

Tomasz Fudala

4/11

Przestrzenie powojennego humanizmu

Wystawy Czesława Wielhorskiego (1911–1980)

„Jak to przyjemnie architektowi, gdy o swych pracach mówi ogólnie »plastyka«, tak gruntownie w dziedzinie prac nad wystawami zatarała się różnica między architektami i współpracującymi malarzami, grafikami i rzeźbiarzami”¹ – pisał w 1956 roku architekt Jerzy Hryniewicz. W tym czasie przenikanie się profesji architekta i plastyka oznaczało powolne dryfowanie młodych architektów, poprzez kolejne projekty, ku wystawiennictwu. Synergia zauważona w czasie odwilży przez stojącego na czele redakcji magazynu „Projekt” Hryniewieckiego skutkowała tym, że wielu architektów znalazło się w Związku Artystów Plastyków, a artyści, którzy zetknęli się z architektami, coraz częściej włączali się w projektowanie i realizacje budynków.

Był wśród nich Czesław Wielhorski należący do grona studentów Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej, których studia przerwała wojna². Specjalizował się w wystawach gospodarczych, targowych oraz projektowaniu ekspozycji muzealnych. Wszystkie wzbogacał o dekoracyjne, linearne grafiki własnego autorstwa.

Koniecznym punktem wyjścia dla rozważań nad twórczością Wielhorskiego są wielkie wystawy światowe oraz handlowo-gospodarcze. Architekt uczestniczył w wystawie paryskiej 1937 roku i wystawie nowojorskiej w 1939 roku, ale nie mniej ważna dla jego twórczości była wrocławska Wystawa Ziem Odzyskanych w 1948 roku. Udział w tworzeniu tego

1 J. Hryniewicz, *Ogólne uwagi o naszym wystawiennictwie*, „Projekt” 1956, nr 1, s. 21.

2 Wielhorski studiował na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej w latach 1934–1939 oraz 1945–1946.

rodzaju ekspozycji prowokuje badacza do postawienia jednego z zasadniczych pytań wobec projektów Wielhorskiego, jakim jest kwestia przeniesienia doświadczeń uczestnictwa w masowych imprezach na projektowanie przestrzeni muzealnych. Przyjrzymy się kilku wystawom stałym prezentującym dokonania artystyczne bądź rzemieślnicze, poświęconym etnografii



Czesław Wielhorski,
Tadeusz Zieliński, Pawilon
Zwycięstwa, Wystawa
Ziem Odzyskanych,
Wrocław, 1948

oraz historii. Do tej grupy należą ekspozycje Państwowego Muzeum Etnograficznego i Muzeum Auschwitz-Birkenau. Jednakże transfer technologii i umiejętności uzyskanych w czasie projektowania tymczasowych stoisk targowych, wystaw handlowo-gospodarczych w duchu sztuki użytkowej, posłużył też do tworzenia muzealnych wystaw propagandowych. Należała do nich ekspozycja na 70 urodziny Józefa Stalina w 1948 roku w Muzeum Wojska Polskiego, jak i propagandowa wystawa dla Muzeum Przemysłu i Techniki z okazji radziecko-amerykańskiego lotu załogowego statków Sojuz i Apollo w 1975 roku.

Stołeczne muzea i galerie jako elementy stopniowo centralizowanego systemu państwowych instytucji kultury stały się magnesem dla niewielkiej grupy projektantów, do której należał Wielhorski. Fenomen obecności architektów w muzeach i ich udział w powojennej organizacji życia artystycznego zasługuje na więcej uwagi. Czego

architekci szukali w instytucjach kultury? Jakie znaczenie dla wykonywania ich profesji miała ta współpraca? Jakie umiejętności były w cenie?

Warto prześledzić, co w przypadku Wielhorskiego oznaczała tak pożądana przez instytucje umiejętność sprawnego żonglowania różnymi mediami. Z tego powodu baczniej przyjrzymy się fotografii, której użycie, podobnie jak inne umiejętności wystawienników, ma swoje źródła w wystawach polityczno-propagandowych dwudziestolecia międzywojennego.

Wielhorski pierwsze kroki stawiał na wystawie *Sztuka i technika w życiu współczesnym* w Paryżu (1937); jednocześnie rozpoczął współpracę

jako grafik z Instytutem Spraw Społecznych. Do pokazu swoich prac w Paryżu został zaproszony wraz z innymi studentami warszawskiego Wydziału Architektury. Opiekę nad grupą sprawował Lech Niemojewski – Komisarz Generalny Pawilonu Polskiego.

Wystawa paryska w 1937 roku, w odróżnieniu od poprzednich, służących prezentacji sztuk dekoracyjnych w połączeniu z osiągnięciami przemysłu, okazała się prężeniem mięśni przez światową potęgę w obliczu politycznych napięć końca lat 30. Polska prezentacja, zdaniem krytyków, przegrywała konfrontację, już chociażby gabarytami naszego pawilonu, z monumentalnymi budowlami totalitarnych mocarstw – Związku Radzieckiego i III Rzeszy – zajmujących centrum terenów wystawowych. Tytułowa „sztuka i technika” służyła tu nowym celom społeczno-politycznym. W pawilonie radzieckim ich symbolem była rzeźba Wiery Muchiny *Robotnik i kołchoźnica*, obrazująca idee kolektywizacji wsi, a w niemieckim – filmy Leni Riefenstahl ukazujące panującego nad tłumami Hitlera. W tym kontekście rzeźbione wizerunki Bolesława Chrobrego, Tadeusza Kościuszki, Fryderyka Chopina i Mikołaja Kopernika, j protagistów polskiego pokazu tworzyły zupełnie inną temperaturę emocjonalną pawilonu. Był on raczej obrazem romantycznej syntezy historii i sztuki. Zaprojektowane przez czołowych awangardowych architektów rotunda i pawilon charakteryzowały się lekką, niemal ogrodową kompozycją, w którym ważną rolę odgrywała zieleń. Mimo krytycznej percepcji w kraju – według Antoniego Słonimskiego pawilon „nie bujał gościa, który przychodził na wystawę” – obiekt miał duże znaczenie dla młodych adeptów architektury. Stanisław Zamecznik, o dwa lata starszy kolega Wielhorskiego z wydziału, pisał o „rozmachu i swobodzie układu elementów” oraz „trafności śmiało zarysowanych detali”³ pawilonu.

Polski pawilon spotkał się z dobrym przyjęciem jury. Za projekt tkaniny dekoracyjnej Wielhorski zdobył jedną z 469 nagród przyznanych Polsce, która zajęła ósme miejsce wśród państw biorących udział w ekspozycji.

Wystawa pozwoliła studentom Wydziału Architektury połączyć profesję architekta z innymi dziedzinami: malarstwem ściennym, grafiką użytkową, rzeźbą czy filmem animowanym. Po kolejnym sukcesie młodego projektanta, jakim był dyplom uznania za zaprojektowanie Pawilonu Opieki Społecznej na wystawie nowojorskiej w 1939 roku,

3 S. Zamecznik, *Krzywe zwierciadło*, „Architektura i Budownictwo” 1937, nr 6, s. 225–229.

Wielhorski znalazł upodobanie w wystawiennictwie. Jego „światem jutra”, który zapowiadała już w tytule wystawa za oceanem, stały się wszelkiego rodzaju ekspozycje. Architekt zaprojektował w swojej karierze około 250 wystaw. Reprezentował interdyscyplinarne podejście do tworzenia ich architektury, zwanej tuż po wojnie „obudową” lub „stelażem ekspozycji”.

Obejmujący władzę w Polsce od 1945 roku komuniści, wprowadzający radykalnie nowy porządek polityczny, ekonomiczny i społeczny, nie mogli się obyć bez architektów. Potrzebowali ich nie tylko do odbudowy świata, który po wojnie moralnie i materialnie leżał w ruinie, i nie tylko do tworzenia wyrażającej nowe, socjalistyczne treści architektury, ale też do komunikowania się ze społeczeństwem skutecznym i perswazyjnym językiem wystaw. W lutym 1947 roku utworzono Komisarjat Rządu do Spraw Wystaw i Targów⁴, a zapotrzebowanie na wystawy z roku na rok rosło. Jak pokazywały statystyki opracowywane przez urzędników, na przykład w roku 1946 zrealizowano zaledwie 6 wystaw o tematyce przemysłowej, a rok później ich liczba wzrosła do 12. W oficjalnych dokumentach wyróżniano następujące kategorie wystaw: ogólnogospodarcze, przemysłowe, przemysłowo-rolnicze, rolniczo-hodowlane oraz dydaktyczne.

Wystawy stawały się coraz ważniejszym środkiem komunikacji nowej władzy, gdyż, jak mówiono w czasie spotkania Komitetu Opiniotwórczego do Spraw Wystaw i Targów obradującego w 1947 roku: „zagadnienie wystawiennictwa stale się rozszerza, a nie możemy trzymać się starych, szablonowych form przedwojennych, lecz w nowej naszej rzeczywistości gospodarczej musimy wspólnie wykuć nowe formy wystawiennictwa [...]”⁵. W tym samym roku Powiatowe Urzędy Informacji i Propagandy zorganizowały aż 68 imprez, w tym 45% o charakterze „dydaktycznym”. Wystawy te obrazowały zadania, założenia i częściową realizację trzyletniego Planu Odbudowy. Odbyły się też pierwsze powojenne Targi Poznańskie, na których frekwencja sięgnęła 351 500 osób, a na Wystawie Społeczno-Gospodarczej w Częstochowie – 186 500 osób⁶. Wystawiennictwo stało się tak potężną produkcyjną maszyną, że Komisarz do Spraw Wystaw Marian Kalita umieścił w planie

4 Stan wystawiennictwa polskiego na dzień 1 I 1949 r., w: Wystawiennictwo krajowe, zespół Komisarz do Spraw Wystaw i Targów, Archiwum Akt Nowych (dalej: AAN), sygn. 376/7/20.

5 Referat wygłoszony na pierwszym posiedzeniu Komitetu Opiniotwórczego dla Spraw Wystaw i Targów, 29 I 1947 r., zespół Komisarz do Spraw Wystaw i Targów, AAN, sygn. 376/7/107.

6 Stan wystawiennictwa polskiego na dzień 1 I 1949 r., w: Wystawiennictwo krajowe, zespół Komisarz do Spraw Wystaw i Targów, AAN, sygn. 376/7/22.

pracy na III kwartał 1949 roku jako „zadanie do rozpracowania”: „magazynowanie i gospodarkę elementami stałymi stoisk z odbytych imprez”⁷.

W przededniu zimnej wojny także architekci i wystawiennicy stali się dysponentami ważnego, masowego medium w PRL. Odbiorcą było zdeorientowane lub wręcz wrogo nastawione do zmian społeczeństwo, ale także międzynarodowa opinia publiczna – wystawa, obok prasy i radia, była narzędziem komunikacji w politykę wewnętrzną i zagraniczną. Warsztat architekta spotykał się tu z umiejętnościami grafików, malarzy dekoracyjnych, rzemieślników, fotografów. Ich światy oddziaływały na siebie, co podkreślała artystka Ewa Zielińska, żona architekta Tadeusza Zielińskiego: „Wszyscy byliśmy młodzi i na dorobku. Tworzyliśmy grupę przyjaciół, którzy często razem pracowali, ale też przyjaźnili się i bawili. Na jednej orbicie spotykali się Kobzdejowie, Zamecznikowie, Wielhorscy, Karpińscy. Zaglądali do nas też Michał Gutt czy Wiesław Nowak”⁸. Pierwszą ważnym projektem Wielhorskiego były zrealizowane tuż po wojnie wspólnie z Tadeuszem Zielińskim pawilony na Wystawie Ziem Odzyskanych, będącej spektakularnym przeglądem osiągnięć pierwszych trzech lat odbudowy w ramach gospodarki planowej. „Jak wielki jest ten dorobek, potrafi ocenić każdy, kto pamięta to miasto i tę ziemię sprzed lat trzech”⁹ – przekonywał autor artykułu w „Dzienniku Polskim”. Wystawa była wyrazem dążeń konsolidacyjnych wobec Ziem Zachodnich, które kosztem Niemiec zostały przyłączone do Polski. Ekspozycja nadzorowana artystycznie przez Jerzego Hryniewieckiego była tak licznie odwiedzana przez widzów, że tuż przed jej zamknięciem tygodnik „Przekrój” postulował utrzymanie jej fragmentu, a konkretnie pawilonu Czterech Kopuł, jako ekspozycji stałej. „Zostawmy ten pawilon!” – nawoływał Marian Eile¹⁰, piszący pod pseudonimem „bracia Rojek”.

Wielhorski we współpracy z Tadeuszem Zielińskim zaprojektował w pawilonie Czterech Kopuł Rotundę Zwycięstwa. Centralnym motywem wizualnym jej wnętrza były dwa nagie miecze symbolizujące zwycięstwo nad Krzyżakami w 1410 roku. Wyparcie Niemców było podkreślane w całej wystawie przez liczne propagandowe akcenty, ale w Rotundzie

7 M. Kalita, Plan pracy Komisariatu dla Spraw Wystaw i Targów za III kwartał 1949 r., Warszawa, 22 VI 1949 r., zespół Komisarz do Spraw Wystaw i Targów, AAN, sygn. 376/5/6.

8 Ewa Zielińska o współpracy Tadeusza Zielińskiego z Czesławem Wielhorskim, rozmowa z autorem, 15 stycznia 2015, video.

9 Wystawa Ziem Odzyskanych, „Dziennik Polski” 1948, nr 199, s. 1.

10 Bracia Rojek, *Bronimy Czterech Kopuł*, „Przekrój” 1948, nr 180, s. 6.

Zwycięstwa zyskiwało perspektywę historyczną. „Nowy Grunwald” był jednym z naczelných motywów agitacyjnych¹¹. Monumentalizm wnętrza rotundy połączony z oszczędnością środków architektonicznych i scenograficznych nadawał całości pomnikowy charakter. W centrum znajdowało się zagłębienie wypełnione symbolami „świata obalonego”. „Mogła prusactwa”¹², jak określali to miejsce dziennikarze, pomieściła sztandary, hełmy, zmiażdżoną broń – jakby porzuconą przez przegranych. Kontrastowała z nimi górna partia Rotundy, gdzie znajdowały się alegorie obrazujące triumf wieńczący wielowiekową historię konfliktów. Również walce były poświęcone partie rzeźbiarskie przygotowane przez Jerzego Bandurę, ucznia Xawerego Dunikowskiego. Rozstawione przy ścianach Rotundy, ujęły całe wnętrza w rzeźbiarską klamrę. Reliefy z hieratycznie ukazanymi postaciami, zamkniętymi w typowe dla rzeźby architektonicznej proste formy, wzmacniały reprezentacyjny, podniosły nastrój wnętrza.

Czy można zauważyć analogie między wrocławską Rotundą Zwycięstwa i Rotundą Honorową na wystawie w 1937 roku? Paryska stanowiła najbardziej reprezentacyjną część pawilonu. Urządzona jako rodzaj panteonu narodowego, krytykowana w polskiej prasie za małe rozmiary w stosunku do monumentalnych budowli totalitarnego neoklasycyzmu architektów Alberta Speera i Borisa Iofana, przedstawiała syntezę historii Polski. Jednocześnie uprzedzała prezentację współczesnych dokonań i osadzała narrację wystawy w konkretnej tradycji. W zamierzeniu Lecha Niemojewskiego paryska rotunda była formą sytuującą Polskę w sferze wpływów włoskich. Architekt wskazał nawet, że nawiązywała bezpośrednio do grobowca Cecylii Metelli¹³. W rotundzie-sanktuarium we Wrocławiu łaciński kontekst formy rotundy – celebrowania historii Polski – okazał się równie odpowiedni dla uprawiania antygermańskiej propagandy.

Większość krytyków uznała wspólne dzieło Bandury, Wielhorskiego i Zielińskiego za jedno z najbardziej koherentnych miejsc wystawy. Innym pawilonom zarzucano rozdźwięk autotelicznej sztuki i „zamówienia społecznego”. Krytyczny, retorycznie bliski wprowadzonemu rok

11 *Zaraz po wojnie*, red. J. Kordjak, A. Szewczyk, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2015, s. 312.

12 M. Jassem, J. Minorski, *Wystawa Ziem Odzyskanych we Wrocławiu*, „Architektura” 1948, nr 10, s. 6.

13 A. Chmielewska, *Odrębność kulturowa narodu, jego duch i siła, czyli reprezentacja Polski na wystawie paryskiej*, w: *Wystawa paryska 1937. Materiały sesji naukowej IS PAN, Warszawa, 22–23 października 2007 roku*, red. J. M. Sosnowska, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2009, s. 90.

później socrealizmowi dziesiąty numer miesięcznika „Architektura” wskazywał na całkowicie opaczne powiązanie „idei plastycznej i treści ideowej”. Problem, jaki dostrzegli Michał Jassem i Jan Minorski w dziele Tadeusza Zielińskiego i Czesława Wielhorskiego, to większe zainteresowanie widzów symbolami pokonanych nazistów leżącymi u ich stóp niż symboliką zwycięstwa w górnej partii rotundy. Ludzie wchodzący do wnętrza opuszczali głowy, co prowadziło do konkluzji, że zatriumfował temat odmienny od zamierzonego: „zamiast nastroju zwycięstwa, nastrój pobożowiska”¹⁴. Krytycy podkreślali też nieodpowiednie miejsce wyeksponowania biustu generała Świerczewskiego, którego należało ukazać jako zwycięzcę, a tymczasem umieszczono go w ukryciu, za „żaluzją z lancy”¹⁵.

Wykonane w technice gwaszu szkice Wielhorskiego do projektowanego również wspólnie z Zielińskim Pawilonu Zniszczeń pokazują, że zajmował się on zarówno zadaniami architektonicznymi, jak i projektami graficznymi oraz rzeźbiarskimi. Wśród tych ostatnich znalazł się szczególnie gorąco dyskutowany obiekt, jakim była rzeźba skomponowana z pociętych drutów, szyn, rur oraz gruzu stojąca w centrum Pawilonu Zniszczeń. Przywoływała ona wojenny gruz w sposób haptyczny, ekspresyjny i przez to sugestywny. Według projektu Wielhorskiego wykonał ją rzeźbiarz Stanisław Stala. Wpisywała się w zastosowaną również na wystawie *Warszawa oskarża* metodę pokazywania prawdziwych śladów wojny¹⁶.

Wielhorski został we Wrocławiu dostrzeżony. Recenzja Leokadii Bielskiej-Tworkowskiej podkreślała wysoką jakość jego plastyki. Podobnie tekst Heleny Blumówny, która zauważyła w niej pierwiastki surrealistyczne odpowiadające „zgrozie zniszczeń i ruin”¹⁷. Obie recenzentki akcentowały dobre sąsiedztwo „z bardzo udanym malowidłem ściennym Henryka Tomaszewskiego”¹⁸ prezentującym Jeźdźców Apokalipsy.

14 M. Jassem, J. Minorski, op. cit., s. 7.

15 Ibidem, s. 6.

16 Ekspozycja otwarta w 1945 roku w Muzeum Narodowym w Warszawie zawierała Salę Zniszczeń. Wojciech Zamecznik, autor oprawy plastycznej wystawy, posłużył się do jej stworzenia prawdziwymi okaleczonymi dziełami i detalami architektonicznymi zaaranżowanymi w udratyzowany sposób. Pocięte przez nazistów obrazy zostały zrzucone jeden na drugi pod ścianą muzealnej sali. Zabieg taki wzmacniał propagandową siłę pokazu.

17 H. Blumówna, *Architektura i plastyka na WZO*, „Tygodnik Powszechny” 1948, nr 39, s. 6–7.

18 L. Bielska-Tworkowska, *Zagadnienia Plastyczne WZO*, „Nowiny Literackie” 1948, nr 40, s. 7.

Łyżkę dziegciu do pozytywnego odbioru pawilonu dodała Jadwiga Jarnuszkiewiczowa, której postulaty antycypowały wzrost wymagań ideologicznych wobec artystów. Autorka tekstu nie kryła swojego wzburzenia wobec postaw niektórych uczestników wystawy: „Jeden z rzeźbiarzy, z którymi się zetknęłam na terenie Wrocławia, zakwestionował mi specyficzność rzeźby wystawowej, wychodząc z założenia, że »jest to rzeźba, jak każda inna, tylko postawiona na wystawie«. Sądząc po obiektach, większość rzeźbiarzy była tego samego zdania”. Według recenzentki rzeźba powinna stanowić ilustrację treści wystawy, ale bez przesady, bo realizacja Wielhorskiego to z kolei zbyt dosłowny „kawenaławizm”: „Doskonała w pomysł konstrukcja żelazna z pogiętych i powyłamywanych szyn i drutów, stwarzających sugestie człowieka głęboką ekspresją i subtelnie wyczułym nastrojem – znalazła zupełnie niepotrzebną kropkę nad i w postaci gipsowej głowy. Pryśł cały urok niedopowiedzenia. [...] zbędna gadanina zabiła nastrój głęboko zresztą wyczuły i świetnie plastycznie wydobyty”¹⁹.

W ogólnej liczbie recenzji, choć doceniano klasyczne realizacje artystów, Jana Cybisa czy Xawerego Dunikowskiego, dawało się wyczuć prymat, jak to określiła Jarnuszkiewiczowa, „użytkowców”, a więc autorów grafik, projektów wystawienniczych i architektury. „Zdecydowana, a wiele mówiąca przewaga tzw. »użytkowców« nie jest bynajmniej dziełem przypadku. Dla architektów, grafików, malarzy ściennych, których praca zazwyczaj znajduje konkretne zużytkowanie, nie jest obcym problem zadania. Ono to właśnie stanowi punkt wyjścia dla ich koncepcji plastycznej”²⁰. Szczególnie wyróżniano Henryka Tomaszewskiego, Jana Bogusławskiego, Eryka Lipińskiego, Marka Leykama i Stanisława Hempla. To oni, architekci i wystawiennicy, tworzyli dzieła będące w relacji ze światem „współlistniejącym”. Nie zamykali się w mistrzowskich pracowniach, wiedzieli, że dzieło musi spotkać się z publicznością. „Użytkowcy” lepiej sobie poradzili na WZO, ponieważ zrozumieli specyfikę wystawiennictwa, a kwestia integracji sztuk była dla nich oczywista. Ich projekty lepiej oddziaływały w kontekście całej wystawy, bo aranżowały otoczenie. Wrocławska wystawa była więc po wojnie największym krokiem włączającym środowiska plastyków i architektów w państwową maszynę propagandy. Sztuki plastyczne były w jej kontekście, podobnie jak na wystawach

19 J. Jarnuszkiewiczowa, *Uwagi o rzeźbie na Wystawie Ziemi Odzyskanych*, „Architektura” 1948, nr 11/12, s. 35.

20 Ibidem.

El Lissitzky'ego „jednym ze środków informujących”²¹, wiążących sztukę z rzeczywistością. Ponad dwustu malarzy, grafików i rzeźbiarzy z całej Polski, pracując na konkretne „zamówienie społeczne”, przeżyło ważne doświadczenie zawodowe, które zaowocowało w następnych realizacjach.

Relacja twórców wystawy i władz PRL nie ograniczała się tylko do realizacji propagandowego scenariusza. Żona Tadeusza Zielińskiego, artystka Ewa Zielińska, która pojechała z nim na inaugurację wystawy, wspomina: „W noc przed otwarciem Wystawy Ziem Odzyskanych wszystkich projektantów wzięli na UB, wypuścili ich dopiero rano. Jako ich żony, a zakwaterowano mnie w jednym pokoju z panią Wielhorską, byłyśmy spłoszone i bardzo to przeżywałyśmy. Prawdopodobnie chodziło o nastraszenie architektów, bo na otwarciu mieli tam być wszyscy oficjele na czele z Bierutem”²². Uroczyste otwarcie wystawy odbyło się 22 lipca 1948 roku o godzinie 10.30, a tuż po nim prezydent w otoczeniu członków rządu i korpusu dyplomatycznego przez dwie godziny zwiedzał przygotowane przez architektów i artystów pawilony.

Jedna z największych w Polsce wystaw propagandowych XX wieku, nazywana była też „najsensowniejszą wystawą sztuk plastycznych”. Z pewnością dla „użytkowców” w rodzaju Wielhorskiego była kolejnym doświadczeniem formacyjnym, umacniającym ich na świeżo obranej drodze wystawiennictwa, dla którego tworzyła zaplecze organizacyjne i techniczne.

Docelowo miało je zapewnić Przedsiębiorstwo Wystaw i Targów powołane do życia 28 lutego 1950 roku. Przejęło ono od rozproszonych podmiotów projektowanie, urządzenie, i eksploatację na zasadzie wyłączności wystaw oraz targów w kraju oraz uczestnictwa w wystawach i targach zagranicznych; projektowanie i wykonawstwo wnętrz i witryn lokali sklepowych, jak również dekoracji gmachów. Odbyło się to poprzez przejęcie na polecenie Komitetu Ekonomicznego Rady Ministrów wszystkich istniejących dotąd jednostek organizacyjnych projektujących wystawy²³. Janina Królikowska, szefowa przedsiębiorstwa, w którego ramach organizacyjnych w tamtym czasie Wielhorski projektował objazdową *Wystawę przeciwalkoholową* i *Wystawę przeciwgruźliczą*, otwierając dyskusję

21 Ibidem, s. 36.

22 E. Zielińska, op. cit.

23 Uchwała Komitetu Ekonomicznego Rady Ministrów z dn. 13 XII 1949 r. w sprawie wytycznych organizacji wystaw i targów w kraju oraz uczestnictwa w wystawach i targach zagranicznych, zespół Komisarz do Spraw Wystaw i Targów, AAN, sygn. 376/4/1.

z architektami i plastykami, mówiła: „Wystawy w 1951 roku były lepsze od wystaw poprzednich lat, to jednak sytuacja na tym odcinku wymaga dalszych wysiłków ze strony scenarzysty i plastyka i wykonawcy tech-



Czesław Wielhorski,
*Czyste otoczenie
warunkiem zdrowia*,
projekt plakatu, 1958,
tusze, papier fotograficzny,
Archiwum Muzeum
Sztuki Nowoczesnej
w Warszawie

nicznego. Wymaga szerszej inicjatywy, idącej w kierunku szukania nowych form w wystawiennictwie, wymaga oderwania się od szablonu, który stwarzała sytuację [...], że wszystkie prawie wystawy krajowe były do siebie podobne”²⁴. Jako Komisarz Rządu do Spraw Wystaw i Targów w 1952 roku Królikowska tworzy Poradnię Wystawiennictwa w celu uporządkowania wystawiennictwa poza dużymi ośrodkami miejskimi, nieobjętego centralnymi planami. Poradnia miała instruować w zakresie programu jak i „obudowy i dekoracji”.

Pomimo rosnącego biurokratyzowania i pisemnego zatwierdzania wszystkich kolejnych etapów tworzenia wystaw przez Przedsiębiorstwo Wystaw i Targów zdarzały się odstępstwa od reguł. Wystawa z okazji 70 rocznicy urodzin Generalissimusa Stalina w Muzeum Wojska Polskiego w 1949 roku skończyła się surową krytyką ze strony partyjnej góry. Komisarz Janina Królikowska zaakceptowała rysunki bez zachowania należytej procedury. Architektów Stanisława Zamecznika, Jerzego Staniszkisa i Czesława Wielhorskiego oskarżono

– w duchu socrealistycznej krytyki – o formalistyczne wykonanie rocznicowej wystawy, w której „forma dominuje nad treścią i przytłacza ją”. Mieczysław Berman, członek komisji, mówił: „Wystawa nie została wykonana

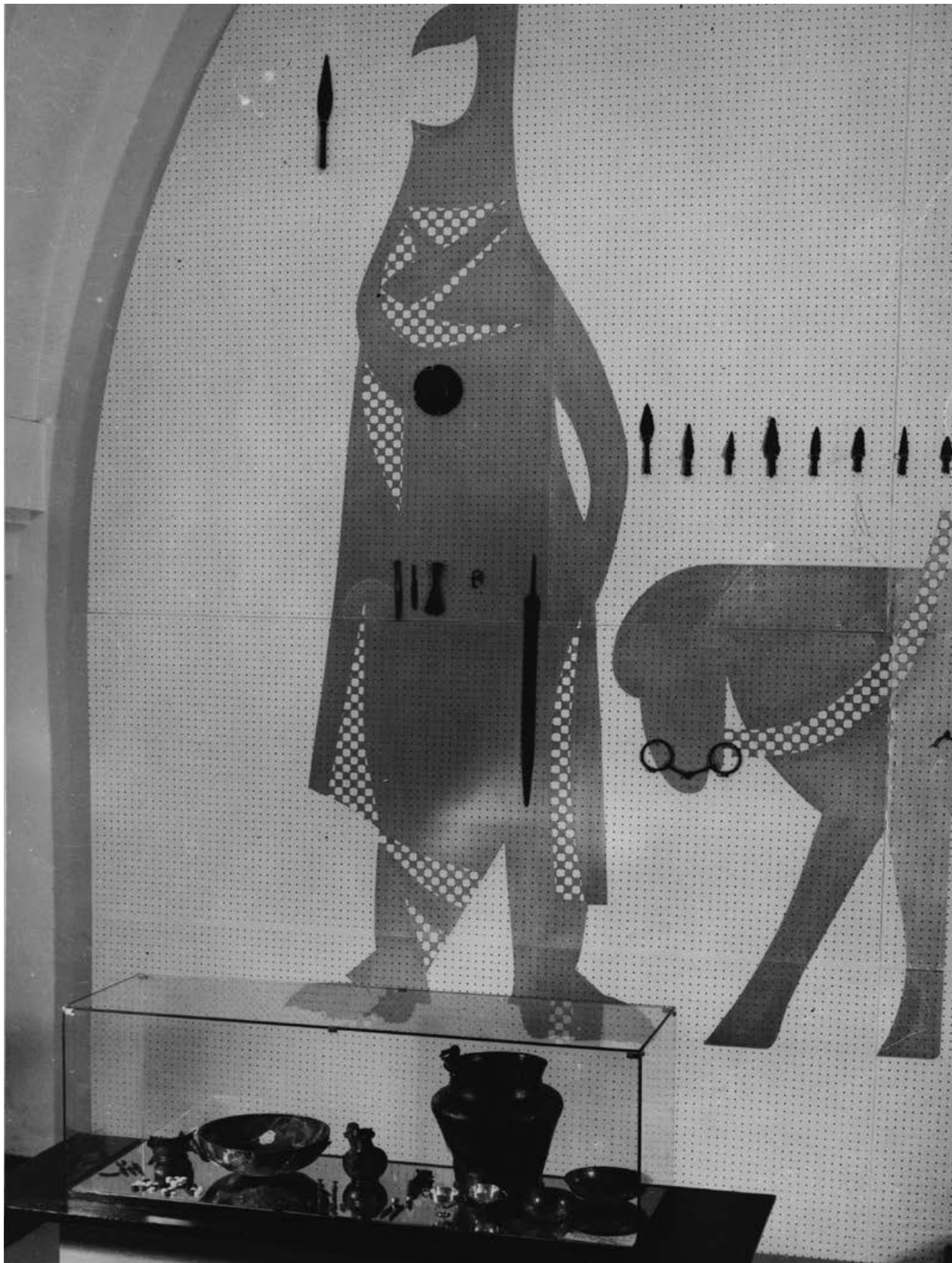
24 Protokół narady wytwórczej, poświęconej zagadnieniom analizy wystawiennictwa w r. 1951 i planom na r. 1952, zespół Komisarz do Spraw Wystaw i Targów, AAN, sygn. 376/7/83.

jak należy, tzn. za mało poważna, wykonana pod względem architektonicznym wadliwie, temat został ujęty niewłaściwie, [...] wystawa ma charakter błyskotliwo-jarmarczny”. Negatywnie oceniał kolejne sale, stwierdzając na przykład: „Sala gen. Świerczewskiego jest pusta, brak w niej myśli przewodniej, uchybia również układowi architektonicznemu. Sala Główna robi wrażenie, jakby również była pusta, popiersie Generalissimusa Stalina stojące na końcu sali nie jest związane architektonicznie z całością wnętrza, tym samym w sali brak głównego akcentu”²⁵. Mimo tych ciężkich zarzutów o przytłoczenie przez elementy dekoracyjno-konstrukcyjne treści wystawy oraz niedostatki artystyczne i niezachowanie „powagi tematu” biorący w projekcie udział architektki nie mieli problemów z pozyskaniem następnych zleceń. Być może aura wyjątkowości wytworzona wokół wystawiennictwa przez WZO utrzymała się przez kolejne lata PRL mimo nacisków ideologicznych na architektów. W tym czasie otwarto w Warszawie kilka nowocześnie zaprojektowanych ekspozycji, m.in. Galerię Malarstwa Obcego w Muzeum Narodowym w Warszawie według na wskroś nowoczesnej koncepcji Stanisława Zamecznika, polegającej na zawieszeniu w przestrzeni lekkich paneli. Wszystko wskazywało na to, że wystawiennictwo – osobliwy świat budowany z płyty pilśniowej i sklejk – będzie żyło własnym życiem, trochę obok przemian w sztuce i architekturze. Opierało się na ludziach nieco wycofanych z „wielkiej budowy nowego państwa”. Wystawy, traktowane z większą tolerancją przez władze, stanowiły niszę, w której dozwolone było posługiwanie się językiem nowoczesnych form.

Trzeba zaznaczyć, że choć w przypadku Wielhorskiego projektowanie tymczasowych wystaw nie zastąpiło całkowicie tradycyjnej architektury wnętrz – projektował m.in. dekoracje do wnętrza m/s Stefan Batory, wnętrza redakcji „Życia Warszawy”, wzorcowni Ruchu czy sklepu Orno – to prawdziwą jego specjalnością okazały się wystawy stałe. Ważnymi wśród takich zleceń było Muzeum Archeologiczne (1961) i Muzeum Zdrowia w Warszawie (1964). W tej ostatniej wystawie rozwinął swój modułowy system łączenia metalowych elementów stanowiących lekką konstrukcję gablot.

W latach 60. wzrastała w jego wystawach rola grafiki i fotografii, co wpisywało się we współczesne tendencje w wystawiennictwie. W tamtych latach krytyk Stanisław K. Stopczyk podsumował pierwsze spotkanie

25 Protokół z posiedzenia Komisji Obywatelskiej w Muzeum W.P., Warszawa, 28 grudnia 1949, Archiwum Czesława Wielhorskiego, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.



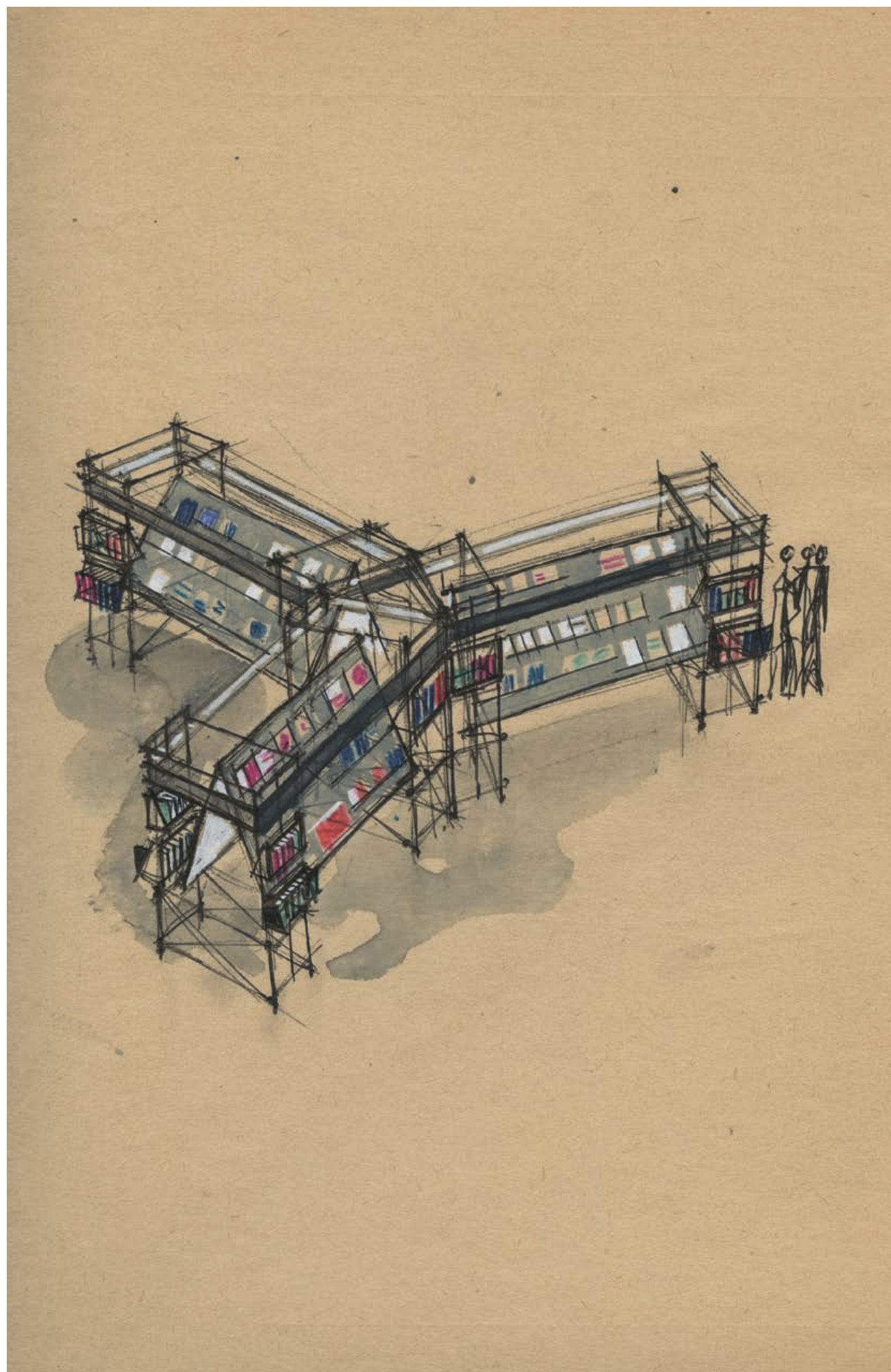
Czesław Wielhorski, stała ekspozycja Państwowego Muzeum
Archeologicznego w Warszawie, 1961, fot. Archiwum Muzeum Sztuki
Nowoczesnej w Warszawie

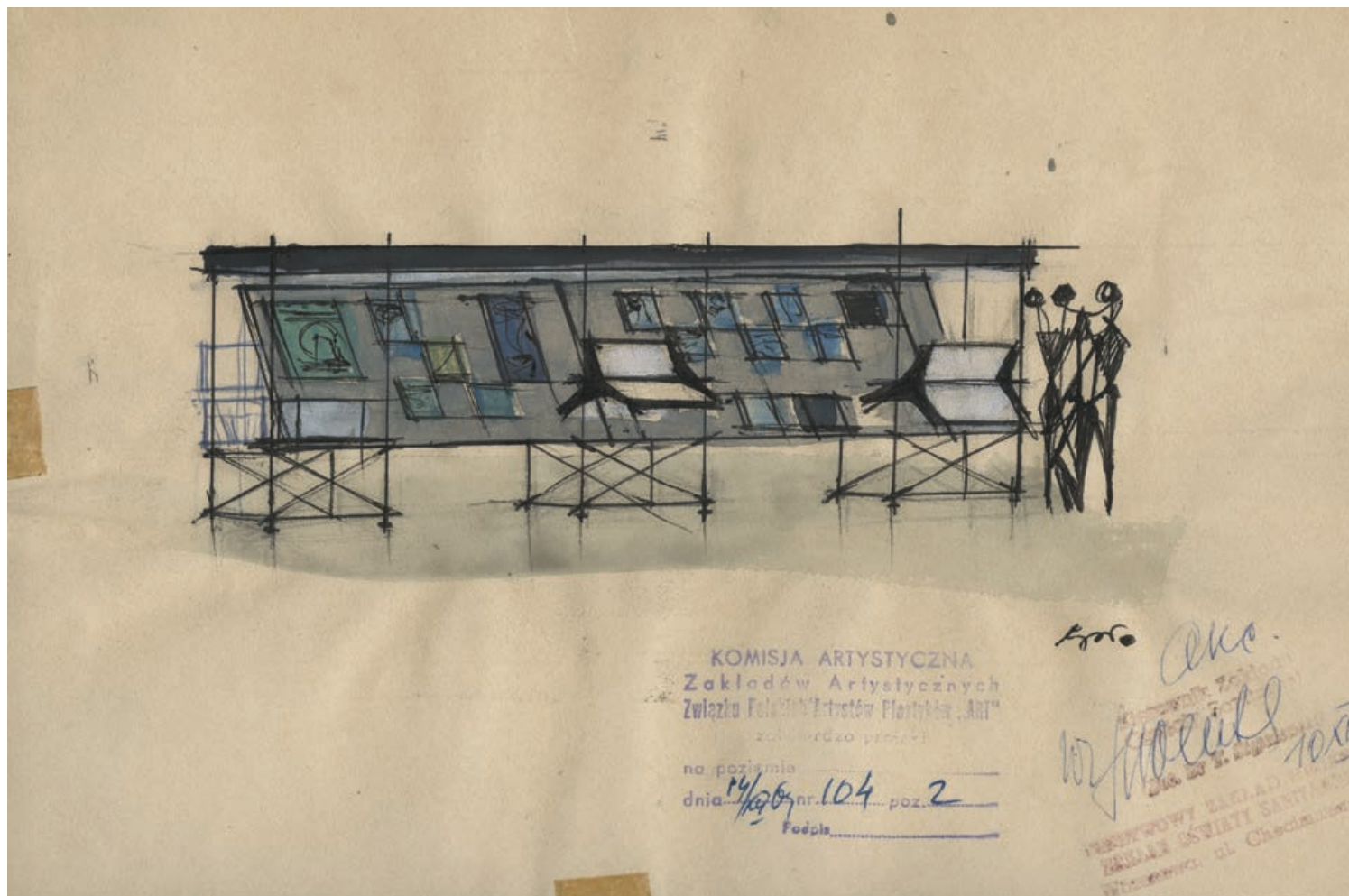


Czesław Wielhorski, stała ekspozycja Państwowego Muzeum
Archeologicznego w Warszawie, 1961, fot. Archiwum Muzeum Sztuki
Nowoczesnej w Warszawie



Czesław Wielhorski, ekspozycja w Muzeum Zdrowia, lata 60., fot. Archiwum Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie





Czesław Wielhorski, projekt stelażu ekspozycji dla Muzeum Zdrowia, 1964, flamaster, kredka, gwasz, papier, Archiwum Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie



Czesław Wielhorski, wnętrze sklepu Orno, Warszawa, 1967, fot. Archiwum
Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie

z Wojciechem Zamecznikiem, będącym u szczytu swojej twórczości: „Mój trzydziestoosmioletni rozmówca był wówczas firmą, reprezentującą niezwykle rozległą skalę ofert”²⁶. Wielhorski podobnie jak Zamecznik operował zarówno wielkoformatową grafiką, jak i powiększeniami fotograficznymi.

Niemal całkowicie wypełniony fotografią został Pawilon 27 w Auschwitz-Birkenau z wystawą zatytułowaną *Walka i martyrologia Żydów*. Praca Czesława Wielhorskiego dla Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau była elementem programu rozpoczętego pod koniec lat 50. przez Zarząd Muzeów i Ochrony Zabytków, który wyasygnował znaczne środki na konserwację i ratowanie podupadających pozostałości obozu koncentracyjnego²⁷. Pozwoliło to na przeprowadzenie remontu we wszystkich ważniejszych obiektach Muzeum. W 1967 roku „Trybuna Ludu” donosiła: „Bieżący pięcioletni program zamierzeń (przewidziany na lata 1966–1970) ma na celu przede wszystkim zapewnienie jak najpełniejszej obsługi przybywających gości oraz urbanistyczno-architektoniczne zagospodarowanie terenów Muzeum”²⁸. Stworzono m.in. Ośrodek Obsługi Turystów z salą kinową na 200 miejsc, nową oprawę plastyczną otrzymała sala *Los matki i dziecka*, podjęto też prace nad pawilonem walki i martyrologii Żydów, którego projektowanie powierzono Wielhorskiemu, a jego otwarcie przypadło na 1968 rok.

Przy wystawie, prócz grupy pracowników oświęcimskiego Muzeum z Czesławem Wielhorskim współpracował Międzynarodowy Komitet Oświęcimski oraz pisarz Andrzej Szczypiorski i dziennikarz Jan Zaborowski. Prace przyspieszono w 1967 roku – prawdopodobnie ze względów politycznych.

Architekt zaprojektował ekspozycję opartą na wielkich powiększeniach fotograficznych organizujących większość sal. Trasę zwiedzania rozpoczynał ciemny korytarz, flankowany przez czerwone kolumny z kamieniem zaopatrzonym w inskrypcję: „Kainie, cóżeś uczynił z bratem swoim Ablem?”. Dalej wystawa próbowała odpowiedzieć na to pytanie. Pierwsza sala pokazywała kronikę rodzenia się antysemityzmu w niemieckim nowoczesnym społeczeństwie i jego aplikację do ideologii narodowego socjalizmu. Powstanie Trzeciej Rzeszy było tematem kolejnej sali. Czarno-białe fotografie stopniowo budowały nastrój grozy.

26 S. Stopczyk, *Wojciech Zamecznik (1923–1967)*, „Projekt” 1987, s. 10.

27 W. Smrek, *Dziesięć lat prac konserwatorskich w Państwowym Muzeum Auschwitz-Birkenau*, w: *Chronić dla przyszłości. Międzynarodowa Konferencja Konserwatorska, Oświęcim, 23–15 czerwca 2003 roku*, red. K. Marszałek, Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau, Oświęcim 2003, s. 47.

28 M. S., *Pięciolatka oświęcimskiego Muzeum*, „Trybuna Ludu” 1967, nr 94 (6 kwietnia), s. 5.

Wielhorski zastosował tu rozwiązania bliskie wystawiennictwu Herberta Bayera. Budował ekspozycję, potęgując kontrast w skali zdjęć, zmianę punktów ogniskowych, intrygujące perspektywy oglądania z bliska i z daleka. Wszystko to umożliwiało widzowi aktywną partycypację, której nie mogła zapewnić żadna ówczesna forma komunikacji wizualnej. Umieszczone na wystawie podpisy i hasła stanowiły komentarz tworzący kontekst dla fotografii. Wprowadzały m.in. w pierwszej sali wątek historii myśli niemieckiej, która poprzedzała ideologię nazistowską, ale też oskarżycielskim tonem wskazywały na obojętność świata wobec Holokaustu przy heroicznej pomocy Żydom udzielanej przez Polaków. Propagandowe napisy podkreślały, że doświadczenie opresji i bólu zadawanego społeczeństwu przez nazistów było powszechne: „Cała Polska cierpiała, cała Polska walczyła, cała Polska chciała zwycięstwa”.

Jedna z sal pokazywała wczesne fazy okupacji: zniszczenia, masowe egzekucje uliczne, terror oraz budowę obozu. Bardzo ważnym zamknięciem innej była fotografia torów do Brzezinki, pokazana w formie zawieszonych w przestrzeni paneli zachodzących jeden na drugi. Miejscami przestrzeń była została zaaranżowana prostymi środkami – np. jedna ze ścian pokryta fotografiami z powiększeniem fragmentu drutu kolczastego.

Finalna sala pawilonu miała charakter raczej wotywny niż wystawowy. Była pogrążona w ciemności, którą rozświetlała zielono-żółta szklana kolumna prezentująca smugę dymu bądź gazu. U jej podstawy projekcja z góry pokazywała nalepkę z puszki po cyklonie B produkowanym na potrzeby komór gazowych. Z daleka tajemnicza smuga układała się w kontur figury ludzkiej.

Wyraźnym tematem wystawy było cierpienie, próba zbudowania paralel w pokazaniu wspólnej walki z okupantem, wspólnej niedoli i śmierci, zarówno Polaków, jak i Żydów. Anna Morawska w dyskusji na łamach miesięcznika „Znak” dostrzegała zalety fotografii: „Chciano, żeby Oświęcim zbliżał los jednostki, »ocalał twarze«, [...] sztuka, widząca dzieje poprzez twarz ludzką, jest w każdym razie jednym z ich najnośniejszych przekazów i być może jakaś analogia jej spojrzenia, jakaś percepcja Oświęcimia, wychodząca od fotografii »ludzi jak ty, jak ja«, [...] była dla młodszego pokolenia drogą najwięcej dającą”²⁹.

Fotografia odgrywała ważną rolę jako klucz do wizualnego paradygmatu i techniki propagandowych wystaw, których popularność rozpoczęła się w Rosji Radzieckiej w latach 20. i rozprzestrzeniła na Europę.



Czesław Wielhorski, wystawa *Walka i martyrologia Żydów*, Pawilon 27,
Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau, 1968, fot. Archiwum Muzeum
Sztuki Nowoczesnej w Warszawie





Czesław Wielhorski, wystawa *Walka i martyrologia Żydów*, Pawilon 27,
Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau, 1968, fot. Archiwum Muzeum
Sztuki Nowoczesnej w Warszawie



Czesław Wielhorski, wystawa *Walka i martyrologia Żydów*, Pawilon 27,
Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau, 1968, fot. Archiwum Muzeum
Sztuki Nowoczesnej w Warszawie





Czesław Wielhorski, wystawa *Walka i martyrologia Żydów*, Pawilon 27,
Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau, 1968, fot. Archiwum Muzeum
Sztuki Nowoczesnej w Warszawie





Czesław Wielhorski, wystawa *Walka i martyrologia Żydów*, Pawilon 27,
Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau, 1968, fot. Archiwum Muzeum
Sztuki Nowoczesnej w Warszawie



W 1928 roku El Lissitzky i Siergiej Senkin stworzyli fotomural na wystawie *Pressa* w Kolonii³⁰. Fotograficzny fryz mieszał ze sobą zdjęcia z agitatedycznych masowych imprez z różnymi ujęciami ludzi pracujących w przemyśle i rolnictwie, portretami Lenina oraz przedstawieniami masowej edukacji szkolnej. Ważnymi wśród XX-wiecznych wystaw fotograficznych były ekspozycje artystów Bauhausu projektowane przez Waltera Gropiusa, László Moholya-Nagya oraz Herberta Bayera. Ten ostatni osiągnął w czasie swojej pracy w MoMA mistrzostwo w aranżowaniu wystaw bez wizualnie atrakcyjnych obiektów do pokazywania. Jego doświadczenia były kontynuowane w propagandowych wystawach Edwarda Steichena. W kontekście pokazywania wojny należy wspomnieć *The Road to Victory* (1942) z układem fotografii prowadzących widza przez całą narrację związaną z rozwojem Ameryki jako kraju przygotowanego do walki z japońskim imperializmem. Bayer został zatrudniony do stworzenia dynamicznych instalacji do tej wystawy³¹. Ideologiczną podstawą używania fotografii w wystawiennictwie po drugiej wojnie światowej było przekonanie o ponadkulturowej zrozumiałości tego medium³² – było ono kluczem do nowego porozumienia między ludźmi. W Auschwitz-Birkenau fotografia okazała się najskuteczniejszym środkiem wyrazu mającym pomóc w zmianie funkcji z miejsca pamięci w muzeum z ekspozycją opowiadającą historię Zagłady. Wystawa Wielhorskiego stała się elementem tej transformacji. „Ta trudna funkcja narastała stopniowo” – wspominała ten proces kustoszka muzeum Jadwiga Bezwińska w podsumowaniu 20 lat funkcjonowania Muzeum³³, wskazując na punkt wyjścia i początki instytucji: „w pierwszych latach po wojnie w muzeum oświęcimskim dominowały jego funkcje miejsca upamiętniania”³⁴.

Jakie znaczenie miała mocna w wyrazie, wielka fotograficzna wystawa w momencie jej otwarcia, w kwietniu 1968 roku? Ekspozycja wpisywała się w ponad dwudziestoletnią tradycję włączania Zagłady w kontekst polskiej katastrofy czasów wojny, którą uprawiały władze PRL. Jednocześnie wystawa Wielhorskiego dotykała jednego z centralnych problemów

30 C. Klonk, *Spaces of Experience. Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*, Yale University Press, New Haven–London 2009, s. 131.

31 Ibidem, s. 170.

32 W. Kemp, *Historia fotografii. Od Daguerre’a do Gursky’ego*, Universitas, Kraków 2014, s. 95.

33 J. Bezwińska, *Funkcje Muzeum Oświęcimskiego*, „Znak” 1970, nr 195, s. 1081.

34 Ibidem, s. 1083.

publicznego upamiętniania Auschwitz: jak opowiedzieć cierpienia Żydów, oddając ich swoistość i kontekst wszystkich zbrodni nazistowskich?

Wystawa *Walka i martyrologia Żydów*, otwarta w czasie największego nasilenia „antysyjonistycznej” kampanii 1968 roku, zdaniem Jonathana Heunera dawała odpowiedź zmanipulowaną i pełną obłudy. Nieuchronnie stawała się elementem propagandowej polityki władz PRL chcących udowodnić, że w Polsce nie dzieje się nic złego. Otwierający 21 kwietnia 1968 roku wystawę w obecności 150–200 osób minister Lucjan Motyka próbował odzyskać dla rządzących wiarygodność, którą wydarzenia Marca im odebrały. Hipokryzja tego aktu w kontekście ostatnich wydarzeń w kraju podkreślała tylko, w opinii Heunera, antysemicką politykę Marca³⁵. Jak podaje Marek Kucia, wystawa pt. *Męczeństwo, walka i zagłada Żydów w latach 1933–1945* została zamknięta tuż po otwarciu z nakazu władz na fali oficjalnego, pomarcowego antysemityzmu³⁶. Jonathan Heuner twierdzi, że wystawa, której inauguracja zbiegła się z antysemickimi wydarzeniami 1968 roku, była wkrótce potem zamykana i otwierana kilkakrotnie, to jednak w latach 1968–1975 obejrzało ją około 50 000 widzów³⁷. Wielhorski zapewne nie przypuszczał, że jego ekspozycja znajdzie się w prawdziwym oku cyklonu – stanie się elementem jednego z największych kryzysów politycznych PRL.

W tym samym czasie prowadził intensywne prace nad inną ekspozycją w centrum Warszawy. Muzeum Etnograficzne czekało po wojnie aż 28 lat na siedzibę w śródmieściu stolicy. Zostało umieszczone w odbudowanym XIX-wiecznym gmachu Towarzystwa Kredytowego Ziemskiego zaprojektowanym przez Henryka Marconiego. Na początku lat 70. przeniesiono ponad 50 tysięcy eksponatów z dalekich Młocin, gdzie instytucja zajmowała jedynie niewielki pałacyk. Swoją misję w tym czasie muzeum określało jako pokazanie historycznego rozwoju i różnorodności kultury ludowej oraz porównanie jej z przykładami zabytków kultur pozaeuropejskich. Miała temu służyć nowoczesna ekspozycja stała projektowana przez kilka lat przez Czesława Wielhorskiego.

Otwarcie Muzeum wpisało się w postępującą dezideologizację kraju oraz narrację modernizacyjną epoki Gierka, kiedy to podkreślano znamiona regionalnej odrębności reprezentowane przez sztukę i kulturę

35 J. Heuner, *Auschwitz, Poland, and the Politics of Commemoration, 1945–1979*, Ohio University Press, Athens 2003, s. 182.

36 M. Kucia, *Auschwitz jako fakt społeczny. Historia, współczesność i świadomość społeczna KL Auschwitz w Polsce*, Universitas, Kraków 2005, s. 249.

37 J. Heuner, op. cit., s. 177.

ludową³⁸. Według tej opowieści Polska miała być krajem dostatnim, cywilizowanym i cechującym się tolerancją. Charakterystycznym i nieuchronnym zjawiskiem było dostosowanie kultury ludowej do potrzeb miasta³⁹. Elementami tego procesu z jednej strony było rzemiosło trafiające dzięki Cepelii na rynek w większych ośrodkach, z drugiej – wystawiennictwo i muzealnictwo etnograficzne. W przypadku Państwowego Muzeum Etnograficznego treści wystawowe prezentowano z użyciem środków nowoczesnej architektury. Projekt Wielhorskiego budował alians etnografii i projektowania w stylistyce późnego modernizmu.

Architekt podjął pracę nad jedenastoma salami wystawowymi usytuowanymi na trzech kondygnacjach budynku dawnego Towarzystwa Kredytowego Ziemskiego, traktując zakres projektowania kompleksowo. Odpowiadał nie tylko za meble i urządzenia wystawowe, których produkcję prowadziły Pracownie Sztuk Plastycznych⁴⁰, ale sporządzał też mapy, ilustracje i infografiki. Koordynował rozlokowanie obiektów i kalibrowanie powiększeń fotograficznych.

Rozwinął stosowany przy innych ekspozycjach system modułowy, będący przedmiotem zainteresowania wielu architektów w latach 50. i 60. Wielhorski stosował często kwadratowe powtarzalne elementy w różnych wysokościach, gdyż łatwo mogły tworzyć większe całości. „Układ podestowy jest zbudowany ze zmodulowanych kostek podestowych o konstrukcji drewnianej, pokrytych czarną płytą melaminowaną pilśniową twardą lub białym grysem marmurowym”⁴¹ – pisał w pierwszej koncepcji ekspozycji z lat 60., zatytułowanej *Muzeum Kultury i Sztuki Ludowej w Warszawie*. Zastosował dla Państwowego Muzeum Etnograficznego, podobnie jak w wielu innych w tym czasie, tzw. „składak”, czyli system wystawienniczy oparty na stelażu z metalowych rurek. „Zasadnicze elementy obudowy to trzy rodzaje płaskich metalowych konstrukcji, które po zestawieniu wg różnych układów i po połączeniu ich między sobą śrubami z nakrętką, tworzą metalowy lekki ażurowy, ale bardzo sztywny i wytrzymały stelaż”.

38 P. Korduba, *Ludowość na sprzedaż. Towarzystwo Popierania Przemysłu Ludowego, Cepelia, Instytut Wzornictwa Przemysłowego*, Fundacja Bęc Zmiana, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013, s. 266.

39 Ibidem, s. 159.

40 J. Jagielska, *Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie*, „Biuletyn Informacyjny P.P. Pracownie Sztuk Plastycznych” 1974, nr 1 (7), s. 7.

41 C. Wielhorski, *Muzeum Kultury i Sztuki Ludowej w Warszawie. Opis obudowy ekspozycji*, maszynopis niedatowany, Archiwum Czesława Wielhorskiego, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.



Czesław Wielhorski, ekspozycja stała, Państwowe Muzeum Etnograficzne
w Warszawie, 1973, fot. dzięki uprzejmości Państwowego Muzeum
Etnograficznego

Gdy wszystkie gabloty były zamontowane, metalowe „składane” nóżki tworzyły rysunkową gęstwinę. Kontrastowały z lekkimi, szklanymi w całości górnymi partiami ekspozytorów. Ścieżka zwiedzania zaczynała się na parterze od wystawy czasowej *Tło historyczne formowania się kultury polskiej*. Dalsze części wystawy poświęcone kulturze polskiej znalazły się w salach drugiego piętra, gdzie zgromadzono regionalne stroje ludowe, tkaniny, sztukę, a także akcesoria towarzyszące świętom i obrzędom wiejskim (szopki, pająki, pisanki, palmy i wieńce dożynkowe).

Dalej prezentowane były zbiory kultur pozaeuropejskich. Najwięcej miejsca poświęcono eksponatom z Afryki podzielonym na: narzędzia pracy, broń, instrumenty muzyczne, ubiór i stroje. Sporo miejsca zajmowała sztuka Australii i Oceanii – przedmioty użytkowe i obrzędowe. W tej sali Wielhorski zrealizował najbardziej radykalny projekt wiszących paneli do prezentacji drewnianych masek. Z białymi panelami i prostokątnymi ramami, wzbogaconymi o poziome szczeble, zestawiał ciemniejsze, również wiszące w przestrzeni powiększenia fotograficzne.

Zasadą organizującą ekspozycję był brak typologicznego podziału obiektów i zamknięcia ich w gablotach, ale pokazanie w kontekście innych związanych z nimi przedmiotów w celu nakreślenia obrazu kultury, która je stworzyła. Wiele muzealiów wyeksponowano na tle dużych fotografii pokazujących przedmiot w jego naturalnym środowisku, obrazując funkcjonowanie poszczególnych naczyń, narzędzi i strojów. Jak pisał recenzujący wystawę student socjologii Ireneusz Krzemiński: „Dziwnie zakrzywiona afrykańska motyka pokazana w gablocie jest jedynie egzotycznym, obcym narzędziem. Ta sama motyka wisząca na tle fotografii pokazującej, w jaki sposób za jej pomocą sieje się sorgo, traci swą dziwność i martwość – staje się przedmiotem, którego właściwość i funkcje możemy zinterpretować, obdarzyć je żywym znaczeniem, wreszcie – włączyć w symboliczny porządek kultury, w ramach której ta motyka powstała. I etykieta, objaśniająca w swym nudnym języku, co to za narzędzie i do czego służy – staje się całkiem niepotrzebna”⁴². Ukazanie przedmiotów w kontekście, bez klasyfikacji i segregacji w gablotkach pomagało w odbieraniu ich przez widzów jako autentycznych wytworów rąk ludzkich. Recenzent podkreślał dalej, że muzeum takie jest żywe, przestaje być jedynie „uczenie poklasyfikowaną rupieciarnią”. Przełamywało tradycyjnie sposoby prezentacji, a więc sakramentalny muzealny związek obiektu i tabliczki

z podpisem: „Paradoksalnie, dla przeciętnego widza, przedmiot w tradycyjnym muzeum stanowi ilustrację etykiety, uogólniającej jego właściwości, nie zaś odwrotnie. Porządek tradycyjnej, muzealnej wystawy jest porządkiem rzeczy zmumifikowanych, martwych i – śmiertelnie nudnych”.

Obrazy autentycznego użycia i zastosowania przedmiotów zmuszały nie tylko do zgrupowania ich w naturalne porządki, wyodrębnienia w postaci funkcjonalnych całości, ale służyły perswazji przekonującej do tez twórców scenariusza. Współautor *Scenariusza ekspozycji „Tło historyczne formowania się polskiej kultury ludowej”* dr Władysław Jeż-Jarecki podkreślał, że założeniem ogólnym ekspozycji jest między innymi „budzenie wiary w człowieka dla mobilizacji społecznej energii twórczej”⁴³. Miała ona wykazać pomysłowość, różnorodność i wartości artystyczne kultury ludowej. W tym celu scenariusz zakładał użycie różnorodnych środków wyrazu: „ilustracji w postaci fotogramów i map, tekstów, diagramów i wydawnictw”⁴⁴.

Obsadzenie fotografii w typowo perswazyjnej funkcji – racjonalizacji i uwiarygodnienia prezentowanej narracji – miało pozwolić widzom oddychać atmosferą innych kultur, sprawić, by egzotyka stała się mniej dziwna. Zadeklarowana postawa nieetnocentryczna, wskazująca na zasadniczą tożsamość wszystkich kultur jako zamieszkującej Ziemię ludzkości, pozwala odczytywać prezentację w tradycji wyznaczonej przez amerykańską *Rodzinę człowieczą* (*The Family of Man*, kurator: Edward Steichen) zaprezentowaną w Warszawie w 1959 roku w Salach Redutowych Teatru Narodowego. Wystawa ta miała wpływ na traktowanie wystaw jako mass medium i narzędzia propagandy, ale przede wszystkim na użycie fotografii dokumentalnej w wystawiennictwie. Do 1962 roku zobaczyło ją 9 milionów ludzi w 61 krajach, a jej dystrybutorem była United States Information Agency, która zyskała znaczenie w czasach McCarthy’ego jako kluczowa instytucja propagandowa w Stanach Zjednoczonych. Na wystawę złożyło się pół tysiąca fotografii pokazujących życie mieszkańców różnych zakątków świata, ich doświadczenia od narodzin i dorastania, poprzez obrazy miłości, małżeństwa, macierzyństwa, po śmierć. Ekspozycja, której paryskiej odsłonie Roland Barthes zarzucał ahistoryczność i sentymentalizm, prezentowała humanizm oparty na „esencjalistycznej, antropologicznej koncepcji życia społecznego i historii,

43 Archiwum Naukowe, Państwowe Muzeum Etnograficzne, maszynopis.

44 Ibidem.

idei, że jakiś rodzaj ogólnej i uniwersalnej ludzkiej kondycji stoi ponad różnicami kulturowymi”⁴⁵. I choć jej przekaz miał ukazywać naturę ludzką jako niezależną od różnic płciowych, klasowych i rasowych, to jako towar eksportowy w rękach propagandowej agencji nabrała innego od zamierzonego przez autora znaczenie⁴⁶. Stała się elementem kulturalnej zimnej wojny, dlatego mogli ją też zobaczyć warszawscy plastycy.

Z tych wszystkich powodów, stojących za prezentacjami w *Rodzinie człowieka*, fotografia jako *lingua franca* była przydatna także warszawskim etnografom. Jak mówił przewodnik w języku polskim, rosyjskim i angielskim, Muzeum Etnograficzne miało zaprezentować przykłady kultur spoza Europy, „uwypuklając ich oryginalność i walory ogólnoludzkie”⁴⁷. Recenzent Ireneusz Krzemiński widział tę zależność, podkreślając, że muzeum „skłania do przyjmowania postawy nieetnocentrycznej, wskazując na pewną zasadniczą tożsamość wszystkich kultur ludzkich, a jednocześnie pokazując, jak wielką wartością jest ich swoistość i odrębność, nie pozwalająca na uznawanie jednej kultury za »lepszą« lub »wyższą« od drugiej. [...] wystawa w muzeum uczy szacunku dla wielkości i inności cudzych perspektyw oglądania świata...”⁴⁸.

„Treściowe” wyposażenie ekspozycji zmuszało do refleksji za sprawą sugestywności zastosowanych zestawień fotografii i obiektów, ale nie unikano materiałów pomocniczych w postaci map, ilustracji wykonanych przez Wielhorskiego oraz tekstów rysujących kontekst historyczny. Autorka scenariusza wystawy *Kultura ludów pozaeuropejskich* Maria Frankowska widziała misję wystawy w „wyjaśnieniu ich etnogenezy, kierunku i prawidłowości rozwoju, badanie współczesnych przeobrażeń ich kultury, a także szukanie powiązań przeszłości tych ludów z teraźniejszością uwarunkowaną w dużym stopniu całokształtem przebiegu ich dziejów”⁴⁹.

Margaret Mead, amerykańska antropolożka kulturowa, podsumowywała zależność muzeów i badań antropologicznych z pomocą fotografii: „Jest konieczne, by fotografować obiekty wykonane z nietrwałych

45 *Public Photographic Spaces. Exhibitions of Propaganda, from Pressa to The Family of Man, 1928–55*, red. J. Ribalta, MACBA, Barcelona 2008, s. 25.

46 *Przestrzeń między nami*, red. T. Fudala, M. Zamecznik, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Warszawa 2010, s. 6.

47 J. Makulski, *Państwowe Muzeum Etnograficzne. Historia – zbiory – ekspozycje*, Państwowe Muzeum Etnograficzne, Warszawa 1973, s. 52.

48 I. Krzemiński, op. cit., s. 11.

49 J. Makulski, op. cit., s. 85.

materiałów, tak jak ważne, by fotografować obiekty w ich charakterystycznym otoczeniu i użyciu, dostarczając informacji, która ginie, gdy obiekty są przywiezione jako pojedyncze egzemplarze. Dziś muzea wystawiają swoje okazy w połączeniu z fotografiami zrobionymi na miejscu [...]”⁵⁰.

Warszawskie muzeum eksponowało strzały, łuki, kołczany, włócznie, laski, pałki, noże, sztylety, drewniane rzeźbione stołki, plecionki – obiekty o różnych formach i przeznaczeniu. Jak wynika z tekstu scenariusza profesor Frankowskiej, zależność obiektów i fotografii była przedmiotem namysłu kustoszy chcących oddać pierwszeństwo przedmiotom: „W operowaniu jednak [...] środkami uzupełniającymi starano się zachować właściwy umiar, aby przemawiać przez wystawione obiekty i wyrażać koncepcyjne założenia wystawy drogą odpowiedniego układu i ekspozycji samych przedmiotów”⁵¹. Rolę obiektów dostrzegali recenzenci „Dziennika Ludowego”: „Efekt jest tym większy, że zastosowano tu nowy, nowatorski ponoć nawet w skali światowej typ gablot pozwalający obejrzeć każdy detal eksponatu”⁵².

Trudno byłoby jednak zastosować wobec Muzeum Etnograficznego argument ahistoryczności Rolanda Barthes’a wysunięty wobec *Rodziny człowieka*. Muzeum oddawało prymat eksponatom, nie było tak dalece jak amerykańska wystawa podporządkowane propagandowej narracyjności. Ekspozycja została uzupełniona naukowymi tekstami opracowanymi przez zespół kustoszy. Nie były one narzędziem manipulacji jak cytaty w *Rodzinie człowieka*. Tabliczki w warszawskim muzeum objaśniały pochodzenie i główne etapy historii danych grup etnicznych; opisywano czas i warunki ich odkrycia oraz późniejszą kolonizację i jej skutki.

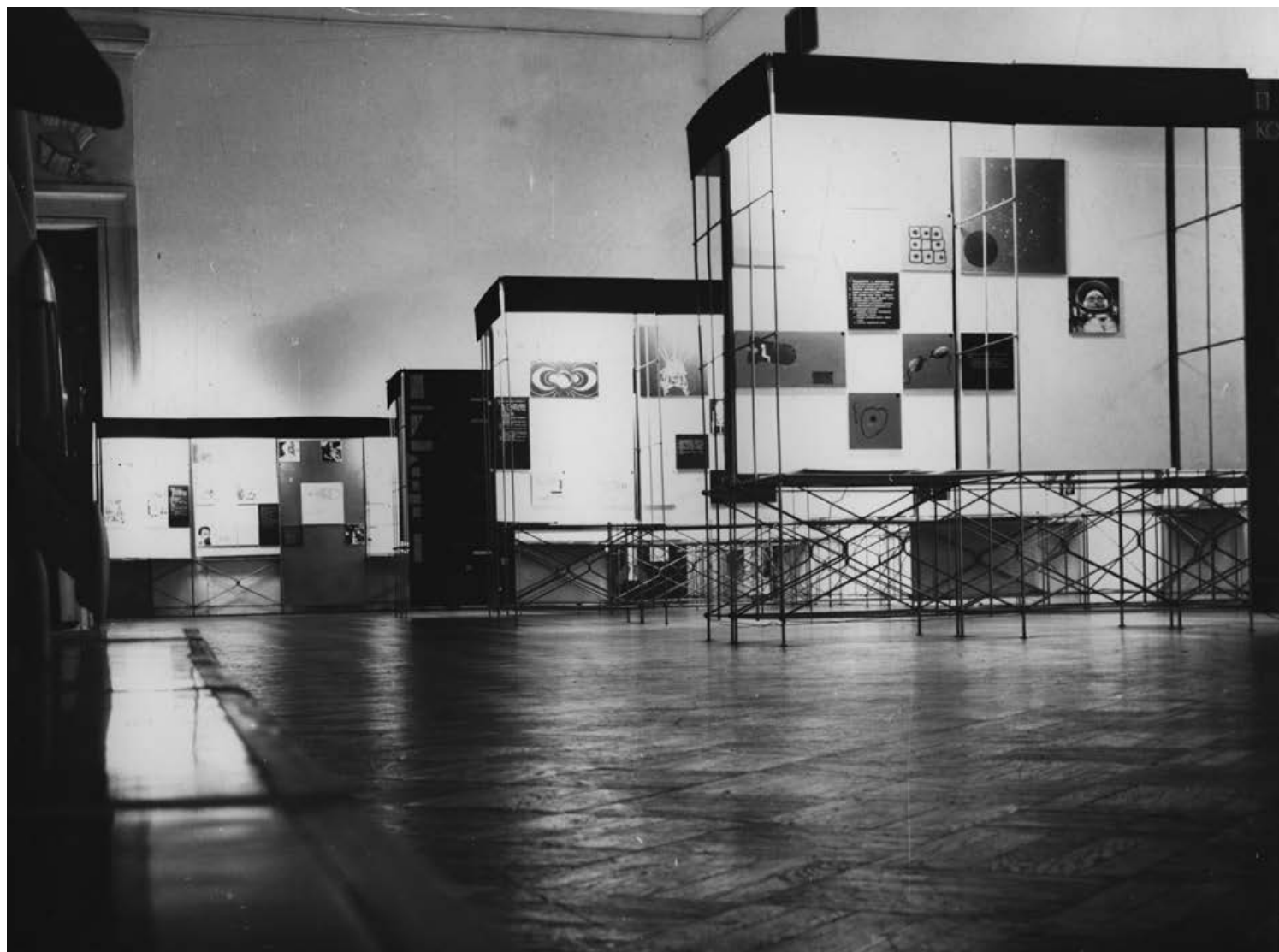
Projekt wiszącej części wystawy *Australia i Oceania* był zaskakujący w swej prostocie, zawierał w sobie rodzaj dowcipu, ładunek subwersywnej krytyki architektury. Te pomysły nie musiały być racjonalne, bo były tymczasowe, przywodziły na myśl lekkość, jaką ma odręczny rysunek przeniesiony w trzy wymiary. Płyta pilśniowa robiła wrażenie powierzchni surowej bądź nieco chybotałej, miała jednak w sobie charakterystyczny urok.

Agnieszka Putowska-Tomaszewska, współpracowniczka wielu zespołów wystawienniczych, wspomina, że wystawy późnego modernizmu miały w Polsce lekkość tkanin rozwieszonych na sznurze,

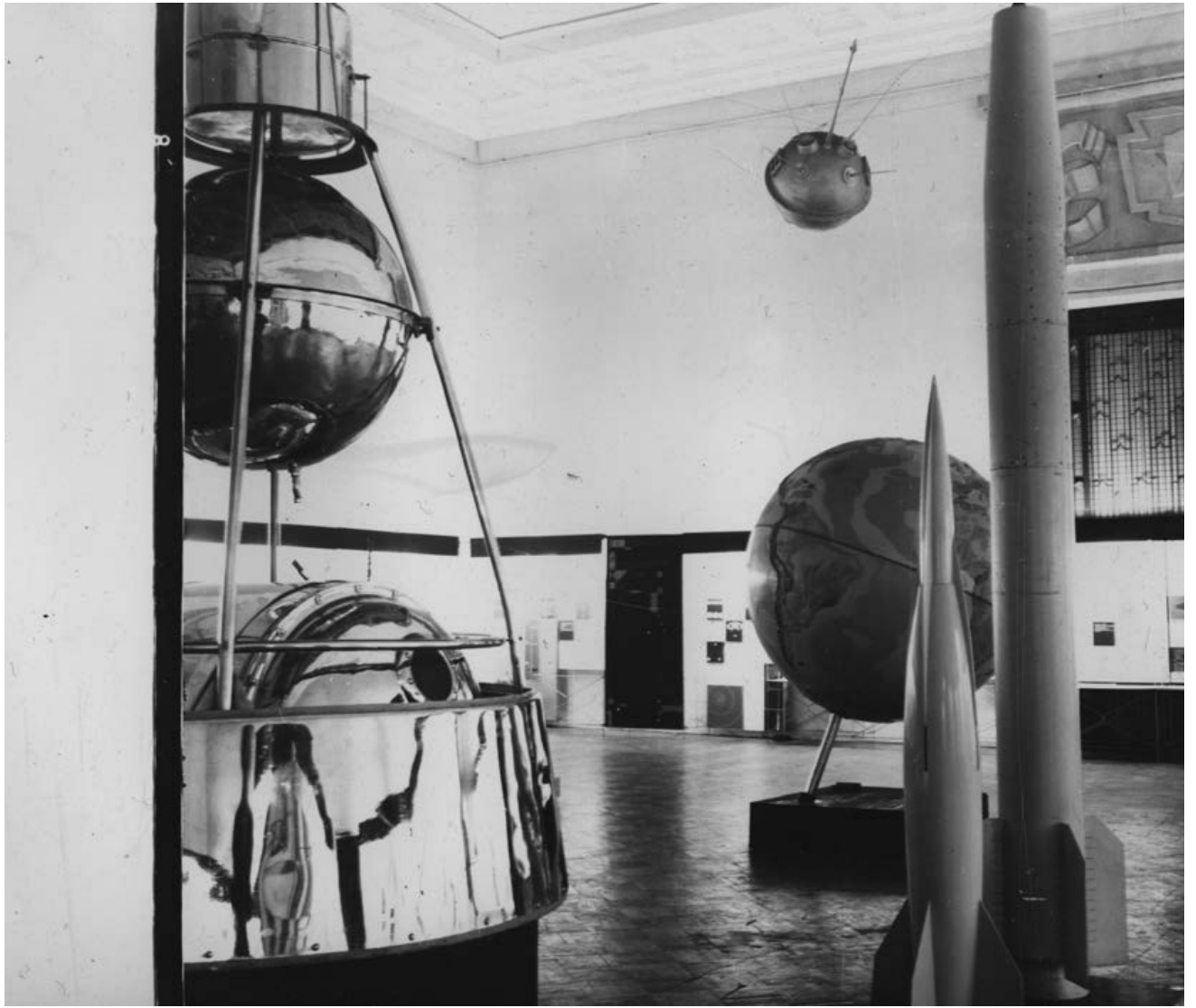
50 *Public Photographic Spaces...*, op. cit., s. 453.

51 J. Makulski, op. cit., s. 87.

52 J. Z., *Muzeum Etnograficzne ambasadą kultury ludowej*, „Dziennik Ludowy”, 7 grudnia 1973.



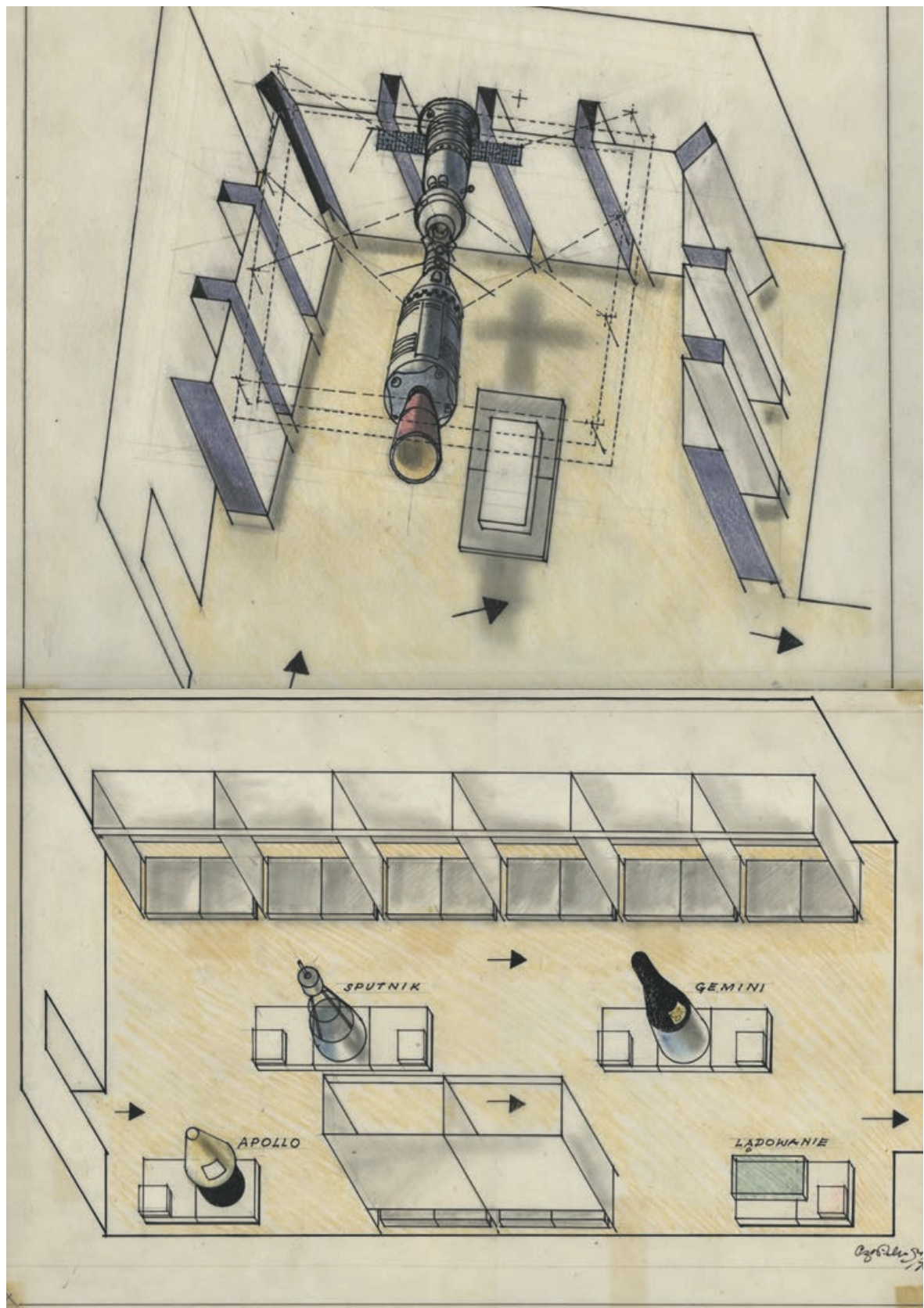
Czesław Wielhorski, wystawa *Międzynarodowa współpraca w badaniach kosmosu*, Muzeum Techniki, Warszawa, 1975, fot. Archiwum Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie





Czesław Wielhorski, wystawa *Międzynarodowa współpraca w badaniach kosmosu*, Muzeum Techniki, Warszawa, 1975, fot. Archiwum Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie





Czesław Wielhorski, projekt wystawy *Międzynarodowa współpraca w badaniach kosmosu*, Muzeum Techniki, Warszawa, 1975, ołówek, kredka, tusz, papier, Archiwum Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie

którymi poruszał wiatr. Lekkie konstrukcje, tanie materiały (sklejka, tektura, tkanina, drut) i nonszalancka atmosfera *non finito* architektów były ich znakiem rozpoznawczym. W sprawnym pokonaniu „braku” materiałów i „pustki” tkwiło ich rzemieślnicze mistrzostwo.

Wielhorski nadrabiał wszelkie niedostatki scenariuszy bądź obiektów powiększaną grafiką. Prawdziwie monumentalną formę osiągnęły statki kosmiczne Sojuz i Apollo ukazane z w skali 1 : 1 na wystawie *Międzynarodowa współpraca w badaniach kosmosu* otwartej w Muzeum Techniki w lipcu 1975 roku. Wystawa, której elementy do dziś stanowią wyposażenie ekspozycji stałej MPiT, odbyła się z okazji radziecko-amerykańskiego lotu załogowego statków Sojuz i Apollo. Prezentowała badania astronautyczne właśnie poprzez nacisk na grafikę, ale też modele, film i przezrocza. Monumentalizm grafiki oddającej wielkość statków kosmicznych oddawał „wagę tego faktu w historii astronautyki”.

Podesty pod makiety tworzyły tu osobne prostopadłości, z których można było kształtować przestrzeń wystawy. Modułowość rozwiązań zastosowanych w Muzeum Techniki prowokuje do bardziej ogólnej refleksji. Uproszczeniem byłoby założyć, że skoro wystawy Wielhorskiego powstawały w okresie intensywnych nacisków ideologicznych na wszystkie dziedziny życia nowego państwa, to ściśle realizowały jego politykę społeczną i historyczną. Jego twórczość jest jeszcze jednym potwierdzeniem tezy, że pomysły bliskie architekturze Ruchu Nowoczesnego, których nie sposób było wdrożyć w stopniowo centralizowanej, poddanej uprzemysłowieniu i kontroli architekturze, projektanci wcielali w życie w efemerycznej architekturze wystaw. Wystawiennictwo było nie tylko wyrazem nieskrępowanej wyobraźni przestrzennej, także w czasach socrealizmu, ale też inspirującym różne dziedziny życia elementem kultury wizualnej swoich czasów.

Wielhorski trafił na moment, tuż po wojnie, kiedy stało się jasne, że wystawiennictwo będzie medium świadomie używanym przez machinę propagandową nowej władzy, a architekci i plastycy otrzymali od niej zadanie „wykucia nowej formy wystawiennictwa”, różniącej się przede wszystkim od „starych form przedwojennych”. Ten ostatni nakaz był realizowany tylko w oficjalnej retoryce, w rzeczywistości wystawiennicy nie porzucili nigdy odkryć dwudziestolecia międzywojennego, które określiło funkcję mebla wystawowego, fotografii czy panelu ekspozycyjnego. Jako zasadnicze składniki języka wystawy podlegały korektom w obrębie przemian w sztuce i architekturze, choć, jak powiedziano wyżej, również w okresie socrealizmie realizowano modernistyczne

w formie ekspozycji. Wymowa ideologiczna scenariusza oraz dobór obiektów pozwalały przemycić nowoczesny „stelaż wystawy”.

Zakres autonomii wystawienników ulegał zmianom – od ściśle podporządkowanych propagandzie wystaw lat 40. po swobodniejsze w formie i treści wystawy lat 70. I choć w przypadku Wielhorskiego tymczasowa architektura na potrzeby pokazów propagandowych i targów międzynarodowych zastąpiła realizacje prawdziwych budynków, to we współpracy z Pracowniami Sztuk Plastycznych, spółdzielniami, Izbą Handlu Zagranicznego, Przedsiębiorstwem Wystaw i Targów, a przede wszystkim muzeami zdobył on wystawienniczą renomę i margines twórczej autonomii. Oddaje to pełna wzajemnego szacunku, choć nie wolna od napięć korespondencja z poszczególnymi instytucjami w archiwum artysty.

Twórczość Wielhorskiego dowodzi, że wystawiennictwo w PRL nie ograniczało się do realizowanych w ramach oficjalnej polityki wielkich wystaw gospodarczych, udziału w zagranicznych targach czy masowych imprez w rodzaju wieców i pochodów z własną, tworzoną przez artystów plastyków oprawą graficzną. Ważnym świadectwem autonomicznej sztuki wystawienniczej pozostały projektowane przez niego ekspozycje muzealne. To w nich nastąpiła fuzja projektowania architektury wnętrz, mebli ekspozycyjnych z fotografią i grafiką wielkoformatową. Te ostatnie występowały w roli głęboko humanistycznej *lingua franca*. Wykonane z rozmachem ekspozycje w Państwowym Muzeum Etnograficznym oraz w Państwowym Muzeum Auschwitz-Birkenau, skomponowane w dialogu z autorską koncepcją stelażu ekspozycji, zachęcają do nowego spojrzenia na pejzaż instytucjonalny PRL. Pozwalają dostrzec w nim ważny dla architektów i artystów obszar eksperymentu i twórczej różnorodności, nie zaś jedynie podporządkowanej władzom propagandowej rutyny.

Tomasz Fudala

**Spaces of Post-war Humanism.
Exhibitions Designed by Czesław
Wielhorski (1911–1980)**

Introducing a radically new political, economic and social order, the communists, who held power in Poland from 1945, could not do without architects. They needed them not only to rebuild the world, which was in moral and material ruin, and not only to design a new architecture to convey new, socialist meanings, but also to communicate with society using the persuasive and effective language of exhibitions. The author analyses Czesław Wielhorski's design for museums, fair pavilions in the post-war decades and the phenomenon of his impermanent but innovative projects. He is remembered as the designer of the Regained Territories Exhibition (1948) and a creator of posters in art history. Among other projects, Wielhorski is the co-author of remarkable Warsaw displays: the Archeological Museum (1961), the State Ethnographic Museum in Warsaw (1973), Museum of Technology (1975). He was able to apply his visionary ideas to the ephemeral architecture of fair pavilions and exhibitions instead of buildings or permanent urban projects. On the eve of the Cold War, architects were thus entrusted with a medium of crucial significance for state propaganda. The exhibition was a mass medium heavily used by the new regime in domestic and foreign politics. Exhibitions combined architectural skills with those of graphic artists, decorative painters, artisans, and photographers. Commissions from the central government and regional authorities allowed Wielhorski to work outside of architecture – and on a large scale. The fruits of this collaboration were reaped by both sides: the regime had an effective propaganda tool, and the architect profited from lucrative contracts. The price that Wielhorski and artists paid for this patronage was having to follow a pre-defined style, whereas cultural institutions usually granted them much more latitude. Exhibition design, treated by the authorities and the architectural community with greater tolerance than in the case of 'real' architecture,

proved a niche of relative freedom, where the language of modern forms was allowed. In fact, for Wielhorski, institutions became a space of experimentation and a buffer in relation to the difficulties of reality.

Tomasz Fudala – historyk sztuki, kurator w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Od 2009 roku organizuje festiwal *Warszawa w budowie* poświęcony architekturze i politykom miejskim. Autor tekstów w katalogach wystaw i publikacjach o sztuce i architekturze, m.in. *1:1. Monika Sosnowska*, Pawilon Polski, LII Biennale Sztuki w Wenecji (2007), *Anna Molska*, Art in General, Nowy Jork (2009); *Mister Warszawy. Architektura mieszkaniowa lat 60. XX wieku*, Warszawa (2012). Publikował w polskich i zagranicznych czasopismach, m.in. „Architektura-murator”, „Artforum”, „Autoportret”, „Domus”, „Obieg”, „Odra”.