

Mansfeld, Bogusław

Problem podziałów chronologicznych w badaniach nad dziejami muzealnictwa polskiego na przykładzie muzeów historyczno-artystycznych w XIX w.

Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo 7 (91), 67-77

1979

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Zakład Muzeologii

Bogusław Mansfeld

PROBLEM PODZIAŁÓW CHRONOLOGICZNYCH W BADANIACH NAD DZIEJAMI MUZEALNICTWA POLSKIEGO NA PRZYKŁADZIE MUZEÓW HISTORYCZNO-ARTYSTYCZNYCH W XIX W.

Zarys treści. Tematem artykułu jest propozycja oparcia podziałów chronologicznych w muzealnictwie w pierwszym rzędzie na jemu tylko właściwych wyróżnikach. Propozycja ta została ukazana na przykładzie muzeów historyczno-artystycznych w XIX w., które ewoluowały od ilustracyjności wobec znaczeń ogólnych do autonomii gromadzonych przez siebie przedmiotów.

Dotychczasowe badania nad historią muzeów w Polsce rzadko wykraczały poza poszczególne instytucje; mamy w rezultacie kilka starannie opracowanych monografii¹ i w jednym wypadku cenne charakterystyki ludzi sprawami muzealnymi szczególnie zainteresowanych². Brak jednak prób ściślejszego określenia chronologii i charakteru rozwoju naszego muzealnictwa, traktowanego na szerszym tle kulturowym. Istniejące w tym zakresie publikacje nie wykraczają poza zwykłą kolejność faktów, niekiedy tylko zestawianych w okresy, pozostające luźno w związku z ogólnie przyjętymi podziałami historycznymi³. Jedną z przyczyn takiego stanu rzeczy są zbyt jeszcze skromne rezultaty badań; zainicjowane w 1977 r. w Zakładzie Muzeologii prace nad stworzeniem wszech-

¹ Np. Z. Żygulski (jun.), *Dzieje zbiorów puławskich*, [w:] *Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie*, t. 7, Kraków 1962, s. 5—265; T. Dobrowolski, *Zarys historii Muzeum Narodowego w Krakowie*, [w:] *Rozprawy i Sprawozdania...*, t. 1, Kraków 1952, s. 12; A. Kopff, *Muzeum Narodowe w Krakowie. Historia i zbiory*, Kraków 1962 (bez przypisów); S. Lorentz, *Muzeum Narodowe w Warszawie. Zarys historii*, [w:] *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie*, 1/1938, s. 2; tenże, *Muzeum Narodowe w Warszawie w latach 1939—1954*, [w:] *Rocznik...*, 2/1957, s. 7.

² K. Malinowski, *Prekursorzy muzeologii polskiej*, Poznań 1970.

³ Jednym z najlepszych w tym zakresie może być popularny zarys historii kolekcjonerstwa i muzealnictwa polskiego pióra S. Lorentza, *Przewodnik po muzeach i zbiorach w Polsce*, Warszawa 1971.

stronnie pomyślanego katalogu muzeów polskich, pozwoli w przyszłości je zintensyfikować, dostarczając badaczom bogatej bazy źródłowej.

Biorąc jednak pod uwagę istniejące już ustalenia, łatwo odkryć o wiele poważniejszą trudność. Tkwi ona mianowicie w słabym rozwoju dawniejszego muzealnictwa. Stąd uchwycenie ważniejszych relacji między muzeami a kontekstem kulturowym, w którym przyszło im działać nie jest proste. Dlatego należy zaczynać od tego drugiego, a zwłaszcza od studium tych jego aspektów, które bezpośrednio wiążą się z muzeum: pojęciem narodu i ojczyzny, stosunku do tradycji, myśli politycznej, zadań stawianych nauce, czy jeszcze szerzej — panujących poglądów filozoficznych⁴. Można już dzisiaj założyć, że czas trwania pewnego zespołu poglądów wyznacza określony cykl w rozwoju muzeów. Długość jego zależy od okresu rozwiązywania problemów, które wspomniany zespół poglądów narzuca instytucjom muzealnym. W trakcie tego wykształcają się charakterystyczne dla poszczególnych cykli modele muzeów, na które składają się sposoby zbierania, posiadania i prezentowania muzealiów, wewnętrzna struktura organizacyjna, wielkość i poziom personelu itp.⁵

W obrębie ogólnie traktowanych cech składających się na obraz epoki, ważne są z naszego punktu widzenia te, które dotyczą sytuacji narodu i państwa. Sytuacja Polski porozbiorowej spowodowała, że na jej obszarze, a także na emigracji rozwinęły się przede wszystkim muzea historyczno-artystyczne. Miały one poważne znaczenie dla społeczeństwa egzystującego między jawą a wspomnieniem. Ta pierwsza przeniesiona w drugie —

...jakkolwiek zachowuje te same fakty — pisał pod koniec ubiegłego wieku E. Abramowski — ukazuje je jednak jakoś inaczej, odsłania swoje jądro estetyczne; nie przestając być czymś bolesnym lub wesołym, strasznym lub łagodnym, objawia jednak spokojną istotę tych rzeczy, wyswobodzoną ze splotu potrzeb życiowych i sądzienia życiowego [...]. Jest to pierwszy zaczątek piękna: wspomnienie pierwszym artyzmem. Świat rozpatrywany ze strony wspomnień, jest rozpatrywany estetycznie⁶.

Tak też czyniło w czasie, kiedy słowa te ukazały się na łamach „Przeglądu Filozoficznego” — muzeum historyczno-artystyczne.

Akcentując w sposobie interpretowania swoich zbiorów czynnik artystyczny, znajdowało się ono już jednak u kresu rozpoczętej na pocz. XIX w. ewolucji; w punkcie wyjścia sytuacja była odwrotna. Odwrotna, ale nie niesprzeczna. Przedmioty gromadzone dla muzeum w Puławach, nawet jeżeli były dziełami sztuki, miały w pierwszym rzędzie walor pa-

⁴ Przy pisaniu niniejszego artykułu wykorzystałem nie publikowany materiał zebrany do referatu wygłoszonego na Sesji zorganizowanej z okazji 40-lecia Stowarzyszenia Historyków Sztuki w 1974 r. w Warszawie pt. *Rozwój koncepcji muzealnictwa historyczno-artystycznego w Polsce*.

⁵ Na temat problemu cyklu i modelu w badaniach historycznych por. F. Braudel, *Historia i trwanie*, Warszawa 1971.

⁶ E. Abramowski, *Co to jest sztuka (z powodu rozprawy L. Tolstoja, „Czto takoję iskusstwo?”)*, [w:] *Przegląd Filozoficzny* 3/1898, s. 102–103.

miątek przeszłości, teraz natomiast sztuka zestetyzowała historię. W ten sposób, jak gdyby zgodnie z duchem czasu, określanego przecież m.in. mianem neoromantyzmu, realizowała się filozofia sztuki Hegla, dla której piękno będąc wyrazem ducha absolutnego, dokonywało „syntezy zjawiska z ideą, rzeczywistości z myślą, treści z formą”⁷. Proces ten nie miał już jednak tak postulowanego przez nią maksymalizmu; toczył się właściwie tylko w obrębie samej sztuki i stawianych jej wobec społeczeństwa zadań. Poza nią działało wiele nowych czynników, wśród których na pierwszy plan wysuwała się nauka. Traktując rzeczywistość głównie w kategoriach doświadczenia, wpłynęła pośrednio też na emancypację sztuki (autonomizującej się od impresjonizmu rozwojem własnych środków wyrazu), a zarazem badań nad jej historią. Odnotowały to również ówczesne muzea bardziej systematyczną interpretacją swoich zbiorów. Ale korzyść była jak się zdaje dwustronna: nauka, a zwłaszcza rozumienie historii, nie poprzestała tylko na faktach. Margines twórczej wyobraźni powoli zaczął znowu zyskiwać na znaczeniu. I może właśnie dzięki temu F. Braudel mógł po latach napisać:

Wspomnienie jest niezbędną materią życia i nie zawsze materią bezwładną [...] Wyższość naszej historii polega na tym, poza wszystkim innym, że w sposób nie pozbawiony wielkości (jednej z wielkości właściwych cywilizacji europejskiej) włącza element racjonalny w mechanizm wspomnień zbiorowych i w ich kontrolę⁸.

Zarysowane w ten sposób zmiany w relacjach między sztuką a historią, jakie miały miejsce w ciągu XIX w., mają charakter spójny i na skutek tego tworzą pewną całość chronologiczną. Wydaje się, że wyodrębnienie jej, jak również stworzenie dzięki temu możliwości konstruowania zmian podobnych dla XX w. może być ogromnie przydatne w badaniach historii naszego i nie tylko naszego muzealnictwa. Ze względów metodycznych natomiast będzie rzeczą bardzo pożyteczną nazwanie tej całości cyklem, ponieważ odpowiada ona chyba temu, co w przybliżeniu z pojęciem tym wiąże wspomniany F. Braudel. W tym wypadku jest to cykl, w którym podstawową rolę pełni muzeum historyczno-artystyczne. Biorąc pod uwagę uwarunkowania ogólne, kształtujące jego charakter, początek tego cyklu zaczynał się w romantyzmie, natomiast koniec przypadał na okres neoromantyzmu. To nie znaczy jednak, że charakter ten był bez reszty określony tym, co się wówczas działo w kręgu zainteresowań intelektualnych. Ma on pewne cechy własne, które można sprowadzić do następującego stwierdzenia. Całość trwania cyklu polega na przechodzeniu zbioru z pozycji zależnej od kontekstu kulturowego, powołującego go do instytucjonalnego istnienia, do pozycji w nim autonomicznej, ale w dalszym ciągu z nim związanej. Autonomia ta polega na tym, że zbiór jest teraz jedynym, uprawdopodobnionym źródłem treści, których przed-

⁷ W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, t. 2, Warszawa 1968, s. 242.

⁸ F. Braudel, op. cit., s. 109.

tem był w zasadzie tylko ilustracją. Widać w tym pozytywistyczny stosunek do historii widzianej tylko przez pryzmat dokumentu. W sumie możemy powiedzieć, że proces ten jest zbieżny z tym, co zauważył już M. MacLuhan, pisząc o takich zjawiskach w obrębie kultury masowej, w których środek przekazu sam staje się treścią. Obserwując dalsze, pozadziwiewnastowieczne dzieje muzealnictwa możemy stwierdzić, że jest to również i jego cecha. Zmienny jest zespół czynników wynikających z aktualnie toczącego się procesu historycznego i w odniesieniu do nich możemy mówić o muzeum jako o instytucji z procesem tym związanej i wraz z nim zmieniającej się. Korzystając z nich chcielibyśmy ogólnie zarysować wspomniany cykl muzeów historyczno-artystycznych w odniesieniu do Polski.

Wśród pierwszych, nielicznych zresztą inicjatyw muzealnych należy wyróżnić oczywiście muzeum puławskie Izabeli z Flemingów Czartoryskiej. Jej możemy przyznać rolę inauguracyjną interesujący nas cykl. Przedmioty, z których składały się jej zbiory były uzależnione prawie całkowicie od znaczeń im nadanych przez okoliczności związane z historią ludzi lub wydarzeń. — „Każda pamiątka człowieka sławnego — pisała I. Czartoryska — wzbudza ciekawość i uszanowanie”⁹. A napis na znajdującej się w jej zbiorach szabli z 1682 r. uzupełniał to przekonanie uświęconym tradycją przekazem: „Żem płatała Machmeckie szyszaki karwasze, Utrzymałam z honorem Świętą Wiarę naszą, I nie jednej pod Wiedniem dokazałam sztuki, Przeto mnie konserwować będą Wnuków Wnuki”¹⁰. Konsekwencją takiego rozumienia gromadzonych przedmiotów były zamierzone lub zrealizowane koncepcje ich interpretacji. Tadeusz Czacki rozpoczął nieukończone zresztą nigdy *Historyczne opisanie pamiątek w Sybilli*, jako historii Polski, której „epoki i zdarzenia znalazłyby ilustrację i materialny dowód w odpowiednich pamiątkach muzealnych”¹¹. Zamiar ten podjął Ł. Gołębiowski realizując go w formie obszernego, rozumowanego katalogu pt. *Historyczne opisanie Świątyni Sybilli w Puławach*, 1825, w którym „każdemu wiekowi historii Polski przypisano wybraną grupę przedmiotów[...] I one były punktem wyjścia rozważań, a nawet monograficznych artykułów na temat różnych osobistości historycznych i wydarzeń z nimi związanych”¹². Podobny charakter, choć ściślej związany z topografią zbiorów, miały trzy tomy rękopiśmiennego *Katalogu domu Gotyckiego* opracowanego przez samą Czartoryską.

Widoczna w powyższych interpretacjach ilustracyjność przedmiotów redukowałą ich wartość autonomiczną. Sytuacji nie zmieniał fakt otacza-

⁹ I. Czartoryska, *Uwagi związane z krzesłem Szekspira*, Bibl. Czart., rkps 2917 III, s. 49, cyt. za Żygulskim, op. cit., s. 259.

¹⁰ *Spis militariów historycznych w Świątyni Sybilli*, wg inwentarza zbiorów Bibl. Czart., rkps 3032, s. 87 i nn., cyt. za Żygulskim, op. cit., s. 250.

¹¹ Z. Żygulski, op. cit., s. 86.

¹² Ibid., s. 89.

nia szczególnym kultem tych z nich, które były pamiątkami po sławnych ludziach lub związanych z nimi wydarzeniach. Można bowiem powiedzieć o nich słowami W. Tatarkiewicza interpretującego filozofię Hegla: „każdy przedmiot, choć jest dziełem jednostki, jest odzwierciedleniem kultury ogólnej, która tę jednostkę wydała”¹³. Inny autor rozważając romantyczną koncepcję historii pisał: „Człowiek i wszystkie rzeczy są [...] częścią pewnej całości, wielkiego bytu — całe ich znaczenie leży w tym, że są częścią”¹⁴. Dla Hegla byt był absolutem tylko w całości. Ale całość ta była zmienna, nieustannie rozwijająca się i w trakcie tego wyłaniająca coraz to nowe postacie. I tylko w rozwoju historycznym mieściła się cała prawda każdej z dziedzin życia duchowego człowieka. Wprowadzało to czas jako niezbędny czynnik wszelkiego poznania. — „Przeszłość-Przyszłość” głosiła dewiza zbiorów puławskich, dając w ten sposób wyraz romantycznemu przekonaniu, że utrwalając pamiątki przeszłości determinuje się jednocześnie charakter przyszłości. — „Ojczyzno! Nie mogłam Cię obronić, więc Cię przynajmniej uwiecznię — pisała I. Czartoryska. — Ta chęć, to uczucie przyczyniły mnie do życia i wystawiłam naówczas świątynię Pamięci. Zebrałam tam pamiątki tej Polski, niegdyś tak świetnej a od wtenczas tak nieszczęśliwej. Tam żyłam, że tak rzekę, w przeszłości, a czasem w moich dumaniach tchnęłam nadzieją szczęśliwej przyszłości”¹⁵. A. W. Plater w związku z stworzonym przez siebie muzeum w Rapperswilu w tym samym pozostawał jeszcze przekonaniu: „Dla narodów, które niepoległość utraciły coś może być droższem nad pielęgowaniem ducha, tradycji i pamiątek przeszłości? — Są to nasiona, z których na nowo życie kiedyś odkwitnąć może”¹⁶.

Stąd wszelkie zamachy na przeszłość polską powtarzające się w ciągu XIX w. odbierano jako zagrożenie przyszłości, jeżeli nie po prostu jako niszczenie tożsamości narodowej. W związku z tym jeszcze jeden cytat z J. I. Kraszewskiego: „Nigdy może żaden naród nie doznał tego, by mu przyszłość odbierając i przeszłość zarazem odebrać chciano — nas to jednak spotkało, iż nam sfałszowano dzieje, a materiał historii palono i zabierano, abyśmy praojców zapomnieli”¹⁷. Częścią takiej całości było muzeum puławskie, podobnie jak inne, które w kręgu takich inspiracji powstawały.

¹³ W. Tatarkiewicz, op. cit., s. 243.

¹⁴ M.-M. Cottier, O. P., *Romantyczna koncepcja historii. Od Hegla do Marksa*, [w:] Znak 52/1952, s. 1138—1139.

¹⁵ Bibl. Czart. rkps 2917, t. 1, s. 89, cyt. za Z. Żygulskim, op. cit., s. 164.

¹⁶ W. Plater, *Pomnik i Muzeum w Rapperswilu*, [w:] *Album Muzeum Narodowego w Rapperswilu na stuletnią rocznicę 1772 r., wydane staraniem W. hr. Platera*, Poznań 1872, s. XII.

¹⁷ J. I. Kraszewski, *Słowo wstępne*, [w:] *Album Muzeum Narodowego...*, s. VII.

Przedmiot w ramach zbioru jest więc prawdziwy jako wyraz pewnego momentu rozwojowego, staje się natomiast fałszem, jeżeli jest brany za prawdę absolutną. To heglowskie przekonanie jest w interesującym nas przypadku poświadczane sposobem, w jaki kolekcjonowano pamiątki przeszłości. Do Puław przybywały z różnych stron dawnej Rzeczypospolitej, bliższych lub dalszych okolic Europy kawałki cegieł, rzeźb, witraży, części uzbrojenia, znaleziska z pól bitewnych, ułamki wyjęte z grobów, skrawki z ubiorów i chorągwi. Paciorki Blanki Kastylijskiej, matki Ludwika IX Świętego, z grobu rozbitego w czasie Rewolucji Francuskiej, znalazły się obok włosów Fryderyka Augusta, króla saskiego i księcia warszawskiego, opatrzonych napisem: „Kochał Polskę i Polaków”. Dekompletowano, obłamywano, wykrawano i demontowano. O zbieranych przez siebie „szczątkach” pisała Czartoryska do syna Adama, podróżującego po Włoszech:

Mam je stąd: po Kazimierzach, Zygmuntach, Zamoyskich: gzemsy, orły, odrzwia itd. Mam je z Francji: dwie cegły z Bastylii, dwa kamienie z zamku Franciszka I i inne jeszcze. Mam je ze Szkocyi i z Anglii. Otóż proszę Cię bardzo, ale bardzo, żebyś z temi marmurami, które dla mnie kiedyś przyjdą, kazał na okręt wsadzić i jaką pamiątkę z Rzymu, bądź z Kapitolu, bądź z Panteonu. Ja niekoniecznie żądam czegoś wielkiego, niech to będzie kawałek rogu, czy kapitolu, czy płaskorzeźby¹⁸.

Dalszy rozwój powstających w ten sposób zbiorów będzie odbywał się drogą odbudowywania wartości gromadzonych przez nie przedmiotów. Dokona się to w dużym stopniu pod wpływem filozofii minimalistycznej, w Polsce nabierającej znaczenia dzięki pozytywizmowi po 1863 r. Rozwijała się ona jednak i w okresie poprzednim, od 1831 r., w nadal trwającej tradycji oświeceniowej, towarzyszącej wzrastającemu po powstaniu listopadowym, a także dzięki recepcji heglizmu, nurtowi maksymalistycznemu, z charakterystycznym dla niego mesjanizmem. Jeżeli ta pierwsza postawa miała chyba najwięcej zwolenników w kraju, to ta druga była bardziej rozpowszechniona na emigracji. Powstanie styczniowe sprowadziło wszystkich na twardy grunt rzeczywistości, ale w życiu umysłowym, a przede wszystkim w kwestii narodowej da o sobie znać tendencja kompromisowa, zmierzająca do połączenia nakazu walki o niepodległość z troską o rozwój sfery społeczno-gospodarczej. W muzealnictwie najpełniej przejawia się ona w programie Muzeum Polskiego w Rapperswilu. Stanowi ono ważny moment w jego cyklu ówczesnym, ze względu też na usiłowanie znalezienia równowagi między racją ogólną a unaoczniającym ją zbiorem; sens zbiorów znajdzie swój odrębny symbol wizualny, a uwolnione od służebnej roli przedmioty wesprą ten symbol wartością niezależnego dokumentu. W ten sposób też kończy się proces przechodzenia instytucji muzealnej od sentymentalnego zbioru pamiątek po bohaterach do muzeum określanego „jako wierny obraz prze-

¹⁸ Listy księżnej Izabelli z hr. Flemmingów Czartoryskiej do st. syna księcia Adama, zebrała S. Duchńska, Kraków 1891, s. 71—72.

szości i terażniejszości narodu”¹⁹, zbieżny z odchodzeniem od rozumienia walki o niepodległość w kategoriach gry dyplomatycznej i stopnia poświęcenia jednostek do przekonania, że „sprawa polityczna wymaga współudziału wszystkich synów ojczyzny”²⁰. Władysław Plater dał wyraz temu przekonaniu doprowadzając w 1869 r. do postawienia pomnika w Rapperswilu, który dawał wyraz wiek już trwającej walce z zaborcami, a rok później otwierając muzeum, uzasadniające przy pomocy zgromadzonych eksponatów jej niepodważalne przez upływający czas racje. — „Tak to uwieczniwszy pamiątkę swej walki stuletniej przez pomnik internacjonalny — mówił W. Plater na otwarciu stworzonej przez siebie instytucji — uzupełnia ideę, która się w nim wcieliła, zakładając muzeum historyczne”²¹. Internacjonalność kolumny ustawionej na dziedzińcu zamkowym w nadlemańskim miasteczku, polegała na międzynarodowej czytelności jej symboliki, budzącej wśród obcych nie tylko współczucie dla tragedii Polaków, ale i na łączeniu jej antycznego wymiaru z potrzebą walk o niepodległość innych ludów.

Znalezienie dla treści ideowych oryginalnej formy wizualnej w postaci pomnika, uwolniło przedmioty muzealne od roli bezpośrednio służebnej, poszerzając tym samym zakres ich autonomii. W postaci rapperswilskiej stan ten, w kontekście walki o niepodległość można uznać za równoważny między ideą a rzeczywistością. W sferze instytucjonalnej była to jednak równowaga chwiejna. Początkowo miało to być zwrócenie uwagi opinii międzynarodowej na trwającą walkę o niepodległość, poparte świadectwem uczestnika wydarzeń. Świadczy o tym korespondencja Platera z Kraszewskim:

Chcielibyśmy wybrać weterana polskiego ze wszech względów godnego zaufania i któryby zamieszkał w Rapperswilu, w pobliżu pomnika, służył zwiedzającym za cicerone i miał dozór nad małym muzeum polskim składającym się ze znakomitych utworów artystów polskich, przedstawiających narodowy przedmiot z różnych broszur i książek historycznej treści, głównie zajmujących się epoką stu lat ostatnich, kart geograficznych polskich rycin itp.²²

Byłby to więc cicerone, który na wzór wspomnianego przez Pliniusza Lucjusza Hortyliusa Mancynusa²³ objaśniałby wystawione na widok publiczny dzieła mówiące o wydarzeniach, których sam był uczestnikiem. Dodajmy, mający w ówczesnej Europie wielu naśladowców; na przykład jednego z nich powoływał się również Plater. Zrozumiał on jednak

¹⁹ W. Plater, *Zdanie sprawy z fundacji pomnika i Muzeum w Rapperswilu za r. 1871*, s. 2.

²⁰ W. Plater, *Wstęp do korespondencji księcia Adama Czartoryskiego*, [w:] *Album Muzeum Narodowego...*, s. 128.

²¹ *Uroczystość otwarcia Muzeum Historycznego Polskiego w Rapperswilu, Dnia 23 października 1870 r.*, Drezno drukiem J. I. Kraszewskiego 1871, s. 5–6.

²² List z dn. 20 XI 1868 r., Dz. rkps UJ, sygn. 6526 IV; por. również list do K. Libelta z dn. 8 XI 1868 r., tamże, sygn. 6064 II.

²³ Pliniusz, *Historia naturalna (wybór)*, Wrocław—Kraków 1961, s. 380.

wkrótce, że wyposażenie starego wiarusa w „małe muzeum” jest niewystarczające. Potrzebne będzie muzeum przedmiotów, które poprzez własną wartość będą przemawiały za narodem, którego są obrazem i przejawem. To, które ostatecznie powstało nie rozstało się jednak z symbolami racji historycznych i przykładami osobistego bohaterstwa. Kult Kościuszki i Mickiewicza znalazł tu swój szczególnie eksponowany wyraz²⁴, a traktowanie wielu eksponatów nie jako wartości oryginalnych, ale ilustracyjnych jedynie, znalazło swój drastyczny nawet wyraz w działalności kustosa Włodzimierza Różyckiego²⁵. Ale dla muzeum historyczno-artystycznego proces przechodzenia do wartości oryginalnych, tworzących zbiór według własnych właściwości, rozpoczęty już wcześniej w kraju przez muzea związane z instytucjami naukowymi, tutaj został potwierdzony i usankcjonowany w perspektywie narodowej.

Widzenie przeszłości przez pryzmat dokumentu, a więc tylko jako ciągu wydarzeń, spowodowało wyodrębnienie się wielu nauk zajmujących się różnymi aspektami dziejów, dysponujących własnymi metodami badawczymi. Powstanie historii sztuki jest częścią tego procesu, a wprowadzenie do badań nad sztuką metod takich, jak metoda Giovanniego Morellego świadczy o akceptacji przez nią pozytywizmu w zamiarze osiągnięcia wyników podobnych do wyników w naukach przyrodniczo-matematycznych. Miało to swoje konsekwencje również w handlu dziełami sztuki, a przede wszystkim w muzeach, których pozycja zależeć będzie teraz od naukowo sprawdzonej wartości ich zbiorów. Wśród wybitnych historyków sztuki idących taką właśnie drogą należy wymienić Wilhelma Bodego, którego reforma muzeów berlińskich (1904) stała się ważnym wydarzeniem w tym zakresie. Pozytywistyczny sposób interpretacji sztuki dał o sobie znać jeszcze inaczej. Max Dvorzak, idąc śladem Taine’a, uznał równowartość wszystkich okresów w dziejach sztuki, a więc zredukował jak gdyby wertykalną wizję Riegla do bardziej horyzontalnych powiązań sztuki z ogólniejszym kontekstem kulturowym. Jej autentyczność była w związku z tym uzależniona od niego, a nie od wewnętrznych, ponadczasowych wartości artystycznych. Podważało to racje muzeum, skoro przenoszone do niego dzieło traciło na pełni swojego wyrazu. A więc muzeum tylko jako magazyn; trafiają do niego te przedmioty, których naturalne otoczenie uległo zniszczeniu, kalecząc jednocześnie ich wartość. Ten dylemat został postawiony przed uczestnikami I zjazdu miłośników

²⁴ Z. Żygulski (jun.), *Nurt romantyczny w muzealnictwie polskim*, [w:] *Romantyzm. Studia nad sztuką drugiej połowy XVIII i pierwszej połowy XIX*, Warszawa 1967, s. 43.

²⁵ Por. przede wszystkim S. Żeromskiego, *O przyszłość Rapperswilu*, Kraków 1911. Książka ta wywołała szeroką dyskusję toczącą się na łamach ówczesnej prasy oraz w formie oddzielnych broszur. W związku z tym ostatnio: *Stefan Żeromski. Listy do Henryka Bukowskiego*, opr. przez W. Wasilewską, Warszawa 1975.

zabytków przez prof. Tomkowicza²⁶. Muzea jednak nie uległy presji jednostronnych rozwiązań. Próbowaly odtwarzać na wystawach swoich zbiorów konieczną ilość odniesień, świadczących również o ich miejscu w kulturze danego okresu. Tak było m.in. w krakowskim Muzeum Narodowym. Ale zarówno w kontekście naturalnym, jak i w tym sztucznie stworzonym przez muzeologa akcentem najmocniejszym było dzieło sztuki i ono decydowało o tym, że otaczająca je rzeczywistość była interpretowana w sposób estetyczny. I to uzasadnia też wspomniane wcześniej spostrzeżenie Abramowskiego. Tak więc, jeżeli dla muzeum puławskiego eksponat był na sposób romantyczny tylko o tyle istotny, o ile był częścią znajdującej się poza nim całości znaczeniowej, tak w Muzeum Narodowym krakowskim całość ta była czytelna dzięki oryginalności jej elementów. Stanowi to jednocześnie umownie przyjęty koniec trwania naszego cyklu.

Ewolucja w sferze programowej powodowała określone zmiany w obrębie struktury muzeum, albo inaczej mówiąc kształtowanie charakterystycznego dla cyklu modelu instytucji, w którym się on realizował. Model ten zmienia się oczywiście razem z ewolucją cyklu. Jakie można w nim wyróżnić elementy składowe? Będą wśród nich takie, jak: personel i wewnętrzna struktura organizacyjna, architektura i wystrój pomieszczeń muzealnych, sposób ekspozycji i udostępniania zbiorów. W zależności od charakteru cyklu niektóre elementy modelu będą bardziej istotne od innych; niektóre mogą nie być w ogóle obecne. Dla przykładu zwróćmy uwagę na zmiany w statusie i formacji kustosza muzealnego.

Początkowo, w przypadku Muzeum Czartoryskiej jest on — podobnie jak historia zgromadzonych tam pamiątek jest ponad ich wartością artystyczną — poza samym zbiorem, pełniąc funkcję ich dozorczy i informatora dla zwiedzających, następnie staje się powoli współtwórcą zarówno ich znaczeń, jak i zasobów, aż w końcu interesującego nas cyklu znajdzie się w sytuacji, w której charakter i sens muzeum zależeć będzie całkowicie od niego. Status nadawany kustoszowi muzeum puławskiego jako dozorczy zamieszkałemu przy nim jest jeszcze podobny do zadań stawianych mu przez Platera w początkowej fazie tworzenia muzeum w Rapperswilu. Ale już w tym samym czasie nie ulega wątpliwości, że jest to czymś archaicznym. Przykładem uświadamiania sobie konieczności posiadania specyficznych, zdeteminowanych charakterem muzeum umiejętności jest E. Pawłowicz, kustosz Muzeum Lubomirskich przy Zakładzie Ossolińskich we Lwowie. Pisząc w złożonym kuratorowi Zakładu sprawozdaniu za lata 1873—1874 o odbyciu podróży do Wiednia i Wenecji

w celu obejrzenia tamecznych muzeów. W czasie bowiem, gdy rozszerzenie skali dawnych muzeów i tworzenie nowych jest na porządku dziennym we wszystkich

²⁶ *Pamiętnik pierwszego Zjazdu miłośników ojczystych zabytków w Krakowie w dn. 3 i 4 lipca 1911 r.*, Kraków 1912, s. 23.

krajach i prowincjach — uważałem za rzecz słuszną — podkreślał — jakkolwiek nieupoważniony na ten raz od Zakładu, lecz powodowany chęcią służenia mu gorliwie i użytecznie, połowę czasu udzielonego mi na zwiedzenie stron rodzinnych, poświęcić studiom obcych muzeów. Uczyniłem to tym bardziej, że [...] te dla swych warunków materialnych postawione na wysokości wymogów czasu, przedstawiają korzystny materiał dla studiów każdego i tembardziej winny być od czasu do czasu, przedmiotem studiów kierującego podobną instytucją²⁷.

Dyskusja prowadzona szeroko nad reformą Muzeum rapperswillskiego, sprowokowana przez S. Żeromskiego, świadczyła, że świadomość tych spraw nie była rzeczą rzadką. Na czele muzeów o większym znaczeniu stali ludzie kompetentni, w pełni świadomi swoich zadań. Ze świadomości tej powstała inicjatywa powołania w 1914 r. Związku muzeów polskich, mającego według statutu zajmować się również podnoszeniem kwalifikacji personelu muzealnego, dążeniem do stworzenia z muzeum instytucji zdolnej do pełnienia stawianych jej w nowych warunkach zadań²⁸. Podobną ewolucję jak ta, można prześledzić w przypadku architektury muzealnej. Od zapożyczonego z antyku typu świątyni po budynek, którego forma wynika z oryginalnej, muzealnej funkcji. Wśród nielicznych polskich realizacji można odnieść do tego drugiego gmach Muzeum Przemysłu Artystycznego w Krakowie, zaprojektowanego na podstawie nie tylko na miejscu sformułowanych zadań, ale również w wyniku zwiedzenia podobnych instytucji w innych krajach europejskich²⁹. Albo o podobnym charakterze — sprawa zadań muzealnych, wyznaczająca rodzaj funkcji decydujących o wspomnianych zmianach w strukturze budynku muzealnego. Od modelu aleksandryjskiego muzeionu, modyfikowanego w XVIII w. do eksponowania obrazu państwa i sprowadzonego w XIX w. do skali regionu, aż do zbioru związanego z jedną dziedziną wiedzy, ale jednak nie wyspecjalizowaną jeszcze na sposób dwudziestowieczny. Wtedy to otrzymują muzea strukturę wynikającą nie z określonego systemu wartości, jak było to jeszcze do romantyzmu, ale z funkcji, jaką pełnią teraz w ogólnym i szczegółowym systemie badań naukowych. Są to funkcje w gruncie rzeczy dokumentacyjne i rodzaj działów w muzeum zależy od zasadniczych grup przedmiotów, które są obiektem zbierania i opracowywania. Układ ten będący wyrazem określonego stanu nauki, znajdującej się na etapie gromadzenia i segregowania materiału badawczego, mimo przejścia jej do zadań interpretacyjnych i koncepcyjnych, pozostanie w XX w. jeszcze długo, aż znajdzie swoje uzasadnienie w teorii dokumentacji naukowej, jako związany z pierwszą częścią procesu badań naukowych. Ale nie będzie już zgodny z zadaniami muzeów, które

²⁷ E. Pawłowicz, *Sprawozdanie z czynności kustosa od 1873—1874*, Dz. rkps Ossolineum, sygn. 6841 II.

²⁸ *Regulamin Delegacji muzeologów polskich*, Kraków 1914, por. zwłaszcza § 6 i 8.

²⁹ *Sprawozdanie Dyrekcji Miejskiego Muzeum Techniczno-Przemysłowego w Krakowie*, Kraków 1910, s. 2.

znajdą się, podobnie jak nauka, na innym etapie, w ramach innego cyklu niż ten, w którym się rozwijały w XIX w.

Zarysowane wyżej możliwości wyodrębnienia cyklu muzeów historyczno-artystycznych w odniesieniu do warunków polskich powinny być jeszcze weryfikowane szczegółowszymi badaniami. Wydaje się jednak, że bez względu na spodziewane wyniki można już dzisiaj założyć użyteczność takiej metody dla studiów nad muzealnictwem. Problem muzeów historyczno-artystycznych nie jest oczywiście jedyny w rozpatrywanym okresie. Zawiera on jednak w sobie wiele elementów, które są własnością również tych innych, które powinny stać się przedmiotem odrębnych rozważań. Ponadto z powyższych ustaleń wynika jeszcze jeden wniosek, który mimo swojej oczywistości nie przez wszystkich jest właściwie rozumiany, a mianowicie ten, że muzeum jest instytucją historycznie zmienną.

Bogusław Mansfeld

LE PROBLÈME DES DIVISIONS CHRONOLOGIQUES
DANS LES RECHERCHES SUR L'HISTOIRE DES MUSÉES POLONAIS
SUR L'EXEMPLE DES MUSÉES D'ART ET D'HISTOIRE DU XIX^e S.

(Sommaire)

Le présent article traite des possibilités de distinguer, dans l'histoire des musées polonais, des périodes qui seraient principalement déterminées par leurs traits idéologiques et leurs traits d'organisation. L'auteur propose de désigner les premiers par „cycles” et les seconds par „modèles”. Un raisonnement basé sur ce principe a été effectué sur l'exemple des musées d'art et d'histoire du XIX^e s. qui évoluèrent de l'illustration de conceptions générales, indépendantes d'eux, à l'autonomie des objets collectionnés. Il n'est, de plus, possible de faire la distinction de cycles chronologiques, spécifiques aux musées seuls, que s'ils sont examinés sur le fond d'un contexte culturel plus large, dans lequel le musée fonctionnait à une époque donnée.