



Biegi z przeszkodami

Wystawy: Ziem Odzyskanych (1948) i Wrocław Moje Miasto (2000)¹

Andrzej Kostołowski

Miasto wystaw

Tradycje wystawowe Wrocławia są niebagatelne. Już rok po otwarciu słynnej Wielkiej Wystawy Przemysłu Wszystkich Narodów w gigantycznym „szklanym domu” w Londynie „Times” donosił: „Za przykładem Crystal Palace chce pójść Śląsk, gdzie niebawem zostanie otwarta pod szklanym dachem ekspozycja śląskich wytwórców”². I faktycznie, w 1852 roku tłumy przybywały do miasta nad Odrą na „Śląską Wystawę Przemysłową” (Schlesische Industrie-Ausstellung), która mieściła się co prawda w znacznie mniejszym pawilonie niż ten londyński, ale jednak też „kryształowym”, zaprojektowanym przez Karla Studta³. Dla zwiedzających atrakcją był m.in. kocioł parowy uruchamiający maszyny wystawy⁴. Jazgot musiał być duży, ale publiczność wówczas uwielbiała lokomobile, kłęby pary, kominy fabryczne itd. W 2 połowie XIX w. systematycznie organizowano we Wrocławiu duże wystawy. „Szklany” pawilon dla ekspozycji w 1857 roku opracował Studt wraz z Theodorem Milczewskim i (prawdopodobnie) Julusem von Roux⁵. Ale był on niestety nietrwały i nową ekspozycję – Śląską Wystawę Rzemiosła i Przemysłu (Schlesische Gewerbe- und Industrie-Ausstellung) otwarto w 1881 roku w spektakularnym gmachu z kopułami oraz w jego ogrodowym otoczeniu (wg projektu sygnowanego przez Karla Schmidta). Wśród 19 grup tematycznych, poza machinami, nie zabrakło tam: poligrafii i precjozów, porcelany, złotnictwa i starodruków, a nawet... mumii z apteki „Pod Murzynem”⁶. Ostatnią z wielkich śląskich wystaw rzemiosła i przemysłu projektowali: Karl Grosser, Hermann Wahlich i Hans Poelzig. Dwaj pierwsi, w liniach secesji, wydobyli motywy baśniowe, egzotyczne czy

il. 1 Wystawa „Wrocław Moje Miasto”, ujęcie wystawy z góry, fot. Michał Jędrzejewski



¹ Niniejszy artykuł jest pierwszą częścią zamierzonego tekstu i był częściowo referowany na Spotkaniu Dyskusyjnym poświęconym WZO 28 października 2008 r. w Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu. Przedstawione zostały tu wybrane problemy artystycznego znaczenia omawianych wystaw. W drugiej części pragnę przedstawić dodatkowe dokumentacje i analizy.

² „The Times”, 13 marca 1852. Cyt. za: N. Davies i R. Moorhouse, *Mikrokosmos. Portret miasta środkowoeuropejskiego. Vratislavia. Breslau. Wrocław, Kraków 2002*, s. 251.

³ M. Zwierz, *Dziewiętnastowieczne wystawy rzemiosła i przemysłu we Wrocławiu*, [w:] J. Ilkosz i B. Stoertkuhl, *Hans Poelzig we Wrocławiu. Architektura i sztuka 1900–1916*, Wrocław 2000, s. 309.

⁴ *Ibidem*, s. 312.


⁵ *Ibidem*, s. 313.

⁶ *Ibidem*, s. 319.

germańskie. Natomiast Poelzig pokazał m.in. przyszłościowy projekt w „stylu domu wiejskiego” (Landhausstil) z prostymi, geometrycznymi formami i porzucił już manierę historyzmu czy secesji⁷.

Powyżej wymienione ekspozycje formowano w południowej części miasta. Na kolejną dużą wystawę przeznaczono zupełnie inne tereny, za Odrą na Szczytnikach. Od 1908 roku rozwijają się tam plany godnej „stolicy dużej prowincji”, prawdziwie wielkiej wystawy upamiętniającej w 1913 roku stulecie wyzwolenia społeczności tych ziem z zamętów wojennych. Wraz z wystawą zaplanowano wybudowanie dużej hali. Zamiar nie bez trudności zorganizowano, a zaprojektowana przez Maksa Berga hala z żelbetonową konstrukcją stała się arcydziełem do dziś będącym chlubą miasta nad Odrą. Wybitny historyk Nikolaus Pevsner napisał, że architekt „stworzył dzieło szlachetne i monumentalne, nie kryjąc przy tym śmiałości swej konstrukcji”⁸. Kilkakrotnie omawiana monograficznie, zyskała Hala Stulecia wybitną i szczegółową analizę w opracowaniu Jerzego Ilkosza⁹. Sama Wystawa Stulecia (1913) wśród do najdrobniejszych szczegółów dopracowanych elementów ekspozycji historii, sztuki i ogrodów objęła też ważne dzieło trwałej architektury, jakim stał się zaprojektowany przez Hansa Poelziga Pawilon Wystawy Historycznej (Pawilon Czterech Kopuł). W 1924 roku zrealizowana została jeszcze według projektów Berga nowa Hala Targów i kryty dachem-stropem, poprzedzający Halę Stulecia, Dziedziniec ze smukłą kolumnadą.

Na tych terenach, poszerzonych wzorcowym osiedlem trwałych budowli, urządzono w 1929 roku wystawę o wielkim znaczeniu w historii sztuki XX w., jaką była WuWA („Mieszkanie i miejsce pracy” – „Wohnung Und Werkraum Ausstellung”) przygotowana pod kierunkiem Adolfa Radinga i Heinricha Lauterbacha. Szczególnie ciekawe są informacje o tym, że na znakomitej WuWA pokazano m.in. projekt Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej, „której współautorem był Szymon Syrkus, a uczestnikiem jego zespołu był inż. Stanisław Hempel, twórca m.in. późniejszej iglicy Wystawy Ziem Odzyskanych”¹⁰. Ten wystawowy entuzjazm przygasł w latach trzydziestych, co było nie bez związku z przejściem władzy w mieście przez narodowych socjalistów. Zaczęły się smutne wydarzenia. Żydowskim sąsiadom, żyjącym dotąd we Wrocławiu w relatywnie niezłej symbiozie z niemieckimi mieszkańcami, ale też i inicjatorom wielu działań w sferze kultury (w tym także architektury wystaw oraz targów), zgotowali naziści w latach trzydziestych pogromy i konkwiskaty. Zamiast kontynuować budowę kryształowych pawilonów, hitlerowcy spalili w 1938 r. synagogę Na Wygonie, a demolując witryny i wystawy sklepów, zrealizowali upiorną „Kryształnacht” (noc kryształową z tysięcy rozbitych szyb). Mimo odsunięcia od głównych zamówień kojarzonych z żydokomuną pionierów modernizmu (głównie przecież „Aryjczyków”), ich kontynuatorzy, współpracując już z nazistami, w gruncie rzeczy dalej tworzyli nowoczesną architekturę¹¹ na potrzeby imprez masowych i wystaw. Uczeń Berga, Richard Konwiarz, wznosił w kompleksie wystawowym Halę Państw, w której w maju 1939 roku w ramach targów międzynarodowych wystawiała m.in. i Polska.

 ⁷ B. Stoertkuhl, *Reforma i nowatorstwo. Budowle wystawowe Hansa Poelziga we Wrocławiu (1904) i Poznaniu (1911)*, [w:] J. Ilkosz i B. Stoertkuhl, *Hans Poelzig...*, op. cit., s. 341.

⁸ N. Pevsner, *Pionierzy współczesności. Od Williama Morrisa do Waltera Gropiusa*, Warszawa 1978, s. 208.

⁹ J. Ilkosz, *Hala Stulecia i Tereny Wystawowe we Wrocławiu – dzieło Maksa Berga*, Wrocław 2005. Od lat siedemdziesiątych problematyką Hali zajmował się E. Niemczyk, patrz np.: E. Niemczyk, *Hala Ludowa we Wrocławiu*, Wrocław 1997.

¹⁰ S. Lose, *Słów kilka o architekturze*, [w:] *Wrocław Moje Miasto. Dokumentacja, materiały i komentarze Wystawy „Moje Miasto” zorganizowanej staraniem Urzędu Miejskiego Wrocławia w dniach 5.06–25.09.2000 r.*, red. D. Dziedzic, Wrocław 2001, s. 27.

¹¹ J. Dobesz, *Architektura wrocławskiego modernizmu*, „Odra”, 1995, nr 1, s. 65–68. Autor ten uważa, że dzieł Heinricha Konwiarza, ucznia Berga, nie można zaliczyć do architektury hitlerowskiej i że są one w duchu modernizmu.

Trudne narodziny nowej ekspozycji

Nawet po 1945 roku, mimo gigantycznego zrujnowania miasta i przy całkowitej wymianie mieszkańców (dawnych Niemców) na przybyszów z różnych stron (głównie Polaków, ale też i reprezentantów innych narodowości), nie przestały oddziaływać duchy Berga i modernizmu. Przy szczęśliwym zrzuceniu losu sama Hala nie została bardzo zniszczona, a z obiektów w jej otoczeniu nie nadawały się do odbudowy jedynie: Hala Targów oraz zadaszanie Dziedzińca. I od pierwszych niemal miesięcy swej władzy polska administracja analizowała możliwości nowych ekspozycji na terenach wystawowych za Odrą¹². Jako rezultat wielu nadzwyczajnych wysiłków i różnorodnych ustępstw na rzecz uzależnionych od ZSRR komunistycznych władz krajowych i lokalnych, między 21 lipca i 31 października 1948 roku, została otwarta na terenach ekspozycyjnych „nie gorsza od przedwojennych” wielka Wystawa Ziem Odzyskanych. Mimo wybitnie propagandowego charakteru miała ona dużo uderzająco oryginalnych fragmentów, na które zwrócili uwagę opisujący tę ekspozycję autorzy polscy i zagraniczni¹³. A były to głównie propozycje takich rozwiązań z zakresu sztuki wystawiennictwa, które wybiegały w przyszłość, w przedziwny sposób korespondując z samą modernistyczną tradycją miejsca w obszarze targowo-impresowym z wielką halą Berga i mniejszym pawilonem Poelziga.

Już od przełomu 1945 i 1946 roku snuto plany organizacji corocznych Targów Wrocławskich, w których istniałyby nawiązania do imprez handlowych, jakie odbywały się w przedwojennym Lwowie¹⁴. Taka kontynuacja byłaby naturalna z dwóch względów: po pierwsze, w powojennym Wrocławiu zamieszkała duża grupa wywodząca się z dawnej elity galicyjskiego miasta, a po drugie, Lwów miał – podobnie jak Wrocław – znaczące tradycje wystaw sławnych na południowo-wschodnich ziemiach dawnej Polski (z inicjującym znaczeniem słynnej Wystawy Krajowej w 1894 roku). Tę ideę (niepoprawną jednak z punktu widzenia coraz wyraźniejszego hamowania wszelkich nawiązań do sytuacji przedwojennej Polski) szybko zastąpiono hasłem Targów Śląskich. Wobec trudności w uzgodnieniu wspólnej polityki z Katowicami debatowano we Wrocławiu nad spółką zajmującą się jedynie Targami Dolnośląskimi, przy założeniu, że może uda się potem utworzyć wspólne Śląskie Towarzystwo Wystaw i Targów. 20 maja 1947 r. powstaje we Wrocławiu Komitet Miejski pod przewodnictwem nowego prezydenta miasta Bronisława Kupczyńskiego, którego zadaniem miałyby stać się organizacja jesiennych targów¹⁵. Jednakże płynące z góry, od strony rządu, decyzje, wyraźnie wskazywały na to, że w „piastowskim” mieście nad Odrą winna powstać wystawa ukazująca osiągnięcia w zagospodarowaniu ziem zachodnich i północnych, nazywanych teraz oficjalnie Ziemiami Odzyskanymi. Choć pretensje do wystawy o zbliżonym charakterze zgłaszał Poznań (z ważną tradycją Powszechnej Wystawy Krajowej z 1929 roku), rozwijający się już od 1946 roku próbny projekt wystawy „Ziemie Odzyskane w dwa lata po wojnie”¹⁶ stał się punktem wyjścia do dyskusji nad ekspozycją, do której zdaniem władz najlepiej pasowałby jednak Wroc-



¹² Patrz: Pismo ministra Informacji i Propagandy do premiera z 23 sierpnia 1945, AAN, Urząd Rady Ministrów 5/316.

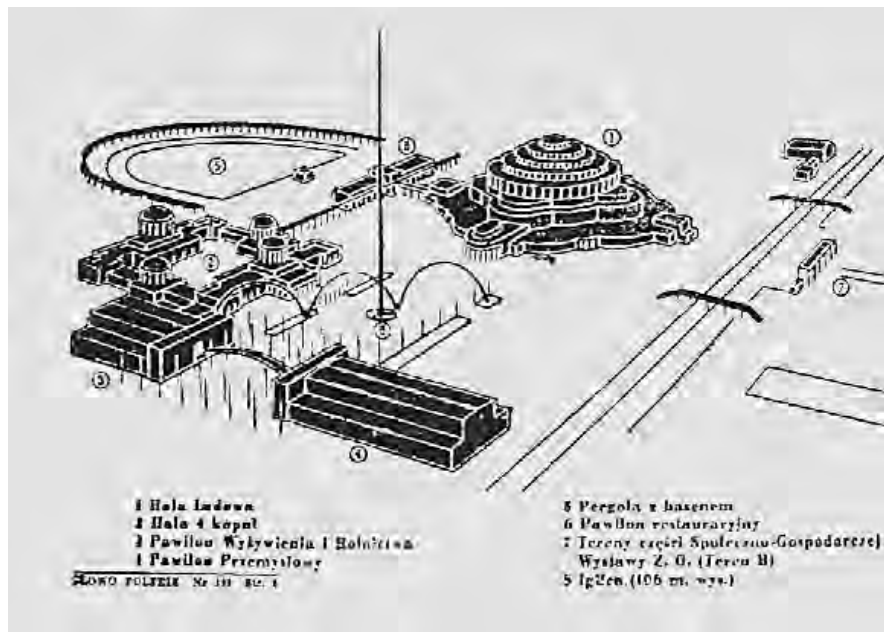
¹³ Jeszcze w czasie trwania wystawy lub też tuż po jej zamknięciu opublikowano kilka artykułów odnoszących się do WZO jako osiągnięcia sztuki wystawienniczej. W Anglii pisał o niej krytyk architektury M. Richards (patrz wzmianka: **S. Zamecznik**, *Sztuka przestrzeni*, „Projekt”, 1961, nr 2/24). Z prasy polskiej wymienić można: **J. Hryniewiecki**, *Zamówienie społeczne na krótki termin*, „Architektura”, r. 2, 1948, nr 5; **J. Lenica**, *Zagadnienia plastyczne WZO*, „Odrodzenie”, nr. 5, 1948, nr 37; **M. Jassem** i **J. Minorski**, *Wystawa Ziem Odzyskanych we Wrocławiu*, „Architektura”, r. 2, 1948, nr 10.

¹⁴ **J. Tyszkiewicz**, *Sto wielkich dni Wrocławia. Wystawa Ziem Odzyskanych we Wrocławiu a propaganda polityczna Ziem Zachodnich i Północnych w latach 1945–1948*, Wrocław 1997, s. 86.


¹⁵ *Ibidem*, s. 89.

¹⁶ **J. Tyszkiewicz**, *Projekt zorganizowania we Wrocławiu wystawy „Ziemie Odzyskane w dwa lata po wojnie”*, „Śląski Kwartalnik Historyczny Sobótka”, r. 1995, nr 1–2, s. 75–76.

il. 2 Wystawa Ziem Odzyskanych
- ujęcie topograficzne Strefy A,
(za: „Słowo Polskie”, 1948, Nr 199)



ław, ale której nie zrealizowano m.in. ze względów finansowych. Teraz sugestie rządowe wspierały fuzję wcześniejszych zamierzeń, co zmieniło w sposób oczywisty kierunek działań Komitetu Miejskiego i utrwaliło decyzję, aby na obszarze dawnej Wystawy Stulecia i przyległych terenów aż po Odrę zorganizować w 1948 roku propagandowo ważną Wystawę Ziem Odzyskanych. Po wielu spotkaniach, naradach i dyskusjach a także dość wyraźnych sporach o dominację oraz z koniecznym podporządkowaniem się dyktatowi PPR i rządu, już we wrześniu 1947 r. mianowano Komisarza Rządu ds. WZO oraz uformowano nieformalny Komitet Ścisły Wystawy, który od stycznia 1948 roku obradował w poszerzonym składzie. Władze partyjne i rządowe od samego początku ingerowały i jeszcze w ostatniej chwili dodawały „słuszne” akcenty, co miało m.in. związek z rywalizacją w PPR i z koniecznością podporządkowywania się decyzjom Moskwy w kontekście sytuacji międzynarodowej, wyraźnie już u progu zimnej wojny. Akcjom typu blokada Berlina przez wojska Armii Czerwonej towarzyszyła krzykliwa frazeologia o dążeniu do pokoju. Dla niemal gotowej wystawy istotna była tzw. „weryfikacja polityczna” przeprowadzona przez przedstawicieli partii politycznych dnia 12 lipca 1948, w wyniku której zwrócono uwagę na wady ideologiczne dotychczasowego układu ekspozycji w części problemowej. Komisja Weryfikacyjna wytknęła co najmniej 4 „wady”: słabo uwypuklona rola armii radzieckiej w wyzwoleniu Ziem Odzyskanych, błędne pokazanie relacji Polska – Niemcy, pozytywna ocena rolnictwa indywidualnego, mało podkreślona rola PPR¹⁷. W wyniku „korekt” Halę Stulecia (Ludową) naładowano „słusznymi” sloganami w przedsionku i dziale „Człowiek”, a w samej rotundzie powieszono cytaty z wypowiedzi Józefa Stalina. W Pawilonie Czterech Kopuł, m.in. w dziale „Węgiel”, dodano

 ¹⁷ J. Tyszkiewicz, *Sto wielkich dni Wrocławia...*, op. cit., s. 121.

sztandary związków zawodowych. W dziale „Rolnictwo i Wyżywienie” weryfikację przeprowadzano trzykrotnie. Szczególna represja dotknęła specjalnie przygotowany „pawilon żydowski”, ponieważ na dwa tygodnie przed otwarciem został on całkowicie usunięty, co nastąpiło już po jego skompletowaniu i wizycie w nim inspekcyjnej delegacji wysokiego szczebla, w składzie której miał znajdować się szef wrocławskiego Urzędu Bezpieczeństwa i nieokreślony radziecki doradca¹⁸. W innych miejscach usuwano dalsze tzw. „nieprawidłowości”, a wszystko razem doprowadziło do tego, że ostateczny termin otwarcia przesunięto o 6 dni i wyznaczono jako jego datę 21 lipca 1948 roku¹⁹.

W Komitecie Wystawy cały czas istotną rolę odgrywał Jerzy Hryniewiecki – uznawany przez władze autorytet, znakomity architekt i, co najważniejsze, inteligentny znawca aktualnych zagadnień wystawieni-
niczych w różnych krajach. Ale wobec dyktatu władz i bezpieki nie przeciwstawiał się wtrętom, choć zmiany były bolesne. Zamiast układu prostego i modernistycznego w Pawilonie Czterech Kopuł miejscami pojawiło się zbyt dużo tekstów i propagandowej papki. Ale można sobie wyobrazić (wynika to też z zapisów archiwalnych), że milcząc przy tzw. weryfikacji, Hryniewiecki chciał ratować ogólny układ przestrzen-
ny, głównie Strefy A. Musiał także określać stanowisko odmienne niż Ptaszycki, dla którego cały Wrocław mógłby stanowić przestrzeń ekspozycji. Na szczęście inni nie podzielali takiego punktu widzenia. Jednocześnie, jak wynika z dyskusji o kształcie wystawy, Hryniewiecki pragnął ograniczyć ekspozycję jedynie do części problemowej i nie chciał początkowo w ogóle włączać w jej obręb Hali Stulecia, uważając, że ogrom arcydzieła Berga może przytłoczyć wizualnie całe otoczenie²⁰. Nie posłuchano go jednak i wystawę poszerzono znacznie ku Odrze. Samą Halę potraktowano jako ważną przestrzeń propagandową, choć jednocześnie jej „pruską” architekturę traktowano nieprzychylnie i utrzymywano, że ekspozycja ją „ożywi”. W jednym z typowych tekstów gazetowych z tego czasu czytamy, iż po wejściu na wystawę zwiedzających „wita” strzelista iglica, która przecina „brzydotę Hali Ludowej”²¹. Jako osoba od jesieni 1947 roku cały czas odpowiedzialna za wizualny kształt ekspozycji, w jej „katalogu oficjalnym” został Hryniewiecki określony jako „Przewodniczący Komisji Realizacyjno-Artystycznej”²². To w dużej mierze on był głównym inicjatorem takich koncepcji architektoniczno-propagandowych WZO (czyli tego, co sam określił jako „język wystawy”²³), w ramach których zamiast „kolumn cyfr statystycznych czy wykresów” należy działać „ekspresją wewnątrz, wymową dzieła sztuki lub autentyzmem wybranego i specjalnie pokazanego eksponatu”²⁴. Jest w tym zdaniu ważne założenie tego, że obok architektury i eksponowanych przedmiotów na Wystawie winny odegrać dużą rolę starannie wybrane rzeźby, obrazy czy grafiki wyróżnionych artystów. I rzeczywiście. Niezależnie od nieustannych nacisków komunistycznych władz na układ tematów do prac przy artystycznym kształcie ekspozycji zatrudniono wielu znanych twórców, a u innych prace specjalnie zamówiono. Ponadto sprowadzono gotowe już dzieła niektórych szczególnie wyróżnionych postaci.



¹⁸ *Ibidem*, s. 115. Na ten temat pisała też: **B. Szaynok**, *Dzieje pawilonu żydowskiego*, „Odra”, 1966, nr 4, s. 21–23.

¹⁹ **J. Tyszkiewicz**, *Sto wielkich dni Wrocławia...*, *op. cit.*, s. 122.

²⁰ *Ibidem*, s. 104.

²¹ **L. Goliński**, *Cuda od których się w głowie kręci*, „Słowo Polskie”, 1948, nr 199.

²² *Katalog oficjalny Wystawy Ziem Odzyskanych*, Wrocław 1948, s. 23.

²³ **J. Hryniewiecki**, *Język wystawy*, [w:] *Katalog oficjalny...*, *op. cit.*, s. 19–23.

²⁴ *Ibidem*, s. 19.

A trzeba też zauważyć z jednej strony niezwykle entuzjizm miejscowego społeczeństwa (z widoczną wciąż jeszcze sferą wolnej przedsiębiorczości), co zaowocowało w niektórych ciekawych inwencjach aranżacji. Z drugiej zaś odnotować należy to, że w najbardziej aktywnych w tamtym czasie środowiskach twórczych (t.j. tych, które czynnie włączyły się w działania na rzecz WZO we Wrocławiu) w architekturze triumfował modernizm, a w „sztukach plastycznych” dominowały: postimpresjonizm, jak też realizm „nowoczesny” lub ten będący kontynuacją historycznych stylizacji „łukaszowców” oraz abstrakcja. Choć władze już teraz chętnie widziałyby wizerunki „ludzi pracy” czy wyobrażenia „niewzruszonej przyjaźni z ZSRR” (na WZO „wepchną” pewną ilość takich deklaracyjnych knotów), to jednak jeszcze nie w 1948, a dopiero za rok nurty poza socrealizmem odsuwane będą jako „nieprawomyślne”. Na razie panowała w sztuce relatywna swoboda. A w założeniu wyjściowym wizualizacji wystawy na zewnątrz pawilonów i w ich wnętrzach zdecydowano się pokazać nie tylko dzieła niekoniecznie podporządkowane rygorom tematów, ale też z możliwością posłużenia się całą gamą form. Hryniewiecki pisał: „Język wystawy jest różnorodny. Przemawiają do widza zarówno dzieła malarskie, rzeźbiarskie **wszelkich kierunków artystycznych** (podkreślenie moje A.K.) jak też film, fotografia i kompozycje graficzne”²⁵. A ta różnorodność form i mediów stała się zresztą atutem WZO.

Wystawa w mieście

Można wymienić ponad sto nazwisk profesjonalnych artystów i architektów, aktywnych w formowaniu pawilonów i terenów wystawowych bądź też obecnych poprzez eksponowane prace. Były tam zrealizowane projekty czy też pokazane dzieła: Tadeusza Brzozy, Jana Cybisa, Apolinarego Czepelewskiego, Konstantego Danko, Stanisława Dawskiego, Juliusza Dumnickiego, Xawerego Dunikowskiego, Michała Filipowicza, Karola Stobieckiego, Jana Granowskiego, Chaima Hanfta, Tadeusza Hempla, T. Herburtę, Jerzego Hryniewieckiego, Stanisława Jankowskiego, Jerzego Jarnuszkiewicza, Michała Jassema, Aleksandra Jędrzejewskiego, Władysława Kamińskiego, Jana Knothe, Mikołaja Kokozowa, Wiesława Lange, Marka Leykama, Eryka Lipińskiego, Antoniego Mehla, Antoniego Michalaka, Borysa Michałowskiego, T. Pawlucia, Stanisława Pękalskiego, Jadwigi Przeradzkiej, Anny Ptaszyckiej, Tadeusza Ptaszyckiego, Jerzego Romańskiego, Leona Rozpędowskiego, Adama Siemaszko, Adama Smolany, Jana Sokołowskiego, Jerzego Staniszkisa, Henryka Stażewskiego, Władysława Strzeмиńskiego, Henryka Tomaszewskiego, Bogdana Urbanowicza, Czesława Wielhorskiego, Andrzeja Willa, Jerzego Wolffa, Stanisława i Wojciecha Zameczników Tadeusza Zielińskiego²⁶.

Aktywność dużej grupy artystów, współdziałających z Hryniewieckim, ewoluowała pod koniec 1947 i na początku 1948 roku. Powstawały rozliczne projekty (czasem niezrealizowane), a potem konkretne już pa-



²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Do tej subiektywnie skróconej listy dołączyć można jeszcze nazwiska twórców takich jak: Jerzy Bandura, Marian Barski, Antoni Biłas, Janusz i Tadeusz Błażejowscy, Dobrosław Czajka, Michał Gliński, Kazimierz Husarski, Marian Stanisław Jaeschke, Tadeusz Kokietek, Jan Łobodzki, Stanisław Łuckiewicz, R. Łukianow, Elwira i Jerzy Mazurczkowie, Mazurek, Jerzy Oplustil, Włodzimierz Padlewski, Mieczysław Pawełko, Maksymilian Potrawiak, S. Porębowicz, Reiff, Marian Stępień, J. Szabłowski, A. i T. Uniejowscy.



wilony i wizualne ich uzupełnienia. Wyjściowa idea wystawy w gruncie rzeczy podsumowywała „polski neo-NEP”, czyli dość udany 3-letni Plan Odbudowy (z nieco skrytą, ale wyrazistą rolą wielkiego wizjonera Eugeniusza Kwiatkowskiego). Bardziej widoczni byli, choć powoli już odsuwani: minister Ziem Odzyskanych Władysław Gomułka oraz działający z wyobraźnią i na rzecz swojego miasta prezydent Wrocławia Bronisław Kupeczyński. W koncepcji organizatorów przyjęto dość racjonalną prostotę form, funkcjonalne ukształtowanie „tematów”, a także entuzjazm przedstawicieli miejscowego drobnego przemysłu i rzemiosła, których inicjatywy (na razie) do pewnego stopnia włączano, gdyż w systemie mieszanej gospodarki nie byli niszczeni. Główny układ projektów był oparty na logicznym i praktycznym podziale na 3 części. Obszar z dawnymi budynkami wystawowymi określono jako Strefę A, czyli Wystawę Problemową. Przestrzeni wielu konstruowanych na nowo różnej wielkości pawilonów i kiosków nadano nazwę Strefy B – Wystawy Społeczno-Gospodarczej z rozwiązaniami handlowo-rekreacyjnymi. Natomiast jako Strefę C potraktowano nieistniejący już Plac Młodzieżowy,

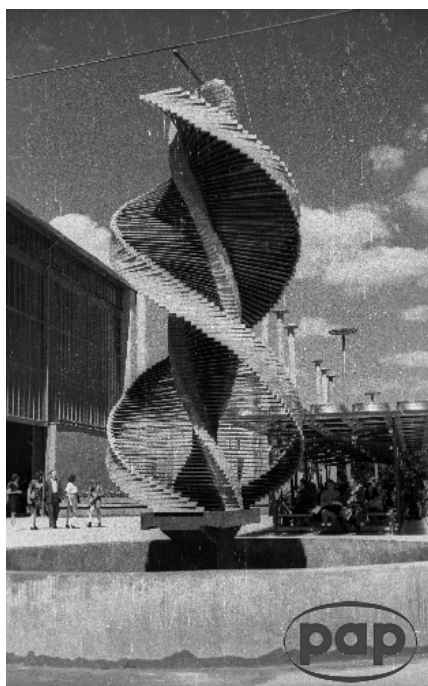
il. 3 Wystawa Ziem Odzyskanych, widok na Działanie z Iglicą, Łukami i Wieżą 1000 wiader, układ wg. projektu Marka Leykama, fot. Muzeum Narodowe we Wrocławiu


il. 4 Wystawa Ziem Odzyskanych, Dzie-
dziniec. Malowidła na szkle Henryka
Stażewskiego i Bogdana Urbanowicza,
fot. za: www. fotohistoria.pl



il. 5 Wystawa Ziem Odzyskanych, Fon-
tanna (nieczynna) jako rzeźba abstrak-
cyjna, fot. za: www. fotohistoria.pl

il. 6 Wystawa Ziem Odzyskanych, kio-
ski mięsne z puszek konserwowych,
Pawilon Państwowego Przemysłu Kon-
serwowego, fot. za: www. bonczek/
Hydrofor group



 ²⁷ M. Kalita, *Dział Społeczno-Gospodarczy Wystawy Z. O.*, [w:] K. Ołdziejewski (red.), *Wystawa Ziem Odzyskanych. Dział Społeczno Gospodarczy. Teren B. Informator*, Łódź 1948.

a w pewnym sensie cały odgruzowujący się Wrocław. Układ ten został w zasadzie utrzymany, choć otrzymał wiele dodatków i propagandowych uzupełnień oraz sloganów. Wystawę Problemową określano jako „książkę złożoną z dziesięciu rozdziałów-problemów”²⁷. Owe „rozdziały” to wielokrotnie modyfikowana i ideologicznie wzmacniana narracja oparta na scenariuszu opracowanym przez zespół pod kierownictwem Edmunda Męclewskiego. Obejmował tzw. „słuszną” opowieść o Ziemiach Odzyskanych „od wojny i wspólnego polsko-radzieckiego zwycięstwa... poprzez zniszczenia... do podsumowania osiągnięć trzyletniej gospodar-

ki”²⁸. Wyjściowa tendencja Hryniewieckiego i współpracowników była taka, aby mimo tak ciasnego ideologicznego gorsetu – w nawiązaniu do nowatorskich idei wystawienniczych z lat dwudziestych i trzydziestych – przekroczyć „płaskość” książki oraz przyjąć oryginalną jednoczesność syntezy sztuk i trzech pryncypiów. Jako syntezę rozumiano tu wagę organicznych powiązań z architekturą, dzieł rzeźby i malarstwa, a także wykorzystanie projektów graficznych i tam, gdzie to możliwe, projekcji filmowych oraz spektakli świetlno-kolorystycznych.

Jeśli, być może, nie wszystko w sferze tych powiązań różnych dziedzin w pełni udało się zrealizować, to niewątpliwie z powodzeniem osiągnięto zastosowanie trzech ciekawych pryncypiów. Pierwszym, najmocniejszym, było skupienie się na **planowaniu przestrzennym** całości. Korzystając ze świetnie ukształtowanych w 1913 roku terenów wystawowych przy Hali Stulecia, rozwinięto jako udaną wspomnianą gradację trzech stref. Drugim pryncypium (założonym przez Hryniewieckiego) uczyniono **alegoryzację**, która stała się czynnikiem pozwalającym uniknąć nadmiaru plansz i wykresów, a jednocześnie otwierającą się na możliwość twórczego włączenia się artystów, którym jak w dobrze pomyślanych robotach publicznych dano szansę na zarobek w trudnych powojennych czasach. Jeśli układ wystawy widzianej panoramicznie nawiązywał do modernistycznej wizji scalenia tego, co funkcjonalne i tego, co konstruowane, to wspomniane alegorie (głównie malowidła i rzeźby) miały echa art déco oraz były wyrazem pielęgnacji idei rzeźby monumentalnej czy rozwiązań w duchu uwspółcześionych tradycji malarstwa przedstawiającego (jak w surrealizmie, „nowej rzeczowości” czy u „lukaszowców”). Natomiast pryncypium trzecie (na tej wystawie szczególnie oryginalnie wykorzystane) polegało na skupieniu się na **aglomeracjach przedmiotowych**, traktowanych często jak klocki do budowy, ale także jako „zadaszenia”, „wieże”, „rzeki” czy „rynny towarowe” obiektów budzących podziw zwiedzających, stęsknionych za pożądanym przezwycięzeniem niedoborów.

Mimo tych wszystkich dodatków i propagandowych narośli wystawa była **wspaniała**. Nie dało się zepsuć samego miejsca: krajobrazowo dopracowanych terenów dawnych ekspozycji i uporządkowanego wybrzeża Odry. Ponadto samej idei wystawy, mimo instrumentalnego użycia terminu „Ziemie Odzyskane” przez komunistów (dla zastępstwa za to, co wzięto Polsce na Wschodzie), towarzyszył nie tylko bardzo silny poryw twórczy, co wcale praktyczne włączenie się drobnych przedsiębiorców i rzemieślników. Warto też zauważyć, że czołowi artyści i architekci, którzy przybyli do Wrocławia, aby realizować swe pomysły, najczęściej mieli za sobą kilkuletnie lub dłuższe pobyty na Zachodzie i znali główne osiągnięcia modernizmu. Hryniewiecki, jeszcze przed wojną, odwiedził imponującą liczbę krajów i miejsc z tradycjami wystawowo-budowlanymi. Leykam spędził wojnę w Szwajcarii, poświęcając dużo czasu na dogłębne studia i napisanie doktoratu, a ponadto miał okazję poznać organizację życia i form budownictwa Helwetów. Hempel kształcił się w Grazu i zdobył wielkie doświadczenia budując mosty na Ukrainie i w Rosji.

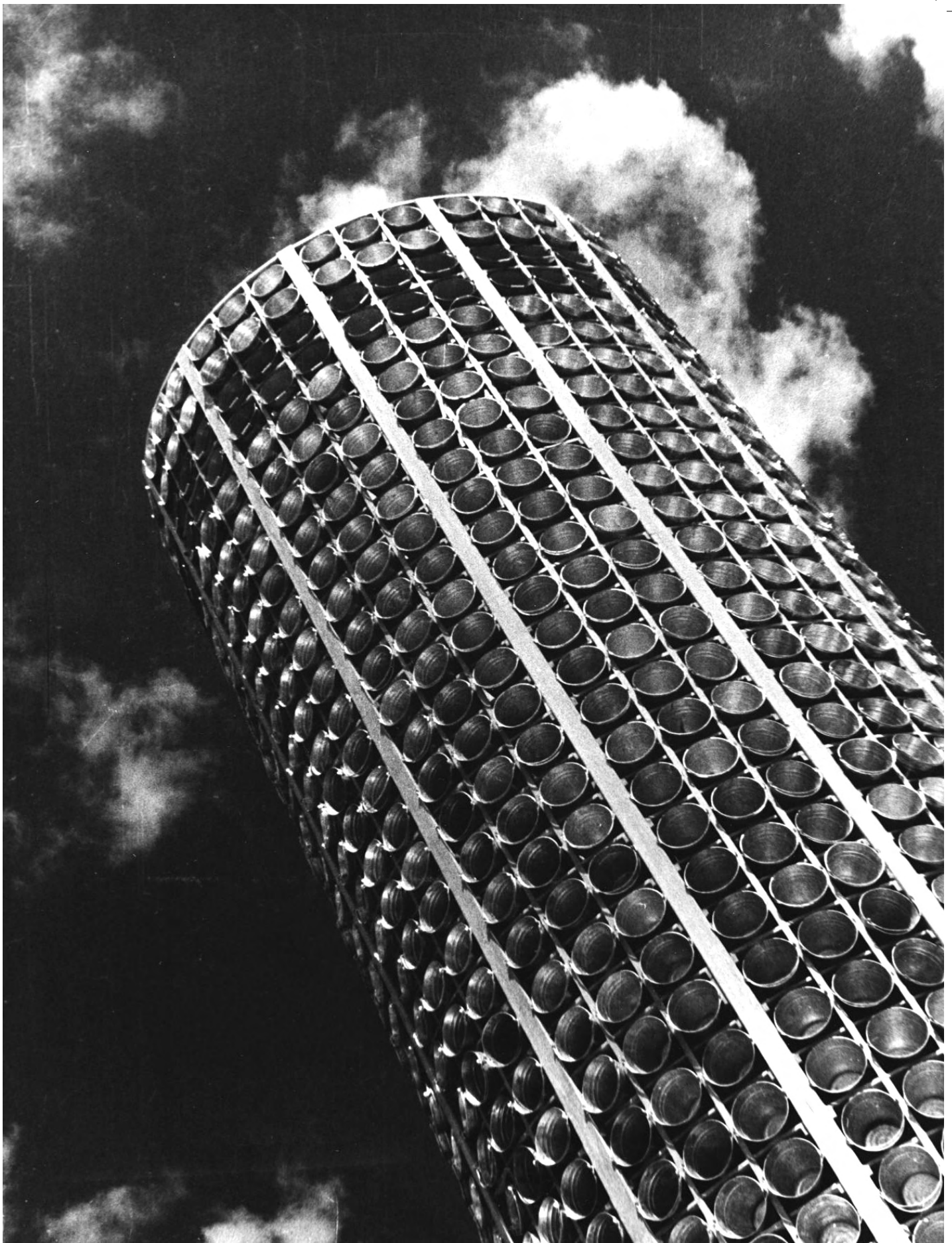


²⁸ M. Kalita, *Sto dni Wrocławia. O Wystawie Ziem Odzyskanych wspomnienia sprzed lat dwudziestu*, [w:] red. K. Kuligowski i inni, „Kalendarz Wrocławski 1968”, Wrocław 1968, s. 92.

W centralnym miejscu (jak pisano: dla ożywienia nieco surowej bryły Hali Stulecia Berga) wzniesiono zaprojektowany przez Hempla zespół spektakularnych form z powtarzalnym elementem symbolicznej trójki (Plan 3-letni, 3 grupy społeczne itd.). Nad trzema drewnianymi łukami górowała 106-metrowa stalowa **wieża**, zwieńczona charakterystycznym parasolem ruchomych lusterek, które miały w dal odbijać odrzutowane z dołu barwne światła. Pomysł zaiste nowatorski. Niestety, wkrótce po zamontowaniu lustra zniszczyła burza. Zrezygnowano więc z efektów luministycznych i obniżono konstrukcję do 96 metrów, przekształcając wieżę w Iglicę, jaką znamy do dziś. Ale i tak Iglica pozostanie nie tylko arcydziełem konstrukcji, lecz także znaczącą rzeźbą konkretystyczną. Do Iglicy z łukami i mostkiem dodano po lewej stronie od wejścia zestaw dzieł malarstwa i rzeźby. Nieco ryzykownie ustawiono dwa duże tryptyki malarskie Cybisa i Wolffa (tematy: powrót Polski do ziem nad Odrą i odbudowa), a między nimi, na wysokiej bazie wzniesiono serię sześciu dużych malowideł na szkłe Stażewskiego i Urbanowicza („Zwycięstwo”, „Odbudowa”, „Przemysł”, „Rolnictwo”, „Porty”, „Wczasy”). Tryptyki miały bardzo głębokie i szerokie białe ramy, co dało im charakter prostopadłościennych „szaf”. Najbliżej Hali, na wysokim walcu cokołu, wystawiono rzeźbę Dunikowskiego „Robotnik”, o której od razu pisano w samych superlatywach, że jest to „głębszy, ludzki symbol Wystawy”²⁹. Dzięki umiejętnemu ustawieniu wszystkich elementów w kontekście przedwojennych budowli Leykam, projektant układu przestrzennego wejścia, ukształtował niezawodną kompozycję monumentalnych form. Z różnych punktów widzenia dawały one ciekawe wizualnie ujęcia z kontrastami masywnych brył starych budynków i nakładających się na siebie (jak siatka) prostopadłościaków, pionów oraz łuków (z dodatkowym wygięciem mostku łączącego Strefy). Z programowo pozostawionymi kolumnami dawnej budowli Berga, jako wyznaczającymi pionowe elementy przestrzennej struktury Dziedzińca, ściśle korespondowały takie m.in. obiekty jak powstała przy entuzjastycznym włączeniu się miejscowych producentów, tautologiczna aglomeracja walca „Wieża 1000 wiader”. Była ona wyniosłym obiektem na tarasie przed Pawilonem Przemysłowym i wraz z wnoszącym się nieopodal ażurowym słupem wysokiego napięcia towarzyszyła konkretystycznej spirali (zaprojektowanej jakby w duchu Maxa Billa fontanny, niestety nieuruchomionej) oraz takim formom, jak będąca także aglomeracją wiata z balii oraz wielka, ekspresyjna śruba okrętowa. Sam Pawilon Przemysłowy, jak i obiekty przed nim projektowali (albo też akceptowali): Romański, Kokozow i Siemaszko.

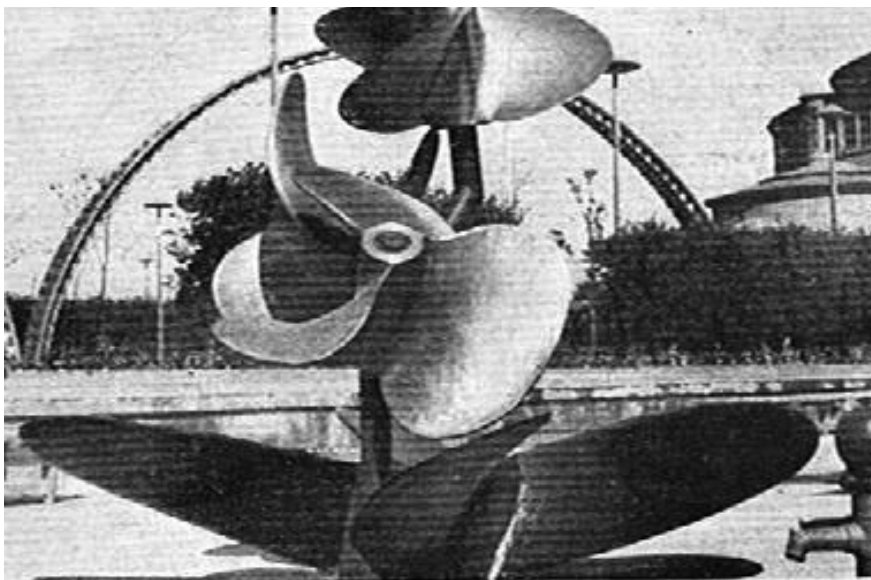
W obrębie ekspozycji problemowej Strefy A Pawilon Czterech Kopuł objął siedem działów („Zniszczenia”, „Ludność”, „Dochód Społeczny”, „Jedność Śląska”, „Węgiel”, „Odra i Komunikacja”, „Wybrzeże. Porty. Eksport”). W „Zniszczeniach” (dziale zaprojektowanym przez Wielhorskiego i Zielińskiego) był m.in. obraz Tomaszewskiego „Czterech jeźdźców Apokalipsy” i prawdopodobnie tegoż autora ekspresyjna kompozycja (typu określanego później jako „junk sculpture”) z pogiętych

 ²⁹ W. Jassem i J. Minorski, *Wystawa Ziem Odzyskanych...*, op. cit.



il. 7 Wystawa Ziem Odzyskanych, Wieża 1000 wiader, fot. Muzeum Narodowe we Wrocławiu

il. 8 Wystawa Ziem Odzyskanych, Śruba przed Pawilonem Przemysłowym, fot. za: www.fotohistoria.pl



żelaznych elementów złomowych. Zwraçały tu też uwagę ruchome modele pokazujące wzajemną zależność szkód wojennych: zatrzymanie makiety pociągu stopowało jednocześnie ruch w miniaturowej fabryce. Jeśli dział „Ludność” był dość ilustracyjny i przeładowany efektami dekoracyjnymi³⁰, to „Węgiel” w trzeciej rotundzie Pawilonu Czterech Kopuł zasłużył na specjalną uwagę, i to nie tylko z punktu widzenia WZO. Stanisław i Wojciech Zamecznikowie (z pomocą Pawlucia) uformowali tam czarne sklepienie i ściany z brykietów węglowych, kontrastując tę ciemną, mocną przestrzeń z delikatnymi akcentami linii podtrzymujących podświetlone tablice. Zwraçała uwagę pewna „miękkosć” architektury, efekt uzyskany dzięki wyginającym się ścianom, a także wyraźne zrealizowanie tego, co Stanisław Zamecznik opisze później jako takie projektowanie przestrzeni, aby widzowie mogli w pełni odczuć jej „smak”, gdy znajdą się pośrodku układu³¹. Pisano o braku przesady dekoracyjnej działu i o tym, że był w nim „zespół doznań zmysłowych znikomy, aktywnosć obudzonej wyobraźni wielka”³². Całą kompozycję wzbogacał pokazywany tam „porywający” film o węglu. Było tu ciekawe rozwinięcie pomysłów instalacyjnych Marcela Duchampa (patrz jego worki węglowe na suficie na wystawie surrealistów w 1938 roku czy liny oplatające ekspozycję w 1942), a także konsekwentne wnioski z innych modernistycznych osiągnięć, np. wygiętych linii Le Corbusiera lub jasnych linii w ekspozycjach stosowanych przez Fredericka Kieslera. W swoich tekstach z lat sześćdziesiątych Zamecznik nawiązywał do Wystawy Ziem Odzyskanych, którą uważał za bardzo ważną, a także podkreślał swe hasła prymatu wystawiennictwa nad architekturą. W Pawilonie Czterech Kopuł korzystnie wyróżniał się też dział „Odra i Komunikacja” Granowskiego, Jankowskiego i Knothe. Miał on realny strumień wody wypływającej pod alegoryczną rzeźbą „Odry”, prawdziwe szyny i podkłady kolejowe oraz usytuowany na podłodze poziomy

 ³⁰ *Ibidem.*

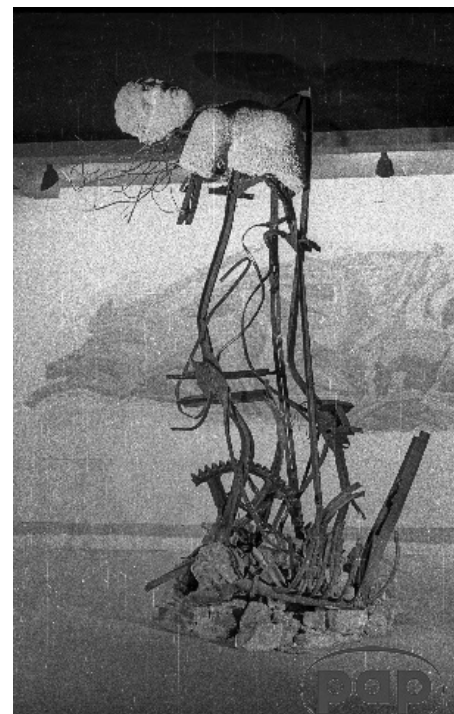
³¹ T. Fudala, *Słuch przestrzenny. Architektura wystaw Stanisława Zamecznika*, „Muzeum”, 2008, nr 3.

³² W. Jassem i J. Minorski, *Wystawa Ziem Odzyskanych...*, *op. cit.*

ekran w kształcie mapy Polski, na którym wyświetlano rysunkowy film o granicy na Odrze i Nysie z kolażowymi dodatkami w formie zdjęć z wojny. Także nowatorski był dział „Wybrzeże. Porty. Eksport” zaprojektowany przez Staniszkisa i Filipowicza. Ukierunkowany na realia i akcenty filmowe, miał za podłogę pokład okrętowy, eksponował dużą śrubę okrętową i modele statków, a na ekranach wyświetlano kroniki o wojennych zniszczeniach portów. Sama śruba została określona przez zwiedzającego wystawę młodego Jana Lenicę jako „najlepsza rzeźba wystawy”³³.

Hryniewiecki, pisząc o WZO, parokrotnie podkreślał rolę wplecionych w ekspozycję dzieł malarskich i rzeźbiarskich wybitnych twórców³⁴. Był to projekt doprowadzenia do „wyjścia dzieł z salonów”, a jak później opisywała to Bożena Kowalska – „próba integracyjna” różnych dziedzin³⁵. I choć trudno mówić o pełnej integracji, to wśród rozsypanych po ekspozycji rzeźb i malowideł, poza socrealistycznymi „knotami” zdecydowanie wybijały się takie dzieła mistrzów jak wspomniana już rzeźba Dunikowskiego, w innych miejscach reprezentowanego ponadto rzeźbą „Kopernik” oraz czterema gipsowymi makietami dużych reliefów dla pomnika Powstańców Śląskich. W dziale „Człowiek” zaprezentowano historyczne malowidła Michalaka, wybitnego artysty z przedwojennego Bractwa Świętego Łukasza, natomiast w sali „Węgiel” były staranne kompozycje wywodzących się z tego samego Bractwa: Jędrzejewskiego, Przeradzkiej i Langego, nawiązujące do wykorzystywania czarnego surowca. W dziale „Odra i Komunikacja” na czarnym tle wybijał się biały symboliczny relief Jarnuszkiewicza, pokazujący Odrę jako postać kobiety z dzbanem. Jeszcze jedno alegoryczne malowidło było autorstwa Sokołowskiego i ukazywało metaforyczną wizję polskiego wybrzeża w dziale „Wybrzeże, Porty, Eksport”. W Hali Stulecia (Ludowej), poza historycznymi malowidłami Michalaka (malowanymi „dla Wystawy”), pokazano dawniej wykonane dzieła takich m.in. artystów jak Felicjan Szczęsny Kowarski („Proletariatczycy”) czy Wojciech Kossak („Grunwald”). Było ponadto sporo w różnych miejscach Strefy A niezbyt udanych dzieł robotniczo-socjalistycznych. Osobny pawilon pomieścił Panoramę Bitwy na Psim Polu Stobieckiego i Rozpędowskiego. Namalowana w 1947 roku dla wystawy, jaką urządzono w Lesznie na 400-lecie miasta, obejmowała płótno o wymiarach 5,5 x 75 m³⁶. Miała ona charakter nieco szkicowy. W różnych artykułach o Wystawie krytykowano Panoramę, podobnie jak i inne dzieła malarstwa, m.in. za niedopracowanie postaci i nieprzekonujące relacje przestrzenne. Ale nie jest do końca pewne, czy krytyka tych obrazów jest całkiem sprawiedliwa.

Niejednorodny architektonicznie, ale pełen życia obszar Strefy B opisywano jako nieco chaotyczny a nawet taki, w którym „uderza niepokój”³⁷. Ale głównie zaznaczano (chyba słusznie), że jest to „jarmark i wesołe miasteczko”. Celem takiego przedsięwzięcia jak wystawa poświęcona ziemiom i ludziom jest przecież dostarczenie i wizualnych przesłań (nawet jeśli byłyby skażone propagandą), i jednocześnie otwarcie się na elementy handlu oraz rozrywki. Wystarczy przypomnieć lu-



il. 9 Wystawa Ziem Odzyskanych, Kompozycja z metalu w dziale „Zniszczenia” (przypuszczalnie Henryka Tomaszewskiego), fot. za: www.fotohistoria.pl

³⁰ *Ibidem*.

³¹ T. Fudala, *Stuch przestrzenny. Architektura wystaw Stanisława Zamecznika*, „Muzeum”, 2008, nr 3.

³² W. Jassem i J. Minorski, *Wystawa Ziem Odzyskanych...*, *op. cit.*

³³ J. Lenica, *Zagadnienia plastyczne...*, *op. cit.*

³⁴ Np.: J. Hryniewiecki, *O naszym wystawiennictwie*, „Projekt”, 1956, nr 1, s. 23.

³⁵ B. Kowalska, *Polska awangarda malarstwa*, Warszawa 1975, s. 50.

³⁶ A. Chowański, *Ostatnia panorama Rzeczypospolitej*, „Odra”, 1975, nr 5.

³⁷ W. Jassem i J. Minorski, *Wystawa Ziem Odzyskanych...*, *op. cit.*

dyczną rolę wystaw paryskich czy stały element zabawowy w kopenhaskim parku Tivoli. Na WZO była więc pewna ilość kiosków i handlowych stoisk, które towarzyszyły pawilonom prezentującym działy gospodarki i życia społecznego. Wśród obiektów wystawowych tej strefy można było wyróżnić przynajmniej trzy grupy. Do pierwszej, najbardziej konkretystycznej, zaliczylibyśmy Pawilon Przemysłu Chemicznego Brzozy i Herberta z oryginalną bryłą białej kuli oraz Pawilon Przemysłu Drzewnego z dachem będącym odwróconym ku dołowi półwalcem. Choć pawilony drugiej grupy były wizualnie dość konwencjonalne, to zasługiwały na uwagę niezawodną funkcjonalnością. Pijalnia Mleka Dumnickiego miała prawdziwie społeczny charakter egalitarnego miejsca dla wszystkich i nawiązywała ideowo do Stołówki Rodzenci z lat dwudziestych oraz zbliżonych projektów w kręgu Strzebińskiego. Była „przykładem wzorowego rozwiązania punktów szybkiej obsługi masowej”³⁸. Kiosk Zabawek Steczowicza zaskakiwał ludyczną lekkością i wyróżniał się na tle dość niezgrabnych innych tego typu budynków. Pawilon ZUS Danki i Lipińskiego usytuowano świetnie wśród zieleni i zastosowano w nim abstrakcyjne dekoracje. Na uwagę zasługiwał także wiejski w charakterze, ze słomą i drewnem Pawilon Wystawy Hodowlanej Czepelewskiego, chwalony za „trafność w rozwiązaniu tematu”. Jeśli mielibyśmy na myśli grupę trzecią (nazwijmy jej budowle umownie „tautologicznymi”), to przynajmniej częściowo mieściłaby się w niej ażurowa wieża „reklamująca samą siebie” Pawilonu Państwowej Centrali Handlowej Ptaszyckich, ze zwielokrotnionym seryjnie logo firmy. Natomiast wewnątrz tego pawilonu byłoby już całkowicie „opowiadające sobą” poprzez rynną towarową – assemblage produktów wylewających się jak z rogu obfitości. Takie nagromadzenie obiektów ponowiono w kilku innych miejscach, także i w Strefie A, w dziale „Wybrzeże. Porty. Eksport”, gdzie w pochylonych rynnach były produkty eksportu. Szczególnie ciekawie wypadły takie aglomeracje w Pawilonie Przemysłu Konserwowego jako tautologiczna akumulacja obłych puszek konserw budujących walce kiosków – punktów sprzedaży. W inny sposób struktura powtarzalna zaistniała w Pawilonie Kamieniołomów Państwowych Jassema, poprzez uformowanie ściany z jednakowej wielkości płyt reprezentujących skalne tworzywa różne kolorystycznie i fakturowo, lecz ujednolicone jako elementy prostokątne.

Będąc pewnym specjalnym środkiem komunikacji masowej, wystawy problemowe, krajowe czy uniwersalne w różny sposób włączają dzieła sztuki. Wystawa wrocławska uczyniła znaczący krok ku uwzględnieniu wielkoformatowych rzeźb i obrazów, ryzykownie ustawiając te ostatnie w otwartej przestrzeni, a także nawiązując do tradycji panoram. Jeśli rzeźby takich mistrzów jak Dunikowski w sposób naturalny wpisywały się w kompozycję przestrzeni, to miłe władzom zamówienia tematyczne często nie były udane. Szczególnym sukcesem okazały się natomiast tu i ówdzie obecne formy abstrakcyjne (konkretystyczne!). Twórcy pracujący dla WZO zdawali się w pełni rozumieć główne wyzwania takich projektów, jak duże wystawy historyczne czy gospodar-

 ³⁸ *Ibidem.*



cze. W architekturze formowanej dla wystaw na stosunkowo krótki czas ich trwania można pozwolić sobie na wizyjne ujęcia form. A to jest często niemożliwe do uzyskania w budowlach pomyślanych jako trwałe na dziesiątki czy setki lat. Takie uruchomienie wyobraźni na wystawach wpływa na różnorodne dalsze poszukiwania artystów (patrz art déco na wystawie paryskiej w 1925 r. jako początek stylu). Największą siłą WZO stało się więc to, że nie lekceważąc tradycji miejsca, tak otwarła się ze swymi ukierunkowaniami na konstrukcje, malarskość czy przedmioty gotowe, że dało to pewne owoce w dalszych poszukiwaniach i eksperymentach polskiego wystawiennictwa.

I nie zahamowała ich nawet noc stalinowska, co widać w linii: Hryniewiecki – Zamecznik – Hansen. Nie do pomyślenia byłaby ta cała lotność i ryzyko form z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych bez wizyjności WZO. Jeśli otwarcie na konstrukcje za punkt wyjścia mogłyby potraktować wieżę na trójnogu zamienioną w Iglicę, to malarskość „polskiej szkoły wystawiennictwa” korespondowałaby zarówno z przedziwnym wątkiem poustawianych dzieł malarstwa i rzeźby, jak i tym, co zrobili Zamecznikowie z węglem. Szczególnie ważne okazały się też śmiałe doświadczenia z „gotowizną”: nie do końca jeszcze wtedy zrozumiałe otwarcie na sposoby wykorzystania realnych przedmiotów, i to zarów-

il. 10 Wystawa Ziem Odzyskanych, dział „Węgiel”, proj. Stanisław i Wojciech Zamecznikowie, fot. Muzeum Narodowe we Wrocławiu

no w całych fragmentach przestrzeni portowych, maszynowych czy handlowych, jak i w aglomeracjach obiektów. Jeśli punkt wyjścia jest trochę surrealistyczny i niefunkcjonalny (czemu wieża z wiader, a dach z bali?), to dojściem jest spotęgowana prostota znana od dawna z aranżacji wystaw gospodarczych: jak mamy hasło węgiel, bierzemy brykiety, gdy mówimy Odra to jest woda, przemysł kamieniarski to różne kamienie, a okrętowy to śruby okrętowe itd. Tyle że na WZO przedmioty gotowe były twórczo wybierane, poddawane jakiejś refleksji i zestawiane artystycznie, a nie tylko dla zwykłej atrakcji (jak ongiś maszyny parowe). W tym zainteresowaniu „ready made” jest podobieństwo do innego ważnego przedsięwzięcia z tego czasu: otwartej kilka miesięcy później I Wystawy Sztuki Nowoczesnej w Krakowie. Otwartej i bardzo szybko przytłumionej pomrukami władz. Na krakowskiej ekspozycji pokazano podobne do wrocławskich złożone z różnych przedmiotów „modele przestrzenne”. Jeśli ponadto spojrzeć na pierwsze wystawy organizowane w Londynie przez Independent Group we wczesnych latach pięćdziesiątych czy francuskich „nowych realistów” od 1960, to widać też jakieś prekursorstwo WZO.

Swoim rozmachem, a także włączeniem zamysłów modernistycznych Wystawa Ziem Odzyskanych trochę przeraziła partyjnych aparatczyków. A jeśli dodać do tego frekwencję niższą niż zakładano, pewne ekonomiczne potknięcia oraz różne nieprawomyślne „ekscesy” towarzyszące Światowemu Kongresowi Intelktualistów, to mamy już zestaw argumentów, aby przyhamowywać tzw. nadmierne ambicje Wrocławia. Tak też oczywiście zrobiono. I uczyniono to jeszcze z trzech względów. Po pierwsze, wysuwana jako priorytet idea „Ziem Odzyskanych”, ponieważ związana z osobą Gomułki, została stłumiona i zastąpiona „pełną integracją” tzw. Ziem Zachodnich i Północnych, Ministerstwo Ziem Odzyskanych zlikwidowano na początku 1949 roku, a Gomułka popadł w niełaskę. Po drugie, Wrocław i kilka innych punktów Dolnego Śląska uczyniono wrażliwymi strategicznie miejscami, nafaszerowanymi elementami wojskowymi, w związku z tym nie było miasto nad Odrą faworytem wśród tzw. otwartych i targowych (na te funkcje licencję przejął Poznań). Po trzecie, w stalinizmie i w jego artystycznym przedłużeniu w formie socrealizmu ganiono jednym tchem wszelkie kapitalistyczne zaszłości (a więc i wrocławski modernizm), jak i zdegenerowane nowatorstwo kompozycji abstrakcji czy ready made (przedmiotów gotowych) oraz rozwiązań pochodnych. Dlatego też wykorzystanie wielkiego potencjału rozebranych i stopniowo niszczących pawilonów WZO było (poza zachowanymi budowlami Berga, Poelziga i Konwiarza) cząstkowe i znikome. Samą Halę teraz już tylko określano jako „Ludową”, nie bacząc na to, że w niemieckim tłumaczeniu jest ta nazwa dwuznacznie nazistowska. Przydatna stała się dla rozlicznych imprez masowych i targów. Natomiast na ścisłych terenach ekspozycyjnych do końca XX stulecia zorganizowano jedynie kilka przedsięwzięć wystawowych godnych odnotowania. W 1954 była to dość już socrealistyczna Krajowa Wystawa Wynalazczości i Postępu Technicznego w Strefie B, a w 1959 ograniczona tylko do Hali Wystawa Drobnej Wytwórczości. Biorąc pod uwagę sytuację opuszczenia i przejścia części terenów przez Ogród Zoologiczny, a Pawilonu Czterech

Kopuł przez Wytwórnę Filmową, myśli o wielkich wystawach i targach (wciąż na szczęście we Wrocławiu obecne) przenoszono w inne przestrzenie, i tak na przykład wystawę „Plastyka w Przemysle” zorganizowano w 1965 roku w salach NOT-u. W ramach efemerycznego powrotu na teren wystawowy, w 1959 roku pojawiła się w kularach Hali Stulecia Wystawa Drobnej Wytwórczości jako pewien rekord tytanicznej pracy grupy młodych artystów, którzy zrealizowali kilkanaście tysięcy metrów kwadratowych grafik towarzyszących eksponatom. Stosunkowo ciekawa była też w Hali Stulecia w 1988 roku zaprojektowana przez Adama Łowczyckiego (m.in. przy współpracy Mieczysława Piroga) minimalistyczna co do formy wystawa „Infosystem”. Organizowane w latach 80. i 90. pokazy i targi miały mniejszą skalę i nie wyróżniały się artystycznie.

Miasto w mieście

Znaczącym wyjątkiem w pewnym ekspozycyjnym zastoju stała się, zdaniem piszącego te słowa, ważna z artystycznego punktu widzenia wystawa milenijna „Wrocław Moje Miasto” otwarta od czerwca do września 2000 roku. I aczkolwiek została niezwykle dobrze przyjęta przez zwiedzających, opinie medialne o niej były nadzwyczaj skąpe, a i dziś nie jest specjalnie przypominana. Obejmując swym zakresem to, co znaczące w mieście nad Odrą między 1945 i 2000, planowana początkowo w Pawilonie Czterech Kopuł została zaprezentowana w dawnym Pawilonie Państw Konwiarza, a teraz w budynku Wytwórni Filmów Fabularnych. W koncepcji wstępnej, przygotowanej w oparciu o liczne konsultacje i wskazówki ekspertów, autorzy wystawy: Włodzimierz Dolatowski, Michał Jędrzejewski, Stanisław Lose i Mieczysław Piróg wskazali na co najmniej sześć dużych bloków tematycznych. Pierwszy miał obrazować nie tylko zniszczenia, ale także całkowitą zmianę ludności miasta. Drugi obejmował wysiłek zmagania z różnorodnymi przeciwnościami dla samodzielnego uformowania oblicza Wrocławia. Trzecim tematem było to, co zadziwiająco zintegrowało wrocławian, a także stało się ich oryginalnym atutem: osiągnięcia kultury lat 60. i 70. Czwarty problem ściśle łączył akcje wolnościowe i religijne z kształtującym się od lat 80. strategicznym myśleniem mieszkańców miasta nad Odrą o ich własnej przyszłości. Jeśli osobnym tematem (piątym), przewijającym się przez całą wystawę, była w założeniu wstęga z wypisanymi imionami i nazwiskami mieszkańców Wrocławia od 1945 roku, to zagadnienie szóste kształtowała aktualna na przełom stuleci myśl o działaniu na rzecz ulokowania tu wystawy światowej³⁹.

Niektóre z powyższych tematów pokazano skrótowo, inne rozwinięto, a wszystkie dyskutowano z konsultantami i potem zmodyfikowane znalazły odbicie w precyzyjnie przygotowanym rysunkowym planie (oraz przestrzennym modelu) autorstwa Michała Jędrzejewskiego. Należy dodać, że ten wybitny projektant wystaw, scenograf i pedagog znany jest też ze swych niezwykle imaginatywnych, ale i filozoficznych rysunków: rejestrujących, opowiadających czy komentujących. Będąc współtwórcą przemiewczego i akcyjnego ruchu sensiblistycznego (od 1956 roku), w dużej



³⁹ Marzenia o Expo nie spełniły się. Jednakże potencjał Wrocławia jest taki, że kierunek działań na rzecz przyznania miastu prawa do zorganizowania wystawy światowej w przyszłości z pewnością jest słuszny, na co stara się zwrócić uwagę też autor niniejszego tekstu.

mierze współkształtował taką budowę wystawy, którą określić można jako „baba w babie” czy szkatułowość albo „matrioszkowość”. Jego rysunek wstępny jako „ilustracja” dyskusji czterech projektantów był już od razu zminiaturyzowaną projekcją tego, co stało się makietą ekspozycji. A owo tekturowe odrzutowanie stało się z kolei pomniejszonym pokazaniem ogromu przedmiotowych, przestrzennie formowanych, ale też i fotograficznych, tekstowych, filmowych, świetlnych czy dźwiękowych struktur, dających razem multimedialny charakter wystawy. Natomiast na samej ekspozycji, w perfekcyjnym ukształtowaniu „ulic” zwiedzania i ze wszystkimi tymi piwnicami, schodami, piętrami, kondygnacjami, ruchem oraz dźwiękiem, wyłaniało się (na wystawie siłą rzeczy w małej skali) **miasto w mieście**. Jednocześnie, w dobrze rozplanowanej grze świateł, pełnym ciepła, ekspozycyjnie zhumanizowanym Wrocławiu w miniaturze, zwiedzający – jak duże dzieci poruszające się wewnątrz domu lalek – często chyba dochodzili do wniosku, że są jednocześnie i w realnym mieście, i w fantomatycznej opowieści o nim. Poczucie zminiaturyzowania nie ustępowało nawet wtedy (a może i dlatego), gdy zauważaliśmy, iż niektóre fragmenty ekspozycji pokazywały nie tylko fragmenty miasta w wymiarach 1:1, ale operowały realnymi przedmiotami nieudającymi niczego poza własnym wyglądem. Wielka wiedza projektantów WMM o typach wystawienniczych prezentacji w Europie i USA pozwoliła na uruchomienie nowatorskich idei. Specjalne znaczenie zdaje się wśród nich mieć ukierunkowanie się na otwarcie ku doświadczeniom odbiorców. Już sam charakter ekspozycji (miasta w mieście) umożliwia zwiedzającym uczestniczenie w grze między realnością i multimedialnymi jej odwzorowaniami. W takim polu doświadczeń to, co eksponowane, przestaje być obce, a tworzy klimat zachęcający do uczestnictwa. I to mimo uruchomienia wielu technologicznie wyrafinowanych chwytów. Albo też dzięki nim.

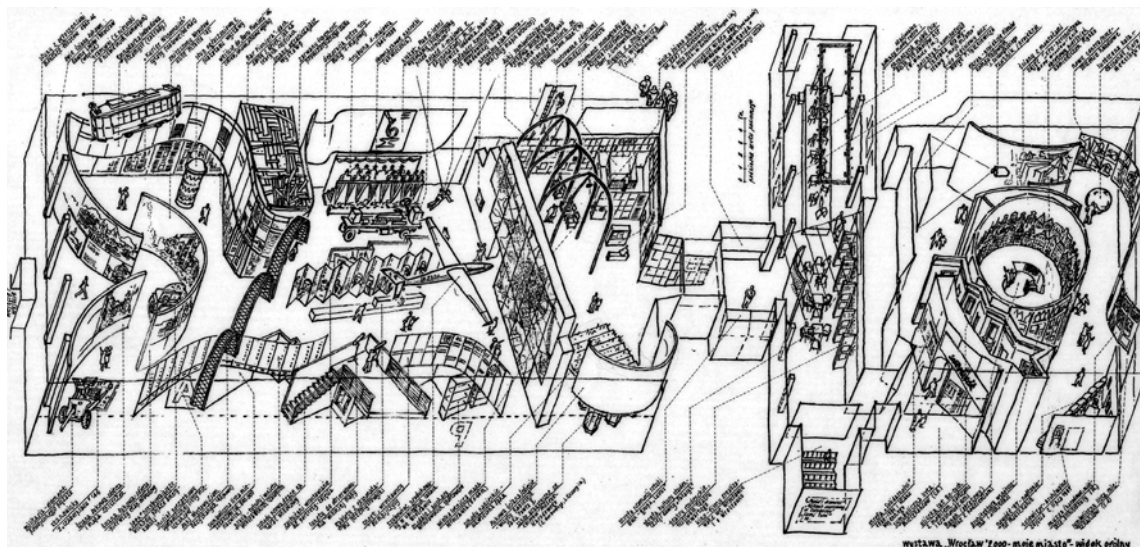
W stosunku do planów i założeń sama wystawa była nieco zmodyfikowana, ale w ogólnej strukturze dawała niezapomnianą atmosferę miasta zmieniającego się w czasie, choć stale odczuwanego jako godne odkrywania na nowo i w końcu przyjazne, choć wydawałoby się, że jest już dobrze znane. Jeśli wejście było dramatycznym zestawieniem realnych obiektów: armaty i wojskowego jeepa z wędutami dwóch metropolii: Lwowa – skąd przybywano, i Wrocławia – dokąd przyjeżdżano („mieszkańcy bez miasta i miasto bez mieszkańców”), to labiryntowi odbudowy, przebudowy, modernizacji itd. towarzyszyła wspaniale ironiczna i nostalgiczna „Wstęga kuriera wspomnień”. Ten gigantyczny kolaż tekstów, mimo że w stosunku do realnych gazet mocno powiększony, w strumieniu „przelatujących” 55 lat był drobiną. Także jego odczytywanie (ponad godzinę) w odniesieniu do półwiecza stanowiło skok Guliwera na palcu wielkoluda. Same wycinki z wrocławskich gazet miały niejednokrotnie przezabawnie brzmiące dziś fragmenty, takie np. jak cytaty z 1952 roku: „Pracownicy Opery wzywają do współzawodnictwa kolegów z Opery Warszawskiej”⁴⁰ czy „od 1-go lutego obowiązuje bezdźwiękowy ruch pojazdów mechanicznych”⁴¹ albo z roku 1985: „Z pastą



⁴⁰ Wrocław Moje Miasto..., op. cit., s. 23.

⁴¹ Ibidem.

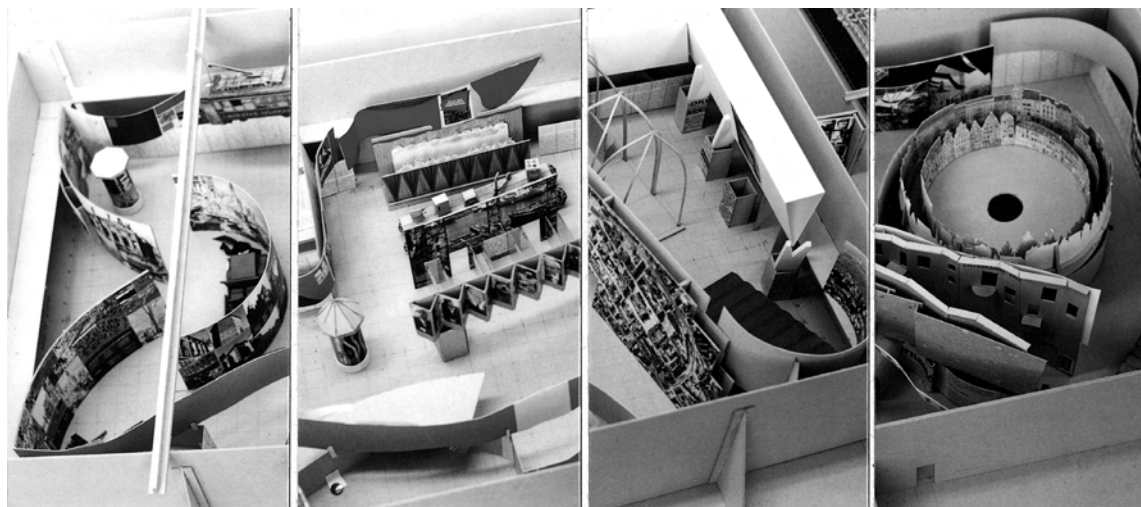
⁴² M. Dyżewski, *Ab urbe recondita*, [w:] Wrocław Moje Miasto..., op. cit., s. 114.



do zębów w naszym mieście jest tragedia”⁴². Przy prezentacji architektury (ciekawy „zalew” zdjęć domów i domków w różnych konwencjach i stylach) bardzo oryginalnie pokazano dumę wrocławskiej odbudowy: Rynek. W nawiązaniu do tego, że jest to jedno z najwyższych miejsc w Polsce, widzowie, wchodząc w kolistą przestrzeń, mogli jak w panoramie doświadczać widoku barwnych kamienic wokół, tyle że ukazanych w ruchu obrotowym. Wspaniały efekt. Poniżej była jeszcze jedna oryginalna forma: zaprezentowanie w sposób imaginatywny tego, co mieści się pod płytami Starego Miasta: kolorowe strefy kanalizacyjne, płątnina walców, węzłów, rur i rurek, ale także i sfera konkretystycznych plusków i bulgotów. Cały podziemny świat komunikacji sanitarnych i wodno-kanalizacyjnych niezbędnych w wielkiej metropolii, a często niedocenianych. To odwrócenie miasta podszewką do góry (nie bez

il. 11 Wystawa „Wrocław Moje Miasto”, rysunek koncepcyjny Michała Jędrzejewskiego, fot. Michał Jędrzejewski

il. 12 Wystawa „Wrocław Moje Miasto”, model proponowanej wystawy opr. Michała Jędrzejewskiego, fot. Michał Jędrzejewski





- il. 13 Wystawa „Wrocław Moje Miasto”, Trybuna, fot. Janusz Bohajczuk
- il. 14 Wystawa „Wrocław Moje Miasto”, Uliczka Lat 80-tych, fot. Janusz Bohajczuk
- il. 15 Wystawa „Wrocław Moje Miasto”, Szaberplac, fot. Janusz Bohajczuk

wpływu takich znanych koncepcji jak te zastosowane onegdaj w paryskim budynku Centre Pompidou z 1977 roku) stanowiło niezwykle akcent wystawy (projekt Jacka Kosa oraz Urszuli Gogulskiej-Kos).

Poza fotograficznymi prezentacjami pocztów patetycznych rektorów (głównie w swych togach) wydobyte zostały osobistości ważne dla miasta po 1945, zgodnie z hierarchią zasług właśnie dyskutowanych w roku 2000. Nawiasem mówiąc, niektóre z nich od tego czasu zbladły lub spadły z piedestału. W salce kinowej pokazywano non stop filmy odnoszące się do wydarzeń i postaci, w dużej mierze ze sfery kultury. Nawiązania do muzyki objęły instytucje i festiwale. Osiągnięcia teatru to „ożywiona cyklem zdjęć atmosfera historycznych spektakli” wraz z przedmiotami gotowymi, tj. „okruciami scenografii”⁴³. Z kręgu oryginalnej wrocławskiej sztuki współczesnej (zasługującej na to, aby miasto promowało się poprzez jej reprezentację) nacisk położono na przykłady wzornictwa (piękny wybór zróżnicowanych krzeseł), równie spektakularne przykłady szkła i ceramiki, a także pokaz plakatów tworzonych we Wrocławiu i dla Wrocławia w różnych latach i stylizacjach (cała ściana 220 dzieł). Inne przykłady ze sztuki miały wybiórcze „ujęcia ujęć”. Zwracało np.

 ⁴³ *Ibidem*, s. 113.



uwagę jednoczesne zaprezentowanie Grupy Luxus i Galerii Awangarda poprzez fasadę budynku galerii z dziełami tej grupy widocznymi przez wielkie okna sal. Kompozycje „wrocławskie”: Przemysława Tyszkiewicza (drzeworyt) oraz Krzysztofa Skarbka (malarstwo) były dużymi, niemal panoramicznymi „wizjami miasta”. Ale tu znów, mimo ryzykownych wymiarów, poczucie skondensowania i pomniejszenia nie opuszczało widzów. Uhonorowanie radosnej wrocławskiej twórczości studenckiej różnych generacji nastąpiło m.in. przez wydobycie takich wytworów jak kultowe fotele świebodzickie Józefa Chierowskiego⁴⁴.

Jednym ze szczególnie ciekawych aspektów „zminiaturyzowanego Wrocławia” były wystawowe „spoty” czy „komórki przestrzenno-czasowe” pozwalające na magiczne wejścia w miasto „owych lat”. Poza warstwą czysto wizualną te wyodrębnione strefy zawierały bardzo precyzyjnie dobrane aspekty dźwiękowe w niekłójących się ze sobą 18 sferach muzycznych, opracowanych przez Bogusława Klimsę. A same epizody ukształtowane zostały (jak przystało na wytrawnych znawców panoramy Jana Styki i assemblages Edwarda Kienholza) z obiektów gotowych, ale także i ze zmistyfikowanych reprodukcji czy imitacji. I tak, „Sza-

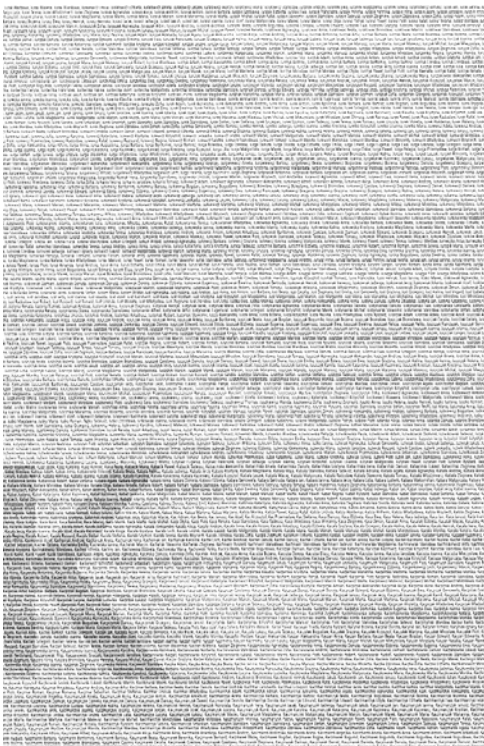
il. 16 Wystawa „Wrocław Moje Miasto”, Rynek, fot. Janusz Bohajczuk



⁴⁴ M. Jędrzejewski, *Plastyka (relacja z ekspozycji)*, [w:] *Wrocław Moje Miasto...*, op. cit., s. 85.



il. 17 Wystawa „Wrocław Moje Miasto”,
Infrastruktura pod Rynkiem, fot. Ja-
nusz Bohajczuk



il.18 Wystawa „Wrocław Moje Miasto”,
katalog, fragment druku „Wstęgi wroc-
ławian”, fot. Janusz Bohajczuk

berplac” przeniósł w lata czterdzieste i pięćdziesiąte, w targowiska totalnej podaży prawie wszystkiego (gdy wokół nie było niczego). Strefa Wystawy Ziem Odzyskanych i Kongresu Intelktualistów otwierała wirtualne przestrzenie tego, co na pokaz (wraz z komputerową rekonstrukcją Grzegorza Borowika i Dariusza Grzybowicza). „Pokój Kowalskiego” odtwarzał umiarkowaną konsumpcję lat sześćdziesiątych z meblówką, telewizorem i kapciami. „Trybuna Pierwszomajowa” pozwalała zwiedzającym wejść na górę i w charakterze partyjnych dygnitarzy pozdrawiać defilujących w takt socjalistycznych marszów. Stan Wojenny przypominała widmowa i odrapana „ZOMO Strasse” (jak kadr z filmów ekspresjonistycznych). „W uliczce lat osiemdziesiątych przemieszczał się stalowy, groźny i skrzydlaty mobil Piotra Jędrzejewskiego jako ruchomy kontekst dla paradujących ulicą krasnali z Pomarańczowej Alternatywy Majora Waldemara M. Fydrycha”⁴⁵. Ten mobil był czytelną aluzją do „wrony” – ksywy reżimu wojskowego. Krasnal natomiast od 1981 roku w różnych odniesieniach jest prawie herbem miasta. Specjalne miejsce otrzymała też „Powódź 1997” z workami piasku i mieszkaniem tonącym w wodzie. Ta dramatyczna walka z Odrą zalewającą domy i ulice była jednocześnie punktem zwrotnym, gdyż dzięki inicjatywom prezydenta miasta Bogdana Zdrojewskiego znacząco podreperowano infrastrukturę i skierowano myśli ku uczynieniu Wrocławia miastem wystawy światowej, co symbolizowała „globalna” kula przy wyjściu. Niestety, marzenie to wciąż jest utopią, ale forma wielkiej kuli przynajmniej zostaje jako przypomnienie. W konwencji zmniejszonego „miasta w mieście” mieściła się dobrze atrapa zredukowanego o 1/3 niebieskiego tramwaju (prawie prekursorstwo wobec „fałszerstw” Kuśmirowskiego po 2003), obiektu i codziennego, i kultowego. Natomiast pewnym zaskoczeniem była oglądana w pierwszej chwili wielka lotnicza mapa Wrocławia o powierzchni 120 metrów kwadratowych, w sposób „nieprawdopodobny” wciśnięta w tę ekspozycję. Ale wystarczyło tylko przypomnieć sobie grę skali i już z powrotem byliśmy w świecie Guliwera. W wydobyciu aspektu doświadczania przez widzów przestrzeni i to zarówno tych z przedmiotami gotowymi, jak i ze zmniejszonymi ich atrapami, wystawa WMM stała się ekspozycją „z nerwem” i zmieściła się znacząco w tendencji tego, co sztuka wystawiennicza zaczęła proponować na początku XX wieku. Wspomnieć tu można np. działające surowością prawdy przedmiotów i projekcji filmowych Muzeum Apartheidu w Johannesburgu (2002) czy też to, co zostało w 2004 roku twórczo ukonkretnione w Muzeum Powstania Warszawskiego w Warszawie⁴⁶. Ale nikt nie przyznał Dolatowskiemu, Jędrzejewskiemu, Lose i Pirogowi prekursorstwa.

M. Dyżewski, podsumowując ekspozycję, trafnie zauważył: „Wystawa o Wrocławiu głosi swą pieśń... stosując... język aluzji, symboli, myślowych skrótów i odległych skojarzeń. Sprawy warte książki



wypowiedziane są – jak w aforyzmie – w kilku słowach albo poprzez dające do myślenia zestawienia: obrazów sytuacji, przedmiotów⁴⁷. Można tu zauważyć, że mimo bardzo starannego wyboru materiałów do pokazania wystawa WMM nie ustrzegła się nadmiaru. Ale jednoczesny kunszt autorów pozwolił w tej niewielkiej przestrzeni, dodatkowo też „cieplej” i zhumanizowanej, zmieścić... całe miasto. Miasto i jego sympatycznych mieszkańców. Także i tych zwiedzających. Wybitnym przedsięwzięciem (konceptualnym w swym charakterze, lecz sięgającym korzeniami do przezabawnego sensibilizmu), projektem precyzyjnym, ale bardzo „ludzkim” jednocześnie, stała się „Wstęga Wrocławian”. Przez całą wystawę przewijał się pas skrupulatnie zestawionych wszystkich odnotowanych po 1945 roku nazwisk i imion obywateli miasta nad Odrą (jeśli nazwisko powtarzało się, to wypisano je tylko jeden raz, dzięki temu uniknięto gigantycznej rozbudowy listy). Dodatkowo w katalogu sprawozdawczym spis ten został w całości przytoczony⁴⁸, a strony z maczkiem drukowanymi literami przypominają... dzieła Romana Opalki czy On Kawary.

Gdyby porównać wystawę WMM z roku 2000 do WZO, to przypomnieć można, że o wystawie z 1948 roku pisano, iż jest ona jak książka w przestrzeni. Tutaj mielibyśmy sytuację odwrotną: wielka ilość informacji o powojennym Wrocławiu została skondensowana, a przestrzeń ekspozycyjna (w gruncie rzeczy dość skromna) otrzymała duży bagaż treści i ewokuje wielką księgę. Natomiast jest kilka cech jednoczących i tamtą, i tę wystawę. Po pierwsze, byłoby to jednoczesne uruchamianie elementów wielu mediów: na WZO jeszcze skromne, ale ciekawe włączenie projekcji filmowych, na wystawie WMM już szersza multimedial-

il. 19 Wystawa „Wrocław Moje Miasto”, „Wstęga wrocławian”, fot. Janusz Bohajczuk



⁴⁵ *Ibidem*, s. 84.

⁴⁶ Muzeum Powstania Warszawskiego zaprojektował architektonicznie Wojciech Obtułowicz, zaś plastycznie przygotowali: Jarosław Kłaput, Dariusz Kunowski i Mirosław Nizio.

⁴⁷ M. Dyżewski, *Ab urbe recondita*, [w:] *Wrocław Moje Miasto...*, op. cit., s. 112.

⁴⁸ *Wrocław Moje Miasto...*, op. cit., s. 1A-1942.

ność. Po drugie, i tam, i tu zaistniało wydobywanie możliwie bezpośrednio wielu przedmiotów gotowych – działających na widzów mocno swą obecnością, przeniesieniem ze świata funkcji w rejon opowieści. Ale chyba najważniejszy byłby stosunek projektantów do sztuki oraz takie działanie, aby sfera „podaży informacyjnej” przenikała się z wyobraźniowymi światami artystów. A takie przenikanie, choć w 1948 zakłócające przez aparaczyków, mimo wszystko prowadziło do nowych jakości: nie byłoby polskiej szkoły wystawienniczej bez tych eksperymentów. Także i na ekspozycji WMM: na kilku różnych poziomach obecna w niej sfera sztuki nie tylko uruchomiła „miasto w mieście” i to co w nim najlepsze, ale otwarła się multimedialnie na bogactwo wrażeń i interpretacji. Szkoda tylko, że obu wystawom towarzyszyło tyle przeszkód. Na WZO było to tłumienie „nieprawomyślnego” entuzjazmu, a przy wystawie WMM szersze niezauważenie i niewykorzystanie tego, co pokazali projektanci.

Andrzej Kostołowski

Historyk sztuki, krytyk i teoretyk sztuki. W latach 1966–2006 pracownik Muzeum Narodowego w Poznaniu, organizator i kustosz Oddziału MNP w Śmiełowie, aktualnie wykładowca Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu i Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu. Autor książki Sztuka i jej meta (2005).

Summary

ANDRZEJ KOSTOŁOWSKI / Obstacle Courses. ‘The Recovered Territories’(1948) and ‘Wrocław My City’(2000) Exhibitions

Two exhibitions are to be described as significant installation achievements in Wrocław since 1945: ‘The Exhibition of the Recovered Territories’ (1948) and ‘Wrocław My City’ (2000). Although organized around some social and historical subjects, their arrangements made them pioneering for the art of exhibitions. The first one (curated by Jerzy Hryniewiecki) ‘The Exhibition of the Recovered Territories’ in spite of many propaganda orders and pressures, have emphasized the very presence of works of art as well as striking assemblages of ready made objects. Joined by most important Polish architects and artists of that time, it was installed in historical site of the former 1913 Centenary Exhibition with its two modernistic masterpieces (Centenary Hall and Pavilion of Four Domes). The forms at the Courtyard, precisely arranged by Marek Leykam, emphasized 106m tall ‘Spire’ (masterly constructed by Stanisław Hempel). Amongst departments of this exhibition especially important was the space devoted to the ‘Coal’ theme – huge black interior with walls made of bricked coal (with imaginative design by Stanisław and Wojciech Zamecznik). There were monumental paintings and sculptures in several places of this exhibition as well as some striking agglomerations of objects (a tower built of buckets, a bus stop of bowls, kiosks of cans, drainpipes full of goods, huge propellers etc). The second exhibition, ‘Wrocław My City’ was devoted to life in Wrocław after 1945 and it was shown in the hall of Film Factory. The designers (Włodzimierz Dolatowski, Michał Jędrzejewski, Stanisław Lose and Mieczysław Piróg) have developed there a kind of multimedia installation with strong emphasis on agglomerations of objects as well as their reconstructions slightly smaller than originals. Especially two features could be mentioned: a cellar labyrinth of drainpipes imitating water-sewerage system under Old Market Place and the ribbon with all names of Wrocław citizens since 1945 running around the whole exhibition. In spite of very limited responses in the media, this very vivid ‘city in miniature’ was very much enjoyed by visitors. Both exhibitions: that of 1948 and the other one of 2000, could be seen as anticipating further features in Polish art.