie, w którym krytyka niedomagań społecznych oraz ich ujawnianie staje się nie tylko prawem lecz obowiązkiem, dlatego też sądzę, iż należy wyraźnie stwierdzić i udokumentować braki w zakresie ochrony zabytków kultury ludowej i muzealnictwa etnograficznego w Polsce.

Potrzeby polskiego muzealnictwa etnograficznego należy rozpatrywać, mając na uwadze osiągnięcia w zakresie etnografii w Polsce już od roku 1945. Osiągnięcia te to liczne prace naukowo-badawcze i organizacyjne oraz publikacje Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego i Państwowego Instytutu Sztuki (Zakład Badania Plastyki, Architektury i Zdobnictwa Ludowego, Zakład Badania Muzyki Ludowej i Zakład Badania Tekstów Ludowych), uniwersyteckich Zakładów Etnologii i Etnografii, poli-

¹ Artykuł niniejszy napisany w 1955 r., w znacznym stopniu na podstawie materiałów z 1955 r., miał na celu scharakteryzowanie zbiorów etnograficznych w Polsce oraz przedstawienie palących potrzeb muzealnictwa etnograficznego na tle stanu obecnego. Miały go ilustrować równocześnie wydrukowane pod redakcją M. Znamierowskiej-Prüfferowej, sprawozdania ponad 60 muzeów i działów etnograficznych. Niestety względy techniczne nie pozwoliły na to i artykuł ten ukazuje się z trzyletnim opóźnieniem, już po wydrukowaniu części sprawozdań muzealnych w poprzednim, XLII i XLIII tomie Ludu. Część sprawozdawczą tego artykułu należy więc traktować jako materiał należący już do przeszłości, gdyż w ciągu trzech lat w wielu muzeach zaszły poważne zmiany, których już nie można było tu uwzględnić.

technicznych Zakładów Architektury Polskiej, Instytutu Badań Literackich oraz Urzędów Konserwatorskich, a od 1954 r. Polskiej Akademii Nauk, w której Instytut Historii Kultury Materialnej m. in. przejął znaczną część prac naukowo-badawczych w zakresie monograficznych opracowań kultury ludowej oraz prace nad Polskim Atlasem Etnograficznym.

Przechodząc do rozpatrywania aktualnych potrzeb muzealnictwa etnograficznego, rozpoczniemy od zwrócenia uwagi na sprawę stanu ochrony zabytków kultury ludowej w Polsce, stanowiącej problem podstawowy w rozwoju muzealnictwa etnograficznego. Wiemy, że muzea i działy etnograficzne posiadają niekompletne zbiory wytworów i dokumentacji polskiej kultury ludowej, której zabytki od lat giną w terenie.

Kłęski wojenne spowodowały zniszczenie² i rozgrabienie tysięcy zabytków zabezpieczonych w muzeach oraz rozproszonych w terenie. Obecnie żyjemy w okresie, w którym zabytki kultury ludowej zostały podniesione do godności dokumentów naszego życia narodowego wielkiej wagi, jednak tylko nieliczna część społeczeństwa wie o tym, że nie wolno nam ich lekceważyć. Sytuacja obecna mówi bowiem o poważnej groźbie utraty w ciągu najbliższych lat zabytków rozproszonych w terenie u ludzi nieświadomych ich bezcennej wartości, jako elementów naszej rodzimej kultury ludowej, na której pragniemy i usiłujemy opierać naszą kulturę narodową.

Związek prac naukowych i prac o charakterze społecznym jest w zakresie badań etnograficznych tak oczywisty, iż nie potrzeba udowadniać, że utrata w terenie zabytków mówiących o przeszłości, to pozbawienie naszej historii niejednego ogniwa pozwalającego na budowanie syntez naukowych, tak ważnych ze względów nie tylko naukowych, lecz również społeczno-oświatowych.

² Nie omawiam tu stanu przedwojennych zbiorów etnograficznych ani nie poruszam najpoważniejszej straty w tym zakresie, jaką spowodowało spalenie w 1939 roku Muzeum Etnograficznego w Warszawie. O ile wiem, ma o nim ukazać się artykuł dyrektora tego Muzeum, prof. dr Eugeniusza Frankowskiego.

Celem tego artykułu jest zwrócenie uwagi najwyższych czynników kierowniczych i odpowiedzialnych za te sprawy przedstawicieli społeczeństwa na problem zagrożenia zabytków kultury ludowej i wiedzy o życiu chłopów polskiego z okresu przed wielkimi przemianami gospodarczymi i społecznymi oraz w trakcie ich dokonywania, a w związku z tym przedstawienie pilnych potrzeb naszego muzealnictwa etnograficznego na tle jego obecnego stanu.

Jak wiele w tej dziedzinie pozostało u nas do zrobienia, mówią przedstawione w 42 i w 43 tomie Ludu sprawozdania ponad 60 muzeów i działów etnograficznych. Sprawę ratowania zabytków kultury ludowej należy postawić zasadniczo i otwarcie zdecydowanym głosem etnografów-muzeologów, którzy są świadomi odpowiedzialności, jaka na nich spada wobec historii i społeczeństwa za bierne godzenie się z faktami skazywania na zagładę tego wszystkiego, co tworzyło zręby kultury materialnej, duchowej i społecznej chłopów polskiego. Wystarczy sięgnąć do naszej historii, spojrzeć na mapę i przypomnieć jak wielkie połacie naszego państwa są zdewastowane i pozbawione tego co rodzime, aby zdać sobie sprawę, że nie wolno nam tracić ani jednego dnia, ani lekceważyć żadnego zabytku u nas, w kraju tak wyjątkowo ubogim w dokumenty przeszłości.

Jeśli naszą nową kulturę chcemy opierać na najbardziej cennych rodzimych wartościach, jeśli chcemy aby spełniały one swą rolę społeczno-wychowawczą, to musimy je zachować, chronić przed nieuniknioną zagładą, wynikającą m. in. z naszego wadliwego przystosowania się do dokonywujących się u nas procesów gospodarczo-społecznych.

Znane jest wszystkim badaczom terenowym powszechne palenie starych, malowanych mebli i sprzętów ludowych, cięcie i przerabianie strojów ludowych, rozbieranie chat, o których wiele już napisano itp. I jeśli trwogą napęłnia nas fakt rozebrania około 1949 r. na Mazurach, na terenie woj. białostockiego, i użycia na opał starej chaty pochodzącej z początku XVIII w., posiadającej polski napis, to jednak musimy sobie powiedzieć, że sołtys i nauczycielka, którzy się do tego przyczynili, nie byli temu winni, podobnie jak ci, którzy na złom zabierali zabytki dawnego kowal-

skiego rzemiosła. Winni byliśmy my, wszyscy świadomi wartości kultury ludowej i odpowiedzialni za jej ochronę. Wszakże nie dość mocno żądaliśmy, aby w każdej gminie, wsi i szkole był plakat wyjaśniający te sprawy, ostrzegający przed lekkomyślnym niszczeniem zabytków i pouczający, jak do nich należy się odnosić.

Zbieranie dokumentacji, m. in. rysunków i fotografii, mówiących o przeszłości nie wystarcza. Nic nie zastąpi autentycznego dzieła rąk ludzkich, przemawiającego plastycznie swą specyficzną jakością, na którą składa się surowiec i swoista technika wykonania, forma oraz patyna wieków i to wszystko co stwarza wizję przeszłości poprzez całokształt wytworu — świadka niezaprzeczalnej prawdy minionego życia. Waga takiego zabytku leży nie tylko w sferze wartości naukowych, lecz w sferze sugestywnych wartości dydaktycznych.

Daleko silniejszą wizję przeszłości, uderzającą swą plastyką, daje np. wnętrze folusza czy olejarni podhalańskiej w Muzeum Etnograficznym w Krakowie, niż dziesiątki ilustracji i napisów starannie opracowanych. Nie tutaj jednak miejsce na dowodzenie naukowej, dokumentacyjnej wartości każdego zabytku kultury ludowej, jego wagi dla badań historycznych, a w szczególności dla badań o charakterze etnogenetycznym. Wiadomo, że archeologowie w muzeach etnograficznych często bezskutecznie poszukują odpowiedników dla szeregu szątkowych wytworów kultury, trudnych do zidentyfikowania, że często brak nam materiałów do historii kultury ludowej, które pozwoliłyby na rekonstrukcję jej przeszłości. Wiadome jest na podstawie nie tylko własnych obserwacji, ale także licznych sprawozdań i relacji etnografów-muzeologów z całej Polski, że zabytki kultury ludowej w Polsce giną z zastraszającą szybkością, że żyjemy w ostatnich latach ich istnienia, a wysiłki skierowane ku ich ratowaniu są kroplą w morzu istotnych wielkich i palących potrzeb.

Jakże gorzka i bolesna jest świadomość, że nasi sąsiedzi o tyle mają szczęśliwsze warunki do odtworzenia historii, że zdołali jeszcze uratować zabytki swojej kultury ludowej i że dziś jeszcze urządzają wielkie ekspedycje, z których przywożą tysiące zabytków, aby je zabezpieczyć, opracować i w formie wystaw oraz

publikacji oddać swemu społeczeństwu. Nasze braki i zaniedbania na tym polu są ogromne, a przecież historii potrzebne są realia z okresu wielkich przemian, gdy naturalny rozwój cywilizacji zmiatał ślady dawnego życia.

Sprawa ta, podjęta w skali ogólnopolskiej, leży w znacznym stopniu w rękach czynników decydujących. Posiada ona ogromną wagę społeczno-wychowawczą; toteż chcemy zmobilizować wszystkich powołanych do tego, aby szukali wyjścia z dotychczasowej sytuacji i koordynowali wysiłki swe w kierunku zapobieżenia dalszym stratom. Straty te bowiem uniemożliwiają pełną realizację społecznych zadań muzeów i działów etnograficznych. Rozważania na temat braków w zakresie ochrony zabytków kultury ludowej winny jak najszybciej doprowadzić do stworzenia w całej Polsce jednego frontu akcji ratowniczej, która objęłaby całe społeczeństwo.

Do czołowych zadań młodzieży miast i wsi — a przede wszystkim odradzającego się Harcerstwa Polskiego — Wojewódzkich, Miejskich i Powiatowych Wydziałów Kultury, Domów Twórczości Ludowej, Domów Kultury, świetlic, Towarzystwa Turystyczno-Krajoznawczego itp. powinna należeć kierowana przez fachowców czynna pomoc w tej dziedzinie.

Przed wszystkim w celu poinformowania społeczeństwa o wartości, zagrożeniu i możliwości ratowania zabytków kultury ludowej w terenie powinien być wydany barwny plakat, oraz krótka ulotka, które by dotarły do każdej wsi, szkoły i do każdej instytucji oświatowej w Polsce, podobnie jak docierają plakaty donoszące o groźbie duru brzuszego i nakazie przymusowych szczepień ochronnych lub o walce ze stonką ziemniaczaną.

Oprócz plakatu winny być oczywiście wykorzystane wszelkie inne sposoby anonsowania o wartości zabytków kultury ludowej, o ich zagrożeniu i możliwości zachowania dla przyszłych pokoleń. Hasła te powinny głosić: prasa, radio, kino itd.

Poza tym pilna i potrzebna jest przemyślana akcja zabezpieczająca teren przed rabunkowym wykupywaniem przedmiotów sztuki ludowej dla celów handlowo-spekulacyjnych oraz wnikliwa

ingerencja w szczególności w sprawy wykupu w terenie starych strojów ludowych.

Znikome możliwości badawcze muzeów i działów etnograficznych nie tylko powodują bezpowrotną stratę dokumentów naszej historii, lecz również paraliżują usługową rolę muzeów. Szczególnie daje się to odczuć w zakresie ogromnego i powszechnego zapotrzebowania na autentyczne stroje ludowe poszukiwane jako wzory przez domy kultury, teatry, zespoły taneczne, świetlice itd. Niestety, w mniejszych miastach oraz na Ziemiach Odzyskanych muzea przeważnie ich nie posiadają, gdyż nie mają możliwości prowadzenia badań i zakupów. To samo dotyczy wzorcowych okazów rodzimej kultury, a więc rzemiosł i różnych dziedzin plastyki ludowej. Stan taki powoduje, iż np. stroje ludowe kupowane są bez właściwej dokumentacji, nie mają właściwego zabezpieczenia, znajdują się poza ewidencją muzeów i często są stracone dla badań naukowych. Umożliwienie muzeom rozszerzenia ich działalności winno doprowadzić do zbadania przez nie w terenie i do wykupienia zabytków kultury ludowej, a w szczególności starych strojów oraz do czuwania nad wszelkimi zabytkami rozproszonymi w terenie. Winny one być sfotografowane, zaopatrzone we właściwą dokumentację i przekazane do właściwego miejsca jakim jest muzeum, po ewentualnym wykorzystaniu ich przez małe rozproszone instytucje, podlegające fachowej opiece.

Przyszłość zabytku uwarunkowana jest koniecznością jego właściwego zabezpieczenia, przeprowadzenia odnośnych wszechstronnych badań, łącznie z terenowymi, oraz udostępnienia społeczeństwu jego wartości. Toteż sprawa miejsca, w którym ma on być przechowywany i udostępniony, jest sprawą pierwszorzędnej wagi. Niewątpliwie muzea i działy etnograficzne są do tego powołane przed wszystkim, jednak w przejściowym okresie rozbudowy placówek kulturalnych może wyjątkowo zachodzić uzasadniona potrzeba czasowego przechowywania ich w instytucji o charakterze społeczno-usługowym, która w dalszym planie rozbudowy winna stać się częścią składową określonego muzeum.

Tu dochodzimy do poruszanej już sprawy gromadzenia wyczerpującej dokumentacji, która winna być nad wyraz skrupulatnie

zbierana według wskazówek wypracowanych przez specjalistów, a uwzględniających nie tylko nazwę gwarową części odzieży, technikę jej wykonania i pochodzenie, lecz również historię przeobrażeń danej odzieży, związek jej z historią danego środowiska, z podłożem gospodarczo-społecznym itd.

W tej sprawie winny być opracowane ściśle instrukcje ułatwiające opiekę nad szczególnie zagrożonymi zabytkami kultury ludowej, gromadzonymi nie zawsze przez fachowców.

2. ZARYS OBECNEGO STANU ZBIORÓW ETNOGRAFICZNYCH

Ilość zbiorów etnograficznych w Polsce. Przegląd muzealnych zbiorów etnograficznych pochodzących z Polski³, podległych Ministerstwu Kultury i Sztuki, z uwzględnieniem przybliżonej ilości⁴ zebranych okazów, przedstawiał się na początku 1955 r. następująco w ramach 17 województw⁵:

		ilość obiektów	
1. Woj. białostockie (2 muzea)			
Muzeum w Białymstoku		266	
" " Łomży		1542	1808
2. Woj. bydgoskie (3 muzea)			
Muzeum w Grudziądzu		539	
Muzeum w Toruniu		4006	
" " Kujawskie we Włocławku		384	4929
3. Woj. gdańskie (3 muzea)			
Muzeum Pomorskie w Gdańsku ⁶	ok.	70	
" w Kartuzach		590	
" " Kwidzynie	ok.	350	1010

³ W kilku miastach łącznie ze Zbiorami innych krajów europejskich.

⁴ Dane dotyczące obecnego zarysu uzyskane zostały dzięki rozesłaniu w 1954 r. przez Polskie Towarzystwo Ludoznawcze (Redakcja Działu Muzealnego „Ludu”) ankiety uzgodnionej z CZMiOZ, który ze swej strony również udzielił materiałów. Z przykrością stwierdzam, że ze względów technicznych, niezależnych od Redakcji, dodatkowo nadesłane materiały sprawozdawcze nie mogły być rozszerzone, a czasem musiały być skrócone. (Szczegółowe dane zob. w sprawozdaniach poszczególnych muzeów w 42 i 43 tomie „Ludu”).

⁵ Nie wymieniam tu zbiorów dotyczących muzeów typu skansenowskiego.

⁶ Nie znam ilości obiektów znajdujących się w Zbiornicy w Oliwie.

4. Woj. katowickie (7 muzeów) ⁷			
Muzeum w Bielsku-Białej		78	
" " Bytomiu		4500	
" " Chorzowie		2365	
" " Cieszynie		1750	
" " Częstochowie ⁸		222	
" " Gliwicach		1414	
" " Zabrze		64	10393
5. Woj. kieleckie (2 muzea)			
Muzeum Świętokrzyskie w Kielcach	ok.	834	
" w Radomiu		179	1013
6. Woj. koszalińskie (3 muzea)			
Muzeum w Darłowie		286	
" " Koszalinie		66	
" " Słupsku		347	699
7. Woj. krakowskie (8 muzeów)			
Muzeum Etnograficzne w Krakowie	ok.	18349	
" Narodowe w Krakowie	ok.	3500	
" Historyczne w Krakowie		50	
" w Nowym Sączu		1000	
" " Rabce		950	
" " Zakopanem		5018	
" " Tarnowie		17	
" " Żywcu		274	29158
8. Woj. lubelskie (3 muzea)			
Muzeum w Chełmie	ok.	278	
" " Lublinie		2780	
" " Zamościu		680	3738
9. Woj. łódzkie (5 muzeów)			
Muzeum Archeologiczne i Etnograficzne w Łodzi	ok.	11000	
" w Łowiczu ⁹		2960	
" " Piotrkowie Trybunalskim		596	
" " Sieradzu	ok.	360	
" " Tomaszowie Mazowieckim		1678	16594

⁷ Wg nieco później otrzymanych informacji prof. dr M. Gładysza ilość obiektów wynosiła w Bielsku-Białej — 100, w Bytomiu — 3664, w Chorzowie — 2359, w Cieszynie — 700, w Gliwicach — 2000, w Pszczynie — 206, w Zabrze — 62.

⁸ Ekspozyty te stanowią przeważnie własność Muzeum Kultury i Sztuki Ludowej w Warszawie.

⁹ Muzeum w Łowiczu w ramach CZMiOZ podlega Muzeum Narodowemu w Warszawie.

10. Woj. olsztyńskie (3 muzea)			
Muzeum w Kętrzynie		110	
" Mazurskie w Olsztynie		973	
" w Szczytnie		337	1420
11. Woj. opolskie (4 muzea)			
Muzeum w Brzegu		170	
" " Nysie		207	
" " Opolu ¹⁰		570	
" " Raciborzu		465	1412
12. Woj. poznańskie (4 muzea)			
Muzeum w Kaliszu	ok.	100	
" " Lesznie	ok.	100	
" Narodowe w Poznaniu (Rogalin)		1738	
" Narodowe w Poznaniu (Instr. Muzycznych)		225	2163
13. Woj. rzeszowskie (4 muzea)			
Muzeum w Jarosławiu		77	
" " Przemyślu		1455	
" " Rzeszowie ¹¹		2200	
" " Sanoku		432	4164
14. Woj. szczecińskie (1 muzeum)			
Muzeum Pomorza Zachodniego w Szczecinie	ok.	1000	1000
15. Woj. warszawskie			
Muzeum w Płocku		260	
" Kultury i Sztuki w Warszawie		8000	
Ministerstwo Kultury i Sztuki (CZSPiW)	ok.	5000	13260
16. Woj. wrocławskie (3 muzea) ¹²			
Muzeum w Jeleniej Górze	ok.	2000	
" " Kamiennej Górze		1061	
" " Wrocławiu		2045	5106
17. Woj. zielonogórskie (2 muzea)			
Muzeum w Międzyrzeczu		430	
" " Zielonej Górze		17	447

¹⁰ Według informacji prof. dr M. Gładysza ilość obiektów etnograficznych była następująca: w Nysie — 356, w Opolu — 712, w Raciborzu — 201.

¹¹ Liczba ta obejmuje zbiory, które tam przysły z Muzeum w Łańcucie.

¹² Według później otrzymanych informacji prof. dr M. Gładysza i mgr L. Itmana ilość obiektów była następująca: w Bołkowie — 425, w Jaworze — 150, w Jeleniej Górze — 1919, w Kamiennej Górze — 360, w Wał-

Ogólna ilość etnograficznych zbiorów pochodzących z Polski, znajdujących się pod opieką Ministerstwa Kultury i Sztuki, CZM i OZ oraz CZSPiW wynosiła na początku 1955 r. ok. 97 000 obiektów.

Zbiory europejskie (pozapolskie), w szczególności dotyczące kultury ludowej Słowian, znajdują się: w Muzeum Górnośląskim w Bytomiu, Muzeum Etnograficznym w Krakowie, Muzeum Narodowym w Poznaniu, Muzeum Kultury i Sztuki Ludowej w Warszawie oraz w niewielkiej ilości rozproszone w innych muzeach.

Zbiory pozaeuropejskie znajdują się przede wszystkim: w Muzeum Kultury i Sztuki Ludowej w Warszawie (12 000), gdzie zostały celowo scentralizowane, a poza tym w Muzeum Etnograficznym w Krakowie (1754), w Muzeum Narodowym w Poznaniu (1120), w Dziale Muzealnym Biblioteki Kórnickiej w Kórniku (200) oraz w Muzeum w Nysie (ok. 55).

Ogólna ilość muzealnych zbiorów pozaeuropejskich w Polsce wynosiła ponad 15 000 okazów; bardziej ścisłych danych nie udało mi się uzyskać. Nie uwzględniłam też rozproszonych zbiorów prywatnych.

Pod względem ogólnej ilości zbiorów etnograficznych na pierwszym miejscu stoi Muzeum Etnograficzne w Krakowie (21 023, a do końca 1957 r. — 22.027) posiadające znaczną część uratowanych zbiorów przedwojennych, a następnie Muzeum Kultury i Sztuki Ludowej w Warszawie (ok. 20 000, a do końca 1957 r. — 21.389)¹³, które dopiero po wojnie zaczęło je gromadzić, bogate również w zbiory jest Muzeum Etnograficzne w Łodzi (ok. 11.000).

brzychu — 248—278, we Wrocławiu — 804, w Zgorzelcu — 143, w Ziębicach — 305 (wg informacji mgr L. Itmana) i Żelaznie — 123.

¹³ Dla porównania można wymienić jedno z muzeów szwajcarskich, a mianowicie muzeum Etnograficzne w Bazylei, które w 1942 r. posiadało ok. 61 000 okazów etnograficznych.

Zbiory polskie, inne europejskie, lub pozaeuropejskie znajdują się poza tym w posiadaniu uniwersyteckich Zakładów Etnologii i Etnografii m. in. np. w Poznaniu, w Toruniu i Wrocławiu.

Ogólna ilość zbiorów etnograficznych w Polsce, podległych Ministerstwu Kultury i Sztuki, pochodzących z Polski, z innych terenów Europy i z krajów pozaeuropejskich wynosi ponad 112 000 okazów¹⁴, zaś załączona mapa za str. 000 ilustrująca rozmieszczenie zbiorów etnograficznych w Polsce jest pierwszą próbą kartograficznego przedstawienia ewidencji tych zbiorów na dzień 1 stycznia 1955 r. Posiada ona niestety braki i nieścisłości wynikające np. z niekompletnych lub nieustalonych danych, ze zmian zachodzących w organizacji muzealnictwa, a w związku z tym z przemieszczania zbiorów, z różnych sposobów obliczania ilości obiektów, oraz z odmiennego ujmowania ilości depozytów itp. Braków tych nie udało się uniknąć, sądzę jednak, iż w ogólnych zarysach nie zniekształciły one zbyt obrazu stworzonego na podstawie sprawozdań nadesłanych przez dyrekcje muzeów lub przez miejscowych kierowników¹⁵.

Przegląd większych kolekcji. Specyfikacja¹⁶ muzeów i działów etnograficznych w Polsce na tle niektórych przykładów większych zbiorów specjalnych, znajdujących się pod opieką Ministerstwa Kultury i Sztuki:

¹⁴ Dla porównania można też dodać, iż np. jedno Państwowe Muzeum Etnografii w Leningradzie posiadało w 1948 r. do 250 000 obiektów. (Sow. Etnogr., 1948 N. 1, s. 222) mając oczywiście znacznie szerszy zasięg geograficzny.

¹⁵ Uwagi i uzupełnienia, o które prosiłam referując powyższe dane na konferencji muzealnej w Warszawie, zwołanej przez CZMiOZ 19—20 V 1955 roku, uwzględniłam w tekście lub w przypisach. Dalsze sprostowania lub uzupełnienia dotyczące stanu zbiorów z 1. I. 1955 r. mogą być wydrukowane w następnym tomie „Ludu“.

¹⁶ Nie używam tu terminu „specjalizacja“ muzeów, gdyż w niektórych wypadkach posiadanie większej ilości okazów z wybranego działu nie szło w parze z planowym ich gromadzeniem i opracowywaniem. Różne ilości okazów z wymienionych działów znajdują się oprócz tego w wielu innych muzeach; z braku danych nie można ich było uwzględnić.

Lowiectwo

Kraków (Muz. Etnograficzne)

Rybolówstwo

Szczecin (Muz. Pomorza Zachodniego)

Toruń (Muzeum w Toruniu)

Kartuzy (Muz. Kaszubskie)

Pasterstwo

Zakopane (Muz. Tatrzańskie)

Kraków (Muz. Etnograficzne)

Bytom (Muz. Górnośląskie)

Cieszyn (Muz. w Cieszynie)

Pszczelnictwo

Kraków (Muz. Etnograficzne)

Toruń (Muz. w Toruniu)

Uprawa roślin

Kraków (Muz. Etnograficzne)

Łódź (Muz. Arch. i Etnogr.)

Warszawa (Muz. Kult. i Szt. Lud.)

Górnictwo

Bytom (Muz. Górnośląskie)

Kielce (Muz. Świętokrzyskie)

Budownictwo (modele chat)

Kraków (Muz. Etnograficzne)

Rzeźba figuralna

Bytom (Muz. Górnośląskie)

Kraków (Muz. Etnograficzne)

Rabka (Muz. w Rabce)

Warszawa (Muz. Kult. i Szt. Lud.)

Warszawa (Zbiory Min. Kult. i Szt.)

Drzeworyty ludowe¹⁸

Kraków (Muz. Etnograficzne)

Zdobione przedmioty gospodarskie

Kraków (Muz. Etnograficzne)

Warszawa (Muz. Kul. i Szt. Lud.)

Zakopane (Muz. Tatrzańskie)

Formy piekarnicze

Bytom (Muz. Górnośląskie)

Cieszyn (Muz. w Cieszynie)

Gliwice (Muz. w Gliwicach)

Kraków (Muz. Etnograficzne)

Koszalin (Muz. w Koszalinie)

Racibórz (Muz. w Raciborzu)

Toruń (Muz. w Toruniu)

Warszawa (Muz. Narodowe)

Wrocław (Muz. Śląskie)

Plecionkarstwo

Kwidzyn (Muz. w Kwidzynie)

Szczecino (Muz. w Szczecinie)

Sitarstwo

Lublin (Muz. w Lublinie)

Sprzęty

Warszawa (Muz. Kult. i Szt. Lud.)

Kraków (Muz. Etnograficzne)

Obrazy malowane na szkle

Bytom (Muz. Górnośląskie)

Gliwice (Muz. w Gliwicach)

Jelenia Góra (Muz. w Jeleniej Górze)

Kraków (Muz. Etnograficzne)

Warszawa (Muz. Kult. i Szt. Lud.)

Zakopane (Muz. Tatrzańskie)

Wycinanki i nalepianki

Lublin (Muz. w Lublinie)

Łowicz (Muz. w Łowiczu)

Kraków (Muz. Etnograficzne)

Warszawa (Muz. Kult. i Szt. Lud.)

Warszawa (Zbiory Min. Kult. i Szt.)

¹⁷ Z braku dostatecznych danych w okresie pisania artykułu nie omawiam specyfikacji pozapolskich zbiorów europejskich i zbiorów pozaeuropejskich, ani też nie wyczerpuję różnicowania bardzo cennych zbiorów Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi.

¹⁸ Muzeum Etnograficzne w Krakowie posiada poważne archiwum ikonograficzne, obsługujące całą Polskę, a często i zagranicę.

Tkaniny

Białystok (Muz. w Białymstoku)

Bielsko-Biała (Muzeum w Bielsku-Białej)

Olsztyn (Muz. Mazurskie)

Warszawa (Muz. Kult. i Szt. Lud.)

Warszawa (Zbiory Min. Kult. i Szt.)

Klocki do drukowania tkanin

Białogard (Muz. w Białogrodzie)

Brzeg (Muz. w Brzegu)

Bytom (Muz. Górnośląskie)

Cieszyn (Muz. w Cieszynie)

Darłowo (Muz. w Darłowie)

Gliwice (Muz. w Gliwicach)

Koszalin (Muz. Etnograficzne)

Kraków (Muz. Narodowe)

Kwidzyn (Muz. w Kwidzynie)

Międzyrzec (Muz. w Międzyrzeczu)

Olsztyn (Muz. Mazurskie)

Przemysław (Muz. w Przemysławie)

Racibórz (Muz. w Raciborzu)

Słupsk (Muz. w Słupsku)

Szczecin (Muz. Pomorza Zachodniego)

Szczecino (Muz. w Szczecinie)

Toruń (Muz. w Toruniu)

Wrocław (Muz. Śląskie)

Zakopane (Muz. Tatrzańskie)

Zamość (Muz. w Zamościu)

Farbiarstwo roślinne i zwierzęce

Kraków (Muz. Etnograficzne)

Hafty i koronki

Bytom (Muz. Górnośląskie)

Gliwice (Muz. w Gliwicach)

Kraków (Muz. Etnograficzne)

Kraków (Muz. Narodowe)

Warszawa (Muz. Kult. i Szt. Lud.)

Warszawa (Zbiory Min. Kult. i Szt. Lud.)

Odzież i strój ludowy

Kraków (Muz. Etnograficzne)

Warszawa (Muz. Kultury i Sztuki Ludowej)

Warszawa (Zbiory Min. Kult. i Szt.)

Garncearstwo

Kraków (Muz. Etnograficzne)

Kraków (Muz. Narodowe)

Lublin (Muz. w Lublinie)

Łowicz (Muz. w Łowiczu)

Łódź (Muz. Arch. i Etnograficzne)

Warszawa (Zbiory Min. Kult. i Szt.)

Warszawa (Muz. Kult. i Szt. Lud.)

Kafle

Kraków (Muz. Etnograficzne)

Kraków (Muz. Narodowe)

Olsztyn (Muz. Mazurskie)

Szczecino (Muz. w Szczecinie)

Brzeg (Muz. w Brzegu)

Zdobnictwo i obróbka skóry

Kraków (Muz. Etnograficzne)

Kraków (Muz. Narodowe)

Zakopane (Muz. Tatrzańskie)

Zdobnictwo i obróbka metali

Kraków (Muz. Narodowe)

Zakopane (Muz. Tatrzańskie)

Zdobnictwo i obróbka bursztynu

Łomża (Muz. w Łomży)

Szopki

Kraków (Muz. Historyczne)

Maszkary

Kraków (Muz. Etnograficzne)

Pisanki

Kraków (Muz. Etnograficzne)

Kraków (Muz. Narodowe)

Warszawa (Zbiory Min. Kult. i Szt.)

Wyroby z ciasta

Kraków (Muz. Etnograficzne)

Łomża (Muz. w Łomży)

Podłazniki (pająki)

Kraków (Muz. Etnograficzne)

Zabawki

Kraków (Muz. Etnograficzne)

Tańce (modele)

Kraków (Muz. Etnograficzne)

Instrumenty muzyczne

Poznań (Muz. Narodowe: — Muz. Instr. Muz.)

Lecznictwo

Chorzów (Muz. w Chorzowie)

Kraków (Muz. Etnograficzne)

Zwyczaje prawne (miary, znaki, godła)

Kraków (Muz. Etnograficzne)

Oprócz wyżej wymienionych zbiorów należy wymienić zbiory specjalne, znajdujące się w ramach innych instytucji, a mianowicie:

rybołówstwo — do niedawna w tak zwanym Muzeum Kłusowniczym w Łopusznej pod Nowym Targiem (ok. 70);

pszczelnictwo — kolekcja narzędzi bartniczych (61) w Muzeum Przyrodniczo-Leśnym przy Białowieskim Parku Narodowym jako ośrodka wystawowym¹⁹ w Białowieży;

uprawa roślin — zbiory narzędzi rolniczych znajdują się w Warszawie w Instytucie Elektryfikacji i Mechanizacji Rolnictwa²⁰;

górnictwo — zbiory narzędzi, sprzętów górniczych itp. w Muzeum Górniczym Związku Zawodowego Górników w Sosnowcu (4000) oraz w Wieliczce w Muzeum Salinarnym;

wyroby z bursztynu — w Muzeum Ziemi w Warszawie.

Jedną z najpoważniejszych kolekcji sztuki ludowej Polski, liczącą w 1954 r. 5500 obiektów, a w 1957 r. ok. 10 000 posiada Ministerstwo Kultury i Sztuki, (Centralny Zarząd Sztuk Plastycznych i Wystaw, Wydział Sztuki Ludowej) w Warszawie. Zbiór ten obejmuje rzeźbę, malarstwo, wycinanki, pisanki, stroje ludowe oraz zdobnictwo wyrobów drewnianych, ceramicznych, tkanin itp. Kolekcja ta, spełniająca rolę usługową, miała wejść do zbiorów stołecznego Muzeum Kultury i Sztuki Ludowej.

Obok niej należy wymienić, poważną kolekcję sztuki ludowej, należącą do Wzorcowni Krajowego Związku Spółdzielni Przemysłu Ludowego i Artystycznego CPLiA w Warszawie. Liczy ona 4000 obiektów. Składają się na nią stroje, tkaniny, ceramika, wyroby z metalu, wycinanki itd. służące jako wzory przede wszystkim dla produkcji, lecz również dla celów społeczno-oświatowych.

Zbiory sztuki ludowej i rzemiosła posiada również Wzorcownia Instytutu Wzornictwa Przemysłowego w Warszawie.

Obiekty sztuki ludowej znajdują się rozproszone w muzeach krajoznawczych PTTK, które ostatnio powstają (np. w Myślenicach, w woj. krakowskim oraz w Bieczu, Gorlicach i Krośnie); w muzeach diecezjal-

¹⁹ Muzeum założone w 1922 r., posiadające 2546 okazów puszczańskich, nie jest instytucją samodzielną lecz wchodzi w skład Białowieskiego Parku Narodowego.

²⁰ Zbiór po prof. Biedrzyckim w znacznym procencie uległ zniszczeniu w okresie wojny i w pierwszych latach powojennych. Obecnie liczy on podobno ok. 45 obiektów.

nych i muzeach pod opieką władz kościelnych, np. w Raciążku (pow. Włocławek), Złakowie (pow. Łowicz) itd.; przy niektórych szkołach, np. w Key-ni (pow. Szubin) oraz u wielu prywatnych kolekcjonerów.

Miejskie Rady Narodowe posiadają czasem zbiory etnograficzne: MRN w Wiśle np. pragnęła oddać swe zbiory do Muzeum, które skupiałoby wytwory kultury ludowej Beskidu. Podobnie MRN w Krapkowicach n. Odrą w pow. opolskim posiadała resztki dawnego większego zbioru etnograficznego.

Przykłady powyższe oczywiście nie wyczerpują całości zagadnienia zbiorów etnograficznych rozproszonych w Polsce, o których nie posiadamy całkowicie dokładnych danych.

W związku z istnieniem w Polsce zbiorów etnograficznych znajdujących się poza opieką Ministerstwa Kultury i Sztuki, należałoby dla skoordynowania pracy stworzyć z nimi stałą więź pozwalającą na wciągnięcie tych zbiorów do ogólnej ewidencji w celu usprawnienia możliwości korzystania z nich w pełni do celów naukowych i społecznych.

Odnośnie do zasięgu działania muzeów zaznaczyć należy, iż zbiory z całej Polski, aczkolwiek w różnym stopniu, gromadzone są przez Muzeum Kultury i Sztuki Ludowej w Warszawie, Muzeum Etnograficzne w Krakowie, Muzeum Archeologiczne i Etnograficzne w Łodzi, Muzeum Narodowe w Poznaniu.

Dział Etnograficzny Muzeum w Toruniu, przekształcony od 1. I. 1959 r. w Muzeum Etnograficzne, gromadzi obiekty z północnej Polski, a jedynie obiekty rybackie z całej Polski.

Pozostałe muzea mają zasięg wyraźnie regionalny²¹, obejmując pobliskie obszary zajęte przez mniejsze lub większe grupy etniczne lub zespoły spokrewnionych grup etnicznych.

Regiony te wahają się w granicach paru powiatów lub województw. Muzea regionalne znajdują się przeważnie w jednym z poważniejszych ośrodków danego regionu.

Istnieje potrzeba pewnej dyslokacji wybranych zbiorów w niektórych muzealnych placówkach śląskich, szczególnie ważnych ze względu na obsługiwane największego robotniczego terenu Polski.

Potrzebne są etnograficzne placówki muzealne lub muzea-wnętrza chat, np. na terenie Pienin, na Kujawach (w Kruszwicy nad Gopłem) itd.

²¹ Zob. wypowiedzi kierowników muzeów w sprawozdaniach w 42 i 43 t. „Ludu”.

Muzea na wolnym powietrzu.

Muzea typu skansenowskiego w Polsce w postaci chat²², zagród, kościołków lub całych kompleksów wsi w ramach województw:

1. Woj. gdańskie

Wdzydze, pow. Kościerzyna, 2 chaty — zabytkowa i nowoodbudowana.

2. Woj. katowickie

Katowice — w parku znajduje się przeniesiony przed wojną z Syryni oryginalny, zabytkowy kościółek, a poza tym dzwonnica i śpichlerz.

Bytom — w parku zabytkowy kościółek drewniany.

Chorzów — na górze Wyzwolenia — kościółek drewniany.

Brenna, pow. Cieszyn — stara chata kurna i folusz będący w ruchu (pod opieką konserwatora)²³.

3. Woj. krakowskie

Kraków — kościółek w lesie Wolskim,

Zakopane — kompleks chat we wsi Kościeliska, kościółek na Harendzie.

Zubrzyca Górna, pow. Nowy Targ — Dwór Moniaków.

4. Woj. olsztyńskie

Olsztynek — kościółek (rekonstrukcja), którego oryginał znajduje się w pow. Ostróda; parę chat i kuźnia dworska z pow. Pasłęk, oraz zespół budynków (częściowo w postaci rekonstrukcji): chata, stodoła, szopa i tzw. kleć z terenu litewskiego b. Prus Wschodnich rekonstr.²⁴ i in.

W woj. wrocławskim były dwie chaty-muzea. Jedna z nich w Karpaczu posiadała wiele nieautentycznych sprzętów, druga w Szklarskiej Porębie doskonale urządzona przez prof. dr T. Seweryna przez kilka lat spełniała rolę muzeum-wnętrza.

Projektowane od lat Centralne Muzeum na Wolnym Powietrzu w Warszawie dotychczas nie zostało nawet zapoczątkowane, aczkolwiek Muzeum Kultur Ludowych włożyło w tę sprawę wiele wysiłku, biorąc pod uwagę tereny w Wilanowie lub na Bielanych. Planowane jest utworzenie już zapoczątkowanego Muzeum na Wolnym Powietrzu w Krakowie, w Parku Wolskim, w Poznaniu nad jeziorem Maltańskim, w Pyzdrach i w Krotoszynie oraz w Kieleckim, w Bielanych Kapitulnych. Czynione są przygotowania do stworzenia Skansenu w Parku Kultury i Wypoczynku między Katowicami²⁵, Chorzowem, a Siemianowicami i w Parku Pszczyńskim.

²² Brane są tu pod uwagę same obiekty budownictwa ludowego lub też również wewnętrzne urządzenie w postaci sprzętów, narzędzi itp.

²³ Dane dotyczące Śląska zawdzięczam Dr Longinowi Malickiemu.

²⁴ H. Skurpski. Muzeum „Skansenowskie” w Olsztynku, „Lud”, t. 37; 1947, s. 412—415.

²⁵ Wszystkie zabytki woj. katowickiego podlegają Wydziałowi Kultury MRN.

Projekty podobne były wysuwane dla Torunia lub Parku Narodowego nad Gopłem i w innych miejscowościach.

Jak widzimy znikoma jest ilość naszych zabytków budownictwa ludowego wykorzystanych jako wnętrza muzealne. Dla porównania można wymienić, iż w roku 1955 Szwecja oprócz ogromnego Skansenu w Sztokholmie i kilku innych większych, posiadała około 700 urządzonych zagród lub chat (muzeów-wnętrz) w terenie.

Zbiory etnograficzne w ramach administracyjnej organizacji muzealnictwa w Polsce. Znakomita większość zbiorów etnograficznych w Polsce znajduje się pod zarządem Centralnego Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków Ministerstwa Kultury i Sztuki w Warszawie.

W powyższych ramach na początku 1955 r. układ administracyjny muzeów przedstawiał się następująco: istniały w Polsce 3 etnograficzne muzea autonomiczne: 1) Muzeum Kultury i Sztuki Ludowej w Warszawie²⁶, 2) Muzeum Etnograficzne w Krakowie, 3) Muzeum Etnograficzne w Łodzi oraz Dział Etnograficzny autonomicznego Muzeum Tatrzańskiego im. T. Chałubińskiego w Zakopanem. Zbiory etnograficzne posiada też autonomiczne Muzeum Historyczne w Krakowie.

Poza tym zbiory znajdują się w wyodrębnionych lub niewyodrębnionych Działach Etnograficznych lub Oddziałach Muzeów Narodowych, bądź tzw. muzeów okręgowych lub podległych im tzw. muzeów podopiecznych, niejednokrotnie do niedawna nie posiadających fachowego kierownictwa. Układ tych Działów w zakresie zależności i opieki przedstawiał się w końcu grudnia 1954 r. następująco:

- | | |
|---|--|
| 1. Muzeum Górnośląskie w Bytomiu posiadające Dział Etnograficzny | Muzea podległe:
Muzeum w Bielsku
„ w Cieszynie
„ w Częstochowie
Oddziały:
w Chorzowie
w Gliwicach
w Zabrze (w zaczątku) |
| 2. Muzeum Pomorskie w Gdańsku posiadające Dział Etnograficzny w organizacji | Muzea podległe:
Muzeum w Kartuzach
„ w Kwidzynie
Oddział:
we Wdzydzech (skansen) |
| 3. Muzeum Świętokrzyskie w Kielcach posiadające Dział Etnograficzny | Muzea podległe:
Muzeum w Radomiu |

²⁶ Dawne Muzeum Kultur Ludowych.

4. Muzeum Narodowe w Krakowie nie posiadające Działu Etnograficznego

Muzea podległe:
Muzeum w Nowym Sączu
„ w Rabce
„ w Tarnowie
„ w Żywcu
Oddział:
w Krakowie

5. Muzeum w Lublinie posiadające Dział Etnograficzny.

Muzea podległe:
Muzeum w Chełmie
„ w Zamościu

6. Muzeum Sztuki w Łodzi nie posiadające Działu Etnograficznego.

Muzea podległe:
Muzeum w Łęczycy
„ w Piotrkowie Tryb.
„ w Sieradzu
„ w Tomaszowie Maz.

7. Muzeum Mazurskie w Olsztynie posiadające Dział Etnograficzny

Muzea podległe:
Muzeum w Kętrzynie
„ w Szczytnie

8. Muzeum Narodowe w Poznaniu.

Muzea podległe:
Muzeum w Kaliszu
„ w Lesznie
„ w Międzyrzeczu
„ w Zielonej Górze
Oddziały:

w Poznaniu Oddział Instrumentów
Muzycznych
w Rogalinie (Dział Etnograficzny)

9. Muzeum w Rzeszowie posiadające Dział Etnograficzny.

Muzea podległe:
Muzeum w Jarosławiu
„ w Przemyślu
„ w Sanoku

10. Muzeum Pomorza Zachodniego w Szczecinie posiadające zbiory etnograficzne.

Muzea podległe:
Muzeum w Darłowie
„ w Koszalinie
„ w Słupsku

11. Muzeum w Toruniu posiadające Dział Etnograficzny.

Muzea podległe:
Muzeum w Grudziądzu
„ w Włocławku

12. Muzeum Narodowe w Warszawie nie posiadające Działu Etnograficznego.

Muzea podległe:
Muzeum w Białymstoku
„ w Łomży
„ w Łowiczu
„ w Płocku

13. Muzeum Śląskie we Wrocławiu posiadające Dział Etnograficzny

Muzea podległe:
Muzeum w Bolesławcu
„ w Brzegu
„ w Zielonej Górze
„ w Kamiennej Górze
„ w Opolu
„ w Nysie
„ w Raciborzu

W związku z reorganizacją muzealnictwa ilość muzeów, posiadających etnograficzne zbiory muzealne podległe CZM i OZ zmniejszyła się od 1948 r. o liczbę około 20²⁷ dzięki komasacji zbiorów w większych muzeach, toteż znajdowały się one w 59 muzeach²⁸, z których zaledwie około 20 posiadało fachowy personel etnograficzny²⁹, powołany do prowadzenia badań, gromadzenia zabytków, dokumentacji itp., reszta jest pozbawiona naukowego kierownictwa w zakresie etnografii.

Ostatnio aktualne jest przejście muzeów pod opiekę Rad Narodowych. Sprawa ta jest bardzo poważna, chodzi bowiem o to, aby w dalszym ciągu rozwijać osiągnięcia muzealnictwa polskiego w zakresie organizacji i fachowej opieki nad zbiorami, oraz w zakresie planowania w oparciu o budżety ustalone przy uwzględnianiu naukowo-badawczych i społeczno-oświatowych potrzeb danego terenu w ramach planów ogólnopolskich.

Ogólna ilość muzeów etnograficznych oraz muzeów i innych instytucji posiadających zbiory etnograficzne wynosi w Polsce około 75 jednostek.

²⁷ Zob. K. Pietkiewicz, *Stan muzeów i zbiorów etnograficznych w Polsce*, „Lud”, t. 36: 1943, s. 389—396; tenże, *op. cit.*, „Lud” t. 37: 1947, s. 409—412; R. Reinfuss, *Stan Muzealiów etnograficznych w województwie wrocławskim*, „Lud”, t. 38: 1948, s. 416—431.

²⁸ Liczba ta jest niezupełnie dokładna, gdyż w kilku wypadkach nie otrzymałam ścisłych danych dotyczących niektórych muzeów podlegających w tym czasie likwidacji.

²⁹ Z braku wyczerpujących danych nie poruszam tu szczegółowo sprawy personelu omawianych muzeów, dodam jedynie, że w wielu wypadkach dział etnograficzny w muzeum opierał się na pracy tylko jednej osoby (np. w Muzeum w Bytomiu, Olsztynie, Poznaniu, Rogalinie, Tomaszowie Maz., Wrocławiu i in.) Ilustruje to dostatecznie trudności należącego wywiązania się z odpowiedzialnych, a tak bardzo wielostronnych obowiązków naukowo-badawczych, ściśle muzealnych oraz oświatowo-społecznych, jakie ciążyły na tych pracownikach.

²⁴ „Lud”, t. XLIV.

Największa przybliżona ilość obiektów pochodzących z Polski oraz innych terenów słowiańskich i europejskich na początku 1955 r. wynosiła:

woj. krakowskie	29153	„ białostockie	1869
„ łódzkie	16594	„ olsztyńskie	1424
„ warszawskie	13260	„ opolskie	1412
„ katowickie	10393	„ kieleckie	1613
„ wrocławskie	5103	„ gdańskie	1016
„ bydgoskie	4929	„ szczecińskie	1900
„ rzeszowskie	4164	„ koszalińskie	699
„ lubelskie	3728	„ zielonogórskie	447
„ poznańskie	2163		

Liczyby te nie dają jednak pojęcia o ogólnym stanie posiadania zbiorów pochodzących z danego obszaru geograficznego, gdyż muzea o szerszym zasięgu posiadają również zbiory z innych województw.

Wymienione zestawienie zbiorów mówi do pewnego stopnia o skupieniu zainteresowań ludoznawczych na danym obszarze, o tradycji gromadzenia zabytków i o istnieniu zamiłowanych zbieraczy ludoznawców. Wyciąganie jednak takich wniosków winno być jeszcze skorygowane przez wzięcie pod uwagę zniszczeń wojennych, przejęcia nowych zbiorów przedwojennych z terenu Ziemi Odzyskanych (woj. Olsztyn, Szczecin, Koszalin, Zielona Góra, Wrocław, Opole) itp.

Załączona mapa daje obraz nierównomierności rozmieszczenia placówek muzealnych i wskazuje tereny szczególnie upośledzone w zakresie zbiorów etnograficznych, spełniających nie tylko naukową lecz i społeczno-oświatową rolę.

Przedstawiony na mapie stan posiadania zbiorów etnograficznych pochodzących z Polski, niezmiernie skromny w zestawieniu ze zbiorami naszych sąsiadów, niewątpliwie spowodowany został przez fakt, że etnografia jest młodą dyscypliną naukową, że społeczeństwo polskie nie miało i jeszcze nie ma należytego zrozumienia wartości przedmiotów kultury ludowej jako dokumentów historycznych, że nie przywiązywano u nas należytej wagi do spraw muzealnictwa etnograficznego, że w okresie wojny utraciliśmy wielkie zbiory polskie, europejskie i pozaeuropejskie,

znajdujące się w Muzeum Etnograficznym w Warszawie, Katowicach, a także częściowo w Krakowie, Łodzi, Poznaniu, Gdyni, Nowogrodzie Łomżyńskim i w muzeach wielu innych mniejszych miast. Poza tym w związku ze zmianą granic Polski część zbiorów pochodzących również z naszych obecnych terenów przeszła do ZSRR wraz z muzeami, np. we Lwowie, w Wilnie, w Stanisławowie, Pińsku itp.

W pierwszych latach okresu powojennego dzięki wydatnej pomocy CZM Ministerstwa Kultury i Sztuki nastąpił rozkwit muzealnictwa również w zakresie etnograficznym. Wtedy to rozpoczęło się na większą skalę gromadzenie zbiorów, dzięki czemu rozbudowały się już istniejące stare muzea i działy etnograficzne i od nowa powstawały na podstawie gromadzenia zabytków w terenie, Muzeum Kultur Ludowych w Warszawie (Młociny, Tarchomin) oraz działy etnograficzne w muzeach w Toruniu, Poznaniu, Kielcach, Białymstoku, Zamościu i in. Pomoc ta nie objęła jednak wszystkich terenów, wiele z nich pozostało bez personelu fachowego i finansowych możliwości ratowania zabytków, co odbiło się fatalnie na stanie posiadania zbiorów etnograficznych, które niewątpliwie w znacznym stopniu bezpowrotnie zaginęły w okresie minionego dziesięciolecia.

3. POTRZEBY MUZEALNICTWA ETNOGRAFICZNEGO W POLSCE

Mówiąc o brakach etnograficznego muzealnictwa polskiego należy zwrócić uwagę³⁰ na brak dostatecznej koordynacji pracy między muzeami i innymi instytucjami, badającymi kulturę ludową w zakresie ustalania wspólnego, generalnego planu na

³⁰ 19—20 maja 1955 r. odbyła się w Warszawie konferencja dotycząca muzealnictwa etnograficznego, na której w ogólnych zarysach zostały określone zasięgi muzeów i działów etnograficznych w zakresie akcji gromadzenia zabytków i dokumentacji, oraz w zakresie rozpoczętych lub przewidywanych badań monograficznych. W lutym zaś 1957 r. zostało przez CZMiOZ powołane do życia Stałe Prezydium Konferencji Muzeów Etnograficznych. Do zakresu prac jego należy omawianie i stawianie wniosków w sprawie działalności i charakteru muzeów i działów etnograficznych, ochrony zabytków, doskonalenia naukowych kadr muzealnych,

najbliższe lata, po to, aby stwarzając celową i przemyślaną współpracę, zapobiec przypadkowym i bezcelowym działaniom.

Aby sprostac stawianym sobie zadaniom należy jak najszybciej przystąpić do ustalenia charakteru i kierunku rozwoju muzeów i działów etnograficznych na tle opracowanej sieci muzeów i działów etnograficznych. Określenie bowiem ich charakteru jest zagadnieniem podstawowym dla ugruntowania ich sieci oraz dla dalszego ich rozwoju.

Sprawy omawiane winny też być objęte opieką przedstawicieli muzealnictwa etnograficznego w Radzie Muzealnej. Oni to, znając te potrzeby, winni stawiać je na forum dyskusji ogólnopolskich, dotyczących całego muzealnictwa.

Istnieje w tej chwili pilna potrzeba uznania naukowych muzeów i wybranych działów etnograficznych za placówki naukowo-badawcze spełniające również rolę społeczno-oświatową.

Przemawia za tym nie tylko potrzeba, lecz fakt, iż w mniejszym lub większym zakresie spełniają już one te zadania, prowadząc prace naukowo-badawcze i planowo gromadząc w czasie badań terenowych wytwory kultury ludowej i odnośną dokumentację, publikując prace naukowe oraz spełniając prace społeczno-oświatowe.

Muzealne placówki naukowo-badawcze posiadające obok zbiorów archiwa dokumentacji pisanej, archiwa ikonograficzne itp. to laboratoria posiadające realne dane, aby rozwijać się nadal w kierunku naukowo-badawczym przy uzyskaniu należytej pomocy. Pomoc ta winna iść przede wszystkim w kierunku należytego, wystarczającego obsadzenia etnograficznych placówek

koordynacji badań naukowych, eksploracji terenu, ewidencji zbiorów, wystaw i wymiany eksponatów krajowych i zagranicznych, w sprawie wydawnictw muzealnych, reprezentacji muzealnictwa etnograficznego w organizacjach międzynarodowych itp. Prezydium zajęło się przede wszystkim staraniem o fundusze na eksplorację terenu i zakup ginących zabytków, a poza tym sprawą ewentualnego zorganizowania w Pszczynie stałego ośrodka doskonalenia kadr muzealnych w zakresie etnografii i regionalistyki. Przyszłość pokaże czy nowoutworzone Prezydium będzie mogło i potrafi bronić należycie spraw muzealnictwa etnograficznego.

muzealnych przez fachowy personel naukowy, po to aby usprawnić pracę, doprowadzić muzea do porządku i podnieść na należyty poziom.

Do zadań tych muzeów i działów należałyby skoordynowane w całej Polsce z Polską Akademią Nauk, z uniwersytetami, z Polskim Tow. Ludoznawczym, z Państwowym Instytutem Sztuki i z innymi placówkami etnograficznymi badania na określonych terenach oraz gromadzenie, przechowywanie i udostępnianie wytworów kultury ludowej i dokumentacji w celach poznawczych i społeczno-oświatowych. (Wiele muzeów już przeprowadziło koordynację takiej współpracy.)

Ustalenie charakteru (specjalizacji) muzeów i działów, obok zasadniczych koncepcji, powinno uwzględniać podłoże fizjograficzne, etnograficzne i gospodarczo-kulturowe danego terenu oraz możliwości rozwoju na tle już istniejących w danym mieście placówek naukowych i kulturalnych i zbiorów oraz możliwości spełniania naukowo-społecznej roli usługowej.

Zagadnienie ustalenia zasięgu ekspansji naukowo-społecznej wiąże się bezpośrednio z ustaleniem charakteru muzeum. Jest rzeczą konieczną, aby Muzeum Kultury i Sztuki Ludowej w Warszawie uzyskało wreszcie własny budynek i możliwości rozwoju i zostało podniesione do godności Centralnego Muzeum Etnograficznego, które ogarniając zasięgiem swych zbiorów całą Polskę, kraje europejskie i pozaeuropejskie, spełniałoby rolę reprezentacyjnej placówki naukowo-badawczej i społeczno-oświatowej.

Sprawa ta nie tylko ze względów naukowo-społecznych lecz również ze względów międzynarodowych urasta do miary potrzeb najpilniejszych. Dzisiejsze bowiem bezskuteczne wysiłki w kierunku ulokowania tego muzeum w stolicy i drastyczny stan rozproszenia zbiorów i pracowni nie przynoszą nam zaskczytu.

Muzeum Kultury i Sztuki Ludowej w Warszawie znajduje się niejednokrotnie w bardzo trudnej sytuacji wobec zapotrzebowania nie tylko polskich lecz zagranicznych naukowców, artystów itp.

Specyfikacja charakteru muzeów, uwzględniając potrzeby danego środowiska, winna też mieć na celu ustalenie charakteru

specjalizacji w kierunku rozbudowy określonych działów, np. łowiectwa, rybołówstwa, określonych rzemiosł powiązanych np. z przemysłowymi ośrodkami danego terenu, jak np. tkactwo i ceramika. W konsekwencji w muzeach tych winny skupiać się przynajmniej niektóre wybrane wytwory rozproszone po wielu drobnych ośrodkach muzealnych, w których często nie spełniają one swej roli, oddane zaś do właściwego muzeum dopełniałyby obraz danego regionu lub właściwej mu formy gospodarki, co posiada ważne znaczenie dla wspomnianych już badań o charakterze etnogenetycznym oraz dla celów społeczno-oświatowych.

Jednym z podstawowych czynników, które zdecydowały już o charakterze zasięgu danego muzeum, lub działu, był wybór regionu obejmującego bądź określoną grupę etnograficzną, bądź zespół grup, związanych wspólną historią, tradycjami itp.

W związku z takim ujmowaniem zagadnień istnieje w Polsce szereg muzeów wielodziałowych, posiadających szerokie lub bardziej wąskie zasięgi działania i skupiania zabytków. Niektóre spośród nich określane są mianem regionalnych.

Niewątpliwie w takich muzeach prace działów etnograficznych winny być całkowicie zharmonizowane z pracami innych działów po to, aby muzeum obejmujące swym zasięgiem określony teren mogło, jako całość, spełniać należycie swą rolę badawczo-naukową i społeczno-oświatową w oparciu o skoordynowane plany wszystkich działów.

Jednak jeszcze nie wszystkie większe muzea, np. tzw. okręgowe, posiadają sprecyzowaną koncepcję swego rozwoju; w takim wypadku należy wszechstronnie rozważyć zagadnienie rozwoju działów etnograficznych. W niektórych bowiem wypadkach ogólnopolskie potrzeby naukowo-badawcze, potrzeby terenu oraz stan posiadania zbiorów i rozwój wewnętrznej organizacji działów etnograficznych wymagają stworzenia z nich samodzielnych Muzeów Etnograficznych.

Bardzo poważne trudności czasem sprawia organizacyjno-administracyjna zależność mniejszych jednostek muzealnych (tzw. muzeów podopiecznych) od muzeów nadrzędnych narodowych lub tzw. okręgowych. Wiąże się ona z zagadnieniem orga-

nizacji i finansowej pomocy tym muzeom oraz z zagadnieniem opieki naukowej i odpowiedzialności za wartość i przyszłość danej jednostki muzealnej. I tu działy etnograficzne powinny być pod wyraźnym kierownictwem Muzeów Etnograficznych lub naukowych Działów Etnograficznych, które kierowałyby pracami tych mniejszych jednostek w zakresie badania regionu, gromadzenia zabytków i dokumentacji oraz prac społeczno-oświatowych³¹.

Oczywiście, mówiąc o muzeach obejmujących określony teren, nie może być mowy o rygorystycznym trzymaniu się granic administracyjnych itp., gdyż jasne jest, że względy naukowo-badawcze nie mogą liczyć się z tego rodzaju przeszkodami; toteż zagadnienie zasięgu działalności danego muzeum powinno podlegać dyskusji i korektom w miarę posuwania się badań.

Niewątpliwie spośród około 70 jednostek muzealnych w Polsce, posiadających zbiory etnograficzne, tylko niektóre rozwijałyby się nadal jako placówki naukowo-badawcze.

Winny one być tak rozmieszczone, aby, jak to było do ok. 1955 r. np. w północnej Polsce, ogromne połacie kraju nie pozostawały bez ośrodków naukowo-badawczych, zajmujących się zagadnieniami kultury ludowej (zob. mapa).

W konsekwencji ogólnego planu uwzględniającego naukowo-badawczy i społeczny lub dydaktyczno-społeczny charakter muzeów winno nastąpić definitywne przesądzenie rozwoju lub powstania jednych placówek muzealnych i likwidacja innych. Mam tu na myśli te placówki muzealne, które nie mają przyszłości i nie mogą należycie spełniać swej roli, a w których liczne wytwory w pewnym sensie marnują się, dając obraz wyrwany z całokształtu zagadnień danego regionu lub danego działu kultury ludowej. Jednak należałoby tu być bardzo ostrożnym, aby przy generalizowaniu zagadnień i korekcie sieci muzealnej nie przynieść szkody społecznej danemu regionowi i nie przeoczyć czasem niespodziewanych możliwości rozwoju tych placówek.

³¹ Nie poruszam tu szerzej zagadnienia prac oświatowych, a w szczególności ekspozycji muzealnych, którym należy poświęcić szczególną uwagę.

W tego rodzaju sprawach oprócz głosu naukowców winien być uważnie wysłuchany głos społeczeństwa danego regionu. Niewątpliwie pomocy muzeom i działom etnograficznym winien też udzielać etnograf-muzeolog, pracujący w CZM i OZ.

Wyrażone wyżej sugestie dotyczące ustalenia charakteru muzeów mogą wywołać błędne wrażenie, jakoby etnografowie-muzeologowie pracowali bezplanowo; przeciwnie różne naukowe muzea i działy etnograficzne konsekwentnie realizują plany specyfikacji, która nie objęła jeszcze wszystkich muzeów.

Mówiąc o zbiorach muzealnych należy dodać, iż ogromną rolę wychowawczą spełniać winny muzea na wolnym powietrzu bądź w formie poszczególnych chat lub zagród z zachowanym wnętrzem, bądź w formie całych kompleksów wsi nieoderwanych od swego właściwego podłoża. W tej chwili nie poruszam tu jednak tego zagadnienia.

Dyskutując zagadnienie charakteru muzeów i działów etnograficznych należałoby mieć na uwadze możliwość stworzenia w Polsce jednego lub paru muzeów uwzględniających rozwój całokształtu materialnej, duchowej i społecznej kultury ludowej w Polsce, lub na wybranym terenie Polski, na tle historii kultury od jej zarania aż do chwili obecnej, przy możliwie wielostronnym zastosowaniu autentycznych materiałów archeologicznych i etnograficznych.

W zakresie organizacji wewnętrznej muzeów i działów etnograficznych na plan pierwszy wysuwa się sprawa planowego gromadzenia zabytków kultury ludowej oraz współczesnych wytworów opartych na tradycji ludowej. Sprawa ta wiąże się z ustaleniem naukowego charakteru muzeów i działów, jako też z szerzej poruszonym we wstępie problemem ochrony zabytków kultury ludowej i z jej tragicznym stanem w Polsce oraz potrzebami w tym zakresie.

Druga sprawa to planowe i systematyczne gromadzenie właściwej naukowej dokumentacji do zbiorów.

Obie te sprawy winny być rozpatrywane łącznie, gdyż gromadzenie zbiorów w terenie winno być połączone z naukowym

badaniem, którego sedno stanowi właściwa dokumentacja wytworów kultury.

Niewłaściwe zbieranie dokumentacji, lub jej zupełny brak, jest smutnym dziedzictwem okresu przedwojennego, albo też konsekwencją konieczności gromadzenia zbiorów w tempie zbyt szybkim, aby można było je zanotować. Wynikało ono niejednokrotnie w ostatnim dziesięcioleciu z otrzymywania kredytów na zakupy obiektów, np. w końcu grudnia z obowiązkiem wydania ich w ciągu kilku dni, co powodowało trudne, pośpieszne, zimowe wyjazdy i zakupy w wysoce niesprzyjających warunkach, dających jedynie satysfakcję uratowania zabytku i nadzieję dopełnienia dokumentacji w przyszłości.

Po to więc, aby obiekty muzealne nie straciły właściwego związku ze swym środowiskiem i przeszłością, należy jak najszybciej, póki jeszcze żyją ostatni starzy ludzie mijającej epoki, zanotować ich wypowiedzi.

Wiąże się z tym sprawa regularnego przyznawania muzeom kredytów na badania oraz na zakup obiektów, gdyż dotychczas niektóre działy muzealne były przez szereg lat pozbawione dotacji na ten cel. Do niedawna zupełnie brak było kredytów na badania terenowe oraz na niezbędne sfotografowanie wszystkich zbiorów etnograficznych w Polsce.

Prace naukowo-badawcze, prowadzone przez etnografów, winny być otoczone wnikliwą opieką, albowiem właśnie etnografowie są powołani i przygotowani do badania żywego człowieka i jego kultury ludowej. Etnograf-terenowiec, podobnie jak np. dialektolog ma zazwyczaj umiejętność właściwego zdobywania materiałów naukowych na wsi.

Trzeba tu jednak raz jeszcze przypomnieć, iż mimo poważnych dokonań w tej dziedzinie w okresie powojennym są jeszcze wielkie połacie kraju szczegółowo nie zbadane od czasów Oskara Kolberga, czyli od około 100 lat.

Czy możemy sobie pozwolić na to, aby w ciągu najbliższych lat utracić na zawsze materiały naukowe pochodzące od jedynych świadków naszej przeszłości, wymierających ludzi starych, którzy

stanowią bezcenne kopalnie wiedzy o trudnym okresie życia chłopów polskiego?

Czy w hierarchii pilnych badań historycznych, te oparte na wypowiedziach żywego człowieka nie powinny być w planach badań naukowych w Polsce przewidziane na najbliższe lata? Po tych bowiem latach nie będzie już kogo badać w tym zakresie. Stwierdzenie tego faktu powinno zastanowić tych, którzy badania etnograficzne stawiają na szarym końcu innych prac.

Udział etnografów w pracach Millenium może i powinien przynieść nowe materiały do historii ludu polskiego, oświetlając w szczególności do dziś przetrwałe, archaiczne elementy kultury ludowej Polski, ilustrując jej ciągłość na naszych ziemiach.

Aby zapobiec rozpraszaniu wysiłków i podnieść ich planowość należy dążyć do generalnego skoordynowania w Polsce prac wszystkich instytucji badających kulturę ludową³². Konsekwencją tego powinno być utrzymywanie stałego kontaktu i dokładne informowanie muzeów, przynajmniej o szczególnie cennych zabytkach w terenie, po każdej kampanii badawczej, prowadzonej przez Instytut Historii Kultury Materialnej PAN, w ramach prac Polskiego Atlasu Etnograficznego lub w ramach opracowywanych

³² Jako niektóre przykłady osiągniętych już pozytywnych rezultatów współpracy lub współdziałania kilku instytucji naukowo-badawczych w zakresie gromadzenia zabytków można wymienić: a) gromadzenie w 1949 r. etnograficznych zabytków muzealnych na Mazurach dla Działu Etnograficznego w Toruniu, w czasie przeprowadzania prac z ramienia Instytutu Zachodniego; b) gromadzenie w 1955 r. zabytków i szczegółowej dokumentacji do rolnictwa i hodowli zwierząt dla tegoż Muzeum w czasie prac terenowych przeprowadzanych przez pracowników muzealnych, pracujących w Polskim Atlasie Etnograficznym z ramienia PAN IHKM a poprzednio z ramienia Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego; c) gromadzenie w 1955 r. zabytków sztuki ludowej dla tegoż Muzeum, dzięki umożliwieniu kustoszowi wzięcia udziału w wyprawie terenowej Państwowego Instytutu Sztuki (Zakład Bad. Plast., Arch. i Zdobn. Lud.) w 1955 r. na Kujawy i 1956 r. w Bory Tucholskie. Kierownictwu tych instytucji należą się wyrazy wdzięczności, gdyż Muzeum w ubiegłych latach nie posiadało środków na badania, a lokomocji własnej również nie posiadało. Niewątpliwie takich przykładów możnaby wymienić wiele i z innych terenów Polski.

monografii przez uniwersyteckie Zakłady Etnologii i Etnografii, przez Państwowy Instytut Sztuki (Zakład Badania Plastyki, Architektury i Zdobnictwa Ludowego), Zakład Badania Muzyki Ludowej oraz Zakład Badania Tekstów Ludowych i Instytut Badań Literackich.

Również cennych danych, dotyczących nie tylko budownictwa ludowego, lecz na przykład sprzętu ludowego, mogliby dostarczać terenowi pracownicy Urzędów Konserwatorskich i Politechnicznych Zakładów Polskiej Architektury, którym muzea ze swej strony również sygnalizują zagrożone, szczególnie cenne obiekty budownictwa ludowego.

W zakresie spraw dotyczących przyszłych skansenów winna istnieć jak najbliższa współpraca między etnografami i architektami. Została ona już w 1956 r. nawiązana z inicjatywy CZMiOZ oraz Katedry Architektury i Planowania Wsi Politechniki Warszawskiej, które to instytucje zajęły się sprawą ochrony zabytków ludowego budownictwa drewnianego oraz muzeów na wolnym powietrzu. Organizują one inwentaryzację budownictwa ludowego w Polsce, zabezpieczanie ważnych obiektów a także, przy udziale Wojewódzkich Urzędów Konserwatorskich oraz muzeów terenowych inicjują tworzenie skansenów.

Osobno pragnę zwrócić uwagę na niezmiernie ważne dla rozwoju muzealnictwa etnograficznego prace terenowe Wydziału Sztuki Ludowej Centralnego Zarządu Sztuk Plastycznych i Wystaw, dzięki którym gromadzone są poważne zbiory sztuki ludowej. Wydział ten ma za sobą wiele chlubnych kart dzięki badawczym pracom w terenie, urządzaniu licznych wystaw przyczyniających się do popierania artystów ludowych, do ratowania cennych wytworów sztuki ludowej oraz do upowszechniania współczesnych wytworów ludowych. Niewątpliwie przy pracach tych niejeden obiekt z zakresu materialnej kultury ludowej zostaje spostrzeżony — jakże cenne byłyby dane informacyjne umożliwiające ich nabycie. A trzeba pamiętać, że pracownicy wymienionych instytucji docierają do setek wsi znacznie oddalonych od głównych szlaków. Możliwości zaś penetracji terenu przez

muzea i działy etnograficzne są tak znikome, że trudno je nawet zestawiać z możliwościami wymienionych instytucji.

Zbiory Wydziału Sztuki CZSPiW skupione w Warszawie, są też w znacznej ilości rozdzielane między muzea, zaś fotografie zbiorów znajdują się w archiwum PIS w Krakowie. Spełniają one swą rolę usługową, gdyż korzystają z nich naukowcy oraz liczne instytucje społeczne. Cenne te zbiory miały stać się częścią Muzeum Kultury i Sztuki Ludowej w Warszawie, bądź podwaliną przyszłego Muzeum Rzemiosł i Sztuki Ludowej.

Szeroko znany już jest wkład sztuki ludowej w życie społeczne, bezimiennych niegdyś, dziś w znacznym stopniu świadomych swego celu artystów ludowych. Twórczość w zakresie zdobnictwa ludowego w dziedzinie różnych rzemiosł, w dziedzinie malarstwa i rzeźby, pieśni, tańca i muzyki ogarnęły całą Polskę, służąc wszystkim warstwom społecznym. Podobnie jest też w wielu innych krajach. W tym zakresie na omawiane muzea spada obowiązek badania i popierania wszystkich dziedzin twórczości ludu.

Wracając do sprawy zbiorów trzeba dodać, że z gromadzeniem zbiorów porównawczych z terenów pozapolskich wiąże się sprawa wymiany zabytków z krajami europejskimi w celu zdobywania materiałów porównawczych oraz w celu tworzenia w innych krajach — szczególnie tych, z którymi łączą nas bliskie więzy — wybranych, niejako reprezentacyjnych kolekcji dających pojęcie o ludowej kulturze i sztuce Polski.

Ta dziedzina jest u nas szczególnie zaniedbana i polskie zbiory za granicą w niektórych miastach europejskich wręcz przynosiły nam wstyd, m. in. np. zbiory polskie w Muzeum Etnograficznym w Genewie. Tymczasem wymiana obiektów byłaby korzystna obustronnie, a jest ona możliwa na tle obecnych stosunków międzynarodowych. Ostatnio Muzeum Kultury i Sztuki Ludowej w Warszawie zapoczątkowało już tego rodzaju akcję w stosunku do Etnograficznego Muzeum Narodowego w Budapeszcie. Sprawa gromadzenia zbiorów pozaeuropejskich, posiadających w Polsce piękne tradycje wiążące się z ruchami wolnościowymi, winna być rozpatrzona przez czynniki miarodajne, z uwzględnieniem

wszelkich możliwych pomocy ze strony Żeglugi, Handlu Morskiego itp.

Sprawa tradycji i przekształcania się kultury ludowej Polonii zagranicznej oraz jej więzi z macierzą jest również sprawą, która powinna znaleźć należytą pomoc i miejsce w ramach planów muzealnych. W tej dziedzinie poważnymi osiągnięciami w okresie do roku 1956 może poszczycić się Muzeum Kultury i Sztuki Ludowej w Warszawie.

Należy też zwrócić baczną uwagę w muzeach na gromadzenie zbiorów i szczególnie ważnej dokumentacji dotyczącej migracji ludności przesiedleńczej, przenoszącej ze sobą na inne tereny bądź własne wytwory, bądź tradycje, według których tworzą oni nowe formy kultury lub powtarzają własne wzory, albo też przemijają zastane i modyfikują je.

Do pilnych spraw związanych z pracami wewnętrznymi muzeów należy ustalenie w Polsce stanu posiadania zbiorów etnograficznych w ramach określonych działów specjalnych i terytoriów. Bez skoordynowania tej pracy i cyfrowego przedstawienia jej rezultatów nie da się definitywnie stwierdzić braków w zakresie przedmiotowym, ujętym geograficznie³³. Z pracą tą wiąże się wyżej omawiane zagadnienie określenia zasięgu działalności muzeów, odpowiedzialnych za właściwą penetrację terenu oraz ochronę i gromadzenie zabytków i dokumentacji.

W celu ustalenia stanu posiadania zbiorów etnograficznych należałoby jak najszybciej przeprowadzić (dokonaną już przez szereg muzeów, systematyzację zbiorów, ustalając kolejny podział katalogowy na zagadnienia związane z całokształtem kultury ludowej, jak zbieractwo, łowiectwo, pszczelnictwo, rybołówstwo, rzemiosła itp.

Przy tym należałoby przyjąć pewne umowne zasady dotyczące kwalifikowania określonych przedmiotów, bądź np. do rolnictwa

³³ Próba podjęta przeze mnie, aby zebrać odnośne dane drogą ankiety rozсланnej przez PTL nie dała całkowicie pożądanego rezultatu nie tylko z braku odpowiedzi z kilku muzeów, lecz z braku w wielu muzeach katalogów przedmiotowych i geograficznych jak również z braku ustalonej systematyki zbiorów etnograficznych.

czy transportu lądowego (np. włóki), do rybołówstwa czy do zwyczajów prawnych (np. pływaki z merkami rybackimi), do rzemiosła czy do plastyki ludowej (ceramikę lub tkaniny ozdobne i in.), do obrzędowości czy do sztuki (pisanki) itp. Tego rodzaju systematyczne ujęcie pozwoliłoby na precyzyjne stwierdzenie braków, sygnalizując szczególne potrzeby w tym zakresie. Wspomnieć należy, iż już około 6 lat temu z Zarządu PTL wyszła inicjatywa stworzenia w Polsce Centralnego Katalogu zbiorów etnograficznych, który jednak ze względu na liczne trudności nie został zrealizowany³⁴.

Przyjęcie pewnej umownej systematyki powinno dotyczyć nie tylko zbiorów, lecz również archiwów etnograficznych obejmujących negatywy, odbitki i inne reprodukcje, rysunki itp. oraz zapisanych materiałów dokumentacyjnych, co wymagałoby oczywiście znacznego rozszerzenia systematyki materiałów muzealnych.

Katalog geograficzny, również wprowadzony już przez niektóre muzea, pozwalający na rzutowanie na mapę pochodzenia zbiorów z uwzględnieniem ich charakteru, jest stosunkowo łatwy do przeprowadzenia, gdyż wymaga tylko przepisania zbiorów na karty z bardzo skróconą dokumentacją. Pozwoliłoby to na szybką orientację w brakach dotyczących wiedzy o danym terenie. Katalog taki ułatwiłby poszukiwania w szczególnie upośledzonych regionach i alarmowałby o ich zagrożeniu.

Przy naukowym opracowywaniu zbiorów na przeszkodzie staje katastrofalny brak literatury polskiej i obcej, utrudniający właściwe ujmowanie zjawisk na tle historyczno-porównawczym, bowiem niektóre muzea lub działy etnograficzne posiadają zbyt skromne biblioteki, a nabywają rocznie czasem zaledwie po kilka książek.

W zakresie muzealnych zagadnień organizacyjno-technicznych, przy pojmowaniu muzeum jako placówki naukowo-badawczej

³⁴ Przed kilku laty CZMiOZ powołał komisję specjalistów etnografów-muzeologów, którzy opracowali i ujednolicił katalogi przedmiotowe, inwentarze i karty magazynowe, a ostatnio CZMiOZ wprowadził doskonale pomyślany katalog magazynowy.

i społeczno-oświatowej posiadającej specjalne archiwa, staje kilka problemów związanych: a) z budynkiem i technicznym urządzeniem, b) z wyposażeniem muzeum w niezbędne pomoce jak biblioteka, urządzenie pracowni konserwatorskiej, modelarskiej fotograficznej, filmowej itp., c) z urządzeniem magazynów, d) wystaw i innych form pracy społeczno-oświatowej, m. in. tak społecznie ważnego poradnictwa dla placówek terenowych oraz e) z wewnętrzną organizacją, która winna być oparta na pracy fachowego personelu naukowego.

Traktujmy te sprawy otwarcie. Jeśli bowiem nałożona została na nas odpowiedzialność za określony odcinek pracy, to musimy posiadać fizyczne warunki umożliwiające wykonanie naszych obowiązków. Przede wszystkim zabiegać musimy o uzyskanie dla muzeów i działów etnograficznych dostatecznej ilości fachowego personelu i pomieszczeń oraz o przystosowanie posiadanych budynków do ich zadań muzealnych, narazie przynajmniej choć dla kilku ważniejszych muzeów, innym zaś niech będzie umożliwione tymczasem stwarzanie magazynów pokazowych dla celów naukowo-społecznych. Magazyny tego rodzaju, przedstawiające porównawcze materiały ułożone pod kątem określonej problematyki pozwoliłyby społeczeństwu w pełni z nich korzystać, pozwoliłyby na stwierdzenie braków, oraz na pobudzenie do dalszych poszukiwań, do twórczej analizy mającej na celu powiązanie badań z życiem, z pracą człowieka na terenie wsi itp. Tego rodzaju magazyn pokazowy już stworzyło Muzeum Etnograficzne w Krakowie, przygotowując narazie do wystawy rzeźbę, zabawkę, ceramikę, strój oraz sprzęty domowe. Nie bójmy się zakładania magazynów nawet w odrębnych, zabezpieczonych lokalach. W pokazowym magazynie spełnią one swą rolę naukową i społeczną, zabytki tam gromadzone będą bezpieczniejsze, niż w terenie, gdzie skazane są na zagładę (zob. magazyn pięknego Muzeum w Łodzi).

Zakładanie magazynów pokazowych i choćby jednoosobowych stacji muzealnych to w tej chwili jedyna droga zmierzająca do umożliwienia gromadzenia w terenie i zabezpieczania zabytków, które jak najszybciej winny być uratowane od zagłady. Należy je

w niektórych wypadkach traktować jako formę tymczasową w trudnym okresie historii, gdy nie ma możliwości wystawiania wszystkich działów kultury ludowej. Można jednak sądzić, iż magazyny demonstracyjne stosowane w niektórych krajach Europy, a także propagowane w Polsce, wejdą jako stały wkład, do muzealnictwa polskiego.

Wyżej omówione prace wiążą się z postawioną na pierwszym miejscu potrzebą zwiększenia personelu fachowego w niektórych przynajmniej muzeach i działach etnograficznych oraz pilnego obsadzenia poważniejszych placówek muzealnych, pozbawionych w ogóle etnografów lub obsadzonych przez osoby niefachowe.

Sprawa ta wiąże się nie tylko z pozbawieniem ogromnych terenów kraju opieki w zakresie ochrony zabytków kultury ludowej, lecz również z pozbawieniem ich ośrodka skupiającego naukowo-badawcze i usługowe prace w zakresie ludoznawstwa.

Jako przykład takich poważnych ośrodków przez dłuższy czas pozbawionych etnografów mogą służyć muzea w Gdańsku i w Szczecinie, a obecnie np. w Białymstoku.

Należałoby też poruszyć sprawę personelu działów etnograficznych w muzeach wielodziałowych (różnego typu) nie prowadzących narazie pracy naukowo-badawczej. Niejednokrotnie zdarza się, iż są one obsadzone przez humanistów nieetnografów, którzy w ciągu kilku- lub kilkunastoletniej praktyki drogą samokształcenia uzyskali wiedzę fachową. Ze względu na nieraz wielkie ich zasługi i oddanie pracy należałoby im dopomóc w dopełnieniu studiów naukowych (może nawet drogą etnograficznych studiów zaocznych, których potrzeba w Polsce jest coraz większa), a także ściśle naukowo-muzealnych, ewentualnie drogą praktyk w naukowych placówkach muzealnych.

Sprawa doszkalania pracowników działów etnograficznych nie posiadających cenzusu naukowego, którzy nieraz ogromnie przyczynili się do ratowania zabytków, jest pilna i również wymaga gruntownego przemyślenia po to, aby należycie oceniając ich trud, dopomóc pogłębianiu specjalizacji pozostawiając ich na placówce, której nadal przy fachowym kierownictwie mogą służyć w granicach swoich możliwości z większym jeszcze pożytkiem.

Zagadnienie fachowego szkolenia naukowego personelu muzealnego to ważny i pilny problem organizacji studiów wewnętrznych i międzymuzealnych, kursów i konferencji, wycieczek naukowych itp.

Mówiąc o personelu muzealnym, należy mocno podkreślić, iż praca etnografa-muzeologa jest wyjątkowo żmudna, wyczerpująca i szkodliwa dla zdrowia jeśli chodzi o opiekę nad zabytkami muzealnymi. Wraz z obowiązkami usługowymi pochłania ona też tak wielką ilość czasu, że nieraz przez całe lata utrudnia, a czasem wręcz uniemożliwia pracownikom przystąpienie do należytego pogłębienia swej wiedzy i opracowywania materiałów z trudem przez nich zebranych w terenie. Może nie zawsze dostatecznie doceniamy twórczy wkład młodych pracowników muzealnych, ich inicjatywę, pracę i ofiarność przy rozwijaniu placówek muzealnych. Tym właśnie pracownikom należy przychodzić z jak najdalej idącą pomocą, m. in. też w zakresie dalszych studiów naukowych i poznawania muzeów polskich i zagranicznych.

Z gromadzeniem i przechowywaniem zbiorów wiąże się ważna sprawa konserwacji zabytków etnograficznych. Niedoceniana przez starsze pokolenie muzeologów, nie znalazła jeszcze dość zamiłowanych przedstawicieli. W konsekwencji niejeden zabytek w Polsce uległ zniszczeniu. Dziedzina ta nie jest jeszcze w muzeach i działach etnograficznych należycie postawiona, mimo zalecenia ze strony CZMiOZ odnośnych studiów³⁵. Do spraw pilnych należy znalezienie sposobu zapobiegania dalszemu złu, albowiem, konserwacja zabytków etnograficznych wielokrotnie odbywa się w sposób najbardziej prymitywny, a dotyczy tylko niektórych wytworów kultury ludowej, lub jest przeprowadzana źle jeśli chodzi np. o wyroby z kory, ze słomy, z ciasta itp., bądź nieraz wcale nie jest przeprowadzana z braku umiejętności i środków. Toteż niejedno małe muzeum prowincjonalne, a czasem i większe przedstawia żalospny widok zaniedbania w zakresie opieki nad zbiorami nie tylko w magazynach, lecz i na wystawach.

³⁵ Odczuwa się w Polsce brak specjalnych studiów konserwatorskich poświęconych zabytkom kultury ludowej.

Należałoby stworzyć w Polsce Centralną Etnograficzną Pracownię Konserwatorską, do której można by odsyłać niektóre cenne obiekty etnograficzne, np. obrazy malowane na szkło, stroje ludowe, pisanki, pajaki itp. Pracownia konserwatorska została już stworzona w Muzeum Kultury i Sztuki Ludowej w Warszawie i w Muzeum Etnograficznym w Krakowie. Może należałoby też stworzyć stanowiska konserwatorów zabytków etnograficznych, którzyby spędzali po kilka miesięcy w różnych muzeach, przeprowadzając pilniejsze prace, zabezpieczając obiekty i szkoląc laborantów, lub przydzielić muzeom własnych konserwatorów.

Poza tym byłoby słuszne, aby laboranci muzeów i działów etnograficznych przechodzili regularne przeszkolenie fachowe w pracowniach konserwatorskich lub na specjalnych kursach zaznajamiając się z najnowszymi zdobyczami wiedzy w tym zakresie, aby muzea otrzymywały chemikalia i inne pomoce z Centralnej Pracowni Konserwatorskiej itp.

Bardzo pomocne byłoby stworzenie Centralnej Pracowni Stolarsko-Modelarskiej, obsługującej potrzeby muzealne całej Polski w zakresie pomocy dla wystaw, magazynów itp. (np. modele budownictwa i narzędzi rolniczych wykonywane w jednej skali). Tego rodzaju placówka w mniejszym zakresie już rozwija się w Warszawie w Muzeum Kultury i Sztuki Ludowej.

Do bardzo pilnych potrzeb należy też umożliwienie naukowym działom etnograficznym posiadania pracowni fotograficznych i fachowej pomocy technicznej, pozwalających na opracowywanie zdjęć muzealnych i terenowych, co przyniosłoby duże oszczędności.

Byłoby bardzo wskazane, aby powstała Centralna Pracownia Fotograficzna na potrzeby ludoznawstwa polskiego, która ułatwiałaby szybkie i oszczędne wykonywanie zdjęć z literatury, powiększeń itp. Podobną pracownię zapoczątkowało kilka lat temu Polskie Towarzystwo Ludoznawcze; nie spełniała ona jednak jeszcze tak szerokich zadań.

Zagadnienie stworzenia generalnego planu prac muzeów i działów etnograficznych wymaga zespołowego przedyskutowania szeregu poruszonych tu i nie poruszonych problemów. W tym celu winny być powoływane do życia etnograficzne naukowe kon-

ferencje muzealne, których zadaniem byłoby zespołowe rozwiązywanie omawianych problemów w oparciu o laboratoria, jakimi są i być powinny wybrane muzea. Muzea i działy etnograficzne powinny być miejscem konferencji naukowych dotyczących szeregu problemów związanych ze zbiorami muzealnymi. Słuszne byłoby, aby na nich poruszano też sprawę publikacji muzealnych i najbardziej palące potrzeby w tym zakresie.

Tego rodzaju robocze konferencje muzealne, odbywane kolejno w różnych muzeach i działach etnograficznych, niewątpliwie byłyby również korzystne ze względu na udział w nich młodych pracowników muzealnych. W konferencjach takich winni też niejednokrotnie brać udział etnografowie niemuzeologowie, o koordynacji pracy z którymi już wyżej była mowa.

W artykule niniejszym nie poruszam osobno i szczegółowo sprawy dokonań i zdobyczy muzealnictwa etnograficznego od czasu ostatniej wojny. Są one oczywiste tak w zakresie zgromadzenia licznych zabytków w krótkim okresie dziesięciu lat (zob. sprawozdania muzeów), jak również w zakresie podniesienia organizacji wewnętrznej muzealnictwa oraz może najbardziej w zakresie zreformowania stosunku do wystaw muzealnych i całości kształtu prac naukowo-badawczych i społeczno-oświatowych, opieranych obecnie w miarę możliwości poszczególnych muzeów na najnowszych zdobyczach naukowych. Tu trzeba podkreślić, iż CZMiOZ, przy udziale pracowników muzealnych, włożył wysiłek w podniesienie poziomu, szczególnie niektórych muzeów w Polsce drogą rozmaitych instrukcji, organizowania szkolenia, wyróżniania poszczególnych osiągnięć muzealnych itp.

Zamierzeniem artykułu była chęć zwrócenia uwagi na istniejące braki i popełniane błędy społecznie szkodliwe. W pierwszych latach budowania naszego życia były one zrozumiałe i dopuszczalne, dziś nie wolno nam ich powtarzać. Obecnie nie może nam wystarczyć prowizoryczny schemat organizacyjny, z konieczności dopuszczający wiele niedociągnięć.

Zamykając powyższe rozważania należy wyrazić nadzieję, iż nowe możliwości pracy, przy oczekiwanej coraz większej pomocy ze strony władz terenowych, pozwolą na rychłe, gruntowne prze-

analizowanie poruszonych problemów i wyciągnięcie wniosków, które znajdują swe odbicie w najbliższym planowaniu etnograficznych prac muzealnych³⁶.

INDEKS MUZEOW I INNYCH INSTYTUCJI W POLSCE POSIADAJĄCYCH ZBIORY ETNOGRAFICZNE

- Białowieża — Muzeum Przyrodniczo-Leśne... Lud XLII, s. 801
 Białystok — Muzeum w Białymstoku. Lud XLII, s. 802
 Bielsko-Biała — Muzeum w Bielsku-Białej. Lud XLIII, s. 359
 Brzeg — Muzeum w Brzegu XLIII, s. 372
 Bytom — Muzeum Górnośląskie w Bytomiu. Lud XLIII, s. 361
 Chełm — Muzeum w Chełmie. Lud XLII, s. 854
 Chorzów — Muzeum w Chorzowie. Lud XLIII, s. 363
 Cieszyń — Muzeum w Cieszynie. Lud XLIII, s. 364
 Częstochowa — Muzeum w Częstochowie. Lud XLIII, s. 366
 Darłowo — Muzeum w Darłowie... Lud XLII, s. 826
 Dębki — Muzeum w Dębkach (przedwojenne). Lud XLIV, s. 453
 Gdańsk — Muzeum Pomorskie w Gdańsku. Lud XLII s. 817
- Gdynia — Szkoła Morska (przedwojenne). Lud XLIII, s. 415
 Gliwice — Muzeum w Gliwicach. Lud XLIII, s. 368
 Golub — Muzeum w Golubiu (przedwojenne). Lud XLIII, s. 419
 Grudziądz — Muzeum w Grudziądzu. Lud XLII, s. 807
 Jarosław — Muzeum w Jarosławiu. Lud XLIII, s. 388
 Jelenia Góra — Muzeum w Jeleniej Górze. Lud XLIII, s. 405
 Kalisz — Muzeum w Kaliszu. Lud XLIII, 379
 Kamienna Góra — Muzeum w Kamiennej Górze. Lud XLIII, s. 408
 Kartuzy — Muzeum w Kartuzach. Lud XLII, s. 819
 Kętrzyn — Muzeum w Kętrzynie. Lud XLII, s. 870
 Kielce — Muzeum Świętokrzyskie w Kielcach. Lud XLII, s. 822

³⁶ Wszystkim, którzy nadesłali sprawozdania muzealne, udzielili mi swych cennych uwag oraz konkretnych materiałów, a w szczególności Centralnemu Zarządowi Muzeów i Ochrony Zabytków Ministerstwa Kultury i Sztuki, dr Tadeuszowi Delimatowi, mgr Władysławowi Jareckiemu, dr Longinowi Malickiemu, dyr. mgr Janowi Manugiewiczowi, naczelnikowi mgr Kazimierzowi Pietkiewiczowi, dyr. prof. dr Tadeuszowi Sewerynowi, radcy Janinie Stankiewiczowej, mgr Marii Żywirskiej oraz pracownikom Działu Etnograficznego Muzeum w Toruniu mgr. Kalinie Antonowiczowej i mgr Marii Polakiewicz najserdeczniej za nie dziękuję.

- Koszalin — Muzeum w Koszalinie. Lud XLV.
 Kraków — Muzeum w Krakowie. Lud XLV.
 Kwidzyn — Muzeum w Kwidzynie. Lud XLII, s. 820
 Leszno — Muzeum w Lesznie. Lud XLII, 381
 Lublin — Muzeum w Lublinie. Lud XLII, s. 855
 Łomża — Muzeum w Łomży. Lud XLII, s. 803
 Łowicz — Muzeum w Łowiczu... Lud XLII, s. 861
 Łódź — Muzeum Lud XLV
 Międzyrzec — Muzeum w Międzyrzecz. Lud XLIII, s. 413
 Młociny — Zob. Muzeum Kultury w Warszawie
 Nowy Sącz — Muzeum w Nowym Sączu. Lud XLII, s. 843
 Nysa — Muzeum w Nysie. Lud XLIII, s. 373
 Olsztyn — Muzeum Mazurskie w Olsztynie. Lud XLII, s. 871
 Opole — Muzeum w Opolu Lud XLIII s. 375
 Piotrków Trybunalski — Muzeum w Piotrkowie Trybunalskim. Lud XLII, s. 865
 Płock — Muzeum w Płocku. Lud XLIV, s. 477
 Poznań — Muzeum Narodowe w Poznaniu (Rogalin). Lud XLIII, s. 382
 Poznań — Muzeum Narodowe (Muzeum Instrumentów Muzycznych). Lud XLIII, 387
 Przemysł — Muzeum w Przemysłu. Lud XLIII, s. 390
- Rabka — Muzeum w Rabce. Lud XLII, s. 844
 Racibórz — Muzeum w Raciborzu Lud XLIII, s. 378
 Radom — Muzeum w Radomiu. Lud XLII, s. 825
 Rogalin — Zob. Muzeum Narodowe w Poznaniu. Dział Etnograficzny
 Rzeszów — Muzeum w Rzeszowie. Lud XLIII, s. 391
 Sanok — Muzeum w Sanoku. Lud XLIII, s. 395
 Sieradz — Muzeum w Sieradzu. Lud XLII, s. 867
 Słupsk — Muzeum w Słupsku. Lud XLII, s. 827
 Sosnowiec — Muzeum Górnicze Związku Zawodowego Górników. Lud XLIII, s. 369
 Szczecin — Muzeum Pomorza Zachodniego w Szczecinie XLIII, s. 396
 Szczytno — Muzeum w Szczytnie. Lud XLII, s. 875
 Tarchomin — Zob. Muzeum Kultury Ludowych w Warszawie.
 Tarnów — Muzeum w Tarnowie. Lud XLII, s. 845
 Tomaszów Mazowiecki — Muzeum w Tomaszowie Mazowieckim. Lud XLII, s. 869
 Toruń — Muzeum w Toruniu. Lud XLII, s. 808
 Warszawa — Muzeum Kultury Ludowych w Warszawie. Lud XLIII, s. 398
 Warszawa — Zbiory Ministerstwa Kultury i Sztuki (C.Z.S.P.i.W.) w Warszawie. Lud XLIII, s. 419

- Wdzydze — Muzeum na wolnym powietrzu. Lud XLII, s. 817.
- Warszawa — Wzorcownia Krajowego Związku Spółdzielni Przemysłu Ludowego i Artystycznego CPLiA. Lud XLIII, s. 421
- Włocławek — Muzeum Kujawskie we Włocławku. Lud XLII, s. 815
- Wrocław — Muzeum Śląskie we Wrocławiu. Lud XLIII, s. 411
- Zakopane — Pod Jedłami. Lud XLIII, s. 848—849
- Zakopane — Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem... Lud XLII, s. 846
- Zakopane — Willa Tea. Lud XLIII, s. 847—848
- Zamość — Muzeum w Zamościu. Lud XLII, s. 860
- Zielona Góra — Muzeum w Zielonej Górze. Lud XLII, s. 413
- Żywiec — Muzeum w Żywcu. Lud XLII, s. 851.

TADEUSZ SEWERYN

METODY EKSPOZYCJI I STRUKTURA IDEOLOGICZNA MUZEUM ETNOGRAFICZNEGO

Wystawą nazywamy takie rozmieszczenie zespołu przedmiotów w przestrzeni oraz takie ich ustawienie i oświetlenie, aby ich wartości lub myśl nimi wyrażona mogła być apercepowana przez widzów. Innymi słowy czynność wystawnicza polega na zastosowaniu zespołu środków nieodzownych do nadania wybranym przedmiotom funkcji społecznej. Dobra wystawa jest rozwartą księgą zapisaną przedmiotami materialnymi, ale wartość jej nie zależy ani od przynależności każdego z eksponatów do kategorii rarytasów, ani od ich ceny szacunkowej, niezwykłości lub piękna formy — ale od takiego ich zestawienia, aby przemawiały do widza w sposób niemniej przekonujący, niż księga pisana.

Słowa te, odnoszące się do każdej wystawy muzealnej bez względu na jej charakter, są postulatem współczesnym; wartością zaś postępową tego postulatu określamy nie to, co go brata, lecz to, co go dzieli od innych idei, jakimi świadomość ludzka wypowiadała się w wystawach. Tak postawione zagadnienie narzuca konieczność historycznego spojrzenia. Czymże bowiem jest ekspozycja ze stanowiska historycznego? Tak samo jak wszelka działalność społeczna ludzi jest ona odbiciem stosunków gospodarczych, społecznych i kulturalnych swego czasu. Dlatego ze zmianą tych stosunków zmieniał się także i typ formy ekspozycyjnej.

- Wdzydze — Muzeum na wolnym powietrzu. Lud XLII, s. 817.
- Warszawa — Wzorcownia Krajowego Związku Spółdzielni Przemysłu Ludowego i Artystycznego CPLiA. Lud XLIII, s. 421
- Włocławek — Muzeum Kujawskie we Włocławku. Lud XLII, s. 815
- Wrocław — Muzeum Śląskie we Wrocławiu. Lud XLIII, s. 411
- Zakopane — Pod Jedłami. Lud XLIII, s. 848—849
- Zakopane — Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem... Lud XLII, s. 846
- Zakopane — Willa Tea. Lud XLIII, s. 847—848
- Zamość — Muzeum w Zamościu. Lud XLII, s. 860
- Zielona Góra — Muzeum w Zielonej Górze. Lud XLII, s. 413
- Żywiec — Muzeum w Żywcu. Lud XLII, s. 851.

TADEUSZ SEWERYN

METODY EKSPOZYCJI I STRUKTURA IDEOLOGICZNA MUZEUM ETNOGRAFICZNEGO

Wystawą nazywamy takie rozmieszczenie zespołu przedmiotów w przestrzeni oraz takie ich ustawienie i oświetlenie, aby ich wartości lub myśl nimi wyrażona mogła być apercypowana przez widzów. Innymi słowy czynność wystawnicza polega na zastosowaniu zespołu środków nieodzownych do nadania wybranym przedmiotom funkcji społecznej. Dobra wystawa jest rozwartą księgą zapisaną przedmiotami materialnymi, ale wartość jej nie zależy ani od przynależności każdego z eksponatów do kategorii rarytasów, ani od ich ceny szacunkowej, niezwykłości lub piękna formy — ale od takiego ich zestawienia, aby przemawiały do widza w sposób niemniej przekonujący, niż księga pisana.

Słowa te, odnoszące się do każdej wystawy muzealnej bez względu na jej charakter, są postulatem współczesnym; wartością zaś postępową tego postulatu określamy nie to, co go brata, lecz to, co go dzieli od innych idei, jakimi świadomość ludzka wypowiadała się w wystawach. Tak postawione zagadnienie narzuca konieczność historycznego spojrzenia. Czymże bowiem jest ekspozycja ze stanowiska historycznego? Tak samo jak wszelka działalność społeczna ludzi jest ona odbiciem stosunków gospodarczych, społecznych i kulturalnych swego czasu. Dlatego ze zmianą tych stosunków zmieniał się także i typ formy ekspozycyjnej.

W historycznym przeglądzie wystawnictwa zarysowały się w ostatnim pięćdziesięcioleciu trzy różne fazy. Do pierwszej należy system magazynierski, polegający na tworzeniu w muzeach otwartego dla publiczności składu eksponatów. Po prostu pakowało się obok siebie bez składu i ładu, jak w oknie sklepu detalicznego sprzed kilkudziesięciu lat, to, tamto i owo *cum omnibus rebus et quibusdam aliis*, a ciężkie, nieestetyczne graty zwane gablotkami wieńczyły to dzieło magazyniera, którego jedynym celem było pomieszczenie jak największej ilości przedmiotów w ciasnej przestrzeni. Organizator tego typu wystawy popadał w sprzeczność z własnymi założeniami, bo chciał pokazać jak najwięcej, a w istocie pokazywał bardzo mało, toteż widz gubił się w oferowanej mu gmatwaniu przedmiotów i przechodził obok nich obojętnie.

System magazynierski był produktem stosunków, w których muzea pozbawione należytej opieki ze strony państwa, zmuszane do gnieźdzenia się w ciasnych lokalach i skazane na ofiarną społeczność, nie mogły wyzwolić się z doli biednego chałupnika. Nie widziano również potrzeby innego sposobu pokazu. Organizowane z końcem XIX wieku wystawy krajowe lub rolnicze, na których dawano także przegląd wyrobów przemysłu ludowego (np. Powszechna Wystawa Krajowa we Lwowie w 1894 r.), przyjęły ten sam system ekspozycji, a więc sklepiarskiej wystawności, będącej często gestem bogacącego się mieszczaństwa, chcącego patetycznie imponować wszystkim wielością dóbr posiadanych. Wystawy typu magazynowego były więc przedłużonym ramieniem układu stosunków gospodarczych i społecznych swego czasu.

Rzymska zasada *non multa, sed multum*, wynikająca z świadomości, że człowiek wypowiedzieć może wiele bez posługiwania się wieloma środkami, nie mogła przetrzebić gąszczu eksponatów na stoiskach wystawowych i witrynach muzealnych swego czasu, bo rewolucyjny zwrot ku prostocie wyrazu wyjść by musiał ze źródła (które całkowicie zamulone było na ówczes), tj. z świa-

domości jasno określonego celu ekspozycji, a więc jej społecznej przydatności. Nie dziw zatem, że jeszcze koło 1935 r. nikt nie grzmiał protestem przeciw zastosowaniu magazynowego systemu w wystawach zbiorów Polskiej Akademii Umiejętności, Muzeum Etnograficznego na Wawelu i Muzeum Etnograficznego w Warszawie, a na dobrą sprawę tylko nieliczni odważyli się krytykować Luwr za obwieszenie ścian bogactwami nieomal od podłogi do sufitu.

Na polu ekspozycji zbiorów etnograficznych nie lepiej działo się u naszych sąsiadów. Dość przypomnieć, że reprezentacyjny oddział czeski w muzeum w Piotrogradzie, założony w 1903 r., obejmował: 1) szereg szaf trójdzielnych, wypełnionych haftami i zdobionymi częściami stroju, 2) przed szafami stojące manekiny odziane w stroje ludowe, 3) ogromne napisy nad szafami, 4) a nad nimi zawieszono zapaski, spódnice, poszewki i chusty haftowane. Eksponatów nie zawieszono tylko u sufitu, ponieważ miejsce to zajął ogromny, szklany żyrandol. Dość przypomnieć także, że w jednym z najstarszych muzeów czeskich w Hlinsku, w 1908 r. ustawiono dzbany na malowanej szafie, a nad nimi obrazy na szkle aż w pięciu rzędach. W muzeum słowackim w Bratysławie jeszcze przed 1939 r. ule rozstawione były w ten sposób, że kładowe umieszczono na podłodze, powyżej na półce figuralne. a nad nimi, również na półce, słomiane. Nie wyzwoliło się z dawnych nawyków do magazynowania Muzeum w Turczańskim Marcinie, gdzie rozmieszczono w dwóch kondygnacjach ule figuralne i kładowe, i to w sąsiedztwie namiśnika z naczyniami. Wymienić jeszcze należy muzeum w Kecskemét, gdzie nawet jednolita pod względem tematycznym ekspozycja w sali poświęconej rybactwu, posiada dołem w gablocie nieoszlonej drobne utensilia rybackie, nad nią w ramach obrazy z zakresu rybołówstwa a nad nimi oraz u sufitu — sieci.

Drugi typ wystawnictwa muzealnego cechuje dekoracyjność.

W okresie międzywojennym zasadniczo nic nie zmieniło się w wystawnictwie malarstwa, rzeźby i przemysłu artystycznego w polskich muzeach sztuki; zaszły natomiast duże zmiany w metodzie ekspozycji dzieł sztuki ludowej. W powyżej opisane magazyny

wkradło się zdobnictwo. Do głosu przyszli esteci kosmopolitycznego autoramentu, którzy mieszczańskie upodobania do wielości zastępować zaczęli nowymi gustami i realizacją mody na dekoratywność. Przyszli do głosu artyści, którzy wybierali ze zbiorów muzeum, jak rodzynki z ciasta, potrzebne im formy i kolory i bawili się w układanki martwych natur. A w ślad za nimi oddawały się temu zajęciu różnego rodzaju dziedziczki dobrego gustu, uważające się również za fachowe siły do urządzania wystaw dzieł sztuki na tej zasadzie, że nieraz potrafiły dobrać sobie szal do barwy włosów, karnacji twarzy i koloru bluzki. Ci właśnie aranżerowie wystaw zaczęli redukować ilość eksponatów, ale tylko w imię dekoracyjnego sensu.

Słowem uszczuplali wartość eksponatów, sprowadzając je do roli elementu składowego dekoracji. A przecież wystawa jest czymś więcej, niż układem martwych natur, których żaden malarz malować nie będzie, czymś więcej niż popisem pań obdarzonych, tzw. dobrym gustem, czymś więcej niż dekoracją ścian muzeum. Dekoracja dla dekoracji, jako cel jedyny, a więc i ostateczny, była odpryskiem idei „sztuka dla sztuki”, a osiągnano ją kojarzeniem elementów przypadkowych, różnych zarówno materiałem, jako też zastosowaniem. W praktyce były to kompozycje, na które składało się coś ze stroju ludowego, coś z ceramiki, wycinanki, palmy wielkanocne, jakiś świątek itp. Nie wahano się podsypać sędziwie spatynowanej rzeźby pisankami, a tkaninę wzorzystą rozesłać pod radłem, bo dekorator nie ograniczał się żadną życiową użytkowością rzeczy. Jak dzikus, dla którego wszystkie dary europejskiej cywilizacji były zabawką lub ozdobą, brał co popadło ze zbiorów sztuki ludowej i bawił się w stereoskopowe układanki. Nic go nie obchodziła sztuka, sprzęgnięta z istotnymi potrzebami człowieka, jej przeobrażenia dokonujące się na taśmie historycznej zmienności życia — te problemy były mu obce, co więcej w poczuciu swoim tym górował nad naukowcem, że w tworzeniu swych kompozycji dekoracyjnych nie był obciążony żadną wiedzą o przedmiocie, którym się posługiwał, ani też celem społecznym kompozycji wystawy. Broń sieczną układano w wachlarze i palmetry, ze strzał robiono mandorle promienistą wokół tarczy lub

herbu, z bogato, ażurowo wyciętych kręgli przęślic mazurskich komponowano duży kwiat o koronkowych płatkach, z grzebieni do czesania lnu tworzone tkacki motyw zdobniczy, a nawet — bo i takich wybryków się dopuszczano — wieszano na ścianie gorsety w kształt wyolbrzymionego biustu¹.

Tej metodzie ekspozycyjnej, która tylko względy dekoracyjne miała na celu, towarzyszył zwyczaj nabywania do zbiorów muzeum etnograficznego przede wszystkim rzeczy barwnych, jako najlepiej nadających się do głównej funkcji, jaką im wówczas wyznaczano.

W dziedzinie stosunków społecznych przypomina ta metoda czasy, kiedy chłopów zapraszano na uroczystości narodowe, ale tylko do ich dekoracji, a sztukę ludową traktowano jako chłopskie barwności lub rodzime ciekawostki o egzotycznym posmaku. Charakterystyczną dla tych stosunków karykaturę podało krakowskie pismo satyryczno-polityczne „Diabeł” 20. II. 1896: Pod łukiem triumfalnym, na którym widnieje napis *Iustitia fundamentum regnorum* oraz „Nauka tylko dla bogatych”, przejeżdżają powozem zaprzężonym w osły posłowie pochodzący z panów, wioząc na przodzie legitymację: „My na grece wykształceni”. Za nimi z tyłu szlachcic w kontuszu niesie sztandar z napisem „Z polską szlachtą polski lud” i prowadzi orszak chłopów krakowskich w sukmanach i rogatywkach. Oni zaś stoją z rękami z tyłu założonymi, a może skrepowanymi na znak, że zostali tutaj spędzeni przymusowo, a gdy spełnią swój „paradebauerski” obowiązek, mają wrócić na wieś i nadal pracować na rektorskie togi, na pańskie cylindry i oficerskie szlify.

Metoda dekoracyjna w ekspozycji przyszła do nas z Zachodu, jako jedna z najpłytszych formalistycznych koncepcji, wnikających wprzód do życia codziennego przez wytwory rękodzieła i prze-

¹ Muzeum etnograficzne w Bukareszcie, założone przez N. Minovicia, jest w Europie klasycznym przykładem takiego typu muzeum, w którym eksponaty traktowane są jako przedmioty o wartości drugorzędnej, jako materiał do pomysłów dekoracyjnych. Muzeum to otoczone zostało opieką rządu jako zabytek świadczący o manowcach, po których błąkało się muzealnictwo rumuńskie za rządów monarchicznych.

mysłu, a bodaj na koniec do muzealnictwa jako zasada wystawnictwa zbiorów. Choć na Zachodzie odwrócono się już dawno od igraszek dekoracjonizmu, to jednak dziś jeszcze stwierdzić nie trudno, że ziarna jego rozsiewają się coraz dalej i dalej, jak rozszerzające się kręgi fal, odpływających w dal od punktu, w którym się zrodziły.

Wydawane przez Unesco pismo „Museum” (1954, nr 4, s. 223) podaje, że w państwowym ośrodku wychowania przeznaczonym dla państw arabskich, w muzeum w Sirs-el-Layyan w Iraku, znajdują się obok siebie w układzie zaprojektowanym przez plastyka instrumenty muzyczne, laki, kalebasy zdobione, talerze z rafii, strój itp., w muzeum zaś w Leopoldville (Museum, 1955, nr 2, s. 86) w dekoracyjnym związku zgromadzono obok siebie rzeźbę z Kuby, ceramikę, broń, wyroby z drzewa, hafty, matę wzorzystą itp.

Ale nie szukajmy przykładów daleko. W Polsce w 1955 r. też zaprezentowano tę wsteczną metodę wystawniczą w problemowej Wystawie Sztuki Ludowej X-lecia, urządzonej w Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie przez prof. Jerzego Sołtana i Oskara Hansena. Użyto tam, jak wiadomo, tkanin dwuosnowowych do dekoracji wystawy rzeźb ludowych, a malowanych zabawek do czarno-białych fotografii architektury ludowej. Była tam lina z korzeni ekscentrycznym skretem wijąca się wśród obrazów na szkle, a barwne kiecki i zapaski rozwieszone na patykach, mające dekorować rzekomo „smutne” dla oczu siwaki. Tego rodzaju sztuczki minionej przeszłości, obliczone na kokietowanie widza, surowo skrytykowane zostały w publicznej dyskusji na Walnym Zgromadzeniu Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego w Warszawie w październiku 1955 r.²

² W ramach omówionych powyżej sposobów ekspozycji mieszczą się na podłożu naukowym oparte próby uporządkowania zbiorów muzealnych wedle podziału regionalnego, typologii pewnych wytworów kultury i ich zasięgów geograficznych, lub też rodzajów tworzywa i techniki wytwarzania. Próby te nie wpłynęły ani na jasne określenie idei muzeów, ani też wzbogacenie muzealnictwa polskiego nowymi metodami ekspozycji. Pierwsza praca polska o muzealnictwie etnograficznym, wydana jeszcze

W ciągu ostatniego ćwierćwiecza wzbogaciliśmy się o nowe doświadczenia, chłoniliśmy przykłady nowatorstwa zza granicy, a w szczególności w okresie X-lecia uświadomiliśmy sobie konieczność postawienia rusztowania do struktury ideologicznej w muzeach etnograficznych oraz przemyslenia nowych metod ekspozycji w oparciu o praktykę własną i cudzą. Nie kusimy się o zdefiniowanie istoty tych zmian, jakie w ciągu kilku lat dokonały się w polskim muzealnictwie etnograficznym — są one zbyt złożone pod względem ilościowym i jakościowym, aby dały się zawrzeć w jednym zdaniu. Wchodzi tu bowiem w grę zarówno polityczna, naukowa, i oświatowa rola muzeum, jako też styl pracy, sposoby sprzęgania podstawowych czynników historii z nadbudową, przesłanki ideologiczne wystaw, jako środków oddziaływania na masy, metody wystawnicze itp.

Uważam przeto za wskazane, aby raczej na przykładzie jednego muzeum zilustrować tę skomplikowaną problematykę. Wybrałem do tego celu Muzeum Etnograficzne w Krakowie nie dlatego, aby mu przypisywać czołową rolę w tym ruchu przemian, ale że jako jeden z pracowników tegoż Muzeum znam je lepiej. Zresztą usprawiedliwia mnie także i ta okoliczność, że w roku 1955 upłynęło 50 lat od założenia fundamentów pod tę placówkę kulturalną, tedy wypada mi coś niecoś powiedzieć o zapomnianej przez innych jubilatce.

w 1928 r., a mianowicie Kazimierza Moszyńskiego *Etnografia w muzeach regionalnych*, wychodziła z bezwzględnie słusznego założenia, że „podstawowym zadaniem regionalnych, jak i w ogóle wszelkich muzeów etnograficznych, jest odszukiwanie, pozyskiwanie i udostępnianie nauce wszelkich dających się konserwować zabytków kultury ludowej (oryginały, oryginalne fragmenty i starannie w skali wykonane modele)”. Nie ma tu wprawdzie jeszcze wzmianki o muzeum jako instytucji także i oświatowej, toteż autor uświadamia sobie hermetyczny zakres zbyt ciasno ujętych celów muzeum, „jak gdyby zostało ono utworzone wyłącznie dla jednego, lub paru prowincjonalnych etnografów-amatorów, widzących w nim swój warsztat pracy, oraz dla kilku etnografów-fachowców, oczekujących wzbogacenia swych wiadomości przez zapoznanie się z zebranym tam materiałem”. Niemniej stwierdzić należy, że w pracy tej po raz pierwszy wysunięty został problem naukowego charakteru muzeum etnograficznego i postulat „wybicia drzwi między społeczeństwem i nauką”.

STRUKTURA IDEOLOGICZNA
WYSTAW MUZEUM ETNOGRAFICZNEGO W KRAKOWIE

Zbiory Muzeum Etnograficznego, usuniętego przez okupanta w 1940 r. z Wawelu, długo tułały się po piwnicach, nim po wyzwoleniu Krakowa prezydent socjalistycznego Zarządu Miasta, dr Henryk Dobrowolski, autorytetem swoim zdecydował w 1948 r. o ich przyszłości. Oddanie budynku ratusza kaziemierskiego (ryc. 1) na potrzeby Muzeum było nadrobieniem dawnych rządów, które od lat kilkudziesięciu nie zdołały tej placówce kulturalnej zabezpieczyć odpowiedniego lokalu. Otóż w pierwszym pięcioleciu powojennym, gdy Muzeum istniało właściwie tylko *de nomine*, gdy nie dysponowało jeszcze budynkiem na pomieszczenie i wystawienie zbiorów, uznało się za instytucję żywą, w związku z czym wytyczyło sobie zgodny ze swym profilem plan pracy korelujący z aktualnymi zadaniami i potrzebami Państwa Ludowego. Przykładowo plan ten, mobilizujący nieliczny naówczas personel Muzeum do ważnych prac, włączonych w nurt bieżącej polityki kulturalnej państwa, przedstawiał się następująco:

Po ustąpieniu faszystowskiego okupanta, gdy przed muzeami polskimi stało zadanie obliczenia strat poniesionych podczas wojny, Muzeum Etnograficzne samorzutnie rozpoczęło akcję badawczą w terenie, a wyniki przeprowadzonej naówczas rejestracji, obejmującej straty w zakresie sztuki ludowej na całym obszarze Rzeczypospolitej, wydane zostały później przez Ministerstwo Kultury i Sztuki w publikacji, pt. *Straty wojenne zbiorów polskich w dziedzinie rzemiosła artystycznego*, t. 2 Prace i Materiały Biura Rewindykacji i Odszkodowań, nr 13.

Jednym z czołowych zagadnień Państwa w pierwszych latach okresu powojennego było ożywienie życia gospodarczego i kulturalnego na Ziemiach Odzyskanych. Wtedy Muzeum Etnograficzne zajęło się remontem zabytkowego domu góralskiego w Szklarskiej Porębie Średniej, pochodzącego z czasów Sobieskiego, i koncentracją zabytków kultury ludowej na Dolnym Śląsku. Restauracja tego budynku wedle planów i kosztorysu opracowanego przez Muzeum prowadzona była z funduszu Mini-

sterstwa Kultury i Sztuki (Centralnego Instytutu Kultury), a nadzorowanie prac remontowych przez przedstawiciela Muzeum. Po



Ryc. 1. Budynek Muzeum Etnograficznego w Krakowie

przewycięzeniu ogromnych przeszkód dom ten został odrestaurowany, pomieszczone zaś w nim zbiory stały się podstawą Muzeum typu skansenowskiego, a w ogóle pierwszego na Ziemiach Zachodnich muzeum polskiego powstałego po wojnie.

Gdy po raz pierwszy w dziejach Polski rzucono hasło włączenia twórczych pierwiastków polskiej kultury ludowej do skarbcza kultury narodowej, Muzeum Etnograficzne przystąpiło wydatnie do akcji organizowania wielkiej wystawy sztuki ludowej, a w szczególności plastyki ludowej z zakresu rzeźby, malarstwa i grafiki, celem upowszechnienia jej wielkich, a mało znanych wartości. Wystawa ta przewieziona została w 1949 r. z kraju za granicę i w ciągu dwuletniego eksploatowania jej w większych miastach Europy i Ameryki dobrze spełniła swoje zadania propagandowe, jako pierwsza całkowicie udała polska wystawa sztuki za granicą. Liczne fachowe recenzje, a w szczególności entuzjastyczna ocena tej sztuki przez Pabla Picassa, wywarły wpływ na plan przyszłych wystaw analogicznych.

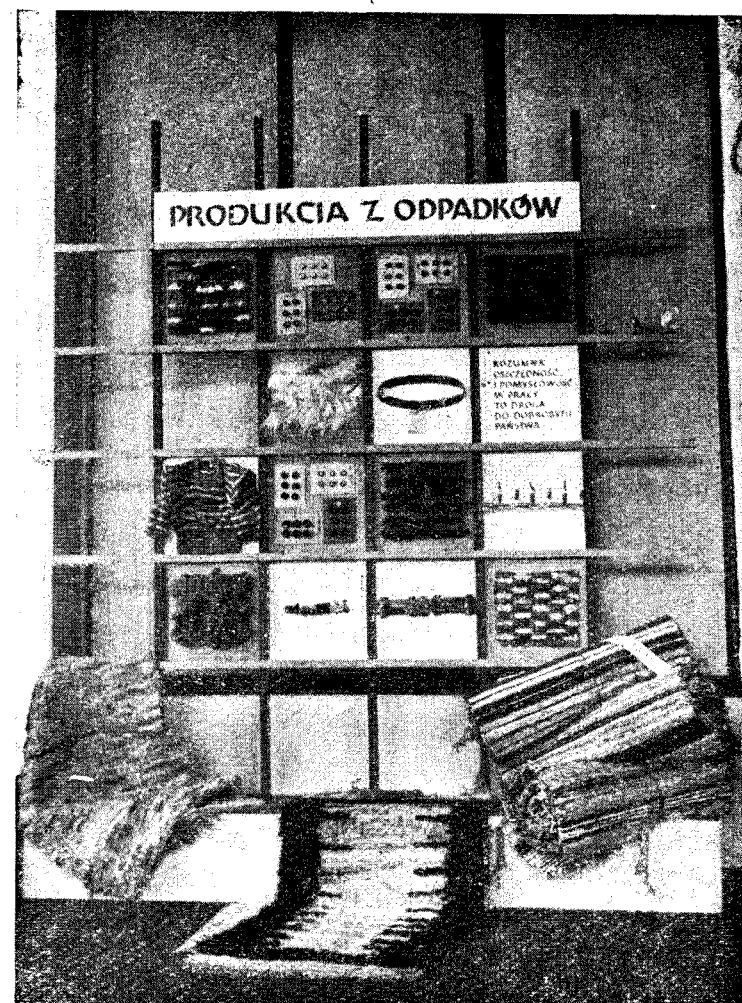
Gdy zaś powstała Centrala Przemysłu Ludowego i Artystycznego, a więc instytucja spółdzielczo państwowa, która zajęła się organizacją całokształtu drobnego przemysłu ludowego i artystycznego w Polsce, Muzeum Etnograficzne urządziło w salach Muzeum Przemysłu Artystycznego w Krakowie wystawę pt. Sztuka Ludowa i Przemysł Artystyczny w Polsce Ludowej (ryc. 2), celem wykazania, że a) zdrowy rozwój sztuki ludowej nie może się dokonywać w odcięciu od tradycji oraz, że b) przedstawienie indywidualnej wytwórczości na spółdzielczą może się wykazać osiągnięciami pozytywnymi.

Jednocześnie przeprowadzano w bibliotekach i archiwach historyczną dokumentację ikonograficzną z zakresu etnografii, przygotowując wystawę objazdową, pt. Historia Wsi, mającą spełnić swą rolę oświatową w okresie najostrzejszej walki o nową spółdzielczą strukturę wsi.

Ta garść przykładów obrazuje, w jaki sposób muzeum nie dysponujące jeszcze własnym lokalem wystawowym szukało dróg do uaktywnienia się jako instytucja żywa, chcąc w miarę sił swoich i zgodnie ze swym profilem służyć idei czynnego współuczestni-

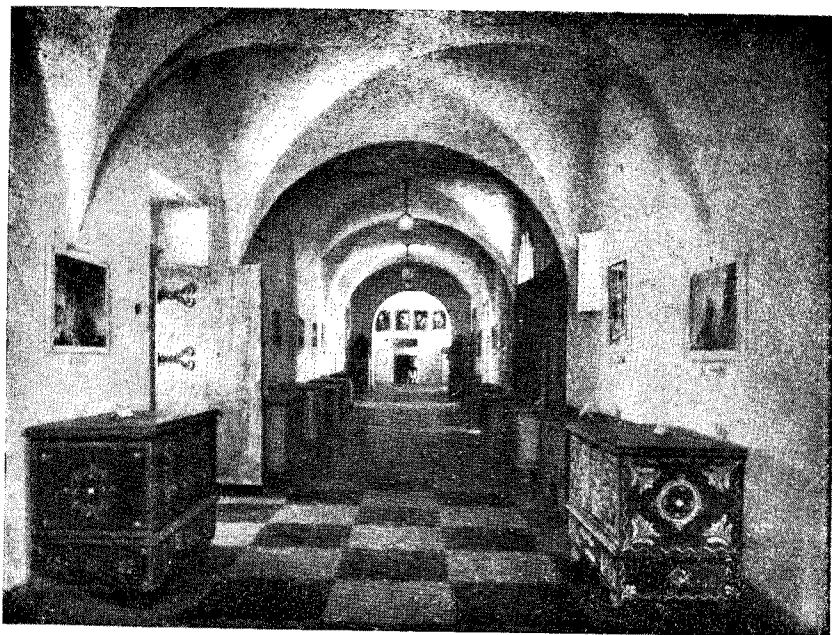
czenia w rozwiązywaniu aktualnych zadań, wchodzących w zakres polityki kulturalnej państwa.

Po tej linii szedł plan dalszych wystaw urządzanych w czasie, gdy Muzeum posiadało już własny budynek i adaptowało go do



Ryc. 2. Część wystawy czasowej „Sztuka ludowa w Polsce Ludowej” w Muzeum Etnograficznym w Krakowie

celów wystawowych. Wystawa Zdobnictwo Izby Wiejskiej (ryc. 3) dostarczało materiału do urządzania regionalnych wnętrz w powstających coraz liczniej domach kultury i świetlicach wiejskich,



Ryc. 3. Wystawa skrzyń ludowych na korytarzu Muzeum Etnograficznego w Krakowie

a wystawa Polskie Tańce Ludowe (ryc. 4), wraz z drukowanym przewodnikiem, była wyrazem tendencji do umasowienia wartości polskiego folkloru w powstających wówczas tłumnie zespołach pieśni i tańca. Również aktualną treść w swoim czasie miały wystawy: *Wieś Dawna i Nowa* oraz *Przeobrażenia Współczesne w Sztuce Ludowej*.

Ale najważniejszym zadaniem Muzeum Etnograficznego było znalezienie idei, nadającej się na tworzywo do budowy nowego światopoglądu ludzi państwa ludowego i znalezienie dla niej

właściwego wyrazu plastycznego, który by nie dorywczo, ale stale oddziaływał na coraz to nowe masy widzów. Tę ideę znaleziono, a realizacja jej nadała już w 1951 r. Muzeum Etnograficznemu własną fizjonomię o profilu odcinającym się ostro od tła polskiego muzealnictwa etnograficznego.

W przedmowie do pierwszego wydania w 1884 r. książki Fryderyka Engelsa *O pochodzeniu rodziny, własności prywatnej i państwa* znajduje się uwaga, że „według materialistycznego pojmowania momentem decydującym w historii jest w ostatniej



Ryc. 4. Makieta „krakowiaka” na Wystawie Tańców Ludowych w Muzeum Etnograficznym w Krakowie

instancji produkcja i reprodukcja bezpośredniego życia. Z jednej strony wytwarzanie środków utrzymania, środków spożycia, odzieży, mieszkania i niezbędnych do tego narzędzi i z drugiej

strony wytwarzanie samych ludzi rozmnażanie się gatunku”³. Wysłunięte tutaj na czoło trzy podstawowe dziedziny produkcji, jako zasadnicze czynniki w historii ludzkości, stały się zrębem wystawy stałej, obejmującej ludową kulturę materialną w trzech płaszczyznach: a) jak człowiek zdobywał pożywienie b) jak się odziewał i c) jak mieszkał.

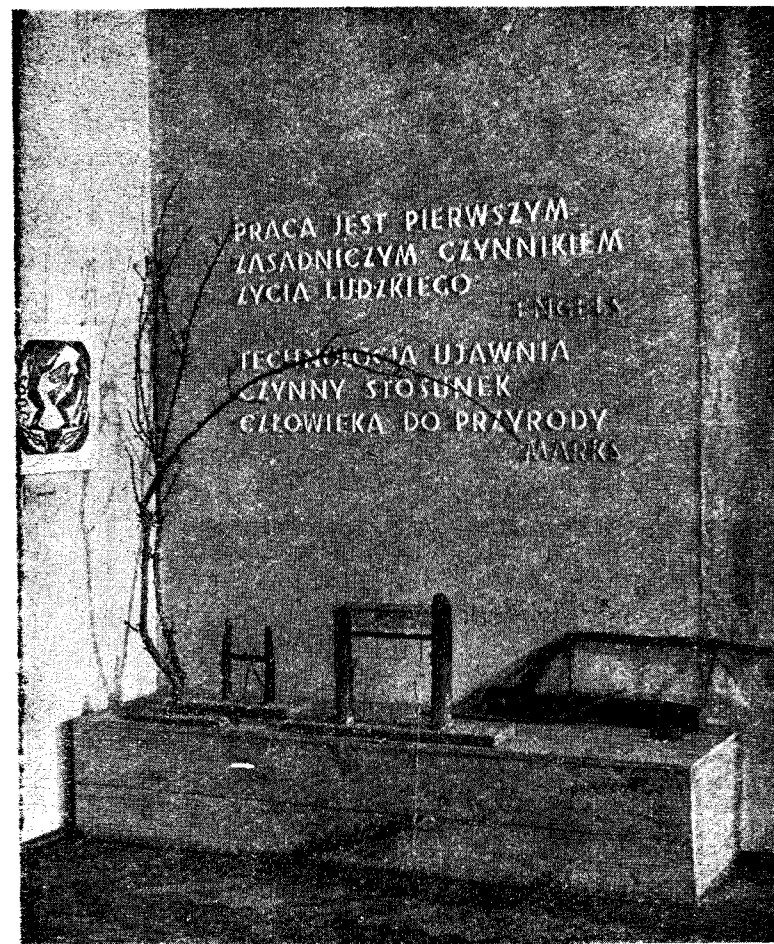
Rozstawione na tych trzech liniach wybrane zjawiska kulturowe ujęte zostały z pozycji materializmu historycznego tj. metody wynikającej z istoty etnografii, jako nauki badającej także zjawiska z punktu genezy i rozwoju.

Już w pierwszej sali tej wystawy ma widz możliwość stwierdzenia, że „technologia ujawnia czynny stosunek człowieka do przyrody” (Marks), że człowiek odkrywając pewne prawa przyrodnicze i wyzyskując je dla własnego dobra tworzył narzędzia, które rewolucjonizowały postęp (ryc. 5). Taką rolę w historii spełniły np. narzędzia do niecenia ognia, których matką było praktyczne stwierdzenie, że przez tarcie wytwarza się ciepło. Ale nim *ignis fricatus de ligno* zastąpiony został przez *ignis de lapide excussus* powstała ze świdra ogniowego tokarka do obróbki drzewa, kości lub kamieni w celach użytkowych lub zdobniczych, z niego powstał też łuk, który w epoce kamienia młodszego zmienił metody łowieckie i sposoby wojowania, z łuku zaś powstał pierwszy strunowy instrument muzyczny, świder do wiercenia otworów i zapalniczka świdrowa. Wynikiem zaś praktycznego poznania innych praw przyrodniczych, np. grawitacji, równowagi lub równi pochyłej są niektóre narzędzia łowieckie o konstrukcji, występującej nieraz na szerokich obszarach globu ziemskiego.

Oczywiście, że ściśle pod względem historycznym określenie pojawienia się pewnych zjawisk kulturowych, sygnalizowanych na wystawie przez eksponowane narzędzia, a nawet niekiedy przedstawienie właściwego ich ciągu rozwojowego — natrafia na trudności. Występowanie np. różnych świdrów do niecenia ognia i to w czasach zamierzchłych oraz na ogromnych przestrzeniach

³ F. Engels, *O pochodzeniu rodziny, własności prywatnej i państwa*, Warszawa 1948, s. 8.

świata, uniemożliwia właściwy układ tych narzędzi. Dlatego muzeolog musi często posługiwać się hipotezą, tym bardziej że operować musi skrótami, a zawsze i wszędzie wdrażać widza do myślenia historycznego, stawiając mu przed oczy zagadnienie



Ryc. 5. Narzędzia do niecenia ognia. Wstęp do działu „Jak człowiek zdobywał pożywienie”. Wystawa stała „Ludowa Kultura Materialna” w Muzeum Etnograficznym w Krakowie

ewolucji, np. rozwój narzędzi od piły ogniowej do zapalniczki benzynowej, od barci samorodnej do nowoczesnego ulla nastawkowego, od kopaczki drewnianej do wielolemieszowego pługa nowoczesnego, szepionego z ciągnikiem itp.

W pomoc oryginalnym okazom przychodzą na wystawie obrazy, drzeworyty, sztychy i fotografie, a cały ten materiał ikonografii historycznej, rozwijając treści przodujące, wypowiedane przez narzędzia pracy, pozwala widzowi zapoznać się z warunkami pracy w dobie feudalizmu i gospodarki kapitalistycznej, oraz ostatnimi zdobyczami gospodarki planowanej i kolektywnej, której przyświecają idee zawarte w art. 7 Konstytucji: „Polska Rzeczpospolita Ludowa opierając się na uspołecznionych środkach produkcji rozwija życie gospodarcze i kulturalne kraju na podstawie narodowego planu gospodarczego, a w szczególności przez rozbudowę państwowego przemysłu socjalistycznego, rozstrzygającego czynnika w przekształceniu stosunków społeczno-gospodarczych”.

Zawieszony obraz, pt. „Stare i nowe”, uzmysławia przejście kultury ludowej w kulturę socjalistyczną mas ludowych.

W drugim skrzydle budynku przedstawiono problem; jak człowiek się odziewał. Narzędziami i surowcem demonstrowano obróbkę lnu oraz wełny, technikę przędzenia, snucia i tkania. Ponad eksponowanymi narzędziami zawieszono fotografie, ilustrujące jak człowiek posługuje się nimi. Wystawę środków produkcji uzupełniono zobrazowaniem sił produkcyjnych. Aby zaś widzieć, obserwując proces ludowej produkcji tekstylnej od włókna do tkaniny, nie tkwił myślami jedynie w elementach zachowawczych kultury materialnej, ale uświadamiał sobie jej dalszy rozwój aż do współczesnych przejawów postępu technicznego, zawieszono nad niektórymi narzędziami fotografie, które uplastyczniają to zagadnienie: nad prymitywnym gremplem — fotografią nowoczesnej gremplarni, nad kołowrotkiem maszynę przedziałniczą itp. Następnie celem wykazania, że wszystkie wytwory kultury materialnej są wynikiem łańcucha społecznej pracy ludzi, dano przegląd różnych czynności technicznych, związanych z produkcją odzieży. Obok warsztatów tkackich wystawiono próbki tkanin ludowych z ważniejszych

ośrodków tkackich w Polsce oraz przyrządy do prania i maglowania.

W sąsiedniej zaś sali rośliny farbiarskie i próbki wełny nimi barwionej oraz owady farbiarskie, szczególnie czerwca polskiego (*Coccus polonicus* L.), którego stanowisko znajduje się na nieużytku w obrębie Krakowa. Obok zawieszono deski do druku bezpośredniego, klocki do zadrukowywania tkanin batikową techniką zdobniczą oraz niektóre narzędzia z warsztatu wiejskiego drukarza płócien. Na specjalnych ekranach zilustrowano zagadnienie posługiwania się w fabrycznym przemyśle tekstylnym tradycyjnym zdobnictwem ludowym. Historię zaś ubiorów ludowych przedstawiono na fotografiach: okazów wykopaliskowych, płasko-rzeźb, miniatur, drzeworytów i sztychów; w mniejszym zaś stopniu na muzealiach ilustrujących dawne formy odzieży na ziemiach naszych. Dział ten kończy się unaocznieniem problemu klasowego przez rozwarstwienia stroju.

Ten szkicowy przegląd drugiego działu kultury materialnej, którego dokładny plan przygotowano w 1951 r., świadczy, że idei jego przyświecała metoda dialektyczna, wedle której każde zjawisko zrozumiałe staje się dopiero wtedy, gdy się je rozpatruje w powiązaniu z innymi zjawiskami. Dlatego też wystawa ta w zobrazowaniu zagadnienia odzieży, jako elementu składowego bazy, nie ograniczyła się, samym materiałem etnograficznym, ale czerpała go z technologii, chemii, archeologii, historii przemysłu, a nawet historii sztuki i literatury. Ten śmiały zestaw odzieży zróżnicowanej w zależności od różnych nurtów kultury, różnego stanu posiadania, różnej warstwy i hierarchii społecznej, kończy silny akcent, sztych nadwornego malarza króla Władysława IV., Stefana Della Belli, zatytułowany „*Incisione dela Solenna Ambasciata del Conte Giorgio Ossolinski mandata al Papa dal Re di Polonia Vladislao IV. d'anno 1633*”. Przedstawiony tu tak często opisywany sławny wjazd Ossolińskiego do Rzymu otrzymał dodatkowy cytat wyjęty z przemówienia wojewody Firleja w czasie wojen szwedzkich, a zamieszczony w Epistołach biskupa Andrzeja Załuskiego: „Widzisz tych panów tak kosztownie i wytwornie strojnych, jakby szli na ślubny kobierzec — skąd myślisz mają na to

środki? Z łez i krwi ubogiego chłopca tak się postroili. Wierzaj mi, że gdyby Anioł Pański ścisnął w dłoni te lamparty i sobole, te jedwabie i purpury, krew i łzy pokrzywdzonych strugą by z niej płynęły”.

Trzecim czynnikiem podstawowym, kształtującym w historii materialne warunki bytu człowieka, jest wedle struktury F. Engelsa — mieszkanie. Na wystawę tego działu w Muzeum składają się modele groty zamieszkałej przez łowcę paleolitycznego, szałasów i ziemianki z epoki kamienia młodszej, grodu biskupińskiego, chaty opolskiej z XII w., chaty zagrodnika z XVI w., a wreszcie modele chat reprezentujących polskie budownictwo regionalne. Należą tu również przykłady „stylu podhalańskiego”, tworzonych przez S. Witkiewicza z elementów cieśliki góralskiej, oraz model chat odbudowywanych wedle planów Centralnego Biura Projektów Budownictwa Wiejskiego we wsiach spalonych przez hitlerowskiego najeźdźcę.

Tak zobrazowany aspekt gospodarczy, społeczny i estetyczny budownictwa ludowego z XIX i XX wieku uzupełniają powiększone fotografie, przedstawiające rodzaje zabudowy wsi, oraz plany poziome chat.

Oczywiście żaden z problemów powyższych nie został tu wyjaśniony ani rozwinięty wyczerpująco. Toczona w ciągu dziejów walka człowieka o żywność, odzież i mieszkanie ma już za sobą bogatą historię. Wystawa w Muzeum nie ma na celu konkurowania nawet z podręcznikiem do historii kultury materialnej. Wystawa nie miała na celu wyczerpania nawet wszystkich składników bazy. Z braku miejsca ograniczono się do wspomnianych już trzech podstawowych czynników w historii, podanych przez Engelsa. Chodziło bowiem o uczenie widzów przede wszystkim podstaw światopoglądu postępowego, o uczenie historycznego myślenia.

W związku z tym, dla podkreślenia zależności postępu od rozwoju doskonalszych narzędzi produkcji, na wystawie ludowej kultury materialnej w Muzeum Etnograficznym raz po raz skierowuje się uwagę widzów na narzędzia w określonym czasie przodujące i rewolucjonizujące poprzedni sposób wytwarzania. Do

takich należy w rolnictwie pług, w budownictwie siekiera, ciosła, piła, w tkactwie kołowrotek, w produkcji odzieży nożyce, w garniarstwie koło — tak jak w nowoczesnym przemyśle zastosowanie maszyny parowej, elektryczności i energii atomowej.

Uzupełnieniem tak przemysłanej wystawy kultury materialnej jest zajmująca całe skrzydło II piętra budynku Muzeum wystawa: Historia Wsi, będąca w przeważnej części przedstawieniem historycznego rozwoju stosunków produkcji na wsi polskiej. Obejmuje ona czasy od rozpadnięcia się wspólnoty rodowej i połączenia się plemion pod wspólną władzą, rozwój feudalizmu, gospodarkę folwarczną, formy poddaństwa chłopów, zakres powinności chłopów względem pana, przeciwieństwa klasowe w Polsce feudalnej, formy chłopskiej walki klasowej, walki chłopów w obronie ojczyzny, przejawy polskiej myśli postępowej w obronie chłopów, początki układu kapitalistycznego (manufaktury), rok 1846 i 1848, mapę walk chłopskich w 1861 r., rozwój kapitalizmu w rolnictwie, rozwój klasy robotniczej, emigrację chłopów, przeciwieństwa wsi kapitalistycznej, powstanie ruchu ludowego, powstanie i strajki chłopskie w okresie imperialistycznym, wojnę i okupację, manifest Polskiego Komitetu Wyzwolenia Narodowego, reformę rolną, nowe narzędzia produkcji, postęp techniczny, spółdzielczość produkcyjną, elektryfikację i radiofonizację, higienę i zdrowie, opiekę nad dzieckiem, szkolnictwo i czytelnictwo oraz życie kulturalne w okresie wielkich przemian gospodarczych i społecznych, dokonanych w Polsce Ludowej.

Podany powyżej zespół faktów historycznych, składający się, jak widać, z ogniw ciągłości i zmian, starano się w miarę możliwości określić trzema płaszczyznami przedstawienia: ekonomiczną, społeczną i polityczną.

Przedstawienie jednak tych zagadnień w formie wizualnej napotkało na olbrzymie trudności z tej przyczyny, że każda wystawa jest takim układem wybranego materiału, aby przemawiał przez oczy do myśli i wyobraźni widzów — ta zaś wystawa składała się: a) z zabytków muzealnych, a tych, jeśli chodzi o wymagany ich związek z tematyką podaną powyżej, jest w zbiorach naszych ilość znikoma b) z napisów, których ilość wybrana być musi jak

najoszczędniej, bo żadna wystawa nie może konkurować z książką i c) z materiału ikonograficznego, którego na ogół nie ma w Polsce wiele, a na dobitkę nikt go systematycznie nie zbierał.

Dlatego prace i zbiory dokumentacyjne w archiwum ikonografii etnograficznej w Muzeum Etnograficznym w Krakowie mają wartość pionierską. Dzięki nim mogło Muzeum urządzić wystawę historii ubiorów w dziale ludowej kultury materialnej, wystawę sił produkcyjnych oraz wystawę Historia Wsi, obrazującą historyczny rozwój stosunków produkcji na wsi polskiej⁴.

Na tym jednak nie kończy się ideologiczna struktura wystaw stałych w Muzeum Etnograficznym. Dopiero po zapoznaniu się z narzędziami produkcji w trzech podstawowych członach bazy: zdobywania żywności, mieszkania i odzieży, po zapoznaniu się z siłami produkcji i stosunkami produkcji w ujęciu historycznym, przechodzi widz do przejawów nadbudowy, do wystawy sztuki ludowej, w której dominują trzy tworzywa: drzewo, glina i włókno. Materiałom tym odpowiadają rozliczne formy architektury ludowej, rzeźba, snycerstwo i rytownictwo w drzewie, garncarstwo, rzeźba ceramiczna, zabawki, tkactwo, hafciarstwo, koronkarstwo, strój. Uboczne znaczenie mają w sztuce ludowej inne tworzywa, np. skóra, metale, szkło, farby i papier. Z wielości zaś materiałów, za pomocą których człowiek wyrażał swoje ideały piękna, wywodzi się wielość sztuki ludowej i wielość ich dróg rozwojowych. Której z nich jednak przyznać przodownictwo w konkretnym układzie ekspozycji?

Olbrzymia większość eksponatów, którymi rozporządzają muzea etnograficzne, wywodzą się z końca XIX i pierwszej połowy XX w. W dawniejsze jednak czasy, niż te, z których konkretnie nam są znane dawne zabytki sztuki ludowej, sięgają świadectwa

⁴ Przed kilku laty, gdy dopiero kielkowała u nas idea ekspozycji marksistowskiej, wysuwano na konferencji w Nieborowie zasadę pokazania jednocześnie narzędzi produkcji, sił produkcyjnych i stosunków wytwarzania, zbyt mechanistycznie przenosząc na teren praktyki ekspozycji dialektyczną zależność zjawisk od otaczających je warunków. Wydano nawet urzędowe zalecenie w tej sprawie, zapominając o słusznej zasadzie mówców rzymskich, że *qui nimium probat nihil probat*.

o prastarych formach obrzędowych, będących obiektywizacją minionych wierzeń. Wiele z tych archaicznych tradycji przetrwało do dziś jako przeżytki, zwyczaje i widowiska, występujące w określonych porach roku rolniczego i astronomicznego oraz w obrzędach rodzinnych. W formach tych widowisk i w złączonych z nimi przedmiotach obrzędowych tkwią załączki teatru ludowego, a jednocześnie najdawniejsze elementy plastyki ludowej. W Muzeum Etnograficznym zaczęto więc przegląd sztuki ludowej od kukły marzanny ze słomy, gaika z drzewka zielonego, od maszkar zwierzęcych, tj. postaci ludzkich okrytych skórą i wytykających przed sobą maskę konia, kozy, tura lub bociana, od wózka z kogutem, wieńców dożynkowych, różg weselnych i pieczywa obrzędowego. Do tego cyklu włączone zostały późniejszego pochodzenia gwiazdy i szopki obnoszone w kresie Bożego Narodzenia, zestawione z ludowym teatrykiem lalkowym o treści świeckiej.

Dalsze miejsce zajmuje rzeźba religijna, przeciwstawiona rzeźbie o tematyce świeckiej, ceramika, obrazy na szkłe, koronki, tkaniny aż do współczesnych przeobrażeń w produkcji planowanej, kolektywnej, spółdzielczej, przystosowanej do potrzeb człowieka współczesnego.

Nie ograniczamy swego pola widzenia jedynie sztuką tradycyjną, ale chcemy dojrzeć w jej rozwoju etap dokonujący się współcześnie. Ekspozycja sztuki ludowej nie jest pod względem rzeczowym wyodrębniona z całokształtu wystaw w Muzeum Etnograficznym, lecz ściśle związana z wystawą kultury materialnej, jako jej logiczne dopełnienie. Dlatego zarówno wewnątrz izb wiejskich, przykłady budownictwa i garncarstwa, oraz plecionkarstwa, tkactwa, farbiarstwa, drukowania na płótnie, historyczny rozwój odzieży, rozwarstwienie klasowe stroju jako też obrazowe przedstawienie historycznego rozwoju stosunków produkcji na wsi mają swe uzupełnienie i nadbudowę w wystawie sztuki ludowej.

Na tej wystawie widz również musi zdawać sobie sprawę z tego, że sztuka jako zjawisko społeczne mieści się też w kategoriach czasu. Nie możemy budować na naiwnym stosunku widza do eksponatów. Żąda on bowiem czegoś więcej, niż zdawkowego po-

kazania mu kolorów i kształtów rzeczy. Trzeba mu więc wskazywać na wątki genetyczne zjawisk artystycznych i ich przeobrażenia w określonych warunkach, trzeba mu ułatwić dostrzeżenie znamiennej cechy sztuki ludowej, wypowiadającej się w ścisłym związku z potrzebami życia codziennego. Ten bowiem chleb powszedni warstw ludowych jest naszym dziedzictwem, które ma być przyjęte i włączone do budowy kultury socjalistycznej z udziałem świadomości mas.

PERYPETIE PLANU PRZESTRZENNEGO

Podstawową zasadą realizmu architektury jest wyprowadzanie planów przestrzennych z jasno określonego przeznaczenia budynku. Zamazanie treści, tj. brak sprecyzowania funkcjonalności wszystkich niezbędnych elementów składowych przestrzeni podporządkowanej celowi użytkowemu odbija się ujemnie na koncepcji architektonicznej. Z idei rodzi się więc szkoła, dworzec kolejowy, sanatorium, bank czy też muzeum. Ale ten oczywisty porządek rzeczy nie panował w świecie zawsze i wszędzie. Wszakże znaną bolączką muzeów jest powstała pod naciskiem nieustannie wzrastających potrzeb walka z fizycznymi, zastanymi warunkami budynku. Przeciwiężstwa te spiętrzają się do tego stopnia, że wszelka radykalnie zaradcza myśl kapitulować często musi wobec niemożliwości naruszenia murów muzeum, należących do form zabytkowej architektury, którym bez względu na to, jakim celom dzisiaj służą, należy się opieka.

Tak jest nawet w ojczyźnie muzeów — we Włoszech. W zabytkowym budynku mieści się tam bowiem i Museo Sforzesco w Mediolanie i Museo Civico i Cà d'oro w Wenecji, Museo Etrusco, Muzeum Uffizich i Pittich we Florencji, Museum Kapitolińskie w Rzymie, setki i tysiące w innych krajach Europy. Po nich ciągnie się szereg budowli nowszych, a nawet nowoczesnych, które naprzód postawiono, a potem głowiono się nad sposobem ich zużytkowania. W Polsce nawet gmachy na muzea stawiano w okresie przedwojennym bez jasno określonego planu, powierzając to fundamentalne zagadnienie niekompetencji architektów.

W gorszym położeniu znalazły się muzea etnograficzne, spośród których ani jedno do dziś nie korzysta z budynku postawionego specjalnie dla jego potrzeb. Wszystkie przeto zmuszone są do walki z zastanymi warunkami fizycznymi przestrzeni, ilekroć podejmują się organizowania jakiegokolwiek wystawy, a cóż dopiero planowania rozmieszczenia całego muzeum w przydzielonym budynku.

Często punkt wyjściowy planu wyznacza nie idea, ale przypadek. Pojawienie się wilgoci w dotychczas suchych piwnicach Muzeum Etnograficznego w Krakowie zmusiło do radykalnej przebudowy planu pierwotnego. Piwnice nie mogły być użyte nawet na tymczasowy magazyn ceramiki oraz narzędzi i sprzętu gospodarskiego, a trzeba było na zmagazynowanie tej grupy zbiorów przewidzieć inne miejsce. Podobnie miała się rzecz z trzema zawilgoconymi salami w północnym skrzydle parteru. Jedynym zabezpieczeniem przed zaciekaniem wilgoci było podcięcie fundamentów i założenie izolacji. Na to jednak brakło funduszy, zresztą czas pilił, bo ślimaczenie się z remontami groziło przejściem budynku Muzeum w inne ręce.

Te niespodzianki zadecydowały o umieszczeniu warsztatów przemysłu ludowego, folusza i olejarni w planie parteru budynku. W związku z tym nasunęła się konieczność wyburzenia jednej ściany przedziałowej i to właśnie nośnej, a przerzucenia jej funkcji na cztery dźwigary żelazne, „dwuteówki”. Dzień za dniem coraz apodyktyczniej przemawiała alternatywa: albo plan — albo nietykalność budynku. Zwyciężył plan. Odtąd przesuwali się ściany, do góry podnosiły się podłogi, obniżały stropy, klatka schodowa powędrowała do pionu środkowego, a po podcięciu więźby dachowej otwarły się na strychu nowe przestrzenie na pomieszczenie magazynów. Były to prace pod względem technicznym trudne, ale zawsze celowe, bo podyktowane określonym szczegółowo planem rozkładu wystaw, pracowni magazynów i części administracyjnej. Plan zaś to owoc długiej pracy twórczej. Niebezpiecznie jest improwizować go lub powierzać fantazji. Niedobrze też zamawiać u innych. Planem samemu trzeba żyć tj. walczyć o jego realizację; z planem trzeba się nosić, kształtować go

nieustannie i obliczać, smuć się nim i cieszyć. W nim wypowiada się właściwa funkcja muzeum w szerokim wachlarzu jego zadań, z niego też padają światła i cienie na gospodarkę muzeum. Wystarczy kilka przykładów: Jedno z dużych muzeów powstałych już w Polsce Ludowej rozpoczęło remont budynku od pobielenia fasady, drugie nie mogło przyjmować wycieczek robotniczych wieczorem, ponieważ w planie robót remontowych nie umieszczało instalacji świetlnej, trzecie nie uwzględniając potrzeb nauki nie posiada urządzeń do fotografowania okazów w salach wystawowych, w wielu zaś nie pomyślano o sprawie bynajmniej nie błażej — o kierunku przesuwania się masy ludzkiej w przestrzeni muzeum. Tymczasem ruch publiczności w muzeum powinien mieć charakter automatyczny na podobieństwo potoku, w którym wody toczą się w zależności od struktury łóżyska i brzegów. Przewidzenie więc naturalnej cyrkulacji widzów należy do podstawowych elementów planu organizacji wystawy pod względem przedmiotowym. Zwiedzający ani na chwilę nie powinni mieć uczucia niepokoju, że coś ominęli.

W Muzeum Etnograficznym uregulowano tę sprawę w ten sposób, że zamurowano drzwi wejściowe od korytarza, z wyjątkiem pierwszych i ostatnich, a przepruto ściany środkiem wzdłuż osi jego skrzydła na dwóch kondygnacjach, wytyczając tym sposobem zdecydowany kierunek przepustu publiczności. Przeprowadzona środkiem drzwi linia podzieliła wszystkie sale symetrycznie na połowę lewą i prawą, predestynując równowagę układu ekspozycyjnego i jego rytm.

Stworzenie fizycznych warunków do racjonalnej cyrkulacji publiczności w budynku muzealnym o architekturze zastanej jest bardzo trudne, a niekiedy nawet wręcz niemożliwe. Często z konieczności regulatorem ruchu zwiedzających stać się musi wyznaczony do tego celu jeden z pracowników muzeum, gdy we właściwym kierunku nie skierowują widzów ani malowane strzałki, ani graficzne plany porządku zwiedzania ani też drukowane przewodniki.

Zaprojektowanie dobrej cyrkulacji publiczności jest trudne z tego powodu, że zależy zawsze od logicznej kolejności wystaw

nieodwołalnie rozmieszczonych w określonych przestrzeniach. Trudności te docenić może tylko praktyk, myślący z metrem lub ekspozycją w ręce, a nie człowiek decydujący o rozkładzie rzeczy bez bliskiego z nimi kontaktu. Praktyk bowiem, świadom zasadniczej funkcji wystawy, tj. oddziaływania jej na zmysł wzroku, kształtuje ekspozycję tylko z doświadczeń na formach konkretnych. Dlatego nie ufając swej fantazji, prowadzi w każdej sali przeznaczonej na wystawę grę koncepcyjną, operując materiałem wizualnym, czyli poprostu odpowiednimi eksponatami wniesionymi do sali. Tylko taka metoda uchroni od pomyłek w kolorystyce, czytelności przedmiotów i właściwym dystansie pomiędzy eksponatami.

Oddzielenie części administracyjnej od wystawowej, rozkład wystaw, biblioteki, archiwum i pracowni, to jeszcze nie wszystko. Co robić z przedmiotami, które nie zostały wystawione; Muzeum Etnograficzne w Krakowie posiada ponad 30 000 przedmiotów, spośród których na wszystkich wystawach, zajmujących 22 sale o powierzchni 1036 m², znalazło się ledwie 2227. W budynku o kubaturze 17400 m³, a o powierzchni podłóg wynoszącej 2392 m² przypada na przestrzeń przeznaczoną na magazyny 852 m². Przestrzeń tę wyzyskano do urządzenia nowoczesnych magazynów, różniących się tym od wszystkich innych w Polsce, że pełnią funkcję społeczną na równi z wystawami problemowymi. Magazyny te, dostępne zarówno dla naukowców, jak i publiczności, obejmują przechowywane w szafach oszklonych zbiory w układzie rzeczowym oraz regionalnym i zaopatrzone w podpisy oraz mapki.

STYL PRACY

Podstawowym warunkiem realizacji planu jest odpowiednio dobrany zespół pracowników wdrożonych w odpowiedni styl pracy. Brakowało go jeszcze w pierwszych latach okresu powojennego, ale wychowała go atmosfera pracy w okresie konsekwentnego realizowania planów wymagającego od personelu Muzeum dyscypliny, pracowitości, ofiarności i zapału.

Największe nasilenie prac remontowych i organizacyjnych Muzeum przypadło na czas, kiedy przesuwano ściany na parterze, przebudowywano klatkę schodową w całym budynku, burzono stropy na całym drugim piętrze, odbijano tynki na I piętrze. Pracownicy Muzeum zmuszeni byli wchodzić do Muzeum po drabinie przez okno na piętrze. Kobiety ubezpieczano sznurem. Nieustanny, gęsty pył i ciasnota miejsca przyczyniły się poważnie do utrudnienia warunków pracy. Po wyremontowaniu jednej sali natychmiast przystępowano do urządzania w niej wystawy wedle z góry określonego planu. Dzięki tej zasadzie Muzeum Etnograficzne otwarło 3 wystawy na parterze budynku: Wnętrze Izby Wiejskich; Warsztaty Przemysłu Ludowego; oraz Zdobnictwo Izby Wiejskiej — gdy jeszcze na I i II piętrze budynku było słychać stuk młotków murarskich, a publiczność zwiedzająca Muzeum mijała się na korytarzu z robotnikami niosącymi cegły, wapno, żelazne szyny lub rury. Ta atmosfera pracy sprawiła, że kiedy personel Muzeum liczył już 28 osób, wszyscy pracownicy, zarówno umysłowi, jak i fizyczni, podzielili się na zespoły robocze, których zadaniem było wykonywanie sposobem gospodarczym wielu prac, umożliwiających szybsze wykonanie zamierzonych planów. Mierzono siły na zamiary, ale również zamiar według sił. Powstał wówczas zespół odlewniczo-literniczy, szklarski, introligatorski, ślusarsko-kowalski, stolarsko-modelarski i instalacyjny, które po odpowiednim przeszkoleniu fachowym wykonały tysiące liter z gipsu i drzewa, szklify szafy i gabloty, sporządziły plansze i ekrany, modele budownictwa ludowego, postumenty, instalacje oświetlenia elektrycznego w gablotach, makietach i warsztatach przemysłu ludowego. Prace te wykonywane w kolektywach zgodnie z powziętymi zobowiązaniami na naradach produkcyjnych.

Poważne zasługi w realizacji wystaw w Muzeum ma pracownia konserwatorska. Ponieważ dawne zbiory, ocalone przed wywozem do Niemiec ucierpiały bardzo wiele od hitlerowskiego systemu zw. *Sicherstellung der Kulturwerte*, pierwszą czynnością po uzyskaniu własnego budynku dla Muzeum, tj. zabytkowego ratusza na pl. Wolnica w 1949 r. było uruchomienie komory gazowej, w której gazowano zbiory odzieży ludowej w oparach dwusiarczku

węgla. Była to praca ogromna, wymagająca rozbijania mnóstwa skrzyń i sortowania ich wedle zawartości. Równocześnie uruchomiono pracownię stolarską, która naprawiała uszkodzone sprzęty, potem zaś pracownię fotograficzną, która przygotowywała materiał ikonograficzny do przyszłych wystaw. Wstępne wiadomości z zakresu konserwacji czerpała pracownia konserwatorska z pracy T. Seweryna *Konserwacja okazów etnograficznych*, wyd. przez Związek Muzeów w Polsce w 1948 r. oraz tegoż autora *Restauracja okazów etnograficznych*, Kraków 1948 — potem zaś w miarę rozszerzania i pogłębiania swych doświadczeń usprawniała swą technikę pracy i dochodziła do własnych metod postępowania zależnie od właściwości różnorodnych materiałów, z którymi każde muzeum etnograficzne ma do czynienia. Bez tych trzech pracowni Muzeum nie mogłoby zrealizować żadnej wystawy w nowo otrzymanym budynku.

METODY I ŚRODKI EKSPOZYCJI

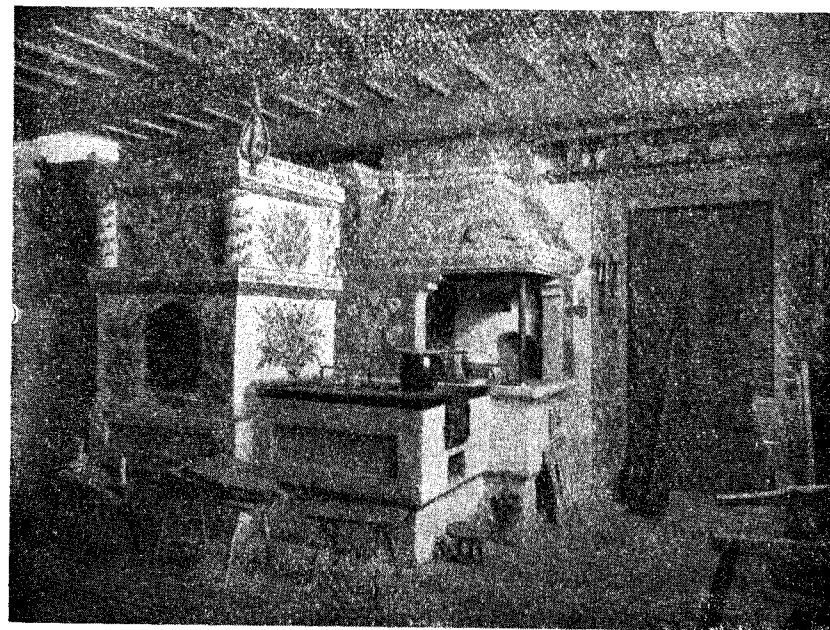
Społeczeństwu, które od dziesięciu lat było przekonane, że krakowskie Muzeum Etnograficzne, usunięte przez okupanta z Wawelu, zostało bądź wywiezione, bądź rozkradzione, bądź też rozrzucone po różnych piwnicach — trzeba było co rychlej pokazać muzeum odrodzone, tchnąć weni nową ideę i nadać mu nowe formy ekspozycji nie przypominające przedwojennych, nieestetycznie urządzonych magazynów, zwanych wystawami. Trzeba było podzielać na widza kilkoma silnymi akcentami plastycznymi, pokazać urodę wsi polskiej i użyć takich środków wychowawczych, które zachęcą społeczeństwo do zwiedzania Muzeum. Bo muzeum bez publiczności jest cmentarzem.

Wspomniano już o względach, które zadecydowały o pomieszczeniu warsztatów przemysłu ludowego na parterze. Otóż gdy zaprojektowano, aby do tych trzech wnętrz dodać wnętrza izb wiejskich, trzeba było ustalić metodę, wedle której należałoby je konstruować. Wystawę bowiem izb ludowych urządzano w muzeach od dawna i to w różny sposób. Jeszcze w 1908 r. w Museum für Österreichische Volkskunde w Wiedniu urządzono pokaz izb

wiejskich z Austrii, Styrii, Śląska, Słowacji, Moraw, Istrii i Rumunii, które potraktowano jako reprezentacje dość swobodnie pojętych regionów. W związku z tym pomieszczono w nich przedmioty, które normalnie w izbie wiejskiej znaleźć się nie powinny. Poza tym wadą ich było nieuwzględnienie proporcji znamiennych dla każdego typu izby. W Muzeum Etnograficznym na Wawelu izba krakowska posiadała w 1925 r. zestaw autentycznych sprzętów ludowych i innych przedmiotów należących do wyposażenia wnętrza, ale mieściła się w sali z dużym oknem i wysokim pułapem, co z natury rzeczy podkreślało dysproporcje między nieproporcjonalnymi wymiarami obudowy a naturalnymi wymiarami sprzętów. Ten sam błąd w założeniu cechował izbę opoczyńską, urządzoną w Muzeum Etnograficznym w Łodzi w 1949 r. Gdzie indziej znów *pour épater les bourgeois* silono się na przesadne pstrzenie izby ozdobami. Izba górala sudeckiego w dawnym muzeum w Karpaczu urządzona w 1934 r., nie przebiegająca w środkach podobania się publiczności, została niepotrzebnie udekorowana kwiatowymi ozdobami, które rozrosły się gęsto nawet na tragarzach. Te same cechy i to w spotęgowanym stopniu znamionują czatajską izbę w Słowackim Muzeum w Turczańskim Marcinie, urządzoną w 1938 r. Dosyt bogacza wyraził się tam w całkowitym wypełnieniu ścian talerzami i paterami ozdobnymi, półkami obwieszonymi w czterech szeregach miskami i dzbankami oraz w dekorowaniu przestrzeni nadokiennych gęstą malowaną kwiatową. Formę pośrednią między wnętrzem izby górala śląskiego, a ekspozycją przedmiotów z zakresu kultury materialnej zaprezentowało w 1930 r. Muzeum Śląskie. Rozmieszczono tutaj w nowoczesnej sali sprzęty ludowe, a więc stół „rozkraczysty” z zydlami, z półką z talerzami, skrzynię i namiśnik, ale odstąpiono od ścisłego przedstawienia wnętrza izby, wieszając obrazy nad kredensem, kapliczkę nad drzwiami i wprowadzając do izby nowoczesną gablotkę muzealną z eksponatami itp.

Muzeum Etnograficzne w Krakowie posłużyło się inną metodą. Przede wszystkim postanowiono wciągnąć rękodzielników wiejskich do współpracy w zakresie czynności, należących do ich umiejętności zawodowych. Dzięki temu dano w Muzeum autentyk,

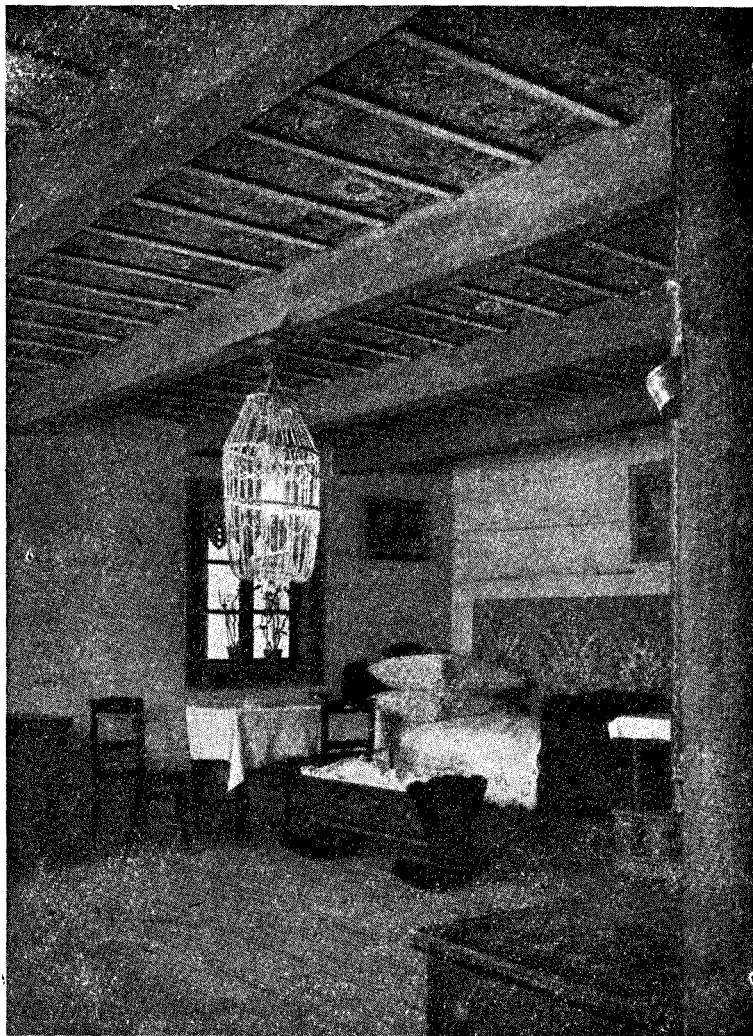
nie uciekając się do imitacji, zwykle łatwiejszej do wykonania. Wychodząc z założenia, że w Krakowie należy zacząć od tego, co mieszkańcom tego grodu jest najbliższe, choć nie zawsze znane, zaczęto od urządzenia współczesnej izby krakowskiej. Cieśle wykonali w naturalnych proporcjach ściany, powałę i okna, zdun z Jadowników Mokrych z pow. brzeskiego postawił piec (rys. 6),



Ryc. 6. Piec w izbie krakowskiej z Powiśla Dąbrowskiego na wystawie stałej „Izby wiejskie” w Muzeum Etnograficznym w Krakowie

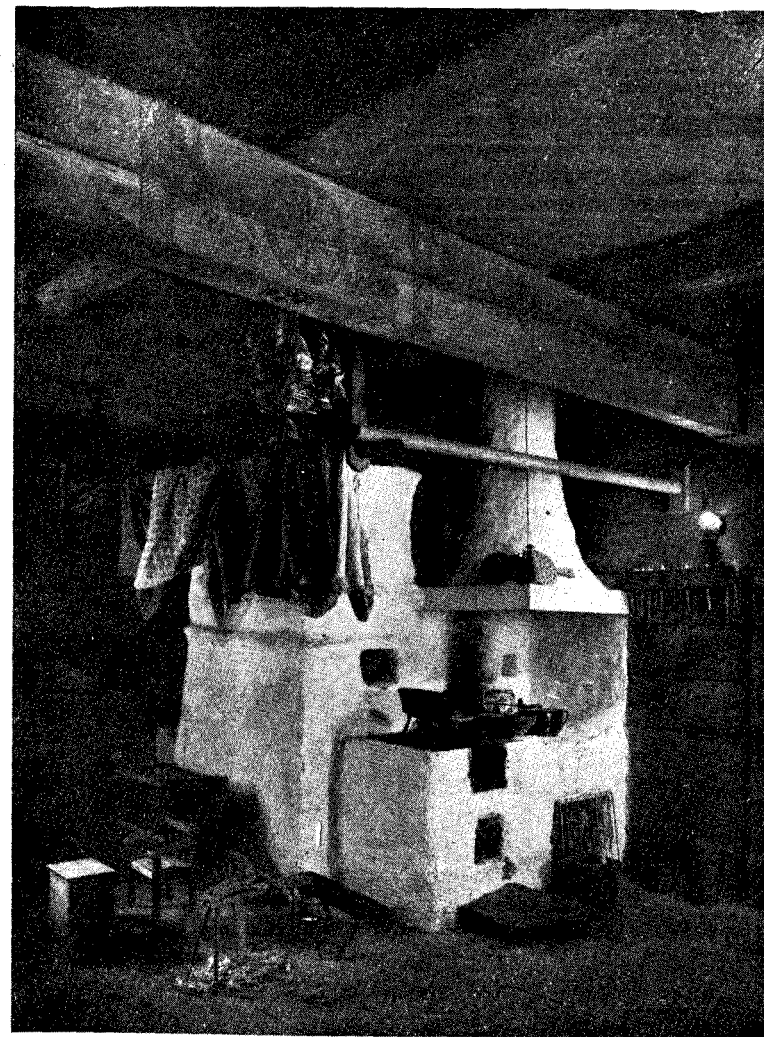
a małorolna Rozalia Zaród z Kłyża w pow. dąbrowskim wykonała polichromię izby, imponującą widzowi barwnością, bogactwem ornamentu i niezwykłym poczuciem dekoracyjnym. Jest to dzieło autentyczne, gdyż sprowadzona ze wsi malarka wykonała wszystkie fantastyczne kwiaty na ścianach, piecu i powale w takiej samej proporcji, układzie i charakterze, jak czyniła to we własnej izbie (ryc. 7).

Tę samą metodę w posługiwaniu się fachowcami wiejskimi w wykonywaniu czynności należących do ich zawodu zastosowa-



Ryc. 7. Fragment izby krakowskiej z Powiśla Dąbrowskiego na wystawie stałej „Izby wiejskie” w Muzeum Etnograficznym w Krakowie

wano w budowaniu izby podhalańskiej z połowy XIX wieku. Dla zduna góralskiego, Stanisława Stefaniaka, trzeba było zwieźć



Ryc. 8. Piec w izbie podhalańskiej na wystawie stałej „Izby wiejskie” w Muzeum Etnograficznym w Krakowie

kamienie otoczaki z łożyska rzeki Raby, bo góral z cegiel pieca nie stawiał (ryc. 8). Cegła daje ostre krawędzie bryły, on zaś



Ryc. 9. Izba podhalańska na wystawie „Izby Wiejskie” w Muzeum Etnograficznym w Krakowie

lubuje się w formach miękkich. Dla cieśli, Stanisława Giblaka i Andrzeja Plewy z Ochotnicy Dolnej w pow. nowotarskim, trzeba było sprowadzić za zezwoleniem władz leśnych grube bale z gór, bo w agencjach drzewnych były do nabycia tylko kantówki 22 x 22 cm. W budowie tej izby każdy zaciós siekierą i dłutem wykonały sprawne ręce góralskie (ryc. 9). Ich dziełem są również wszystkie ryzowania *koziec reciatych*, gwiazd cyrklowych, *ząbców*, *jedliny*, parzenicy i *leluji* na sosrębie, *ocapach* drzwiowych itp. Współpracujący z nami cieśle rozmieścili też w izbie z rozważą gazdowską autentyczne sprzęty, *coby* każda rzecz była na swym miejscu bez *uchyby* dawnemu zwyczajowi.

Fachowcami wiejskimi posłużono się również w budowie pieca do wypalania naczyń. Postawili go w naturalnych wymiarach nienagannie bracia Trąbowie z Zalasza w pow. chrzanowskim.

Od metody powierzania rzemieślnikom wiejskim wykonania czynności należących do ich specjalności trzeba było odstąpić w projektowaniu i budowaniu izby dolnośląskiej, mającej w Muzeum reprezentować Ziemię Zachodnie oraz zobrazować procesy krzyżowania się elementów góralskich z mieszczańskimi. Wymarli już cieśle, którzy w Karkonoszach i Sudetach w ubiegłym jeszcze wieku stawiali miejscowym góralom rozłożyste domy. Toteż w odbudowie zabytkowego, drewnianego domu góralskiego w Szklarskiej Porębie Średniej w 1948 r. musieliśmy się posłużyć cieślami sprowadzonymi z Podhala. Ci sami więc stawiali potem izbę dolnośląską w muzeum krakowskim.

Dalszą część parteru wypełniają warsztaty przemysłu ludowego: (folusz do zbijania sukna (ryc. 10), olejarnia (ryc. 11) i garn-carnia, obiekty przewiezione do muzeum z terenu wraz z całkowitym urządzeniem i obudową ścian. Jest to więc ekspozycja typu skansenowskiego. Rozbiórką tych urządzeń przemysłowych w terenie kierował kustosz działu kultury materialnej, ale montaż całości wykonali sprowadzeni ze wsi cieśle folusznicy, olejjarze i garncarze.

Wystawy tego działu, wywierające na widzach wrażenie dzięki autentyzmowi starożytnej konstrukcji i patynie starego drzewa, są w historii Muzeum Etnograficznego radosnym etapem zwycię-

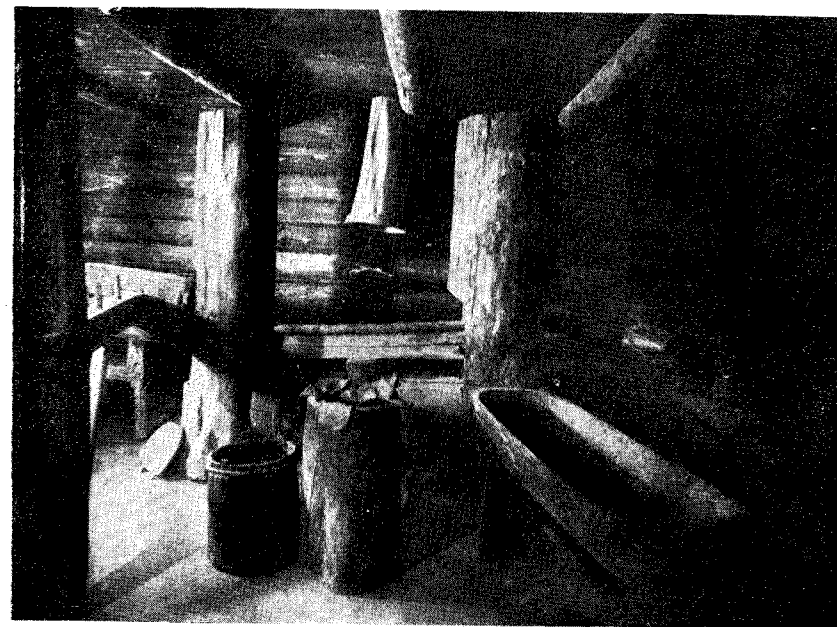
stwa zacieklej pracy nad tysiącnymi trudnościami. Dziś już tylko do miłych wspomnień należy rozbiórka opalonych dawniej w pożarze belek folusza, praca na pustkowiu w skwarny dzień, dokuczliwe pragnienie, bo do źródła było daleko, uczernione twarze



Ryc. 10. Folusz na wystawie stałej „Warsztaty Przemysłu Ludowego” w Muzeum Etnograficznym w Krakowie

i ręce, zawalenie się mostku na potoku podczas przewożenia belek wozami, a potem ogromne zbiegowisko ludu w Krakowie, gdy przed budynkiem muzeum wyladowywano z aut ciężarowych belki z pogorzeli, stare kłody, deski, stępy i stępory i wnoszono je do świeżo odnowionego ratusza.

Metoda posługiwania się pomocą rzemieślników wiejskich w urządzaniu niektórych wystaw, podyktowana była nakazem przedstawienia prawdy, a więc obowiązkiem nauki. Prawdę tę narzuca zresztą widzom sam materiał swoimi właściwościami nie tylko kształtu i barwy. W apercypowaniu prawdy przedmiotowej wystaw na parterze Muzeum Etnograficznego przydatny jest ludziom nie tylko zmysł wzroku. Prawdziwe są tam bowiem nawet zapachy. Wszakże w izbie krakowskiej panuje woń mleka



Ryc. 11. Olejarnia na wystawie stałej „Warsztaty Przemysłu Ludowego” w Muzeum Etnograficznym w Krakowie

(użytego jako spoiwo do malowanek), w izbie podhalańskiej woń żywiczna świeżego drzewa, w izbie dolnośląskiej zapach smoły, którą powleczone są grube tragarze i deski powały, w olejarni olej, a w foluszu spalenizna od powierzchniowego opalenia belek podczas pożaru.

Inną metodę ekspozycji zastosowano w wystawie polskich tańców ludowych, wykonanej samodzielnie bez posługiwania się wzorcami obcymi. Polegała ona na ścisłej współpracy etnografa z artystą. Muzeum przygotowało dokumentację naukową do strojów ludowych, wedle których artystka Józefa Horwath-Chodacka wykonała zespoły tancerzy, starając się nadać im takie ruchy i gesty, by reprezentowały najcharakterystyczniejsze cechy każdego z przedstawionych tańców. Miniaturowi tancerze w strojach ludowych pomieszczeni zostali w szklanych kloszach, których wnętrza oświetlone zostało od góry. Dzięki temu, że makiety te ustawione są w mrocznej sali, a zalane sztucznym światłem wyblaskującym z zewnątrz, umożliwia się widzom większą koncentrację uwagi na samej ekspozycji tańca.

Odmienne metody ekspozycji zastosowano w innych salach. Gdyby bowiem jeden typ wystawniczy wprowadzono we wszystkich salach, wystawa wywoływałaby nudę schematyzmem sprzętu i układu eksponatów.

Mówiliśmy o ważnej roli rzemieślników wiejskich realizujących w muzeum niektóre zadania planu, mówiliśmy o zatrudnieniu plastyka spoza muzeum pracami zleconymi, wykonanymi przy naukowej pomocy muzeum i współpracy w dziedzinie oprawy technicznej. Najwięcej jednak wystaw, zarówno pod względem koncepcji ideologicznej, jak i oprawy artystycznej, wykonało Muzeum Etnograficzne własnymi siłami. Cechą ich jest radykalne odstępstwo od sztuczek dekoracjonizmu i tendencji do gadulstwa w wypowiedzaniu myśli prostych przesadnie wielką ilością eksponatów. Punktem wyjściowym tej metody jest uznawanie wystawnictwa za czynność należącą do zakresu plastyki, a tym samym uznawanie w niej prymatu treści przed formą. Marksistowskie ujęcie problemu wystawniczego streszcza się w postulatcie: naprzód idea wypowiedziana rzeczami, potem dopiero estetyczny układ rzeczy. Rzecz naturalna, że narzędzia rolnicze rozmieszczone być powinny wedle kolejności ich używania w uprawie roli, a więc w układzie funkcjonalnym. Przejrzystości tego pokazu nie powinny zacierać przedmioty cyklu nie rolniczego, jak to się dzieje np. w szwedzkim muzeum etnograficznym w Umea

nad Zatoką Botnicką w prowincji Västerbotten. Rzecz naturalna, że wszystkie części składowe folusza lub olejarni muszą być wprzód ustawione na swoim miejscu zanim zaczną się rozważać, czy zachowując logiczny układ całości można mu nadać większą siłę wyrazu np. rozmieszczeniem źródeł światła, wyzyskaniem efektu refleksów, zadymieniem szyb okiennych, zakryciem prętów kaloryfera wiklinową lassą itp. Przyjęcie przeciwnej zasady postępowania, tj. wysunięcie czynników estetycznych na czoło, doprowadziłoby do całkowitego zdemontowania układu rzeczowego.

Zadaniem plastyka jest więc takie ukształtowanie przestrzeni i takie zestawienie kolorów, aby nie prowadziły wojny z jednością treści i formy. Pod tym względem wystawa problemowa w muzeum nie różni się od wystawy reprezentacyjnej, jeśli ta druga ma być też dorzeczną.

Zresztą określony porządek eksponatów bynajmniej nie zamyka plastykowi⁵ drogi do wyżywiania się w organizowaniu przestrzeni pod względem plastycznym. We wszelkich wystawach, zarówno muzealnych, jak i reprezentacyjnych, nie musi się on trzymać schematu jednolinijności albo symetrii prostej. Może on istotę problemu zaakcentować tłem, oświetleniem, symbolem, a widza wprowadzić w zdumienie niezwykłością indywidualnej interpretacji. Że możliwości twórcze w tym zakresie mogą przejawiać się w formach nawet monumentalnych — niech posłuży za przykład urzą-

⁵ Mało ludzi zdaje sobie sprawę z tej niespornej prawdy, że nie istnieją u nas (a może nie tylko u nas) specjaliści od wystaw w ogóle. Architekt, który w swym dorobku posiada urządzenie wystawy maszyn, wystawy plodów rolnych i wystawy obrazów, niekoniecznie dysponuje kwalifikacjami do urządzenia wystawy typu etnograficznego. Podobnie nie nadaje się do tego celu historyk kultury materialnej, pozbawiony poczucia plastycznego i niezasobny w bogactwo doświadczeń laboratoryjnych, w jakie obfituje dobra praktyka muzealna. Nie ulega wątpliwości, że do realizacji wystawy w muzeum powołany jest plastyk, który ściśle współpracować powinien z etnografem, jako scenarzystą wystawy, ale nie każdy plastyk potrafi nienagannie zrobić to, czego się nigdy nie uczył, a nawet nigdy nie próbował. Trudność wywiązania się plastyka ze swych zadań polega na tym, że będąc zwykle laikiem w dziedzinie naukowej, realizować

dzenie sali poświęconej Leonardowi da Vinci w Museo Nazionale della Scienza e della Technica w Mediolanie. Nad całą salą panuje tam, jak zjawisko niezwykle, olbrzymi portret Leonarda na dużej szybko postawionej w środku, przeświecającej i rzucającej refleksy na rozstawione po posadzce tafle z konstrukcyjnymi rysunkami mistrza. Sprawia to silne wrażenie.

Plastyk, realizujący scenariusz opracowany przez etnografa, ma szerokie pole do popisu, jeśli tylko stać go na uczuciowy stosunek do przedmiotu, którym posługiwać się ma jako tworzywem.

Truizmem jest już dzisiaj przypominanie, że piękno rzeczy nie wypowiada się tylko strojnością jej naskórka, ale również celowością formy i to zarówno skomplikowanej, jak np. w maszynie, jako też oszczędnie prostej, jak np. drewnianej stępie, słomianym koszu, glinianym garnku itp. Plastyk świadomy tej prawdy, tzn. widzący w okazach etnograficznych rzeczy nie tylko celowe, ale i piękne, postara się, aby urok każdego przedmiotu wydobyć, podkreślić i spotęgować odpowiednio dobranymi środkami plastycznymi. Z tych względów unikać będzie nadmiernego stłoczenia eksponatów. Wystawa nie może popadać w konflikt z funkcjonalnością elementów składowych sali. Eksponaty nie mogą wychodzić na okno lub drzwi albo piętrzyć się od podłogi aż po sufit⁶. Z drugiej znów strony aranżer wystawy powinien stronić od popadania w skrajne imponowanie rozrzutnością w dyslokacji rzeczy — co tak cechuje wiele muzeów amerykańskich. Nie może też popadać w przypadkowość, bo ta jest zwykle

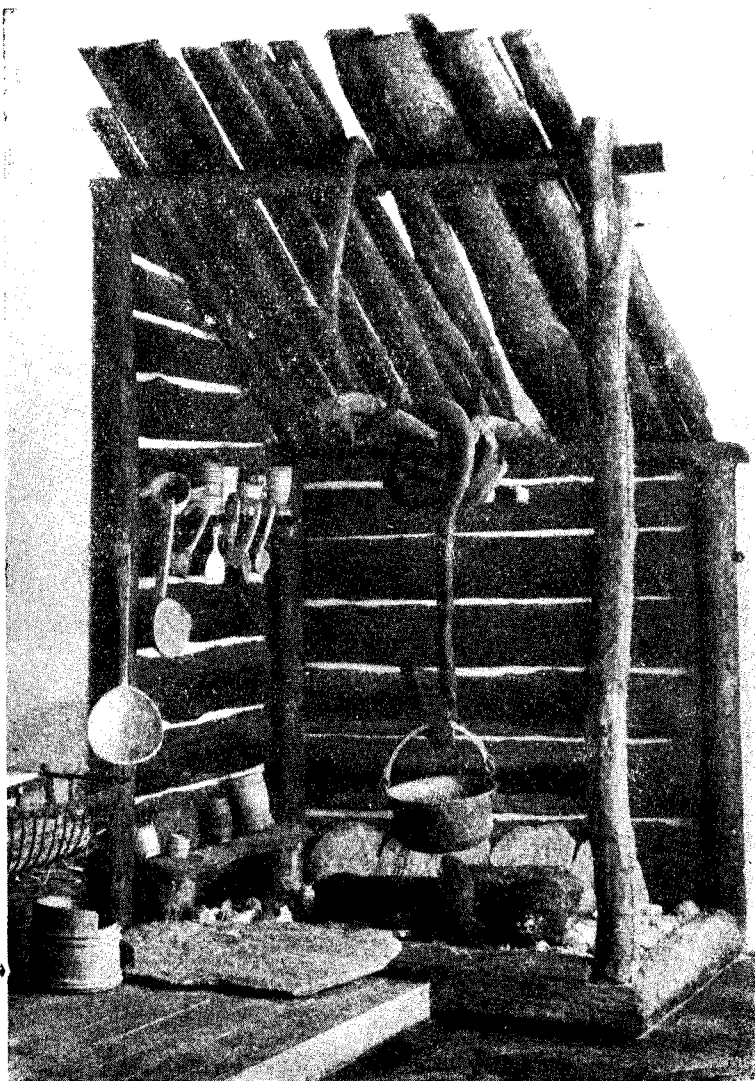
ma wizualnie całokształt problemu wystawniczego, a nie jedynie jego fragment. Rozbrat pomiędzy projektodawcą, tj. scenarzystą a plastykiem, tak częsty u nas, wynika z źle pojętych zadań przez jedną lub przez drugą stronę. Rozgraniczanie kompetencji w ten sposób: „Ja jestem od tego, aby było pięknie, a pan od tego, aby było dobrze“, grozi w konsekwencji zwichrzeniem syntezy, jaką każda dobra wystawa dawać powinna. Rwanie całości siłą inwazji czynnika naukowego w logicznie skomponowany zespół form jest równie niepożądane, jak sobiepańskie organizowanie całości wedle subiektywnie określonych rygorów piękna.

⁶ W muzeum induskim w Baroda obrazy zawieszono są tak gęsto, że stykają się ze sobą ramami.

matką nieprzejrzystości. Zagmatwanie zaś środków wyrazu utrudnia widzowi sformułowanie idei wystawy w jego świadomości.

Jeśli cyrkulacja publiczności odbywa się środkiem sal po linii symetrycznej, jak to jest np. na wystawie kultury materialnej oraz wystawie sztuki ludowej w Muzeum Etnograficznym w Krakowie, wtedy na czoło koncepcji plastycznej wysuwa się problem równowagi. Jest to zagadnienie bardzo ważne, choć nie uwzględniane nawet przez dobre zresztą muzea skandynawskie. Problem rozmieszczenia ciężarów bryły i kolorów rozumiały się nam stanie na tle trudności, jakich nastroczało skomponowanie układu przedmiotów w jednej z sal Muzeum Etnograficznego, w której zgodnie z planem miała się znaleźć z jednej strony ekspozycja rybactwa i hodowli, a z drugiej rolnictwa. W związku z hodowlą postawiono w rogu sali fragment szałasów góralskiego. Jego dach z desek sięgający aż pod sufit, czerni okopconych belek oraz płonący pod kotłem ogień dawały w sumie duży ciężar masy i koloru (ryc. 12). Ciężar ten powiększony został nadto przez postawiony w sąsiedztwie drewniany cokół wysypany żwirem rzeczny, na którym rozmieszczono pękate, rybackie wiersze z pręcia. Po drugiej stronie sali miały się znaleźć narzędzia rolnicze: kopaczki, widły, radła, socha, brona itp., słowem mierzwa patyków i żerdzi nie stanowiąca żadnej ciężarowej przeciwwagi do form pomieszczonych naprzeciwko. Trzeba więc było przyjść w sukurs tym wątlą kształtom. Wsparto więc bronę laskową na poziomych klocach, a w sąsiedztwie postawiono olbrzymią kłodę wydrążoną, z której siewca czerpie ziarno; wszystkie zaś narzędzia rolnicze eksponowano na szerokim przysadzistym cokole, biegnącym przez całą długość sali i wysypanym gęsto żwirem rzeczny. Ponadto w dużym odstepie od tych eksponatów zawieszono szereg powiększonych fotografii ilustrujących siły produkcyjne w rolnictwie. Tym sposobem starano się usunąć nie mile wrażenie, jakie dawała zbyt zuchwale zachwiana równowaga ciężarowa mas i kolorów.

W imię prawdy zaznaczyć wypada, że ów żwir, jako śmiały środek pomocniczy w ekspozycji, określany był początkowo przez



Ryc. 12. Fragment szałas góralskiego na wystawie stałej „Ludowa Kultura Maternalna” w Muzeum Etnograficznym w Krakowie

niektórych ludzi jako prowokacja widza. Ostatecznie widz przyzwyczaił się do tego, że nowocześnie urządzone muzeum, prowokujące do nowych skojarzeń myślowych, może operować nowymi środkami wyrazu. W rzeczywistości posłużenie się zwirem w tej ekspozycji posiada wielorakie uzasadnienie: jako element prawdy przyrodniczej jest zwir rzeczny najlepszym podłożem wierszy rybackich. Żwirem wysypana jest wozownia lub szopa do przechowywania narzędzi rolniczych. Poza tym zwir akcentuje silnie prymitywizm drewnianych narzędzi rolniczych, którymi chłop pracował przez wiele wieków na dostatek warstw uprzywilejowanych. Narzędzia te drogą kontrastu ułatwiają widzowi lepszą orientację w jakości przemian, dokonanych przez postępową gospodarkę kapitalistyczną i socjalistyczną. Żwir wreszcie daje się w muzeum łatwo oczyścić odkurzaczem elektrycznym, dlatego zastąpienie go mniej higieniczną ziemią, jako to zrobiono w Tarchominie, w oddziale b. Muzeum Kultur Ludowych, było ze wszech miar niecelowe.

W ekspozycji działu kultury materialnej posłużono się nie tylko samymi narzędziami i materiałem ikonograficznym i właściwym tym narzędziom tłem przyrodniczym. Każda z sal posiada ściany w innym tonie barwnym. Kolor ilowy dano tam, gdzie eksponowane są przedmioty należące do kultury jaskiń i ziemianek, kultury zbieraczy i kopaczy poprzedzających występowanie rolników na widowni dziejów. Kolor zielony jest właściwym tłem dla narzędzi prymitywnych łowców i bartników, kolor zaś piaskowy — dla sieci rybackich itp.

Ale samo ubarwienie płaszczyzn ścian, nawet mające wyraz realistyczny, byłoby mało czytelne, gdyby jednocześnie tła przyrodniczego nie uzupełnić akcentami, przemawiającymi już nie samą parabolą, syntezą czy też symbolem koloru, ale przedmiotami o najautentyczniejszym kształcie i barwie rzeczy występujących w przyrodzie. Założenia te zrealizowano praktycznie w ten sposób, że wniesiono do sal wystawowych wyrwane z przyrody przedmioty, które same przez się nie mają wartości zabytkowej, ani też nie mogą pełnić funkcji eksponatu, ale stanowią niejako bliższe dopowiedzenie do treści wyrażonej przez zabytek i ekspozycję.

nat. Wniesiono np. do sali pień świerkowy, umocowano go w rogu naprzeciw pnia z barcią naturalną, by na jego konarach postawić ul kładowy i zawiesić leziwo bartnicze (ryc. 13). Sidło podrywane zwane *cewie* na rogacze i jelenie zawieszono u nagiętego konara, a klatki zwane *potrzaski* na szczygły i sikorki umieszczono wśród gałązek korony gruszy polnej. Odziomkom drzew dodano poszycie z mchu i ściółki leśnej. Do innej sali wniesiono fragment szałas górskiego, rozpalono w nim ogień pod kotłem, a na okopciałych od dymu belkach zrębu zawieszono na kołkach półkę na czerpaki, *gielatki*, i drewniane formy do oszczypków. Zwieziono z gór piaskowce zwane *skrzizalami* i wykonano z nich ochronę ognia przed wiatrem.

Te przykłady, których mnożyć nie ma potrzeby, na pozór łatwe do zastosowania i pociągające w wyobrażonym efekcie, w istocie są bardzo niebezpieczne, jak wszelkie elementy naturalistyczne wciągane do nowoczesnej ekspozycji. Niebezpieczeństwo posługiwania się nimi polega na tym, że niezachowanie umiaru w określeniu proporcji tego materiału pomocniczego w stosunku do liczby i przestrzeni zajmowanej przez same wytwory kulturowe może się odbić ujemnie na estetycznej i dydaktycznej stronie wystawy. Fragmenty przyrody wniesione do muzeum nie mogą być przez widza odczuwane, jako wtręty, zamącające ideę przewodnią wystawy lub odstręczające konfliktem między wytworem przyrody, a wytworem umysłu i rąk człowieka.

Tu należy jednak zauważyć, że równie silny konflikt zachodzi nieraz między przedmiotami wyrwanymi z tła przyrodniczego, a przeniesionymi do warunków w muzeum. Gdy np. w muzeum indiańskim w Rio de Janeiro ustawiono w piasku ujętym w ramkę namiot Indian Karaja na tle klatki schodowej i ściany pałacowej, widok jego musi budzić wrażenie żałosne.

Chodzi tu zarówno o tło, jak i proporcje. Któżby przemawiał przeciw żywej zieleni w muzeum? Ale jeśli jest jej za dużo, muzeum przeobraża się w ogród. Zresztą recepty na przydatność kwiatów w muzeum nie ma. Lud zaobserwował już dawno, że nie godzi się dawać „kwiatka do kozucha”. Dziwnie wyglądałyby fiołki alpejskie przy sieciach rybackich, grzybieniu białe



Ryc. 13. Ul kładowy i sidło na sarny na wystawie „Ludowa Kultura Materialna” w Muzeum Etnograficznym w Krakowie

przy narzędziach łowieckich, a bukiet cynii przy kopaczkach i widłach do gnoju. Natomiast tam, gdzie eksponatami są książki, grafika czarno-biała lub koronki — żywy kolor kwiatów dobrze spełnia swą rolę.

Posługiwanie się kwiatami żywymi w celach dekoracyjnych nie oznacza naszej rezygnacji z ścisłej rzeczowości w ekspozycji. Nie godzimy się na zastosowanie w Słowackim Muzeum w Turczańskim Marcinie malowanek ściennych do dekoracji fryzów, tworzenia z nich pilastrów między witrynami lub olbrzymich bukietów sięgających od podłogi do sufitu. Ale jednocześnie nie godzimy się z całkowitym wyrugowaniem elementów naturalistycznych w ekspozycji właśnie dlatego, że obowiązuje nas ścisła rzeczowość. Chodzi tu nie tylko o jakość i ilość, ale i o linię demarkacyjną rozdzielającą rewiry dozwolone od zakazanych. Wolno więc posługiwać się elementami naturalistycznymi w wystawie obrazującej problemy kultury materialnej, ale w wystawie dzieł sztuki należy raczej odgrodzić się od nich. Sztuka bowiem nie znosi konkurencji ze strony natury.

Ale takie radykalne rozstrzygnięcie tego zagadnienia nie da się stosować rygorystycznie w muzeum etnograficznym. Wszakże strój ludowy należy do kultury materialnej, ale niespornie także i do sztuki. Nie można go traktować jako wartości samej w sobie, tj. w oderwaniu od człowieka. Co prawda od dawna uznawano za właściwe, aby jego części nie wystawiać jako odrębnych eksponatów, ale tworzyć z nich komplety dające wyobrażenie o jego całokształcie. Założenie to zrealizowano jednak rozmaicie. W Nordiska Museet w Sztokholmie wystawa strojów ludowych z Dalekarlii urządzona została jako zbiegowisko kilkunastu postaci mężczyzn, kobiet i dzieci w ubiorach zimowych i letnich. Wszystkie występujące tam manekiny mają postawę stojącą, głowy zaś realistycznie ukształtowane z masy papierowej oscylują z lekka ku naturalizmowi. Usunięto taflę szklaną, aby znieść przegrodę między widzem a obiektem, a mimo to coś zawodzi w zamiśle aranżera, gdyż niepotrzebnie szukamy związku przyczynowego tego społecznie nie uzasadnionego zbiegowiska, zamiast skoncentrować uwagę na samym stroju.

W Polsce znów w sposobie eksponowania stroju rychło wzięła górę koncepcja naturalistyczna. Klasycznym jej przykładem była jeszcze przed 1939 r. wystawa w Dziale Ludoznawczym Muzeum Wielkopolskiego w Poznaniu, gdzie w ogromnym pudle oszklonym pomieszczono „zakątek salonu szlacheckiego” z naturalnej wielkości postacią damy siedzącej przy fortepianie z szlachcicem rzekomo zasłuchanym itp. W innych potężnych witrynach znajdowały się manekiny mające obrazować chłopskie życie rodzinne, sceny obrzędu weselnego, a nawet naturalnej wielkości pary taneczne — oczywiście w ciasnocie oszklonego kiosku. Obficie rzeźbione i toczone krawężniki dużych gablot oraz listwy przedziałowe pochodziły oczywiście z czasu, kiedy żądano od sprzętu muzealnego, aby był przedmiotem opisu stolarza. Ponad właściwą wartością samych eksponatów, tzn. autentycznych strojów ludowych dominowały jednak naturalistyczne i lalkowate twarze postaci, wywierających przykre wrażenie lichą imitacją gabinetu figur woskowych, wykonanych przez plastyka pozbawionego smaku i kultury artystycznej.

Ale radykalne odwrócenie się od człowieczych głów, w jakie zaopatrywano manekiny demonstrujące strój ludowy — zaprowadziło do prób również niezbyt wydarzonych. W Muzeum Sztuki i Rzemiosł w Rabat w Maroku, jak podaje wydawane przez Unesco pismo „Museum” (1954 nr I, s. 65), postaci kobiet marokańskich mają zamiast twarzy białe walce, a zamiast rąk kikuty. Okutane w białe płachty, siedzące na dywanach i grające swymi zniekształconymi rękami na skrzypcach wyglądają jak straszdyła.

W Nepiraji Muzeum w Budapeszcie posłużono się inną metodą ekspozycji strojów. Odzież nadziano na manekiny z nogami, które obuto. Postaciom nadano wygląd realistyczny, ale zaniechano posłużyć się głowami i twarzą, jako nie należącymi do właściwego przedmiotu ekspozycji. W związku z tym przedmioty noszone zwykle w rękach lub chustki zawieszono nad postaciami, co robi wrażenie pokazu mediumicznej lewitacji.

Inni biorąc przykład z arealistycznego malarstwa, wieszali kapelusze na spiralach z drutu lub politurowanych kulach z brzozy przyśrubowanych do szyi manekinu. A jeszcze inni upinali strój

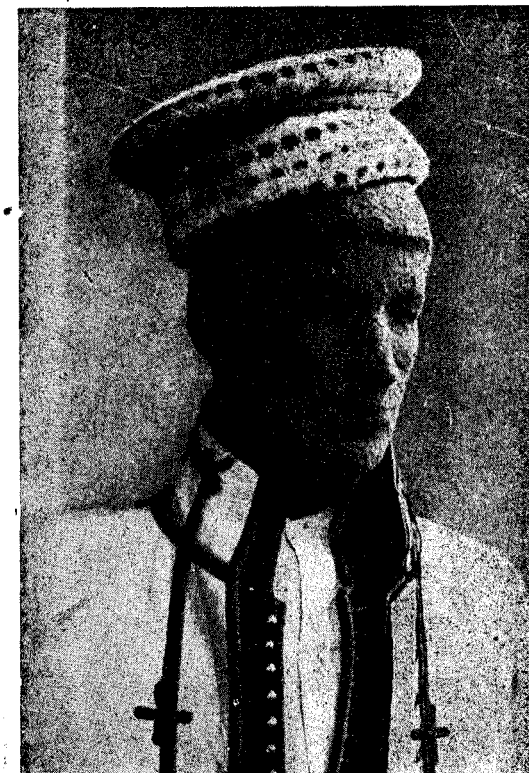
na dykcie, nadając figurze pozę dekoracyjną w ruchu na podobieństwo stylizowanych scen ludowych na pocztówkach sprzed 20 lat. Kontury twarzy, a w razie potrzeby i rąk, rysowano węglem wprost na dykcie, tworząc dysharmonię między rysunkiem liniowym a formą bądź co bądź naturalistyczną, jaką jest autentyczny strój ludowy.

Radykalnym przeciwstawieniem się wszystkim dotychczasowym sposobom wystawiania stroju był w roku 1955 mało wybredny pomysł, zastosowany na Wystawie Sztuki Ludowej X-lecia urządzonej w Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie, a polegający na zawieszeniu strojów ludowych wprost na standaryzowanych manekinach krawieckich, wspartych na filuternie wygiętych trójnogach. Pomysł ten nie zdał egzaminu, gdyż czółka i czepki położone na stołkach lub na podłodze, wystające spod kaftanów kikuty spodni, z boku na żwirze położone buty, czapka z piórami spoczywająca na ramionach — żałosne czyniły wrażenie.

Tu przypomina mi się charakterystyczny szczegół: gdy w 1937 roku zagraniczny *publisher* zamawiał u mnie napisanie tekstu do albumu z planszami, Z. Stryjeńskiej pt. *Polish peasants costumes*, wymagał, aby w charakterystyce poszczególnych typów stroju podkreślić trzy cechy: archaizm, dekoracyjność i komizm. Otóż przypadkowo tak się składa, że większość stosowanych u nas manier wystawniczych odpowiada życzeniom amerykańskich wydawców, chcących widzieć w europejskich strojach ludowych coś bardzo dawnego, bardzo barwnego i ogromnie komicznego. My natomiast widząc w stroju ludowym dzieło sztuki, odrzucamy takie sposoby ekspozycji, które pomniejszają jego wartość artystyczną.

Na ogół wszystkie wymienione sposoby wystawiania stroju ludowego sprowadzają się do zagadnienia podstawowego: z głową czy bez. Poco trudzić swą wyobraźnię rozkładaniem całości na części, jeśli potem zmusza się wyobraźnię widza do składania tejże całości? Z drugiej strony któż by się odważył wnieść do muzeum wycackane i tępe w swej poprawności lalki fryzjerskie? Ale również zastępowanie głów walcami, kubami, stołkami, spiralami itp. nie daje właściwego wyniku, bo te formy abstrakcyjne

Ryc. 14. Próba I plastycznego rozwiązania głowy na manekinach do stroju ludowego w Muzeum Etnograficznym w Krakowie
Forma realistyczna



nie nadają się do współzycia z naturalistycznym charakterem reszty figury. Mając do wyboru zawieszenie kapelusza góralskiego lub czepca śląskiego na głowie, czy też na wyrastającej z tułowia sprężynie — bez wahania oświadczymy się przeciw sprężynowym rozwiązaniom.

W Muzeum Etnograficznym w Krakowie posłużono się w ekspozycji strojów głowami odciskanymi z form w masie papierowej, ale indywidualizowanymi w kształtach zależnie od cech samego stroju, a także wieku i płci osób, dla których dany strój był szyty. Głowy te ani kolorem ani kształtem nie mają konkurować z naturalistyczną prawdą, toteż nie posiadają ani oczu, ani uszu, ani malowanych brwi, ust lub policzków, (ryc. 14,



Ryc. 15. Próba II plastycznego rozwiązania głowy na manekinach do stroju ludowego w Muzeum Etnograficznym w Krakowie
Uogólnienie formy realistycznej

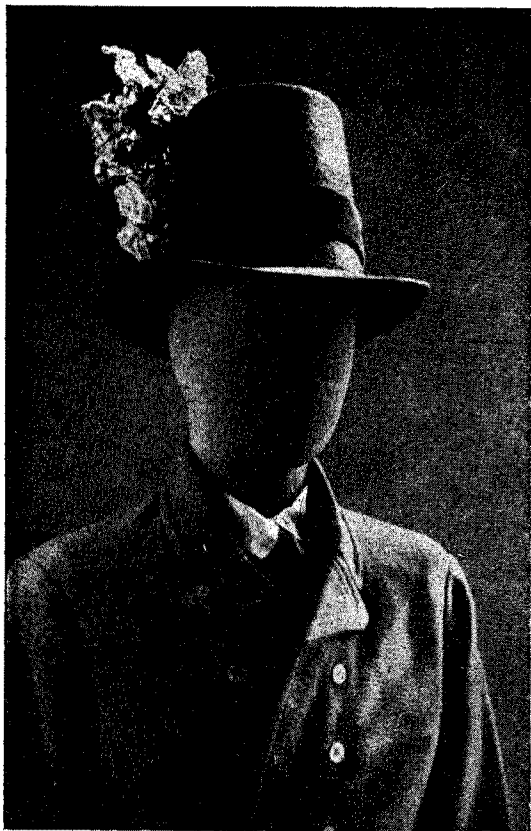
15, 16, 17, 18). Szczegóły twarzy zredukowane są do występu nosa i wgłębienia oczodołów, gdyż celem takiej ogólnikowej formy nie jest zwracanie, ale odwracanie uwagi widza od twarzy manekinów ku właściwemu przedmiotowi ekspozycji. Można przyjąć zasadę, że im łatwiej zwrok widza ześlizguje się z twarzy tak sumarycznie potraktowanych — tym lepiej spełniają one swoje zadanie. Ale to tylko złudzenie. Wprawdzie sposób zastosowany przez Muzeum Etnograficzne jest ze wszystkich znanych mi dotychczas najlepszy, niemniej z uznaniem powitać by należało jego

Ryc. 16. Próba III plastycznego rozwiązania głowy na manekinach do stroju ludowego w Muzeum Etnograficznym w Krakowie
Forma geometryczna o zarysie twarzy z akcentacją jedynie nosa. Z tą formą wypowiedział się plebiscyt fachowców zorganizowany przez Muzeum.



uszlachetnienie w tym kierunku, by forma twarzy całkowicie zerwała z oscylowaniem ku naturalizmowi, nie tracąc nieodwołalnie koniecznych cech współzycia z resztą figury. Nie jest to jednak zadanie łatwe do rozwiązania.

W Muzeum Etnograficznym zniesiona została szablonowość figur dzięki wprowadzeniu rytmu w układzie szaf, a nadto elementów różnicujących zachowanie się poszczególnych postaci. Niezawodnie okrasza to wystawę strojów, jeśli kurpianka niesie różgę weselną, lubelska *korowajnica* kołacz, wielkopolanin dudy z miechem, kielczanka koszyk z przędzą barwioną, góralka dzba-



Ryc. 17. Próba IV plastycznego rozwiązania głowy na manekinach do stroju ludowego w Muzeum Etnograficznym w Krakowie
Forma geometryczna.

nek, góral ciupagę, a dziecko zabawkę. Tego pomysłu nie chcemy zmieniać. Tym jednak pięttrzymy trudności przed artystą podejmującym się zadania dotychczas niezadowalająco w świecie rozwiązywanego. Łatwiej będzie mu usunąć elementy naturalistyczne w makietach tańców ludowych, a zastąpić je, np. w tle, elementami umownymi, niż tchnąć życie w lalki naturalnej wielkości — bez uciekania się do naturalistycznej imitacji.

Dotychczasowy dualizm metod wystawniczych, stosowany w wystawie strojów ludowych i tańców ludowych, wywodzi się stąd, że przedmiot obydwóch stoi na pograniczu dwóch kategorii

Ryc. 18. Próba V plastycznego rozwiązania głowy na manekinach do stroju ludowego w Muzeum Etnograficznym w Krakowie
Zastąpienie głowy konstrukcją pomocniczą z żelaza



eksponatów: przedmiotów z zakresu kultury materialnej i dzieł sztuki.

Rozdroża te nie istnieją w wystawnictwie przedmiotów z innych dziedzin sztuki ludowej. Przez to jednak trudności eksponowania, np. rzeźby, ceramiki, haftów, malowanek itp. bynajmniej się nie zmniejszyły, a głównym tego powodem jest brak tradycji wystawniczej w Polsce, co zmusza każdego projektanta wystawy do indywidualnego przemyślenia wszystkich składowych elementów ekspozycji, a więc do specjalnej twórczości w najpełniejszym tego słowa znaczeniu.

Wiele prób, jakie dotychczas czyniono w wynajdywaniu sposobów ekspozycji ludowej rzeźby figuralnej, należy dziś odrzucić jako niefortunne. Umieszczanie okazów tego działu plastyki np. w gablocie oszklonej i to na półkach szklanych nie jest stosowne, bo szkło jako materiał obce jest drzewu i to jeszcze spatynowanemu. Umieszczanie ich na cokole obitym jutą, a na tle fałdowanego perkalu wprowadza niepokój zbyt dużym sugestionowaniem rytmu, który tylko akcentuje małe wymiary tych figurek. Stawianie zaś tej drobnicy na półce z deski lub cokole na tle ściany nie nadaje się do sztucznego oświetlenia, bo cienie padające na ścianę ludzka widza wrażeniem zdwojonej ilości rzeźb wystawionych, wytwarzając niepożądaną gęstwę form. Wprawdzie istnieją przypadki celowego wyzyskania rzucanego na ścianę cienia do spotęgowania ekspresji rzeźby⁷, ale tego rodzaju środki, doprowadzone do wysokiego kunsztu w teatrach cieni na wschodzie, uwodzą właściwie widza, odciągając jego uwagę od oryginału ku igraszkom jego cienia.

W muzeach dysponujących szczupłymi przestrzeniami przeznaczonymi do celów wystawowych stosuje się do ekspozycji rzeźby — kratę z twardego drzewa. Jest to sprzęt świetnie nadający się do wystawy rzeźby ceramicznej, np. kropielniczek glinianych, kafli malowanych lub płaskorzeźbionych, drzeworytniczych klocków do drukowania tkanin itp. Ale gdy w muzeum w Damaszku pomieszczono w trzech szeregach prostokątów drewnianej kraty — reliefy palmirskie tj. popiersia płaskorzeźbione⁸, efekt był chybiony. Rzeźby bowiem nawet małego formatu, ale nacechowane wyrazem monumentalnym, osobiście nie nadają się do wtłaczania ich w sztywny szablon ramy.

Na wystawach sztuki przyjęto zasadę stawiania każdej rzeźby na osobnym cokole. W muzeum etnograficznym zastosowanie tyl-

⁷ W Galleria di Palazzo Bianco w Genui zawieszona została rzeźba Ukrzyżowanego z rozmysłu skośnie do płaszczyzny ściany, aby cień jej padał na ścianę, wyolbrzymiał ją i rozszerzał wszcz. i wgłęb.

⁸ Wedle fotografii zamieszczonej w wydawanym przez Unesco piśmie „Museum“, 1954 nr 1, s. 42.

ko tego sposobu ekspozycji nie jest jednak celowe, gdyż przeważna część tradycyjnej rzeźby ludowej o tematyce świątkarskiej posiada wymiary małe. Trzeba by więc do sali wystawowej wnieść las postumentów.

W Muzeum Etnograficznym w Krakowie użyto w ekspozycji rzeźby różnego sprzętu pomocniczego: cokołów, kolumn, pólek, krat, ale przede wszystkim wnęk, których konstrukcja opiera się na zasadzie asymetryczności, a jednocześnie równowagi mas, aby celowo nie budziła analogii do wnęk architektury kościelnej. Celem scharmonizowania patyny rzeźby z tłem użyto do budowy wnęk — starych spatynowanych desek z płotu podmiejskiego.

Okna, które zwykle należą do nieużytków przestrzeni wystawowej w muzeach, w 1951 r. wyzyskano do ekspozycji wycinanek w sali sztuki ludowej, wstawiając w nie duże, odpowiednio przycięte szyby, między którymi na matowej kalce przyczepiono duże ażurowe gwiazdy lubelskie lub drzewka kurpiowskie. Efektowny ten sposób nadaje się do wyzyskania tylko w oknach od północy i to w związku z wystawą krótkotrwałą, jeśli nie chce się narażać koloru wycinanek na odbarwienie skutkiem oddziaływania światła.

Również duże hafty na tiulu, np. zapaski żywieckie, imponująco wyglądają między dwiema szybami zczepionymi u góry mosiężną klamrą, a u dołu nasadzonymi w jesionowy, politurowany cokół. Inne zaś hafty eksponowano w gablotach płaskich na cokołach, na oszklonych ekranach zawieszanych na ścianach oraz w ramach okiennych, harmonijkowato ułożonych i zaopatrzonych w szyby podwójne.

Wielki kłopot w ciasnych lokalach muzeów polskich sprawiają tkaniny wymagające własnej przestrzeni i perspektywy do ich oglądania, oraz ceramika, która nie dobrze się czuje w salach „ładownych”. Garnkowi bowiem nie każdy sprzęt odpowiada. Wierzch szafy np. nie może być używany za półkę do garnków lub innych przedmiotów. W układzie zaś tych statków na półce niedobrze jest przestrzegać symetrii. Kobieta wiejska nigdy tak nie czyni. Dla garnków chłopskich nadaje się półka z surowego drzewa miękkiego, co najwyżej powoskowana. Siwaki na tle złotawej maty słomianej uszlachetniają swoją czerń ołowianą, ale

ostrożnie z takimi pomysłami, degradującymi jeden eksponat do roli służki lub dekoratorki przedmiotu drugiego.

W Muzeum Etnograficznym do wystawy ceramiki użyto półek wiszących na hakach, a wspartych o posadzkę na żelaznych esowato wygiętych wspornikach, które całemu sprzętowi użyczają dużej lekkości. Ceramikę zaś drobną, np. zabawki, figurki, naczynka itp. umieszczono w płytkich gablotach dwustronnie oszklonych, a posiadających ruchome połówki szklanych półek. Gabloty te są dołem szersze, niż u góry, skutkiem pochylenia ścian szklanych ku sobie. Kafte pokuckie umieszczono zaś w ścianach pieca rekonstruowanego w wymiarach naturalnych i zaopatrzonego od dołu w wierną rekonstrukcję jego obudowy drewnianej, inne zaś kafle oraz kropielniczki rozwieszono w jesionowej kratce.

Ważnym problemem, wymagającym rozwiązania konstrukcji oszklonych szaf w muzeach etnograficznych⁹ jest: a) obliczenie maksymalnie dopuszczalnej cienkości lasek szkieletu, tj. krawężników i tzw. szprosów czyli pionowych listew przedziałowych na złączu szyb b) wyznaczenie miejsca na drzwi oraz c) kształt podium. W trójdzielnych witrynach Muzeum Etnograficznego, przeznaczonych do ekspozycji strojów, drzwi dano z boków, „szprosom” nadano szerokość 3 cm, podium zaś zaopatrzone dołem w uskok, obity zewnątrz dyktą niepolitutowaną, aby nie zarysowała się podczas froterowania podłogi. Wysokość całego podium, ustalona po licznych doświadczeniach, wynosi 27 cm, przy czym na sam uskok przypada 7 cm. Zagubienie proporcji między wymiarami szafy, a wysokością podium daje wyniki ujemne. W Muzeum w Bernie na Morawach witryny oszklone z czterech stron posiadały w r. 1950 podium za wysokie, a za wąskie w stosunku do bryły szafy. Skutkiem tego sprzęt nabierał cech niespokojnych, trudnych do scharmonizowania z innymi, a mało funkcjonalnych o tyle, że wysokie podium zmuszało widza

⁹ Znane są nam przykłady niefortunnego umieszczenia drzwi u wierzchu szafy, co w razie potrzeby wyjęcia stroju z szafy zmusza do kłopotliwego przewracania sprzętu i wyciągania zeń figur.

do obserwowania figur zbyt wysoko postawionych. Słusznie więc sprzęt ten rychło zastąpiony został innym.

Kolor szaf nie jest rzeczą obojętną. Naturalny kolor twardego drzewa szlachetnego jest niezawodnie najpiękniejszy, ale nie należy się bać kolorów sztucznych. Skończyć trzeba z szarą nudą sprzętów muzealnych o zrudziałych barwach. Drzewo politutowane, które po kilku latach zmienia swą barwę na tandetną, mętnobrunatną, nie jest piękniejsze od drzewa barwionego na kolor ułatwiający sprzętowi ukrycie się przed okiem widza. Chodzi tu o to, aby witryny muzealne nie narzucały się ani kształtem ani kolorem. Już od dawna razi nas bowiem szkielet gablot, składający się z ozdobnie toczonych słupków, w których lubowano się jeszcze z początkiem XX wieku. Dzisiaj aż nadto rozumiemy, że sprzęt, podobnie jak i oprawa plastyczna, nie może być zbyt agresywny. Niedopuszczalna jest rywalizacja ramy z obrazem, sprzętu z eksponatem. Sprzęt nie może robić wrażenia ważnego właśnie dlatego, że znajduje się w towarzystwie rzeczy niesporne od niego ważniejszych. Nie powinien rzucać się w oczy, jak to się działo na Wystawie Odrodzenia w Warszawie w r. 1953.

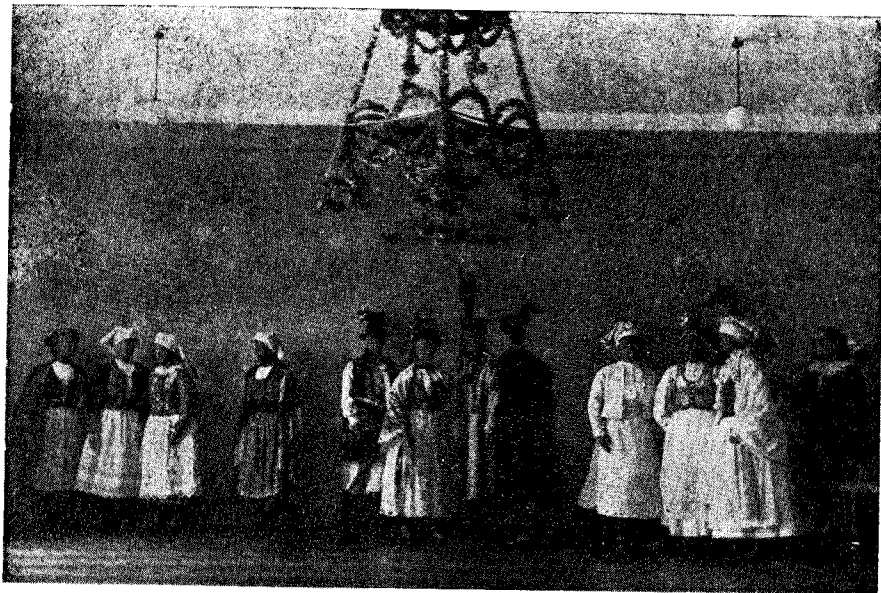
Nie istnieje standaryzowany sprzęt muzealny o uniwersalnym zastosowaniu w ekspozycji. Zmienia się on bowiem zależnie od przedmiotu i charakteru samej wystawy. Pojemne szafy przeznaczone do pomieszczenia manekinów ze strojami ludowymi nie nadają się do ekspozycji haftów, obrazów lub fotografii, bo głębia szafy nie odpowiada płaskości tych eksponatów, a ich rozmiarom i wielkość sprzętu.

Poza charakterem przedmiotu przemożny wpływ na strukturę sprzętu pomocniczego wywiera charakter samej wystawy. Innych sprzętów wymagają wystawy objazdowe, innych zaś wystawy stałe lub czasowe. Muzeum Etnograficzne posługiwało się w wystawach objazdowych przystosowanymi do transportu ekranami oszklonymi, gablotami dyptykowymi wspieranymi na cokołach, przy czym cokoły te używane były jako skrzynki do przewozu eksponatów.

W wystawie stałej stroje muszą być pomieszczone w odpowiednich witrynach, w wystawach zaś krótkotrwałych manekiny ze

strojami mogą być eksponowane w wolnej przestrzeni, (ryc. 19), nie odgradzając się od widza taflą szklaną. W ten sposób ekspozycja się też stroje ludowe na wystawach reprezentacyjnych obywając się bez szaf¹⁰.

Nowoczesne muzealnictwo posługuje się sprzętem niewidocznym tzn. tak skonstruowanym, by nie zwracał na siebie uwagi



Ryc. 19. Część wystawy czasowej „Sztuka Ludu Krakowskiego” w Muzeum Etnograficznym w Krakowie

widza. Wchodzą tu w grę przede wszystkim wnętrza oświetlone od wewnątrz, podpatrzone w wystawach sklepowych. System wnękowy wprowadził rewolucję w konserwatywny zespół środków

¹⁰ Takie zaprezentowanie strojów ludowych użycza im wiele uroku. Nie jest w tym oczywiście zasługa aranżera wystawy, ale krasy samych strojów. Ze względu jednak na przepisy, obowiązujące w konserwacji okazów muzealnych, wystawienie zabytków stroju w miejscach otwartych powinno być zaniechane.

wystawniczych w muzeach. Oddziałował on również na kolorystykę ścian w muzeach nie ze względów dekoracyjnych, ale funkcjonalnych. Jeśli np. w Cincinnati Art Museum w Ohio ścianka przedziałowa z wnęką oświetloną od wewnątrz posiada tło ciemne — to nie dlatego, aby barwą tą kontrastowała z sąsiednią ścianą jasną, oświetloną z zewnątrz i nie dlatego, aby przez to sala była „ciekawsza”. Chodzi tu o to, aby słonecznie jasna wnęka tym silniej ogniskowała na sobie uwagę widza. Swoją drogą to różne ubarwienie ścian wnosi do wystawy nowy element malarsko-architektoniczny¹¹.

Ekspozycja wnękowa łączy się zwykle z problemem oświetlenia. Zagadnienie to nabiera w nowoczesnym muzealnictwie specjalnego znaczenia z uwagi na to, że właściwe oświetlenie wystaw w muzeach ułatwia właściwą recepcję wrażeń. W Muzeum Etnograficznym w Krakowie starano się stosować różnorodne sposoby oświetlenia. Izbę krakowską oświetla spod powały żarówka zawieszona w środku pająka wykonanego z ziarenek fasoli, izbę zaś podhalańską żarówka wsadzona dyskretnie w zakopcone szkiełko lampy naftowej. W piecu garncarskim przebliskuje czerwony ogień między garnkami przeznaczonymi do wypalania, olejarnię zaś i folusz oświetla ogień dobywający się z pieca i płonący w świeczaku zwisającym z belki powały. Makiety tańców ludowych otrzymują światło z góry dzięki specjalnemu urządzeniu, zakrytemu dyskretnie abazurem. W oświetleniu strojów zastosowano wyłącznie światło sztuczne, ukryte i podwójne, tj. od góry i od dołu, zapalane i gaszone generalnie albo częściowo, zależnie od potrzeby. Dwojakie oświetlenie, tj. sztuczne i dzienne, zastosowano w wystawie przedmiotów obrzędowych i rzeźby. Dzielne oświetlenie otrzymała np. marzanna, galk, przepiórka żniwna, a sztuczne — turoń, gwiazda kołędnicza i szopka. W dziale zaś

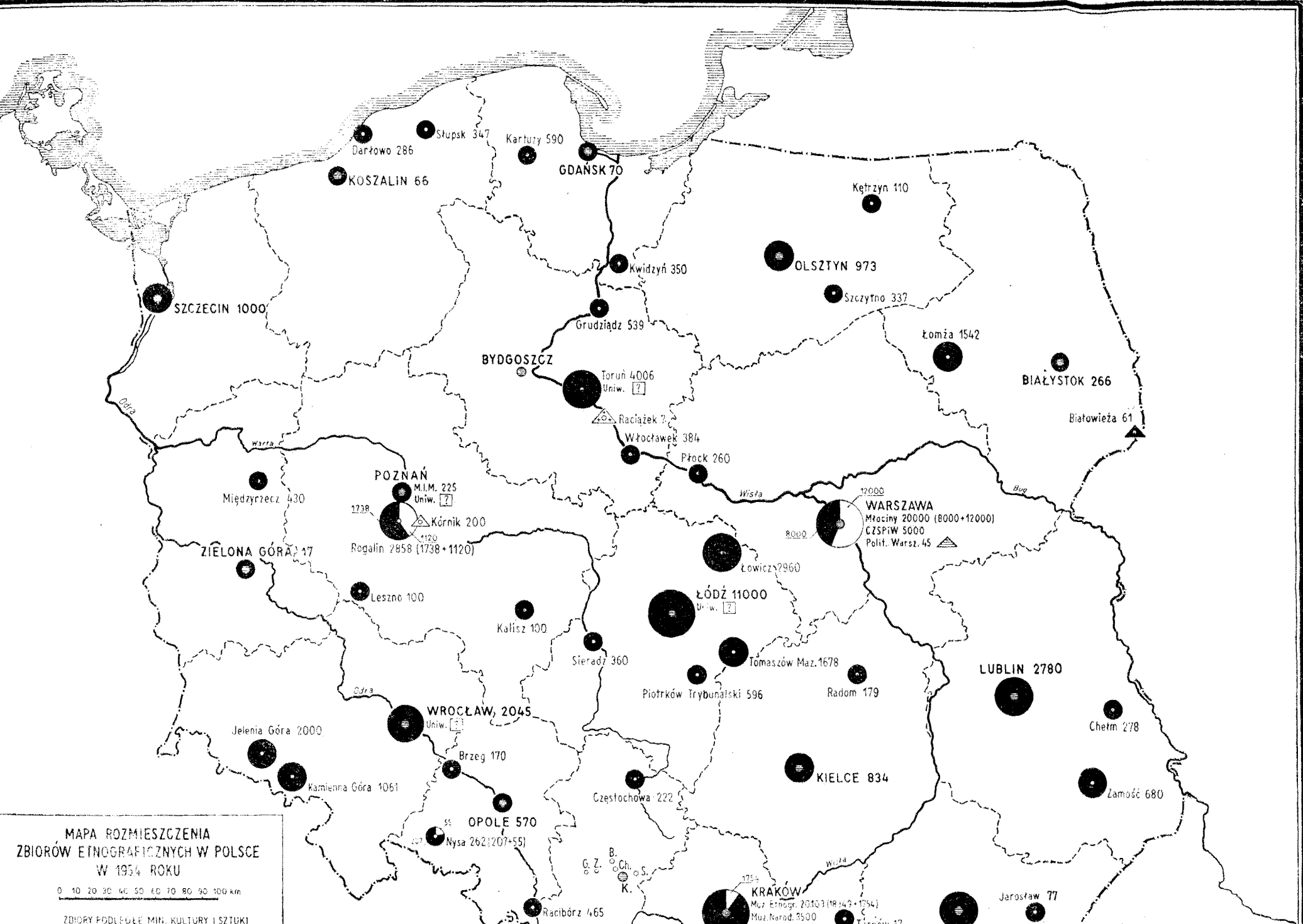
¹¹ W tego rodzaju wnękach w Cincinnati Art Museum w Ohio zawieszono niektóre przedmioty lekkie, np. instrumenty muzyczne, na mało widocznych nitkach nylonowych. Pomysł ten znalazł u nas naśladowców w wystawach oddziału archeologicznego w Muzeum Narodowym w Warszawie oraz oddziału instrumentów muzycznych w Muzeum Narodowym w Poznaniu.

rzeźby sztuczne oświetlenie otrzymała rzeźba o tematyce religijnej, a dzienne współczesna o tematyce świeckiej.

Dodać jeszcze należy, że w walce z pobłyskami na szybach obrazów na szkło posłużono się naśladownictwem sposobu praktykowanego przez lud, który obrazy swe w izbie wiesza skośnie do prostopadłego kierunku ściany. Środkiem zaś eliminującym blaski są firanki w oknach, a w salach o silnym nasłonecznieniu — story.

W tej walce ze światłem, jako też we wszelkich sposobach posługiwania się światłem jako kombatantem w walce o spełnienie zadań muzeum, chodzi nam zawsze o podkreślenie realizmu treści i formy eksponowanych przedmiotów, a nie o ich opaczne przedstawienie. Całkowicie abstrahowane od kształtów realnych wizje oraz irrealistyczne igraszki, dominujące nad konkretnymi treściami, nie wchodzą dziś nawet do programów teatrów iluzji. Istnieją jednak mniej drastyczne dywagacje od realistycznej drogi. W Colorado Springs Taylor Museum urządzono np. taką wystawę: na dużym cokole przykrytym ciemną draperią ustawiono tarasowato prostopadłościany, a na nich ceramikę Indian Pueblo z nad Rio Grande. Ostatecznie można i tak. Jeśli jednak tę „architekturę” oświetlono z góry, a całe tło utajono w mroku, pytamy się, poco ta mistyczna nastrojowość, dlaczego indiańskie czarki i krągłe baniaki polichromowane i czarne na podkładzie białym mają przy pomocy sztuczek z repertuaru filmowego przemawiać do widza tajemnicą jakiejś magii? Właśnie muzeum ma zbliżać rzeczy dalekie, a zawiłe wyjaśniać — dlatego ekspozycja powinna przemawiać mową prostą, a nie skomplikowaną w formie — wtedy jej treść stanie się więcej komunikatywna, a zasięg jej oddziaływania się rozszerzy.

Do środków pomocniczych, zbliżających obiekt do widza należą też podpisy i napisy. Pożądana jest tu lakoniczność. Ściany muzeów nie powinny konkurować z zadrukowanymi plachtami gazet. W okresie przestawienia muzeów na nową ideologię, gdy zdawkowe slogany i puste deklaracje zastępowały właściwą myśl rewolucyjną, mającą przemawiać poprzez nowe, świadomie tworzone układy i stosunki rzeczy — pojawiały się w muzeach pol-



skich napisy, które „wisiały w powietrzu”, nie mając oparcia o przedmioty, znajdujące się w ich najbliższym otoczeniu¹². Tymczasem napis w muzeum powinien być albo sztandarem, którego jak wiadomo, byle gdzie zatykać nie wolno, albo słowną klamrą łączącą treść rzeczy — w przeciwnym razie mija się z celem. Poza tym napis, jak dobry nauczyciel, może w sposób zwięzły i jasny tłumaczyć treść niedostrzegalną wzrokiem.



Te wszystkie notatki warsztatowe, składające się z teoretycznych przemyśleń i praktycznych doświadczeń, mógłbym zakończyć słowami onego rybałta, autora *Peregrynacji dziadowskiej*: „Com pisał to prawdziwie, bom sam tego świadom”. Ale ani wypróbowane metody, ani też środki podane w formie receptalnej same przez się nie stają się zaczynem wystawy. Wystawę bowiem tworzy człowiek. Dlatego, jeśli była mowa o typologii sprzętu wystawowego, należy w formie przynajmniej aneksu podać choćby w kilku rysach charakterystykę plastyka parającego się sztuką wydawniczą.

¹² W 1950 r. w ówczesnym Muzeum Wielkopolskim (Oddział w Rogalinie, dział kultury i sztuki ludowej) umieszczony był na ścianie duży napis: „Sojusz robotniczo-chłopski, a z nim związana spółdzielczość wsi wyzwoli kobietę z prymitywnych warunków życia codziennego”. Poniżej zaś znajdowały się obrazy świętych niewiast z św. Barbarą na czele. Drugi napis głosił: „Spółdzielczość państwa ludowego przynosi wymianę towarów bez wyzysku i racjonalne współdziałanie wsi z miastem”. Poniżej zaś dano przykłady z zakresu plecionkarstwa i obróbki kory. Trzeci napis brzmiał: „W czasach pańszczyzny i kapitalizmu chłopci uciekając przed wyzyskiem, zachowują prymitywne urządzenia przetwórcze”. Poniżej zaś postawiono narzędzie zwane w Wielkopolsce *wijotko*, używane przez tkaczy do robienia większych motków, a bynajmniej tego napisu nie ilustrujące. Na wystawie Odrodzenie w Polsce, urządzonej w 1953 r. w Muzeum Narodowym w Warszawie, obok drzeworytów, przedstawiających egzamin studentów w Akademii krakowskiej, wewnątrz izby chłopskiej oraz płacenie przez chłopów renty w naturaliach, znajdował się napis: „Przy pańszczyźnie następuje oddzielenie producenta od miejsca, gdzie wytwarza produkt niezbędny dla swego wyżywienia i na skutek tego całkowity produkt jego

Otóż obowiązuje go znajomość osiągnąć w dziedzinie wystawnictwa w kraju, jak i za granicą, korzystanie z dorobku dotychczasowego, a rozważna konfrontacja własnych pomysłów z cudzymi. Cechować go powinno nie upodobanie do nierozważnej pogoni za nowością i nie aprioryczne przyznawanie racji temu, co nowe. Plastyk urządzający wystawę sztuki ludowej nie powinien szukać ekscentrycznych środków olśnienia i zadziwienia widza. Właśnie dlatego, że ma pokazać sztukę ludzi prostych, sztukę związaną z potrzebami życia codziennego, obowiązuje go użycie jak najprostszych środków ekspozycji, bo nic nie zdoła wyrazić lepiej wielkości prawdziwej sztuki, jak prostota i artystyczna prawda. Dlatego niewłaściwe są formy, które tę prostotę zasłaniają i te kolory, które ją zamazują. Ale pamiętać należy, że wulgaryzacja prostoty daje prostactwo, prostota zaś może być wytworna, ale nie przerafinowana.

Dla aranżera wystawy sztuki ludowej drogowskazem powinny być słowa, które zapisał Ralf Waldo Emerson: „Przypominam sobie, że gdym za młodych lat słyszał o cudach włoskiego malarstwa, że wielkie obrazy będą mi czymś bardzo obcym, że będą jakąś niespodziewaną kombinacją barwy i kształtu, jakimś zagranicznym cudem, przewspaniałą perłą wschodnią i złotem, czymś na kształt sztandarów i błyszczącej broni, co tak zdumiewa oczy i wyobraźnię uczniaka. Miałem ujrzyć, miałem się nauczyć, już nie wiem co. Ale kiedy wreszcie przyjechał do Rzymu i zoba-

pracy jest produktem dodatkowym przywłaszczonym przez feudała“. Na wojewódzkiej wystawie sztuki ludowej w Gdańsku w 1955 r. czytaliśmy taki napis nad dwiema malowanymi skrzyniami: „Forma ludowego sprzętu kształtowała się w wyniku walki ludu o lepsze warunki bytu i wyzwolenie społeczne“. Na wystawie Sztuka Ludowa w Okresie X-lecia, urządzonej w Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie w 1955 r., pod figurą barana z epoki brązu — właśnie barana — dał aranżer wystawy, architekt O. Hansen, taki napis: „Wielowiekowy dorobek artystyczny mas ludowych jest dla nas jednym z elementów budowy kultury socjalistycznej“. Podobnych przykładów można by przytoczyć więcej. W sumie dowodzą one, że marksistowskiego sensu wystawy nie realizuje się sloganem lub deklaracją, choćby najszczerzą i najsłuszniejszą, ale wypowiedzianą nie we właściwym czasie i miejscu.

czył własnymi oczyma te obrazy, spostrzegłem, że geniusz zostawił dla nowicjuszków barwność, fantastyczność, chęć błyszczenia, a sam przenikał bezpośrednio do prostoty i prawdy, że był szczerzy, był bliski“.

Od projektanta wystawy wymaga się wiele pomysłowości. Jeśli nie zadowala go symetria, równowaga czy jednolinijność układu, niech szuka innych rozwiązań. Picasso i Bracque otwarli nam oczy na piękno form przenikających się, przechodzących i przecinających, piękno dynamiki linii, ciężaru form i koloru, piękno nowoczesnej symboliki i surrealistyki. Świat podniet twórczych jest rozległy. Od talentu artysty zależy tylko, czym zastąpi strupieszale szablony czy też staroświeckie nawyki i w jakim stopniu jego nowatorstwo będzie komunikatywne dla innych. Ale ani na moment zapominać mu nie wolno, że wystawa dla wystawy, wystawa jako cel sam w sobie jest czystym formalizmem, któremu muzea służyć nie mogą.

Od każdej wystawy wymagamy, aby była urządzona estetycznie, ale to nie jest jej „alfa i omega“. Za piękny uważamy układ zgodny z celem, a więc ściśle wyrażający treść zamierzoną, a posiadający w ramach rzeczowego zespołu taką organizację, która daje widzowi także zadowolenie estetyczne. A więc prymat treści przed formą zachowany być musi. Treść jest punktem wyjściowym zarówno dla scenarzysty, jak i plastyka dającego jej właściwą oprawę artystyczną.

W czasach, gdy muzea nie miały na celu upowszechnienia dóbr kulturalnych, gdy dobozem eksponatów kierowała przypadkowość — nie istniała naukowa metoda ekspozycji. Zastępowało ją estetyzowanie nie kontrolowane przez żaden cel społeczny, a opierający się jedynie na guście. Dziś cel, któremu muzeum służy, jest z góry określony.

Powyższe fotografie wykonali: Zdzisław Furman ryc. 2, 10 i 11, Stanisław Kolowca ryc. 3, 6, 7, 8 i 9, Michał Maśliński ryc. 1, 4, 5, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18 i 19.

ADAM WRZOSEK

PRZEDWOJENNE MUZEUM KASZUBSKIE W DĘBKACH

Zacząłem interesować się etnografią przed laty przeszło czterdziestu, gdy byłem profesorem Uniwersytetu Jagiellońskiego i gdy powstawało muzeum etnograficzne w Krakowie. Inicjatorami założenia tego muzeum byli: wielce zasłużony dla etnografii polskiej inspektor szkolny Seweryn Udziela i profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego Julian Talko-Hrynciewicz, antropolog, z którym łączyły mnie stosunki przyjaźni. Inicjatywa powstała w 1910 r., a już w roku następnym dnia 19 lutego nastąpiło uroczyste otwarcie muzeum. Podwaliną jego były zbiory etnograficzne Udzieli, Uniwersytetu Jagiellońskiego i Muzeum Przemysłowego w Krakowie¹. Przed otwarciem Muzeum powstało towarzystwo, którego zadaniem było opiekowanie się nim i dbanie o jego rozwój. Przewodniczącym Wydziału Towarzystwa Muzeum Etnograficznego został prof. Talko-Hrynciewicz, a kustoszem Muzeum Udziela, który był duszą i Towarzystwa, i Muzeum.

Inteligencja krakowska, a za jej przykładem i prowincjonalna, chętnie zapisywała się w poczet członków Towarzystwa, zwłaszcza profesorowie Uniwersytetu Jagiellońskiego czynnie popierali nową, szybko rozwijającą się instytucję, jaką było Muzeum. Ze *Sprawozdania Wydziału Towarzystwa Muzeum Etnograficznego w Krakowie za rok 1918 i 1919*² dowiadujemy się, że wśród 7 członków Wydziału było aż czterech profesorów Uniwersytetu

¹ M. Gumowski, *Muzeum Etnograficzne w Krakowie*, „Przegląd Muzealny”, 1920 nr 6, s. 92—94.

² *VIII Sprawozdanie Wydziału Towarzystwa Muzeum Etnograficznego w Krakowie za rok 1918 i 1919*, Kraków 1920.

Jagiellońskiego, a wśród 34 osób, które do roku 1919 były członkami założycielami, znajdowało się nas 8 profesorów tegoż Uniwersytetu. I wśród członków zwyczajnych Towarzystwa było kilkunastu profesorów Wszechnicy Krakowskiej.

Z chęci przyczynienia się do rozwoju Muzeum, zacząłem zbierać okazy etnograficzne, do czego miałem niemałą sposobność w czasie pierwszej wojny światowej. Będąc naczelnym lekarzem jednego z austriackich szpitali wojskowych w Krakowie (szpitala przeznaczonego dla jeńców wojennych), stykałem się z żołnierzami różnych narodowości nie tylko w szpitalu, lecz i w dużym obozie jeńców w Dąbiu pod Krakowem. Do obozu tego miałem wyjątkowo dostęp w celu zbierania materiałów antropologicznych. Zarówno w szpitalu, jak i w obozie nabywałem od jeńców, przeważnie z armii serbskiej i rosyjskiej, różne przedmioty przemysłu ludowego, bez których mogli się w niewoli obejść, a natomiast za uzyskane pieniądze kupić sobie coś z żywności, zwłaszcza, że w obozie byli wprost głodzeni.

Do roku 1918 mój zbiorek etnograficzny składał się ze 192 okazów, z których 76 drobnych, a wśród nich kolekcję drzewnianych łyżek rosyjskich, ofiarowałem Muzeum, a pozostałe 116 złożyłem w nim jako depozyt wraz z oszkloną szafą. Wśród tego depozytu było: 25 pasów kolorowych wełnianych serbskich ręcznej roboty, szerokości od 5,7 do 75 cm i długości od 138 do 354 cm, dwa pasy skórzane, jeden z ładownicą na naboje; 2 kilimki serbskie, kierpce, bałajka, 5 obrazków ludowych rosyjskich, ręcznie malowanych, 53 rycin, fotografii i litografii oraz różne inne przedmioty. i litografii oraz różne inne przedmioty.

Zapaliwszy się do gromadzenia okazów etnograficznych, zacząłem je zbierać od r. 1926 również na ziemi kaszubskiej, w czym mi pomagała śp. żona moja Maria z Dąbrowskich.

Ponieważ zasobne Muzeum Kaszubskie we Wdzydzach, założone przez Izidora Gulgowskiego, zawierało przeważnie okazy z południowej części Kaszub, przeto postanowiłem gromadzić je z północnej części. Zadanie okazało się zrazu niełatwym. Starałem się wyszukiwać okazy etnograficzne kaszubskie tylko z najbliższych okolic Żarnowca, oddalonego o 5 km od Dębkwów, osady rybac-

kiej położonej na północno-zachodnim krańcu Rzeczypospolitej, na samej granicy Pomorza pruskiego, od którego oddzielała ją rzeczka Piaśnica, przepływająca przez jezioro Żarnowieckie i wpadająca w Dębkach do morza. Przebywałem w Dębkach od 1923 r. corocznie w miesiącach lipcu, sierpniu i wrześniu do r. 1939, w którym w przewidywaniu wybuchu wojny, wyjechałem wyjątkowo wcześniej, bo w drugiej połowie sierpnia. Przeżyłem w Dębkach ogółem 50 miesięcy, więc przeszło 4 lata. Wędrując często po ziemi kaszubskiej, zwłaszcza w okolicach Żarnowca, wyszukiwałem tam okazy muzealne.

W Dębkach nie spodziewałem się znaleźć wiele zabytków rzemiosła kaszubskiego, bo to była mała osada, której początek datuje się dopiero od drugiej połowy XVIII w. W 1922 r. gdy po raz pierwszy był w Dębkach, składały się one zaledwie z jedenastu gospodarstw (8 kaszubskich i 3 niemieckich) położonych wzdłuż wybrzeża w kierunku Karwi na przestrzeni około 2 km. Prócz jedenastu domów gospodarzy był jeszcze niezamieszkały, mały domek byłego nauczyciela Niemca, razem więc dwanaście domów mieszkalnych, z których tylko jeden był lepianką ze strzechą słomianą, pozostałe zaś były murowane prawie wyłącznie kryte papą, tylko jeden z nich miał strzechę słomianą.

Ponieważ Dębki posiadają nadzwyczajne warunki na letnisko: morze, piękną plażę, rzekę, las i łąki, wreszcie ciszę, ponieważ jeden dom od drugiego stoi dość daleko, nie więc dziwnego, że wybrał sobie je na letni wypoczynek ludzie pracujący naukowo, zmęczeni pracą i znużeni hałaśliwym życiem miejskim. Zaczęli więc przyjeżdżać na lato do Dębków przede wszystkim profesorowie Uniwersytetu Poznańskiego, z rodzinami. Zachwyceni urokiem tej osady, chcieli mieć stałe w niej letniska, więc wykupili od miejscowej ludności cztery gospodarstwa: jedno niemieckie i trzy kaszubskie, tak, że w roku 1923 pozostało już tylko pięć kaszubskich gospodarstw i dwa niemieckie. Ponieważ w Dębkach gleba jest licha, piaszczysta, a połowy ryb w morzu i rzece, w niektórych latach nie dopisują, przeto czterech gospodarzy zgodziło się sprzedać profesorom Uniwersytetu Poznańskiego swoje gospodarstwa, aby za otrzymane pieniądze nabyć w bliższym lub dal-

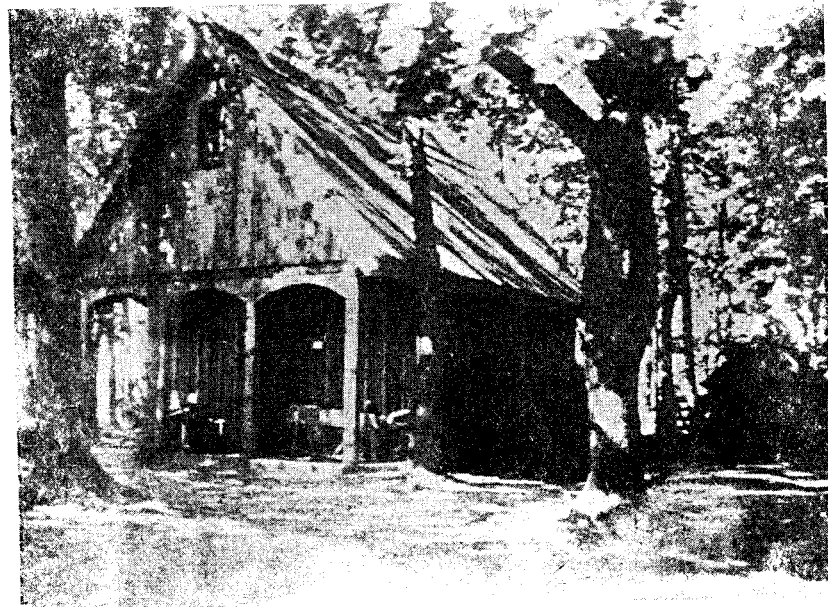
szym sąsiedztwie więcej i lepszej ziemi. Byłem jednym z nabywców. Kupiłem od Jana Grena jego gospodarstwo z dużym, największym w Dębkach, murowanym budynkiem, pod którego dachem było parę izb gospodarza, duża izba szkolna, dwupokojowe z kuchnią mieszkanie nauczyciela i stodoła oraz chlew. Dom ten, według przypuszczenia Bernarda Chrzanowskiego, stał na miejscu dawnej chaty, w której mieszkał w 1773 r. rybak Maciej Dębek, osadzony tam przy ujściu Piaśnicy do morza przez benedyktynki z Żarnowca. Za prawo łowienia ryb w morzu i korzystania z pastwiska dla 4 sztuk bydła, zobowiązał się chatę własnym kosztem naprawiać i w porządku utrzymywać, pilnować lasu, oddawać klasztorowi w Żarnowcu rocznie łososi sztuk 15, jesiotra (jeśli ułowi), i bursztyn (jeśli go znajdzie)³. Od nazwiska tego pierwszego rybaka u ujścia Piaśnicy pochodzi nazwa miejscowości, która za czasów niemieckich brzmiała oficjalnie Dembeck, przez Kaszubów była nazywana Dembeki, a przez letników Dębki i ta nazwa ogólnie się przyjęła.

W tym domostwie, nabytym od Jana Grena, ostatnim na północno-zachodniej granicy Polski z 1772 r. i również po odzyskaniu niepodległości po pierwszej wojnie światowej, zapoczątkowane zostały zbiory etnograficzne kaszubskie.

W okresie międzywojennym Dębki zaczęły się szybko rozwijać. Dwaj Kaszubi z młodszego pokolenia wybudowali domy murowane dla siebie i swych rodzin; letnicy — dwie obszerne wille murowane i trzy domki drewniane; zmartwychwstańcy z Poznania — dużą kaplicę, a przy niej drewniany piętrowy dom wypoczynkowy; rząd — piętrową murowaną szkołę z mieszkaniem dla nauczyciela; a Fundacja Nauka i Praca im. rektora Uniwersytetu Poznańskiego Heliodora Święckiego — duży piętrowy drewniany dom w stylu kaszubskim, jako letnisko dla młodzieży, z salą jadalną i sypialnią na 50 osób. Gwaro było w lecie w Dębkach, zwłaszcza, że przyjeżdżało tam tak dużo młodzieży szkolnej i akademickiej, iż dom wakacyjny nie wystarczał dla niej. Trzeba było

³ B. Chrzanowski, *Z wybrzeża i o wybrzeżu*, Poznań 1917, s. 33—34.

przeznaczyć na jej pomieszczenie także kilka wielkich namiotów na 40 osób każdy, będących własnością Fundacji im. rektora Święckiego. W 1939 r. było już w Dębkach domów mieszkalnych 22. Dom, w którym mieściły się okazy etnograficzne został gruntownie przebudowany według planów architekta Tadeusza Hornunga z Poznania i zamieniony na miły dworek z łamanym dachem, pokrytym czerwonym eternitem. Po przebudowie było w nim 9 pokoi i 2 kuchnie na dole, a prócz tego 5 pokoi mansardowych. Jeden duży pokój parterowy, z oddzielnym wejściem, przeznaczony był na zbiory kaszubskie, a ponieważ rozrastały się one coraz bardziej, została obok domu wybudowana w stylu kaszubskim drewniana chatka z podcieniem, pokryta strzechą z trzciny obficie w Dębkach na brzegach Piaśnicy rosnącej. W tej chacie (fot. 1) na dole i na stryszku, posiadającym okienka, mieściły się mniej wartościowe rzeczy, jak narzędzia rolnicze,



Fot. 20. Chata kaszubska w Dębkach, w której znajdowały się mniej cenne okazy muzealne

modele sieci rybackich, skrzynie z mocno już wytartymi malowidłami, stary warsztat tkacki itp. Nie spodziewałem się, że w Dębkach w domu p. Augustyna Grena, najstarszej rodziny zamieszkałej w Dębkach, znajdę najcenniejszy okaz dla zbiorów, mianowicie piec z kaflami pomalowanymi ręcznie bardzo prymitywnie. Na białych kaflach znajdowały się niebieskie malowidła przedstawiające kwiaty, dalej zwierzęta, przeważnie ptaki, i wreszcie różne inne malowidła nie powtarzające się na innych kaflach, jak młyn, wiatrak, myśliwy strzelający do zwierzyny, piwniczy, trzymający w jednej ręce kufel, w drugiej klucz. Piec był już bardzo zużyty. Całych kaflów zachowało się 52 (5 narożników i 47 płaskich, czworokątnych). Część kaflów była popękana. Piec nie zapowiadał już długiej służby. Więc p. Gren, który popierał zakładanie zbiorów kaszubskich w Dębkach, chętnie zgodził się odstąpić mi go w zamian za nowy kaflowy. Stary piec malowany został przeniesiony do pokoju muzealnego i umieszczony w rogu izby. Według tradycji rodzinnej piec ten znajdował się dawniej w Żarnowcu w zabudowaniach, należących niegdyś do tamtejszego klasztoru benedyktynek. Stamtąd został on przeniesiony do Dębków. Że tradycja ta może odpowiadać prawdzie, o tym świadczy niejedna rzecz. Jak wiadomo, klasztor w Żarnowcu założony został w pierwszej połowie XIII wieku. Z początku był to klasztor cysterek, a od końca XVI w. benedyktynek. Prócz Żarnowca posiadał on dwanaście okolicznych wsi, z których jedna, Świecino, stała się pamiętna, gdyż w jej wąwozach stoczyli Polacy zwycięską bitwę z Krzyżakami w 1462 r. Benedyktyнки gospodarowały dobrze w swych wioskach, a Żarnowiec stał się ogniskiem oświaty dla całej okolicy. Zakonnice utrzymywały w niej szkołę dla dziewcząt, w której uczyły także haftowania, muzyki i śpiewu⁴. Żarnowiec był również siedzibą różnych rzemieślników, jak się o tym mogłem przekonać z najstarszej księgi parafialnej, założonej w końcu XVI w. i zawierającej, prócz wykazów urodzonych, zaślubionych i zmarłych, także zapiski kronikarskie. Z tego źródła cennego dla historii Żarnowca i okolic, oraz z dalszych

⁴ B. Chrzanowski, *Na kaszubskim brzegu*, Poznań, 1910, s. 65.

ksiąg parafialnych robiłem mnogie wypisy. Niestety księgę tę nieżyjący już proboszcz z Żarnowca wypożyczył jeszcze przed wojną komuś, czyjego nazwiska nie pamiętał, a kto jej już nie zwrócił, a liczne moje odpisy z tej księgi wywieźli Niemcy w czasie wojny z mego mieszkania w Poznaniu wraz z różnymi rękopisami i ślad po nich zaginął. Być może, wśród rzemieślników żarnowieckich byli tacy, którzy potrafili kafle wyrabiać, zwłaszcza że gliny w Żarnowcu jest pod dostatkiem. Za przypuszczeniem, że piec zrobiony był istotnie na miejscu w Żarnowcu na zlecenie lub zamówienie klasztoru, przemawiają malowidła na dwóch kaflach i ułamku trzeciego: na jednym kafle jest głowa wołu (symbol ewangelisty św. Łukasza), na drugim wizerunek księdza w sutannie, trzymającego w jednej ręce krzyż, a w drugiej różaniec. Jeden z kaflów ma malowidło jak gdyby z inicjałem króla Sobieskiego. Malowidła robią wrażenie, że zostały one wykonane na żądanie tego, kto piec zamawiał. Na kafle z głową wołu wypisany był rok 1765. We wsi Warszkwie niedaleko odległej od Żarnowca widziałem, bodaj w budynku szkolnym, podobnie malowany piec, lecz staranniej wykonany i lepiej zachowany. Miał on datę 1793 r. Jak świadczyły malowidła na kaflach, był on zrobiony przez innego rzemieślnika, niż piec z 1765 r., posiadającego większe zdolności malarskie. Przypuszczam, że takich pieców było w okolicach Żarnowca znacznie więcej. Były one wyrabiane zapewne nie później jak w drugiej połowie XVIII w., gdyż już w 1835 r. klasztor został skasowany po śmierci ostatniej zakonnicy⁵, a zdaje się że już i przedtem podupadł. Piece z malowanymi kaflami wyrabiane w XVIII w., a może i wcześniej, oczywiście zużywały się z czasem i spotykał je zapewne taki los, jak inne zużyte rzeczy, tj. wyrzucenie na śmietnik. O kaflach nie wspomina ani Gulgowski⁶, ani Lorentz⁷, ani Fischer⁸, ani Tadeusz

⁵ B. Chrzanowski, *op. cit.*, s. 65.

⁶ I. Gulgowski, *Kaszubi*, Kraków 1924.

⁷ F. Lorentz, *Zarys etnografii kaszubskiej*, „Pamiętnik Instytutu Bałtyckiego”, t. 16: 1934 z. 1.

⁸ A. Fischer, *Kaszubi na tle etnografii polskiej. Studium porównawcze*, „Pamiętnik Instytutu Bałtyckiego”, t. 16: 1934, z. 2.

Seweryn⁹, ani Stelmachowska¹⁰. Być więc może, że piece takie znajdowały się tylko w bliższych i dalszych okolicach Żarnowca, a przede wszystkim w wioskach klasztornych. Należą one do zabytków sztuki ludowej kaszubskiej, i z tego też względu prof. Stelmachowska podała fotografie 4 kafli pieca ze zbiorów w Dębkach w swoim pięknie wydanym dziele o sztuce ludowej na Kaszubach.

Jak wspomniałem, z początku gromadzenie okazów etnograficznych szło mi niełatwo, tak że w pierwszych czterech latach zdołałem zebrać tylko bardzo małą ich liczbę. Sądziłem, że otrzymam wiadomości o miejscach znajdowania się zabytków kaszubskich za pośrednictwem listonoszów poczty w Żarnowcu. Prosiłem ich, aby, roznosząc listy i gazety po okolicznych wsiach, bacznie śledzili czy w izbach gospodarzy kaszubskich nie ma malowanych skrzyń, stołków, ław, obrazków na szkle itp. rzeczy. Nie dostarczyli mi oni żadnych wiadomości o tym, bo te rzeczy, jako już nieużyteczne, częściowo zniszczone, a do tego niemodne, usuwane były na strychy, do różnych zakamarków lub do budynków gospodarskich. Inna próba dowiadywania się, gdzie można znaleźć poszukiwane przeze mnie rzeczy, także z początku zawiodła.

Ponieważ w całej okolicy był tylko jeden lekarz, i to już w podeszłym wieku, Niemiec, w Krokowie, oddalonym o 11 km. od Dębków, przeto udawano się do mnie po porady lekarskie z sąsiednich wsi, a nawet dalszych, tym chętniej, że udzielałem porad bezpłatnie, a nieraz i lekarstwa dawałem, które otrzymywałem w dużej ilości jako bezpłatne próbki z wytwórni farmaceutycznych krajowych i zagranicznych. Po udzieleniu porady, wypytywałem chorych, czy nie mają dawnych kaszubskich sprzętów domowych i narzędzi rolniczych. Nie zawsze rozumiano, o co mi chodzi, a gdy jeden Kaszuba zrozumiał, odrzekł: u nas już takich rzeczy nie ma, bo je przed laty wykupił też taki stary *dyzwok*.

⁹ T. Seweryn, *Polskie malarstwo ludowe*, Wydawnictwa Muzeum Etnograficznego w Krakowie, nr 10, Kraków 1937.

¹⁰ B. Stelmachowska, *Sztuka ludowa na Kaszubach*, „Archiwum Etnograficzne Instytutu Zachodnio-Słowiańskiego Uniwersytetu Poznańskiego”, 1937, z. 3.

Kto był tym starym dziwakiem, nie mógł mi wyjaśnić. Był to zapewne Niemiec, zbierający zabytki kaszubskie dla Muzeum w Gdańsku. Później jednak, gdy już zgromadziłem pewną liczbę okazów i pokazywałem je chorym, zrozumieli o jakie rzeczy zabiegam i zaczęli mi podobne przynosić lub przywozić, za które naturalnie płaciłem. Na ogół zadawali się mierną zapłatą, a tylko żądano ode mnie wygórowanej zapłaty raz jeden. Sprzedawcą był rolnik z sąsiedniego osiedla, Niemiec. Jednak i z nim doszedłem do porozumienia.

Nawiasem dodam, że wśród Kaszubów nie brak nazwisk niemieckich. Byli to zapewne dawni przybysze niemieccy, którzy stali się Kaszubami, jak Hochschulz, Semmerling i inni. Niektórzy rdzenni Kaszubi z dziada pradziada mieli także niemieckie nazwiska, a właściwie zgermanizowane przez urzędników niemieckich, jak np. Gaffke, Kuhr lub Grön, których przodkowie, jak się z ksiąg parafialnych dowiedziałem, nazywali się Gawk, Kur, Grena. Grönowie zmienili już zniemczone nazwisko na Grenowie, a Kuhrowie na Kurowie. Niestety wśród Niemców spotykałem w okolicach Żarnowca i zgermanizowanych Kaszubów, o czym świadczyły ich nazwiska: Katschke, Katschor.

W zbieraniu okazów do Muzeum pomagał mi Augustyn Dominik z Poręby pod Sobieńczycami, który jako stypendysta Fundacji Nauka i Praca im. Rektora Heliodora Święcickiego ukończył Uniwersytet Ludowy w Dalkach, założony i kierowany przez ks. Ludwiczaka.

Gdy liczba okazów kaszubskich w Dębkach doszła w r. 1936 do 177, miałem o nich odczyt ilustrowany przeszło 100 fotografiami i kilku akwarelami w Komisji Etnograficznej Polskiej Akademii Umiejętności¹¹. W roku tym liczba zwiedzających muzeum w czasie lata doszła już do 605.

W następnych latach zbiory znacznie się powiększyły. W r. 1937 przybyło do nich przedmiotów 33, a w 1938 aż 42. Ile przybyło

¹¹ A. Wrzosek, *Etnograficzne zbiory kaszubskie w Dębkach pod Żarnowcem w pow. morskim* [w] *Sprawozdania Polskiej Akademii Umiejętności*, t. 41: 1936, nr 9, s. 295–298.

w 1939 nie wiadomo, gdyż zapiski z tego roku nie zachowały się. W roku 1938 liczba okazów wynosiła już 250, nie licząc archeologicznych i jednego przyrodniczego. Szybki wzrost liczby przedmiotów w zbiorach w paru latach przed drugą wojną światową można po części wytłumaczyć tym, że po udostępnieniu zbiorów dla zwiedzających, zapoznawali się z nimi nie tylko liczni letnicy z wybrzeża, którzy w celu zobaczenia kamienia granicznego przybywali do Dębek, lecz i Kaszubi: chorzy, którzy przychodzili do mnie po porady lekarskie, dostawcy środków spożywczych, którzy przynosili z sąsiednich wsi do Dębek masło, mleko, jaja, drób, jagody, grzyby, miód itp., wreszcie Kaszubi, którzy w niedzielę robili wycieczki na wybrzeże morskie. Muzeum stało się wśród Kaszubów dość znane. Nie potrzebowałem już szukać po wsiach, a czasem i po strychach okazów muzealnych, gdyż przynoszono mi je i przywożono z własnej inicjatywy. Czasem byłem w kłopotcie z nabywaniem większych przedmiotów, na które zaczynało już brakować miejsca nawet w magazynie, którym był strych w chacie kaszubskiej. Tak np. w 1936 r. miałem już siedem skrzyń malowanych, w 1937 r. przywieziono mi trzy dalsze. Musiałem je nabyć, aby nie zrażać tych, którzy mogli dostarczyć mi innych rzeczy, których jeszcze w zbiorach nie było.

W latach 1932 i 1933 zbiory w Dębkach były jedynymi tego rodzaju, gdyż Muzeum Kaszubskie małżonków Gulgowskich we Wdzydzach, umieszczone w drewnianej chacie kaszubskiej, doszczętnie zniszczył pożar w 1932 r. Dopiero w 1934 r. dr Bożena Stelmachowska zaczęła z inicjatywy prof. Bystronia, ówczesnego dyrektora Departamentu nauki i szkół akademickich w Ministerstwie Oświaty, gromadzić okazy zabytków kaszubskich, umieszczając je na razie w Muzeum przy Szkole Morskiej w Gdyni. Już w ciągu trzech pierwszych lat zgromadziła ich ponad 500, wśród których było wiele bardzo cennych rzeczy. Przy wspaniałych tych zbiorach moje w Dębkach wyglądały arcyskromnie.

W 1936 r. zaczęła organizować zbiory kaszubskie również w Gdyni, w Muzeum Miejskim, dr Janina Krajewska. Tak więc zainteresowanie się etnografią kaszubską wzrastało bardzo w międzywojennym okresie.

Zaznaczyć wypada, że nie wszystkie przedmioty w zbiorach w Dębkach były kupione, gdyż znalazło się pięciu ofiarodawców. Czterech nazwiska znalazłem w części ocalałego inwentarza zbiorów. Do nich należał przede wszystkim śp. mgr prawa Franciszek Jagalski. Znalazł on w domu rodzinnym w Sławoszynie, w tej wiosce, w której urodził się najzasłużeńszy badacz kaszubszczyzny dr med. Florian Ceynowa, — na strychu piękny obrazek na szkłe ukrzyżowanego Chrystusa i ofiarował mi go. Wójt w Krokowie Józef Nagel podarował mi ładną tabakierkę z rogu tzw. rożek (rożek). Sołtys w Sławoszynie Augustyn Bober złożył w darze dla Muzeum stare bardzo wiadro skórzanе na wędę, dobrze zachowane; także wiadro, również dobrze zachowane, dał mi Jan Dominik z Żarnowca. Wreszcie tabakierkę drewnianą z artystycznie wykonaną głową Żyda otrzymałem od Kaszuby, którego nazwiska nie odszukałem. Poniekąd do ofiarodawców zaliczyć trzeba jeszcze dwie osoby, które wykazywały wielką bezinteresowność. Jedną z nich była nieżyjąca już Dominikowa z Wybudowania pod Żarnowcem, która za dwa pięknie haftowane czepece po swej matce, jeden wyszywany niemi srebrnymi i złotymi, a drugi haftowany jedwabnymi, zażądała tylko tyle, ile będzie kosztować msza za nieboszczkę. Drugim podobnym ofiarodawcą był Józef Hochschulz z Kartoszyzna, który mi przysłał piękny czepec haftowany złotem i srebrem na czarnym aksamicie, dołączając list do mnie, datowany 18 sierpnia 1938 r.: „Ta czapka była własnością Marty Hochschulz z Kartoszyzna, a ta ją miała po swej matce Mariannie Hochschulz z domu Trella ze Sławoszyzna, a ta znów po jej matce także ze Sławoszyzna. Że nie jestem zamożnym, Szanowny Pan Profesor może dać ile uważa. Pieniądze za tę czapkę ofiarowane szłyby na mszę świętą lub zdrowaśki. Z uniżeniem Józef Hochschulz. Do Jaśnie Oświeconego Pana Profesora Dr Wrzoska w Dębkach”.

Zbiory w Dębkach posiadały kartkowy inwentarz doprowadzony do 1938 r. włącznie, bo przybytkami ostatniego przedwojennego roku nie zdążono go uzupełnić. Po wojnie z 250 kartek inwentarzowych znalazłem w śmietniku w domu, w którym przed wojną mieściły się zbiory, tylko 140 kartek, niektóre w takim

stanie, że nie można było ich odczytać. Na kartkach wypisana była nazwa przedmiotu po polsku i po kaszubsku, data nabycia go, imię i nazwisko osoby, od której go nabyto, i miejscowość, z której okaz pochodził.

Nie mogę podać dokładnego spisu wszystkich przedmiotów, które znajdowały się w zbiorach w Dębkach wobec nie zachowania się całego inwentarza i wobec tego, że nie wszystkie przedmioty były sfotografowane. Fotografie większości cenniejszych okazów na szczęście zachowały się, gdyż były przechowywane nie w Dębkach. Mam fotografie 72 przedmiotów z nieistniejących już zbiorów w Dębkach.

Zbiory te zawierały dwojakiego rodzaju przedmioty, po pierwsze, kultury materialnej, po drugie okazy sztuki kaszubskiej.

Przedmioty kultury materialnej składały się z następujących działów: 1) dawnych mebli kaszubskich, 2) odzieży, 3) sprzętów gospodarskich, 4) narzędzi rolniczych, 5) wyrobów koszykarskich i w ogóle plecionkarskich, 6) wyrobów kowalskich, 7) przedmiotów z rybołówstwem związanych, 8) tabakierek i przyrządów służących do wyrobu tabaki, 9) różnych przedmiotów, nie mieszczących się w powyższych działach.

Okazy sztuki kaszubskiej składały się: 1) z malowideł na drzewie i szkłe, 2) z ceramiki, 3) z haftów, 4) z rzeźb.

Z przedmiotów, które się znajdowały w muzeum w Dębkach, można było by wiernie odtworzyć wnętrze dawnej izby kaszubskiej bo nie brakowało w nim ani żadnego rodzaju sprzętów domowych, ani żadnego rodzaju okazów sztuki ludowej, ozdabiających niegdyś mieszkania Kaszubów.

Do działu dawnych mebli należały: stół dębowy w dole wiązany; ława z malowanym oparciem; 6 stołków, (niektóre z oparciami malowanymi w kwiaty); 2 fotele (jeden rzeźbiony, drugi z wyplatanim siedzeniem z korzeni leszczyny) oraz stołek z takim samym wyplatanim siedzeniem¹²; 4 łóżka (jedno z orna-

¹² Fotografie 4 stołków, fotelika z wyplatanim siedzeniem i z takimże siedzeniem krzesła zostały umieszczone w pracy A. Wrzosek, *Kaszubski przemysł ludowy*, Poznań 1939, s. 9—11.

mentem kwiatowym, drugie rodzinne rozsuwane na 6 nogach, z firanką, trzecie ze śladami dawnego jednostajnego pomalowania, czwarte składające się z dwóch ław, które na noc zsuwano i nakrywano siennikiem); ława składająca się z dwóch części (pod prostym kątem złożonych), do postawienia przy piecu (tzw. *komka*); 10 skrzyń, na niektórych zachowały się nieźle malowidła (dwie z nich mają daty 1843 r., jedna 1844 r.); 5 szelbiągów w rodzaju kredensów (Fot. 2), zwanych *tabrotami*, (z których



Fot. 21. Szelbiąg w rodzaju kredensu, zwany *tabrot*. (Muzeum Kaszubskie w Dębkach)

jeden w kwiaty malowany, a drugi trójkątny do postawienia w kącie izby, pozostałe ze śladami malowideł); kołyska na 4 nóżkach wpuszczonych do biegunów. Stare stołki kaszubskie mają formę renesansową, podobną zupełnie do stołków na Podhalu, a dawniej rozpowszechnioną i w innych częściach Polski.

Prawie wszystkie wymienione staroświeckie meble zostały w okolicach Żarnowca z izb usunięte i zastąpione nowoczesnymi meblami; nawet zegary z tarczami malowanymi i wagami są jako niemodne wypierne z izb kaszubskich przez tanie budziki. W innych okolicach Kaszub, głównie południowych można jeszcze, — jak pisała w r. 1937 dr Stelmachowska — „zauważyć... niekiedy w starych chatach dawny sprzęt zdobiony, a więc szelbiągi malowane z dekoracyjnym ornamentem, skrzynie malowane w kwiaty z przeważającym ornamentem tulipana i róży, ławy i krzesła malowane oraz oryginalne w kształcie stoły i łóżka”¹³.

Z dawnej odzieży kaszubskiej zachowało się w ogóle bardzo mało rzeczy. Uczony rosyjski A. Hilferding, który podróżował po ziemi kaszubskiej w celach naukowych w 1856 r., już wtedy zauważył, że u Słowińców i Kaszubów strój ludowy zupełnie zanikał, bo nosili go jedynie ludzie starzy, i to tylko niektóre części dawnej odzieży¹⁴. Toteż dział dawnych strojów w zbiorach dębrowskich był bardzo skąpy, jeśli nie liczyć pięknie haftowanych czepców. Z dawnego stroju dotąd jest w środkowej części Kaszub w użyciu tylko jeszcze „czapka futrzana męska (*muca*), szyta z zabarwionej na czarno skóry owczej, z wysokim brzegiem do spuszczenia, której Kaszubi uparcie się trzymają i której niechętnie pozbywają się nawet w lecie”¹⁵. Czapki takie nosili dawniej również Kaszubi z okolic Żarnowca. Dwa okazy takich czapek były w zbiorach dębrowskich, a nadto czapka rybacka, która była niegdyś własnością ojca Augustyna Grena w Dębku.

¹³ B. Stelmachowska, *Etnografia Pomorza i Prus Wschodnich*, Warszawa 1937, [Odbitka z:] *Słownik Geograficzny Państwa Polskiego*, t. 1, s. 208.

¹⁴ A. Hilferding, *Ostatki Sławian na jużnom bieriegu Bałtijskiego moria*, Petersburg 1862, s. 49.

¹⁵ Lorentz, *op. cit.*, s. 30.

Czapka ta pochodziła z dawnych lat, skoro syn jej niegdyś właściciela ma już obecnie przeszło 80 lat, będąc najstarszym mieszkańcem Dębku. — Z dwóch wymienionych czapek kaszubskich, baranym futrem podszytych, jedna była z wierzchu skórzana, druga z ciemnozielonego sukna. Nadto z dawnej odzieży męskiej posiadało muzeum ciemnogranatową męską kapotę (kurtkę) z *warpu*, czyli z grubej tkaniny wełnianej na krosnach wyrabianej. Ze stroju niewieściego miało muzeum *kabat*, od bardzo dawna już nie noszony przez Kaszubki, i innego kroju kaftanik czarny, także tylko dawniej noszony, oraz dwa czarne czepce niehaftowane, które niegdyś nosiły stare *białki* tj. stare Kaszubki.

Dział sprzętów gospodarskich zawierał żarna ręczne w kadłubie stołowym, stępę ręczną z jednego pnia (do tłuczenia ziarna na kaszę), stępor młotowaty, dwie maślnice w kształcie skrzynki na biegunach, nosidło typu nieckowatego, duży warsztat tkacki (krosna), 3 przyrządy do obrabiania lnu, 3 kołowrotki różnego kształtu, 4 motowidła, ręczną maglownicę, 2 kijanki do prania bielizny, duże niecki w kształcie koryta do zarabiania ciasta na chleb, ławę do strugania wyrobów z drzewa, sieczkarnię ręczną, przyrząd do prania wełny, dwa wiadra skórzane na wodę, które dawno wyszły z użycia, ul pleciony ze słomy, takiż lecz z nadstawką drewnianą, 3 wagi drewniane z ciężarkami z cegły; również drewniane następujące rzeczy: latarnię, pułapkę na szczury, maszynkę do robienia kielbas, łyżki, miarkę do zboża i skryneczkę na sól.

Z dwóch maślnic jedna była bardzo stara, innego zupełnie typu niż maślnica, która była w Muzeum wdzydzkim¹⁶, druga zrobiona przez stolarza w Jeldzinie na wzór wdzydzkiej (Fot. 3, Fot. 4).

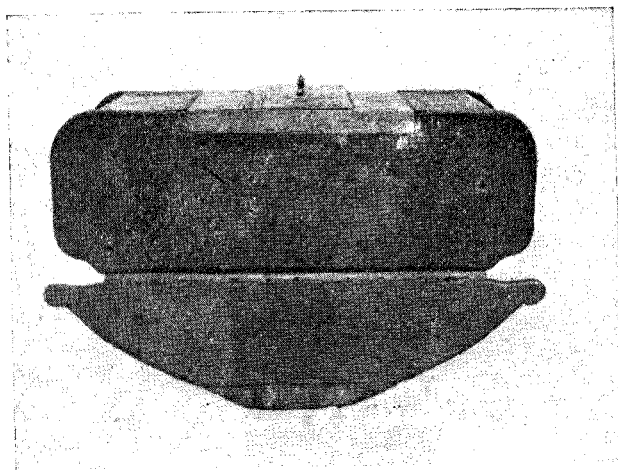
Fischer, powołując się na niemieckie dzieło Gulgowskiego o Kaszubach, pisze, że do skrzynki maślnicy na biegunach „wstawia się naczynie ze śmietaną, a potem się nią buja i w ten sposób wyrabia masło”¹⁷. Do starej maślnicy na biegunach, która była w zbiorach w Dębku, nie wstawiało się naczynia ze śmietaną,

¹⁶ Gulgowski, *op. cit.*, s. 66.

¹⁷ Fischer, *op. cit.*, s. 15.

a wprost wlewało się ją do skrzynki, która była przedzielona w środku prostopadłą deszczułą, z licznymi okrągłymi otworami, a w górze szczelnie zamykana kwadratową deseczką.

Do działu narzędzi rolniczych należały następujące przedmioty: 3 drewniane pługi-radła, z których jeden mały służył, jak mi to wyraźnie zaznaczył były jego właściciel, do orania ludźmi, a nie

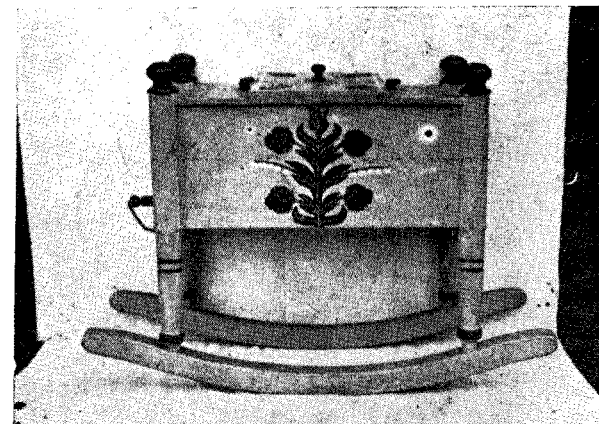


Fot. 22. Maselnica z początku XIX w. (Muzeum Kaszubskie w Dębku)

końmi; brona cała drewniana; cep, który miał połączony dzierzak z bijakiem rzemieniem ze skóry węgorza; kosa; grabie drewniane, pojedyncze jarzmo podgarlicowe, używane przy oraniu jednym wołem.

Do wyrobów koszykarskich i w ogóle plecionkarskich należały różnego rodzaju koszyki, niektóre z dnem płaskim drewnianym, 4 wiaderka bardzo ściśle plecione z korzeni drzew iglastych, służące do noszenia wody, przy czym do trzymania ich w ręku służył rzemień przymocowany do wiaderka w górnej jego części w dwóch przeciwnych miejscach. Wspomniane wyżej wyplatane siedzenia fotela i krzesła paskami dartymi z korzeni leszczyny,

były tak trwałe, że np. krzesło przez liczne lata używane, a potem wyrzucone na strych jako nieużyteczny grat, gdyż było częściowo stoczone i spróchniałe, zachowało w wybornym stanie siedzenie, które wskutek częstego używania lśniło się jak szkło; wreszcie do wyrobów koszykarskich należy zaliczyć żak z wikliny na wę-



Fot. 23. Maselnica wykonana na wzór znajdującej się niegdyś w Muzeum we Wdzydzach, wykonana przez stolarza w Jeldzinie. (Muzeum Kaszubskie w Dębku)

gorze, jakich obecnie nie używa się wcale, znaleziony niedaleko ujścia Piaśnicy w błotnistym dawnym jej łożysku, które zmieniła w 1914 r. w czasie wielkiej burzy morskiej tamującej odpływ jej wody do morza. W czasie tej pamiętnej burzy półwysep helski został przerwany.

W dziale wyrobów kowalskich i ślusarskich były stare zamki przy skrzyniach i jeden duży zamek zapewne do wielkich drzwi, duża motyka do kopania rowów tzw. *haka*, trójnog do stawiania na nim garnków w kominku, hak dwuramienny z jednym ramieniem zakrzywionym kabłąkowato, służący do przyciągania i odpychania łodzi, a także do rozrywania strzechy w czasie pożaru.

W dziale przedmiotów z rybołówstwem związanych znajdowały się: dawne liny rybackie z drzewa i model przyrządu do ich

robienia; kilkadziesiąt pławików z merkami rybackimi, wyrzucanych w Dębkach na brzeg przez morze w różnych latach; modele sieci do łowienia fląder i krewetek w morzu oraz ryb w stawach i rowach; modele żaków do łowienia węgorzy w morzu i w Piaśnicy; model łódki rybackiej; drewniane czerpaki do wylewania wody z łodzi, wreszcie duża kilkumetrowej długości łódź zrobiona w drugiej połowie XIX wieku w nadmorskiej wiosce kaszubskiej w Białogórze na ówczesnym Pomorzu pruskim, nabyta przez niezującego już rybaka w Dębkach Augustyna Kura i przez wiele lat przez niego używana do połowów morskich.

Wśród Kaszubów niezmiernie rozpowszechnione jest zażywanie tabaki, którą dawniej sami wyrabiali z liści tytoniowych. Do tego celu służyła im zwężająca się ku dołowi okrągła misa, wewnątrz chropowata, w której miażdżyli wysuszone liście rozcieraczem w kształcie maczugi, zwanym *tabacznik* lub *mjelók*, po czym przesiewali sproszkowane liście przez sitko własnego wyrobu. Wszystkie te trzy przedmioty znajdowały się w zbiorach dębckowskich, jak również różnego rodzaju tabakierki. Tabakę miał Kaszuba zawsze przy sobie bądź w zakorkowanych flaszeczkach białych, niebieskich lub zielonkawych, bądź w tabakierkach, których trzy rodzaje są rozpowszechnione. Robione są one przez wiejskich rzemieślników kaszubskich. Do najładniejszych należy rożek (*rożk*), wyrabiany z górnej części rogu krowiego, wyskrobanego, aby stał się możliwie cienkim, po czym ostry koniec rogu zagina się ku dołowi, a potem nadaje się tabakierce kształt płaski. Tabakę wysypuje się przez dolny koniec tabakierki, zamykany wieczkiem drewnianym. W zagiętym końcu robi się otwór, przez który wysypuje się tabakę. Otwór ten pozostaje stale otwarty, bo wskutek zagięcia rożka tabaka się nie wysypuje, jeśli tabakierką nie potrząsał. Drugi rodzaj tabakierki wyrabia się z rogów baranich. Mają one kształt owalny. Trzeci rodzaj tabakierki wyrabianych z kory wiśniowej lub brzozonej, ma także kształt owalny. Wszystkie te rodzaje tabakierki znajdowały się w muzeum w Dębkach (rożki w kilku nawet egzemplarzach różnych wielkości). Była tam również wspomniana już tabakierka z drzewa z pięknie wyrzeźbioną głową Żyda.

Tabakierka była, a poniekąd jest, ulubionym przedmiotem Kaszuby, z którym się nie rozstawał; nawet czasem do trumny nieboszczykowi wkładano ją, o czym Lorentz wspomina, pisząc, że „Kaszubi na Pomorzu Niemieckim dawali dawniej zmarłemu do grobu śpiwnik, monetę, jakiś przedmiot ulubiony, np. jego tabakierkę...”¹⁸.

Do działu różnych przedmiotów, które znajdowały się w zbiorach dębckowskich, należy zaliczyć kilka lasek domowego wyrobu, laskę sołtysowską (*klēka, kozel*), parę fujarek, drewnianą formę do robienia cegieł, 4 stare zegary (jeden z drewnianymi walcami, pochodzący od Jana Labudy ze Starzyna), 2 drewniane sikawki ręczne do gaszenia ognia, dożynkowe bukieciki z kłosów w kształcie serca, parę zabawek: *tyrkawkę* zwaną także *klekotką* i *bąk* (*kołowrotek* albo *kružel*), drewniany przyrząd do zdejmowania obuwia tzw. piesek, 4 ręczniki na krosnach zrobione.

Muzeum w Dębkach posiadało daleko mniej okazów sztuki ludowej kaszubskiej niż kultury materialnej, np. obrazek na szkle malowany tylko jeden, już wspomniany, małych rozmiarów, bo $17\frac{1}{2} \times 27\frac{1}{2}$ cm. Do malowideł na drzewie należały ornamenty na sprzętach domowych: *szelbiągach*, skrzyniach, ławach, stołkach, łózkach.

W dziale ceramiki były dwa malowane stare dzbany, 2 dwojaki, piece z malowanymi kaflami, dwie stare kropielniczki gliniane, oraz współczesne wyroby ceramiczne Necla z Chmielna i Meisnera z Kartuz.

Szczególnie interesowałem się haftami i rzeźbami. Miałem w zbiorach 6 czepców haftowanych. Pięć z nich było odmalowanych w naturalnej wielkości w r. 1937, w którym przygotowywałem pracę o haftach kaszubskich, o czym wspomniała dr Stelmachowska w swoim dziele o kaszubskiej sztuce ludowej¹⁹. Miałem również akwarele wykonane przez artystkę malarzkę innych dawnych haftów kaszubskich, znajdujących się na sukienkach madonn w kapliczkach domowych w Żarnowcu i w jego okoli-

¹⁸ Lorentz, op. cit., s. 71.

¹⁹ Stelmachowska, *Sztuka ludowa na Kaszubach*, s. XI.

cach. Na niektórych madonnach były dwie sukienki, spodnia i wierzchnia: Udało mi się otrzymać do zbiorów tylko jedną spodnią sukienkę, bo z kapliczkami Kaszubi rozstawać się nie chcieli. Wypożyczyli mi je jednak do Dębów, gdzie zostały madonny i ich sukienki odmalowane i odfotografowane. Niestety, wszystkie akwarele haftów, które przywiozłem z Dębów do Poznania, nie ocalały w czasie wojny. Więc i zamierzona praca moja o haftach kaszubskich nie doszła do skutku.

W Muzeum w Dębach nie brakło i współczesnych haftów, gdyż wskrzeszone przez Teodorę Gulgowską hafciarstwo kaszubskie rozwijało się dość pomyślnie, także dzięki instruktorkom hafciarstwa, które urządzały kursy po wsiach. Odbył się taki kurs również w Krokowie, wsi odległej o kilka kilometrów od Żarnowca. Prowadziła go rodowita Kaszubka Bronisława z Wryczów Plińska z Wiela, żona artysty rzeźbiarza Teodora Plińskiego. Z tego powodu i w okolicach Żarnowca pojawiło się niemało nowych haftowanych rzeczy.

Co się tyczy okazów dawnych rzeźb ludowych kaszubskich, to utarło się zdanie, że zachowało się ich niewiele. O rzeźbach kaszubskich wspominają w kilku tylko wierszach zarówno Gulgowski, jak i Fischer. Znacznie obszerniej rozwodzi się o nich Stelmachowska, lecz i ona opisuje szczegółowo zaledwie kilka rzeźb, podając ich fotograficzne reprodukcje, a o innych wspomina ogólnikowo²⁰. Gulgowski, entuzjasta sztuki ludowej kaszubskiej, wysoko podnoszący wartość artystyczną kaszubskich obrazów na szkle i rzeźb, pisał o jednych i drugich, że zachowało się ich mało²¹. Fischer wszystkie uwagi swoje o rzeźbie kaszubskiej zamknął w niespełna 4 następujących wierszach: „O znacznym poczuciu artystycznym ludu kaszubskiego świadczą także pięknie w drzewie rzeźbione przydrożne figury, które tak kształtem swym jak nawet nazwą „bożą męką” wiążą się jak najściślej z podobnymi wytworami polskiej sztuki ludowej”²².

²⁰ Stelmachowska, *Sztuka ludowa na Kaszubach*, s. 49—53.

²¹ Gulgowski, *op. cit.*, s. 84.

²² Fischer, *op. cit.*, s. 238 (98).

Na szczęście w Żarnowcu i okolicznych wsiach, w Odargowie, Lubkowie, Jeldzinie i Sławoszynie zachowały się do naszych czasów dawne rzeźby kaszubskie, a zapewne i w innych wsiach, które należały do obszernej parafii w Żarnowcu, dopiero po drugiej wojnie światowej zmniejszonej przez utworzenie parafii w Krokowie (Fot. 5).



Fot. 24. Dawna rzeźba kaszubska z Odargowa.
(Muzeum Kaszubskie w Dębach)

W Muzeum w Dębках było wprawdzie tylko 9 okazów rzeźb kaszubskich, ale było ich w okolicy więcej i to najlepszych, w domowych kapliczkach w Żarnowcu, Odargowie i Sławoszynie. W Muzeum były następujące rzeźby: 1) Matka Boska z Dzieciątkiem Jezus polichromowana, zupełnie dobrze zachowana, pochodząca z Lubkowa; 2) z tejże wsi pochodząca rzeźba polichromowana postaci niewieściej siedzącej, może jakiej świętej; 3) polichromowana figura z Jeldzina, uszkodzona (brak jednej ręki) może św. Scholastyki (wysokość 46 cm); 4) madonna ze Sławoszyna, rzeźba bardzo prymitywna ze śladami złocenia, uszkodzona (brak nosa i obu rąk od przedramion poczynając); przedramiona były oddzielnie rzeźbione i na sztyftach osadzone o czym świadczą otwory w ramionach), głowa nieproporcjonalnie mała, wysokość figury 29 cm, a z rzeźbioną podstawką, do której jest przyklejona i gwoździem przybita — 34 cm.); trzy rzeźby stolarza, rzeźbiarza z Jeldzina Franciszka Łemkego, żyjącego w drugiej połowie XIX wieku, a mianowicie: 5) fotel z wyrzeźbionym aniołem na oparciu u góry i na końcach poręczy z artystycznie wykonanymi łbami żmij; 6) ołtarzyk domowy wysokości 140 cm, bardzo dobrze zachowany; 7) ozdobna szafeczka, co najmniej 100 cm wysokości z 6 rzeźbami (z dwiema głowami męskimi, z tyłu niewieściami i u szczytu z dwiema postaciami brodatymi męskimi w postaci siedzącej, plecami do siebie zwróconymi); 8) szopka zrobiona przez Okroja w Wybudowaniu pod Karlikowem z figurkami ludzkimi i zwierzęcymi z drzewa wyrzeźbionymi i z gliny ulepionymi; 9) wspomniana już tabakierka z wyrzeźbioną głową Żyda. Do sztuki ludowej można zaliczyć do pewnego stopnia także krzyż i dwa lichtarze misternie zrobione z drobnych patyczków.

Z obu stron drzwi, prowadzących do zbiorów w dworku umieszczonych, znajdowały się dwa duże żarna neolityczne, znalezione przeze mnie, jedno przy drodze z Żarnowca do Lubkowa, drugie w Pucku przy kościele, które podstawione było pod rynnę. Żarna te pochodzą z przed kilku tysięcy lat. Ówcześni mieszkańcy, może przodkowie Kaszubów, pracowicie je wyrobili, wyłabiając w granicie owalne miejsce do wysypywania ziarna, które okrągłym kamiennym różcieraczem miażdżyli.

W Muzeum był też kącik z kilkunastoma, nie włączonymi do inwentarza zbiorów etnograficznych, okazami przedhistorycznymi, jak urnami i innymi naczyniami, oraz z kilku toporkami kamiennymi znalezionymi przez Kaszubów przy uprawie roli. Te pochodzące od Kaszubów okazy przedhistoryczne były czasem dla mnie cenną wskazówką, w jakich miejscach mam robić poszukiwania archeologiczne, które prawie corocznie przedsiębrałem w czasie letniego pobytu w Dębках, a wyniki ich przedstawiałem w Komisji Antropologicznej Polskiej Akademii Umiejętności.

Jakby uzupełnieniem zbiorów muzealnych był piękny ołtarz w stylu kaszubskim w oddalonej o kilkadziesiąt kroków od mego domu kaplicy XX Zmartwychwstańców. Wyrzeźbił go miłośnik sztuki ludowej kaszubskiej, zdolny Kaszuba Teodor Pliński z Wielą, miejsca urodzenia sławnego poety kaszubskiego Jarosza Derdowskiego. Jako stypendysta Fundacji Nauka i Praca im. rektora Heliodora Świącickiego ukończył on najpierw Szkołę Zdobniczą w Poznaniu, a później Akademię Sztuk Pięknych w Krakowie.

Smutny był los rzeczy, o których wyżej wspomniałem. Niemcy z wielką pasją mścili się w czasie wojny na Dębках, które po pierwszej wojnie światowej stały się poniekąd ośrodkiem polskości dla całej okolicy, gdyż w tym samym domu, w którym były zbiory kaszubskie, znajdowała się także biblioteczka. Przed wyjazdem z końcem lata z Dębków zostawiałem u nauczyciela w Żarnowcu co roku kilkadziesiąt książek, coraz to innych, z których korzystała ludność kaszubska w zimie, gdy było mniej pracy. Hitlerowcy snadź postanowili przede wszystkim zniszczyć domy letników w Dębках. Jedną murowaną piętrową willę rozebrali do fundamentów, z drugiej pozostawili tylko trochę muru dolnej części domu. Śladu nie pozostało z kilku drewnianych domów letników i z chatki w stylu kaszubskim, w której była część mniej wartościowych okazów muzealnych. Z dworku, w którym było muzeum, wywieźli najpierw drzwi i okna z futrynami, po czym zabrali się do rozbierania dachu, ale zdążyli tylko część jego zniszczyć.

Co się stało ze zbiorami muzealnymi i umeblowaniem kilkunastu pokoi, dokładnie dowiedzieć się nie mogłem, bo rozmaite

wieści o tym krążyły, między innymi, że sprzedawano za bezcen meble. Dębki przechodziły i później w czasie wojny różne koleje. Przez pewien czas cała ich ludność była z nich wysiedlona.

Zbiory kaszubskie odznaczały się tym, że pochodziły prawie wyłącznie z Żarnowca i jego okolic, a więc z bardzo niewielkiego terytorium pow. puckiego. Z ocalałych kartek inwentarza wynika, że spośród 94 okazów, szczegółowo wymienionych w kartach, pochodziło: z Lubkowa 34, z Żarnowca 9, tyleż z Wybudowania pod Odargowem, z Jeldzina 6, tyleż z Dąbrowy, ze Sławoszyna 5, z Dębków 4, z Kartoszyń 3, tyleż z Tyłowa, po 2 z Wybudowania pod Żarnowcem, z Krokowy, Poreby pod Sobieńczycami, z Karlikowa, ze Starzyna i z pow. kartuskiego, po 1 z Nowego Dworu pod Żarnowcem, z Nadola i Sobieńczyc. Prawdopodobnie i inne okazy w liczbie 156 pochodziły również prawie wszystkie z tych samych miejscowości: z pow. puckiego, a tylko kilka, a najwyżej kilkanaście z pow. wejherowskiego i z pow. kartuskiego, z którego pochodziły tylko dwa współczesne hafty.

Gdy przyjechałem po wojnie do Dębków, zastałem dom w iście opłakanym stanie. Nie tylko nie było w nim ani drzwi, ani okien, lecz nawet podłóg, a piece we wszystkich pokojach rozbite. Piec kaszubski z malowanymi kaflami został rozbity na drobniutkie kawałki widać z premedytacją. Część tych kawałeczków pozostała w miejscu, gdzie stał. Drewniane ściany i sufity w mansardowych pokojach, użyte zostały zapewne na spalenie. Z zabytków kaszubskich pozostał dawny ceglany piec chlebowy, wolno stojący, w którym piekli niegdyś chleb dawni jego właściciele. Pozostały także na dworze na dawnym miejscu dwa bardzo ciężkie żarna neolityczne. Wśród drobnych szczątków pieca z malowanymi kaflami znalazł się ułamek rzeźby z ozdobnej szafeczki, zapewne potrzebnej i użytej na opał.

Po wojnie, po naprawie zniszczeń w domach w Dębkach, okazało się, że nadających się do zamieszkania domów pozostało tylko 12, a było ich w 1939 r. 22. Zniszczony został ołtarz w stylu kaszubskim w kaplicy w Dębkach. I twórca jego Teodor Pliński już nie żyje. Zeszedł również do grobu Michał Gaffke (Gawk) z Jeldzina, zdolny cieśla i stolarz, który zrobił na moje zamówienie

wienie kilkanaście stołków kaszubskich, stół i ławę na wzór znajdujących się w Muzeum, i pięknie je pomalował motywami kaszubskimi; rozstał się z tym światem Jan Gren, dawny mieszkaniec Dębków, który zrobił modele sieci rybackich dla Muzeum i umiał wypłacać krzesła korzeniami leszczyny oraz wyrabiać liny z drzewa; umarł także Jan Fleming, zwany Flemontem, również dawny mieszkaniec Dębków, który umiejętnie wypłatał ze słomy ule. Ubyli ci starzy Kaszubi, którzy podtrzymywali resztki tradycji kaszubskiego przemysłu ludowego w okolicach Żarnowca.

W końcu sierpnia 1939 r. przywiozłem z Dębków do Poznania tabakierki kaszubskie, czepce haftowane nićmi złotymi, srebrnymi i jedwabnymi, obrazek na szkle i jedną madonnę, tę najprymitywniej wykonaną, z odbitymi rękami i nosem. Jakby na ironię losu ta jedyna rzecz znalazła się po wojnie u któregoś z moich znajomych, natomiast przepadły czepce, obrazek, tabakierki i akwarele czepeców i madonn kaszubskich. Ocalały tylko fotografie, już teraz jako pamiątki po Muzeum.

MUZEUM W PŁOCKU

Muzeum w Płocku powstało w 1950 r. w wyniku wydzielienia Muzeum z Towarzystwa Naukowego Płockiego i podporządkowania go Muzeum Narodowemu w Warszawie. Od tego momentu tutejsze Muzeum otrzymało nazwę „Muzeum w Płocku” i zostało zaliczone do typu regionalnego.

Muzeum nie posiada własnego gmachu i mieści się w dwóch budynkach Towarzystwa Naukowego Płockiego. Oba budynki znajdują się przy reprezentacyjnym placu przylegającym do dawnego terenu zamkowego książąt mazowieckich.

W budynku przy pl. Narutowicza nr 8, który w swej części najstarszej pochodzi z XV w., znajduje się biuro Muzeum oraz magazyny; Jest to również siedziba Towarzystwa Naukowego Płockiego z cenną biblioteką Im. Zielińskich.

W budynku przy pl. Narutowicza nr 2, który pochodzi z I poł. XIX w. mieszczą się stałe działy Muzeum, a mianowicie: parter --

Dz. Geologii z Mineralogią, I p. — Dz. Archeologii Mazowsza Płockiego, Dz. Historii Płocka, Dz. Fauny Polskiej; II p. — Magazyn Dz. Archeologicznego.

W budynku tym zamieszkuje również 8 rodzin oraz dwa lokale użytkowane są przez instytucje usługowo-handlowe.

Ogółem Muzeum posiada 22 pomieszczenia w tym 8 sal wystawowych. Powierzchnia sal wystawowych wynosi 293,91 m², a ogólny metraż 504,27 m². Ogromne trudności lokalowe paraliżują planowy rozwój Muzeum. Odczuwa się brak pomieszczenia na wystawy czasowe, na sale odczytowe i na pracownię konserwatorską. (Otwarcie Dz. Etnograficznego uzależnione jest również od uzyskania nowych lokali.) Muzeum w Płocku posiada około 3 tysięcy eksponatów w tym blisko 300 pozycji etnograficznych; część ich odnosi się do regionu płockiego. Do ciekawszych eksponatów należą skrzynie ludowe, tkaniny i ceramika. Sanniki w pow. gostyńskijskim najżywiej zachowały ludowe meblarstwo, zdobnictwo wnętrz i barwny ubiór kobiecy.

W zbiorach tutejszych jest wiele przykładów sztuki garncarskiej z końca XIX wieku. Część zbiorów etnograficznych jest nieokreślona, pochodzi z różnych okolic Polski a nawet krajów zamorskich. Obecnie przy opracowywaniu Dz. Etnograficznego wskazane jest powiększenie zbiorów drogą zakupów czy też wymiany. Własne badania muzealne prowadzone są w terenie w związku z urządzaniem Dz. Etnograficznego. Do roku 1955 w gmachu Muzeum urządzane były czasowe wystawy, a z chwilą zajęcia sali na Dz. Geologii z Mineralogią, wystawy czasowe organizowane były w lokalach obcych na mieście.

Biblioteka Muzeum posiada około 200 pozycji z zakresu sztuki i muzealnictwa. Muzeum nie ma archiwum.

W latach 1956/57 kierowniczka Muzeum wydrukowała 2 prace w kwartalniku pt. „Notatki Płockie” wydawanym przez Komisję Badań nad powstaniem i rozwojem Płocka.

W ramach pracy społecznej wygłaszane są stale odczyty w tutejszych szkołach i miejscowych instytucjach. Nawiązano ścisły kontakt z Muzeum w Toruniu, gdzie w Dz. Etnograficznym Kierowniczka Muzeum odbyła w 1957 r. 3-tygodniową praktykę.

Muzeum w Płocku winno się specjalizować w kierunku historycznym i przyrodniczym, jednocześnie prowadząc etnograficzne prace badawcze w terenie.

Krystyna Mierzejewska

PARK ETNOGRAFICZNY W ZUBRZYCY GÓRNEJ NA ORAWIE

Podstawą organizacji Parku Etnograficznego w Zubrzycy Górnej była darowizna z 1937 r., dokonana przez rodzeństwo Joannę Wilczkową i Aleksandra Lattyaka na rzecz ówczesnego Państwa Polskiego. Na dar składa się dworek drewniany, pochodzący z XVIII w., rodowa siedziba nobilitowanych sołtysów i zasadźców Zubrzycy Górnej, Moniaków, oraz budynki gospodarcze, pochodzące z pierwszej połowy 19 w. Obiekty powyższe rozmieszczone są na terenie ogrodu o powierzchni 6 ha, odznaczającego się pięknym starodrzewem. Akt darowizny przewidywał pomieszczenie w starodawnym dworku muzeum, poświęconego kulturze ziemi orawskiej.

Po śmierci ostatniej spadkobierczyni, Joanny Wilczkowej, konserwator wojewódzki przeprowadził w 1953 r. remont dworku, przy czym przywrócono, w niektórych szczegółach pierwotną postać obiektu, zrekonstruowano brakujące szopy na podstawie inwentaryzacji B. Tretera oraz przeniesiono z sąsiedniego Podwilka zabytkową karczmę i zorganizowano w niej schronisko turystyczne. Postawiono ją w pobliżu dworku. Ponieważ dworek służący sołtysiej rodzinie nie jest, ze względu na swoje rozmiary, typowym okazem budownictwa orawskiego, zakupiono w 1956 r. w Jabłonce chłopską „chatę z wyżką” posiadającą na sosrzebie komnaty datę 1764 r. Prace nad przeniesieniem jej na teren Parku są w toku. Dalszy plan prac konserwatorskich przewiduje przeniesienie budynków przemysłowych, które w niedawnej przeszłości składały się na całość gospodarstwa sołtysiego, jak: folusz, olejarnia, młyn i tartak. Administrację Parku powierzyło Ministerstwo Kultury i Sztuki Polskiemu Towarzystwu Turystyczno-Krajoznawczemu, które wiązało ruch turystyczny beskidzki z działalnością oświatową Parku Etnograficznego.

Park Etnograficzny Orawski jest zamierzeniem o znaczeniu ogólnopolskim. Czołowym eksponatem Parku jest dworek, wywodzący swoją architekturę z ściśle chłopskiej chaty orawskiej lecz różniący się od niej dwukrotnie większymi rozmiarami. Najcenniejsze pomieszczenie dworku stanowi czarna izba, kurna, z nalepą, kotłem zawieszonym nad otwartym ogniskiem oraz wielkim piecem, bez przewodów kominowych.

Organizacja ekspozycji muzealnej w dworku z przyległymi szopami polegać będzie na pracy etapami, w miarę uzyskiwania kredytów na zakup

zbiorów. Podstawę finansową Muzeum stanowią dotacje Zarządu Głównego PTTK.

Scenariusz ekspozycji przewiduje zorganizowanie w lewym skrzydle dworku wystawy wnętrza chłopskiej chaty orawskiej, typu skansenowskiego. Prawe skrzydło dworku przeznaczono na wystawę sztuki ludowej Orawy. Dotychczasowa działalność objęła zakupy zbiorów, przeprowadzone pod kątem wyposażenia lewego skrzydła dworku, realizację ekspozycji izby czarnej oraz częściowo białej i komór. Obszerne pomieszczenia budynków gospodarczych przeznaczone są na wystawę sprzętu gospodarczego oraz wystawę ciesiołki orawskiej. Liczba dotychczas zakupionych eksponatów wynosi 236 szt.

Obowiązki administratora i pracownika oświatowego pełni kierownik schroniska turystycznego. Organizacja Muzeum pozostaje w rękach członków Podhalańskiej Komisji Opieki nad Zabytkami, stanowiącej Sekcję Oddziału PTTK w Zakopanem. Członkowie Komisji, w większości pracownicy Muzeum Tatrzańskiego w Zakopanem, prowadzą od września 1955 r., w ramach działalności społecznej, zakup eksponatów w terenie i prace nad ekspozycją. Pomocą w akcji oświatowej będzie przewodnik-ulotka, przygotowany przez pracowników Muzeum Tatrzańskiego.

W łączności z organizacją Muzeum w Zubrzycy Górnej pozostaje praca o charakterze naukowym, której celem jest etnograficzne opracowanie Orawy.

Wanda Jostowa

K R O N I K A

PROFESOR DR BOŻENA STELMACHOWSKA

Wspomnienie pośmiertne

Nauka polska poniosła bolesną stratę — w dniu 21 listopada 1956 r. zmarła w Toruniu dr Bożena Stelmachowska, profesor etnologii i etnografii Uniwersytetu M. Kopernika w Toruniu, kierownik Katedry i Zakładu Etnografii U. M. K.

Profesor B. Stelmachowska urodziła się 5 grudnia 1889 r. we Wrześni w Wielkopolsce. W pobliskim Poznaniu pobierała naukę w szkole średniej, i na tamtejszym Uniwersytecie odbywała wyższe studia w zakresie etnografii i etnologii oraz prehistorii pod kierunkiem wybitnych profesorów: Jana Stanisława Bystronia i Józefa Kostrzewskiego. Jedną z Jej pierwszych prac zawodowych było kierowanie w latach 1933—1939

placówką muzealną, Muzeum Miejskim w Poznaniu. W tym okresie odbyła szereg wyjazdów do zagranicznych muzeów celem pogłębienia przedmiotu. Były to kolejne wyjazdy do Berlina, Monachium, Wiednia, Paryża, Dijon, Florencji, Rzymu, Kolonii, Strassburga, Szczecina, Stuttgartu, Pragi, Wenecji, Genui i in.

