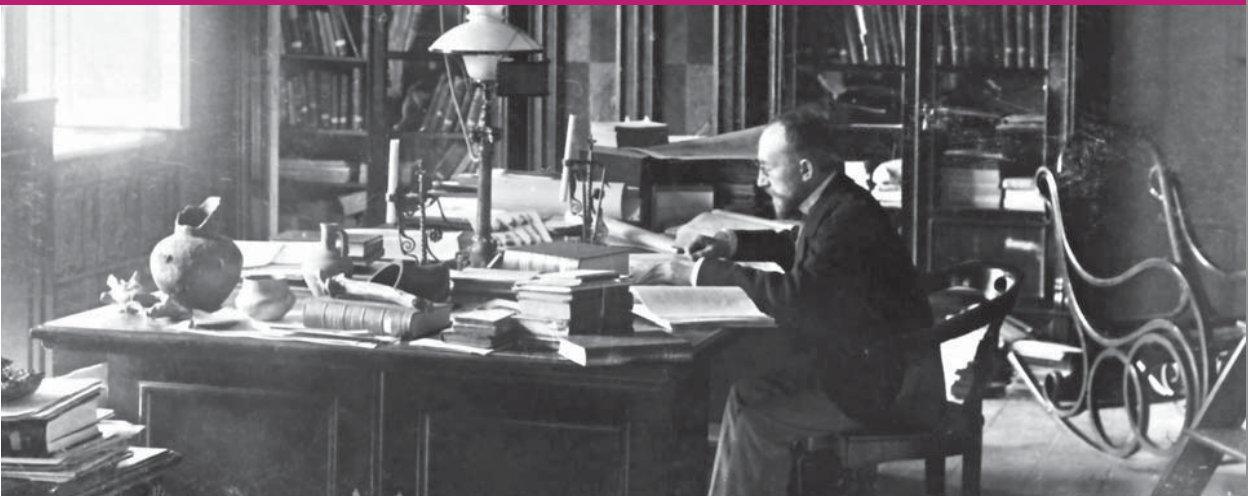




MUZEUM A PAMIĘĆ – FORMA, PRODUKCJA, MIEJSCE

BIBLIOTEKA NARODOWEGO INSTYTUTU MUZEALNICTWA I OCHRONY ZBIORÓW



Muzeum a pamięć –
forma, produkcja, miejsce

Pod redakcją
Tomasza F. de Rosseta
Eweliny Bednarz Doiczmanowej
Aldony Tołysz

Biblioteka Narodowego Instytutu Muzealnictwa
i Ochrony Zbiorów

11

Publikacja współfinansowana w ramach programu Ministra Nauki
i Szkolnictwa Wyższego pod nazwą „Narodowy Program Rozwoju
Humanistyki” w latach 2016-2019

Muzeum a pamięć – forma, produkcja, miejsce

Pod redakcją

Tomasza F. de Rosseta

Eweliny Bednarz Doiczmanowej

Aldony Tołysz

Materiały konferencji zorganizowanej

w dniach 8–9 czerwca 2017 roku

przez Zakład Muzealnictwa Wydziału Sztuk Pięknych

Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu



Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów

Warszawa 2018

SPIS TREŚCI

Od redakcji	9
From the editors	15
Michał Franciszek Woźniak	22
Muzeum – pamięć – miejsce pamięci	
Tomasz Feliks de Rosset	31
Dzieło sztuki jako nośnik pamięci w polskim muzeum epoki rozbiorów	
Aldona Tołysz	46
Projekt: muzeum. Koncepcje polskich instytucji pamięci na przełomie XIX i XX wieku	
Agnieszka Kluczevska-Wójcik	60
„Istnienie narodu jest codziennie ponawianym wyborem”. Muzea przemysłu i sztuk dekoracyjnych jako miejsce formowania dyskursu tożsamościowego	
Kinga Anna Gajda	73
Muzeum jako nośnik pamięci	
Grzegorz Paweł Bąbiak	82
Dlaczego w Warszawie nie było muzeum sztuk pięknych w XIX wieku?	
Kamila Kłudkiewicz	99
Muzeum im. Mielżyńskich versus Kaiser Friedrich Museum w Poznaniu. Współistnienie polskiego i niemieckiego muzeum sztuki na przełomie XIX i XX wieku	
Małgorzata Wawrzak	113
O muzeach Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego do 1918 roku. Od teorii do praktyki	
Barbara Konwerska	135
Geneza i rozwój zorganizowanej turystyki w wielickiej kopalni soli (1774–1918)	

Michał Mencfel	146
Pamięć arystokratyczna. Galerie Ałanazego Raczyńskiego (1788–1874) w Berlinie i Gaju	
Dorota Gorzelany	159
Ekspozycja a koncepcja kolekcjonerska. Casus Muzeum Książąt Czartoryskich	
Ewelina Bednarz Doiczmanowa	171
Problem przynależności pamięci na przykładzie kolekcji-muzeum Lessera Gieldzińskiego. Przyczynek do badań	
Mariola Kazimierczak	180
Pamięć o „muzeum” archeologicznym Michała Tyszkiewicza w Rzymie	
Anna Kroplewska-Gajewska	194
Kolekcja Muzeum Towarzystwa Naukowego w Toruniu	
Anna Kornelia Jędrzejewska	207
Zbiory form piernikarskich w Toruniu od XVII wieku do 1926 roku, w świetle inwentarza Stanisława Dąbrowskiego	
Małgorzata Baka	221
Kolekcjonowanie pamięci muzeów. O projekcie „Muzeum w polskiej kulturze pamięci...”	
Indeks osobowy	231

OD REDAKCJI

W muzeum, niczym w zwierciadle, odbijają się przemiany kulturowe, dokonujące się w danym państwie, kraju, społeczności. Jest ono, podobnie jak kolekcja, „współrociągle” z człowiekiem w czasie i przestrzeni¹ – miejscu o właściwym sobie kontekście politycznym, społecznym czy ekonomicznym. Kwestie te istotne były już w chwili powstania nowoczesnego, bazującego na myśli oświeceniowej muzeum, i obecnie nie straciły na aktualności. Wskazywał na nie francuski filozof, architekt, archeolog, a także krytyk Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy, sugerując, że „Kraj sam jest muzeum”². Historyk sztuki i muzealnik Germain Bazin dzieje tej instytucji postrzegał jako ewolucję dwóch conceptów – Muzeum i Czasu³, natomiast Donald Preziosi interpretuje muzeum jako miejsce wzbudzania i kształtowania „społeczno-historycznych tęsknot”⁴. Wśród rozważań na temat istoty muzeum podobnych głosów znaleźć można wiele, niezależnie od kraju, czasu czy zainteresowań autorów. Jest tak ponieważ na obraz muzeum, jego formę i zakres działalności składają się trzy aspekty – człowiek, jako twórca i odbiorca narracji muzealnej, czas postrzegany jako bohater tej narracji ale i element porządkujący, a także miejsce, które rzutuje na możliwości jakimi muzeum dysponuje w czasie swego „bardzo długiego trwania”.

Wspomniane elementy miały decydujący wpływ na ukształtowanie muzeum jako instytucji pamięci, współodpowiedzialnej za budowanie lokalnej i narodowej tożsamości. Muzeum, jako instytucja publiczna stanowi bowiem swego rodzaju reprezentację kultury danej społeczności i podlega transformacji zgodnie z wizją realizowaną przez kolejne pokolenia⁵. Związek narodu z państwem, tak istotny dla kształtowania publicznych struktur muzealnych, w wielonarodowych krajach Europy Środkowej wymagał nieco innych rozwiązań niż te stosowane na zachodzie kontynentu. W przypadku instytucji polskich lub znajdujących się na terenie dawnej Rzeczypospolitej, konieczne stało się w pierwszym rzędzie wypracowanie conceptu(ów)

1 K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości. Paryż-Wenecja XVI-XVIII wiek*, [1987] tłum. A. Pieńkos, Gdańsk 2012, s. 12.

2 Uwaga ta odnosiła się do grabieży przez Napoleona zabytków rzymskich i lokalizacji ich w Luwrze, muzeum „uniwersalnym”, J. Clair, *Kryzys muzeów* [2007], Gdańsk 2009, s. 57.

3 G. Bazin, *The Museum Age*, tłum. J. van Nuis Cahill, Brussel 1968, s. 5.

4 D. Preziosi, *Mózg ciała ziemi. Muzea i ramowanie modernizmu*, tłum. K. Kolenda [w:] M. Hussakowska, E.M. Tatar (red.), *Display. Strategie wystawiania*, Kraków 2012, s. 23.

5 T. Bennett, *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, London 1995, s. 6–7.

pamięci, a następnie wpisanie go (ich) w ramy muzealnego dyskursu⁶. Obok przesłanek patrymonialnych, tak istotnych dla formowania i pielęgnowania polskiej tożsamości zagrożonej przez antypolską politykę zaborców, obecne były jednak wątki mnemoniczne, odwołujące się do tradycji nowożytnego kolekcjonerstwa i potrzeby rozwijania wiedzy i wrażliwości estetycznej⁷. Analizując zatem wczesne instytucje muzealne i towarzyszące im procesy warto pamiętać o wieloaspektowej i zmiennej, chociaż nie wykluczającej się perspektywie, która towarzyszyła twórcom tych instytucji.

Pamięć o muzeach powstałych do 1918 roku, kulisach ich tworzenia i działalności jest nadal zbyt mało obecna we współczesnym, polskim dyskursie muzealnym. Dostyc późno chronologiczna i linearna narracja, formowana w XIX wieku i przekształcana w kolejnych epokach ponownie stała się przedmiotem refleksji teoretyków i praktyków muzeologii. Dokonująca się obecnie krytyczna analiza muzeów jest, jak pisze Preziosi, „analizą dziejów **obramowania** – praktyk, procesów i technologii ramy, a także jednocześnie tego wszystkiego, co stara się zacierać efekt ramy”⁸. W nurt ten wpisuje się również niniejsza publikacja. Jej źródłem stały się badania nad rolą wczesnych muzeów, zarówno założeń protomuzealnych, publicznych i prywatnych muzeów, jak też kolekcji prywatnych funkcjonujących w sferze publicznej do 1918 roku. Stanowią one istotę projektu „Muzeum w polskiej kulturze pamięci do 1918 roku: wczesne instytucje muzealne wobec muzeologii cyfrowej” realizowanego w ramach grantu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego (Narodowy Program Rozwoju Humanistyki na lata 2016–2019), pod kierownictwem dra hab. Tomasza de Rosseta, prof. UMK. Są one również przedmiotem badań naukowców i praktyków na co dzień pracujących w instytucjach i muzeach związanych z dziejami polskiej kultury pamięci.

Niniejszy tom otwiera tekst Michała F. Woźniaka (*Muzeum – pamięć – miejsce pamięci*), który wychodząc od rozważań na temat pamięci, rozumianej jako zdolność do zapamiętywania oraz muzeum, postrzeganego jako zorganizowana, publicznie dostępna przestrzeń, zwraca uwagę na związek tej instytucji z tzw. miejscami pamięci (*lieux de memoire*). Zabieg ten pozwala na uwzględnienie tzw. pamięci krzyżowej, obejmującej wielopoziomowe, nakładające się na siebie, płynne i sprzeczne konteksty i punkty widzenia.

6 Aspekt ten wyraźnie podkreślają czescy badacze, zob. K. Sklenář, *Obraz vlasti: Příběh Národního muzea*, Praha 2001, s. 14–16.

7 Zob. tekst *Dzieło sztuki jako nośnik pamięci w polskim muzeum epoki rozbiórów* autorstwa T. de Rosseta w niniejszym tomie.

8 D. Preziosi, *Nowoczesność ponownie: muzeum jako trompe l'oeil*, tłum. K. Kolenda [w:] M. Hussakowska, E.M. Tatar (red.), *Display. Strategie wystawiania*, Kraków 2012, s. 73.

Zaproponowana przez autora topografia pamięci muzealnej wydaje się być perspektywą szczególnie przydatną dla badania niejednoznacznej przeszłości materialnego i niematerialnego dziedzictwa gromadzonego przez muzea. Granice pola badawczego wytycza również Tomasz de Rosset (*Dzieło sztuki jako nośnik pamięci w polskim muzeum epoki rozbiorów*), wskazując na niejednorodność instytucji powstałych w granicach dawnej Rzeczypospolitej do 1918 roku. Podkreślany przez autora patrymonialny charakter „polskich semioforów”, które w dużym stopniu kształtowały narrację muzealną, współistniał z właściwym tradycji mnemonicznej, uwydatnieniem walorów formacyjnych instytucji muzealnych. Zróżnicowana i nietatwa do jednoznacznej klasyfikacji grupa powstałych wówczas muzeów ilustruje wielowątkową i wielonarodowościową politykę pamięci, której obrazem jest m.in. terminologia i ogólna charakterystyka stosowana do ich opisu. Podobne zagadnienie podejmuje również Aldona Tołysz (*Projekt: muzeum. Konceptcje polskich instytucji pamięci na przełomie XIX i XX wieku*), zwracając uwagę na projekty mające na celu gromadzenie narodowego dziedzictwa. Wyrażana w nich potrzeba tworzenia muzeów była wypadkową potrzeb patriotycznych, społecznych i kulturalnych, a także działalności kolekcjonerskiej i wystawienniczej osób prywatnych i towarzystw. Krystalizujące się wówczas koncepcje muzealne stanowiły różne odpowiedzi na pytanie o to, w jaki sposób pielęgnować pamięć o własnej przeszłości oraz tworzyć wizję przyszłości.

Problematykę narodową, na przykładzie zbiorów rzemiosła artystycznego, szerzej omawia Agnieszka Kluczevska-Wójcik (*„Istnienie narodu jest codziennie ponawianym wyborem”. Muzea przemysłu i sztuk dekoracyjnych jako miejsce formowania dyskursu tożsamościowego*). Jak dowodzi autorka, muzea przemysłu i sztuk dekoracyjnych stały się źródłem inspiracji dla tworzenia stylu narodowego, miejscem kształcenia zawodowego rzemieślników, a także dzięki gromadzonym kolekcjom etnograficznym, miejscem odkrywania rodzimych tradycji. Przykładem może być działalność m.in. muzeum założonego przez Adriana Baranieckiego w Krakowie, Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem, a także kolekcjonerów prywatnych. Budowane w tym czasie zbiory publiczne miały także funkcję edukacyjną. Na aspekt ten zwróciła uwagę Kinga A. Gajda (*Muzeum jako nośnik pamięci*), opierając się na przykładzie muzeów krakowskich, a szczególnie Muzeum Historycznego Miasta Krakowa. Podejmowane przez te instytucje działania edukacyjne stanowią jeden z istotnych elementów pielęgnowania i upowszechniania pamięci o przeszłości. Ich potencjał został szybko dostrzeżony i wykorzystany w muzealnictwie, czego dowodem są współczesne badania nad pamięcią i muzealizacją rzeczywistości.

Problematyka pamięci nie dotyczy wyłącznie działań podejmowanych przez muzea, ale także samej instytucji, jej obecności w przestrzeni miasta i świadomości społecznej. Zagadnienie to porusza Grzegorz P. Bąbiak (*Dlaczego w Warszawie nie było muzeum sztuk pięknych w XIX wieku?*) na przykładzie Muzeum Sztuk Pięknych w Warszawie oraz zbiorów artystycznych, tworzonych przez osoby prywatne lub instytucje jako substytut dla nieistniejącej galerii narodowej. Autor zwracając uwagę na kontekst polityczny i społeczny dowodzi, że początków warszawskiego muzeum sztuki upatrywać należy nie tyle w działalności jednej instytucji, co w szeregu działań i prób podejmowanych przy niewielkim zainteresowaniu publiczności i w obliczu niechęci władzy. Ten ostatni aspekt dotyczył również Galerii im. Mielżyńskich w Poznaniu, która jest tematem tekstu Kamili Kłudkiewicz (*Muzeum im. Mielżyńskich versus Kaiser Friedrich Museum w Poznaniu. Współistnienie polskiego i niemieckiego muzeum sztuki na przełomie XIX i XX wieku*). Autorka, analizując przesłanie ideologiczne towarzyszące powstaniu i działalności polskiej galerii oraz kilka lat późniejszego Kaiser-Friedrich Museum, wskazuje na rolę jaką w dziedzinie kultury narodowej odgrywały publiczne zbiory artystyczne. Każda z instytucji, chociaż adresowana była do odmiennej publiczności, wykorzystywała działalność wystawienniczą i kolekcjonerską do prowadzenia odmiennej narracji pamięci. Łączyła je rzeczywistość kulturalna regionu Wielkopolski oraz potrzeba zamianifestowania własnej tożsamości narodowej.

Wątek narodowy zaakcentowany został również w tekście Małgorzaty Wawrzak (*O muzeach Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego do 1918 roku. Od teorii do praktyki*), poświęconym działalności muzealnej Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego. Powstające przy oddziałach PTK muzea w wielu przypadkach, dzięki zaangażowaniu działaczy i pasjonatów, przekształcały się w prowadzone z dużą kompetencją instytucje. Dzięki temu mogły się stać ważnymi ośrodkami kulturalno-oświatowymi, które służąc społeczeństwu i jego rozwojowi pielęgnowały również pamięć o jego historii i tożsamości narodowej. Równocześnie propagowały ideę krajoznawstwa, tak istotną dla turystyki muzealnej. Aspekt ten, na przykładzie kopalni soli w Wieliczce, omawia Barbara Konwerska (*Geneza i rozwój zorganizowanej turystyki w wielickiej kopalni soli (1774–1918)*). Trasa, otwarta dla zwiedzających pod koniec XVIII wieku, w kolejnym stuleciu stała się jedną z największych atrakcji regionu. Zmiany mające na celu dostosowanie kopalni do potrzeb zwiedzających ilustrują transformację kopalni w obiekt łączący działalność gospodarczą i muzealną. Ta druga podkreślana była poprzez włączanie w przestrzeń zwiedzania obiektów muzealnych, założenie Muzeum Salinarnego oraz prezentację zbiorów na wystawach w Krakowie, Poznaniu, Warszawie, Lwowie, Wiedniu czy Paryżu.

Istotnym elementem kultury pamięci kształtowanej w XIX i XX wieku były udostępnione szerszej publiczności zbiory osób prywatnych. Łączyły one w sobie potrzebę naukowego poznania przeszłości z upamiętnieniem osoby kolekcjonera. Przykładem tego rodzaju działalności były galerie założone przez Atanazego Raczyńskiego, którym poświęcony został tekst Michała Mencfela (*Pamięć arystokratyczna. Galerie Atanazego Raczyńskiego (1788–1874) w Berlinie i Gaju*). Działalność tego wytrawnego miłośnika i znawcy sztuki ogniskuje się wokół dwóch aspektów pamięci określonej przez autora mianem arystokratycznej. Pierwszy z nich miał charakter publiczny i przypominał o obowiązkach społecznych i kulturotwórczych stanu szlacheckiego. Drugi zaś odnosił się do tradycyjnych wartości i wyobrażeń związanych z miejscem, znaczeniem, przywilejami i powinnościami arystokracji; podkreślał on prywatne ambicje Raczyńskiego. Inaczej obowiązek pamięci realizowany był w Muzeum Księżąt Czartoryskich, któremu poświęcony został tekst Doroty Gorzelany (*Ekspozycja a koncepcja kolekcjonerska. Casus Muzeum Księżąt Czartoryskich*). Pierwsza ekspozycja Muzeum, czerpiąc z tradycji zbiorów puławskich Izabeli Czartoryskiej, szczególnie naciskała na prezentację wartości naukowych zgromadzonych zbiorów. Zabieg ten umożliwił ukazanie kolekcji Księżąt Czartoryskich nie tyle jako efekt emocjonalnego i patriotycznego zbieractwa, ale przede wszystkim jako zbiór obiektów o światowej klasie.

Wysoką wartość kolekcjonerską miały również przedmioty zgromadzone przez gdańskiego kolekcjonera Lessera Giełdzińskiego, którego kolekcję-muzeum omówiła w swoim tekście Ewelina Bednarz Doiczmanowa (*Problem przynależności pamięci na przykładzie kolekcji-muzeum Lessera Giełdzińskiego. Przyczynek do badań*). Zainicjowana w drugiej połowie XIX wieku kolekcja składała się z judaików i pamiątek z obszaru dawnej Rzeczypospolitej i Europy, ale także mebli, rzemiosła artystycznego, obrazów, rzeźb czy rycin. Gromadzone przez Giełdzińskiego przedmioty, przekazane w części Gdańskiej Gminie Żydowskiej na poczet muzeum, stanowiły świadectwo niemieckiej, polskiej i żydowskiej pamięci gdańszczanina, ale także wysokiego poziomu zbiorów. Naukowy aspekt kolekcji miał istotne znaczenie także dla Michała hr. Tyszkiewicza, któremu poświęcony został tekst Marioli Kazimierczak (*Pamięć o „muzeum” archeologicznym Michała Tyszkiewicza w Rzymie*). Kolekcjoner dbający raczej o wartość niż ilość gromadzonych eksponatów szczególną dbałość przywiązywał do sposobu ich prezentacji, a jego apartamenty stanowiły „rodzaj muzeum”. Dzieje kolekcji opisane zostały przez pryzmat prywatnej korespondencji kolekcjonera, z której wyłania się postać o wielkiej wiedzy, kierująca się jasnymi zasadami gromadzenia i naukowego opracowywania zabytków przeszłości.

Wspomniane wyżej postaci tworzyły nie tylko własne zbiory, ale dzięki darom zasilają kolekcje muzealne. Donacje stały się jednym z podstawowych źródeł pozyskiwania obiektów większości muzeów na przełomie XIX i XX wieku. Jednym z nich było Muzeum Towarzystwa Naukowego w Toruniu, którego działalność omówiona została w tekście Anny Kroplewskiej-Gajewskiej (*Kolekcja Muzeum Towarzystwa Naukowego w Toruniu*). Zbiory Towarzystwa budowane pod pruskim zaborem stały się swoistym manifestem idei narodowych Polaków, łącząc pamięć o polskiej przeszłości z wiarą w odzyskanie niepodległości. W dwudziestoleciu międzywojennym zostały one włączone do kolekcji Muzeum Miejskiego. Z instytucją tą łączy się historia zbiorów form piernikarskich, których historię przedstawia Anna K. Jędrzejewska (*Zbiory form piernikarskich w Toruniu od XVII wieku do 1926 roku, w świetle inwentarza Stanisława Dąbrowskiego*). Jednym z najważniejszych źródeł na temat kolekcji muzealnej, a także historii piernikarstwa w regionie stanowi inwentarz wykonany przez Stanisława Dąbrowskiego. Wskazuje on na najstarsze zachowane w pierwszej połowie XX wieku zabytki piernikarskie w regionie, odwołując się do kolekcji tworzonych przez działające wówczas firmy cukiernicze i fabryki.

Tom zamyka artykuł Małgorzaty Baki (*Kolekcjonowanie pamięci muzeów. O projekcie „Muzeum w polskiej kulturze pamięci...”*), w którym omówione zostały projekty Muzeum Józefa Piłsudskiego w Sulejówku oraz Zakładu Muzealnictwa UMK w Toruniu. Jak przekonuje autorka współczesne metody przechowywania pamięci, m.in. bazy danych, cyfrowe repozytoria, witryny internetowe, muzea wirtualne, aplikacje mobilne, kody QR czy media społecznościowe umożliwiają nie tylko dzielenie się wiedzą, ale także wzmacniają potencjał naukowy prowadzonych badań.

Publikacja nasza, prezentując teksty natury ogólnej jak i studia przypadków, ilustruje zaledwie wycinek problematyki związanej z najwcześniejszymi instytucjami muzealnymi na obszarze dawnej Rzeczypospolitej. Zagadnienie to wymaga nadal rozległych i wieloletnich badań. Ich prowadzenie możliwe jest m.in. dzięki Narodowemu Programowi Rozwoju Humanistyki oraz działalności takich instytucji jak Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, które wsparły wydanie niniejszej książki. Szczególne podziękowania kierujemy na ręce Dyrektora NIMOZ, dra hab. Piotra Majewskiego, prof. UKSW oraz koordynującej prace pani Joannie Grzonkowskiej, Kierownik Działu Strategii i Analiz Prawnych NIMOZ, a także recenzentów niniejszego tomu, dra hab. Lechosława Lameńskiego prof. KUL oraz dra hab. Józefa Poklewskiego, prof. UMK. Książka ta nie mogłaby się ukazać bez udziału autorów, którzy zechcieli podzielić się swoją wiedzą. Raz jeszcze Państwu dziękujemy.

FROM THE EDITORS

A museum is like a mirror, reflecting the changes that occur in the culture of the given land, country, or society. A museum, as well as a private collection, is “coexistent” with human beings in time and space,¹ which makes it a place with its own political, social and economic context. These issues were already considered important at the time when the modern museum, one founded on concepts developed in the Enlightenment, was coming into being; nor have they lost their validity today. They were pointed out by the French philosopher, architect, archaeologist and critic Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy, who suggested that “a country itself is a museum”.² The historian of art and museologist Germain Bazin perceived the history of this institution as an evolution of two concepts, those of a Museum and Time,³ whereas Donald Preziosi interpreted it as “a place for the inciting, launching, and deployment of sociohistorical longings and desires”.⁴ Many similar opinions can be discovered among the reflections on the nature of museums, regardless of the country, lifetime or interests of their authors. This is because the image of a museum, its form and range of its activity comprises three aspects: people as the creators and recipients of the museum’s narration, time, perceived as the protagonist of this narration but also as the element that imposes order on it, and finally the place, which influences the means that the museum has at its disposal during its “very long existence”.

These elements had a decisive impact on the formation of a museum as a commemorative institution invested, at least in some measure, with the duty of constructing local and national identity. This is because a museum, being a public institution, represents the culture of the given community and undergoes transformations in keeping with the visions implemented by successive generations.⁵ In the multi-national states of Eastern Europe

1 K. Pomian, *Collectors and Curiosities: Paris and Venice, 1500–1800*, translated by E. Wiles-Portier, Cambridge 1990, pp. 10–11.

2 This comment referred to ancient works of art being stolen from Rome and placed in the Louvre, the “universal museum”, by Bonaparte; cf. J. Clair, *Kryzys muzeów*, Gdańsk 2009, p. 57 (cf. the original book, *Malaise dans les musées*, Paris 2007).

3 G. Bazin, *The Museum Age*, translated by J. van Nuis Cahill, Brussels 1968, p. 5.

4 D. Preziosi, *Brain of the Earth’s Body: Museums and the Framing of Modernity*, in: *The Rhetoric of the Fame: Essays on the Boundaries of the Artwork*, P. Duro (ed.), Cambridge–New York, NY 1996, p. 101.

5 T. Bennett, *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, London 1995, pp. 6–7.

the connection between the nation and the state – a bond essential to the formation of public museum structures – required slightly different solutions than the ones implemented in the western part of the continent. In the case of Polish institutions, or those located in the lands of the former Commonwealth, it was necessary, first of all, to develop a concept, or concepts, of memory, and then to inscribe it, or them, into the framework of the museum discourse.⁶ Patrimonial motivations, which were essential to the construction and maintenance of Polish identity when threatened by the anti-Polish policies of the states that had partitioned the country, coexisted in this respect with mnemonic elements referring to the tradition of modern collectorship and the need to develop knowledge and aesthetic sensibilities in the society.⁷ Thus, when studying early museums and the processes that accompanied their expansion, it is necessary to keep in mind the multifaceted and variable, although not mutually exclusive, perspectives assumed by the creators of these institutions.

The contemporary Polish museum discourse does not pay sufficient attention to museums instituted before the year 1918, to the background to their founding, or to their activity. It is quite late that the chronological and linear narration formed in the 19th century and later transformed, once more became the subject of reflection for the theoreticians and practitioners of museology. According to Preziosi, the ongoing “critical study of the museum is perforce the study of the histories of *enframing* – of the practices, processes, and technologies of the frame, as well as, at the same time, all that which works to efface the frame effect”.⁸ Our current publication is embedded in this current of thought. At its foundation lies the research on the role of early museums, that is, proto-museum establishments, public and private museums, as well as private collections that functioned in the public sphere, before the year 1918. They lie at the heart of the “Museum in the Polish culture of memory until 1918: early museum institutions vs. digital museology” project carried out within the framework of the Ministry of Science and Higher Education grant (the National Programme for the Development of Humanities for the years 2016–2019) supervised by Prof. Tomasz de Rosset PhD. (habil.), a professor at the Nicolaus Copernicus University. They are also the subject of study for theoreticians and practi-

6 This aspect is highlighted by Czech scholars, cf. K. Sklenář, *Obraz vlasti*, Praha 2001, pp. 14–16.

7 Cf. T. de Rosset's essay *Dzieło sztuki jako nośnik pamięci w polskim muzeum epoki rozbiorów* in this volume.

8 D. Preziosi, *Modernity Again: The Museum as Trompe L'Oeil*, in: *Deconstruction and the Visual Arts: Art, Media, Architecture*, P. Brunette, D. Wills (eds.), Cambridge University Press 1993, p. 146.

tioners employed at institutions and museums linked with the history of the Polish culture of memory.

The volume opens with the essay *Muzeum – pamięć – miejsce pamięci* [The museum – the memory – the memory space], in which Michał F. Woźniak discusses the links between this institution and memory spaces (*lieux de mémoire*), as his starting point taking the reflection on memory, understood as the ability to remember, and the museum, perceived as an organised space accessible to the public. His approach makes it possible to take the so-called transversal memory, one that embraces multi-layered, overlapping, fluid and contradictory contexts and viewpoints, into consideration. The topography of museum memory as proposed by the author of this essay appears to be a perspective that will come particularly useful in researching the ambiguous past of the material and non-material heritage amassed by museums. Also Tomasz de Rosset, in his essay *Dzieło sztuki jako nośnik pamięci w polskim muzeum epoki rozbiorów* [A work of art as a memory carrier in Polish museums in the period of the Partitions], delineates the boundaries of the research field, pointing to the diverse character of institutions established in the boundaries of the former Commonwealth until the year 1918. He also highlights the patrimonial character of “Polish semiophores”, which to a great extent shaped the museum narration and which existed parallel with the practice of accentuating formative qualities of museum institutions; a practice that was typical to the mnemonic tradition. The group of museums established at that time, which is diverse and difficult to classify unequivocally, illustrates the multifaceted and multi-national policies of memory. These policies are reflected by, for instance, the terminology and general characterisation used in describing these institutions. A related issue is discussed by Aldona Tołysz (*Projekt: muzeum. Koncepcje polskich instytucji pamięci na przełomie XIX i XX wieku* [The museum project. Conceptions of Polish institutions of memory in the late 19th and early 20th century]), who points to the projects and conceptions aimed at amassing national heritage. The need for establishing museums expressed therein resulted from a combination of patriotic, social and cultural needs, as well as from various actions related to collecting and organising exhibitions as undertaken by private persons and associations. Museum projects which developed in this period constituted diverse answers to the question of how to protect the memory of the past, as well as develop a vision of the future.

In her essay *„Istnienie narodu jest codziennie ponawianym wyborem”*. *Muzea przemysłu i sztuk dekoracyjnych jako miejsce formowania dyskursu tożsamościowego* [‘The existence of a nation is a choice daily made’. Museums of industry and decorative arts as a locus for the formation of the

discourse of identity], Agnieszka Kluczevska-Wójcik discusses the issues of nationality in reference to the collections of artistic craftworks. She argues that museums of industry and decorative arts became the source of inspiration for the development of a national style, professional training centres for craftsmen, and, owing to the ethnographic collections they amassed, sites where native traditions were discovered, as demonstrated by the examples of, for instance, the museums established by Adrian Baraniecki in Cracow or by Tytus Chałubiński in Zakopane, as well as private collections. Public collections gathered in the period in question were also of great educational value, as Kinga A. Gajda points out in her text *Muzeum jako nośnik pamięci* [A museum as a carrier of memory], based on the example of Cracow museums, especially the Historical Museum of the City of Cracow. Educational activities undertaken by such institutions are an important component of the process of reinforcing and popularising the memory of the past. Their potential was promptly perceived and utilised in museology, as shown by the current research on memory and the musealisation of reality.

The questions of memory do not pertain only to activities undertaken by museums, but also to the institution itself, its presence in the space of a city and in public awareness. This point is discussed by Grzegorz P. Bąbiak in *Dlaczego w Warszawie nie było muzeum sztuk pięknych w XIX wieku?* [Why did the 19th-century Warsaw not have a Museum of Fine Arts?] on the example of the Museum of Fine Arts in Warsaw and art collections created by private individuals or institutions as a substitute for the nonexistent national gallery. Pointing to the political and social context of the era, the author argues that the beginnings of the Warsaw museum of fine art should be sought not in the activity of one institution, but in an entire set of actions and attempts undertaken in spite of limited interest from the public and the hostile attitude of the authorities. This last aspect came into play also in the case of the Mielżyński Gallery in Poznań, discussed in *Muzeum im. Mielżyńskich versus Kaiser Friedrich Museum w Poznaniu. Współistnienie polskiego i niemieckiego muzeum sztuki na przełomie XIX i XX wieku* [The Mielżyński Museum versus the Kaiser Friedrich Museum in Poznań. The coexistence of a Polish and a German museum of art at the turn of the 19th century]. In this essay, Kamila Kłudkiewicz analyses the ideological message that accompanied the foundation of the Polish gallery and, a few years later, the Kaiser Friedrich Museum, as well as their later activity. She points to the role played by public collections of art in the sphere of national culture. Each institution was addressed to a different section of the public and used its activity in the fields of collecting and exhibiting art to uphold a different narration of memory. What they shared were the cultural realities

of the region of Greater Poland and the need of each to manifest its own national identity.

Another text to highlight the topic of nationhood is Małgorzata Wawrzak's *O muzeach Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego do 1918 roku. Od teorii do praktyki* [On the museums of the Polish Association for the Study of the Land until 1918. From theory to practice], which focuses on the endeavours of the Polish Association for the Study of the Land in the area of organising museums. In many cases, the involvement of its members and other supporters turned museums established at the Association's branches into very competently managed institutions. Thanks to that, they could become important centres of culture and education, which served the society and promoted its development also by commemorating its history and upholding national identity. They also promoted the idea of the study of the land, which is central to museum tourism. This aspect is discussed by Barbara Konwerska in reference to the Wieliczka salt mine (*Geneza i rozwój zorganizowanej turystyki w wielickiej kopalni soli (1774–1918)* [The roots and development of organised tourism in the Wieliczka salt mine (1774–1918)]). The tourist route, which opened to the public in the late 18th century, in the course of the following hundred years became one of the greatest attractions of the region. Changes introduced in order to accommodate the influx of tourists are an illustration of how the mine was transformed into a site that could operate as both an industrial plant and a museum. The latter aspect was highlighted by displaying various museum objects inside the mine, as well as by establishing the Saltworks Museum and presenting its collections at exhibitions, e.g. in Cracow, Poznań, Warsaw, Lvov, Vienna and Paris.

Private collection made available to the wider public constituted an important element of the culture of memory as formed in the 19th and 20th century. These endeavours combined the idea of scientifically researching the past with the need to commemorate the person of the collector. Galleries established by Atanazy Raczyński, discussed in Michał Mencfel's essay *Pamięć arystokratyczna. Galerie Atanazego Raczyńskiego (1788–1874) w Berlinie i Gaju* [Aristocratic memory. The Berlin and Gaj galleries of Atanazy Raczyński (1788–1874)], are a case in point. The endeavours of this discerning art lover and collector reflect two concepts of what the author describes as aristocratic memory. The first one was public in nature and highlighted the social and cultural duties of the gentry as a class, whereas the second, with its focus on traditional values and the perception of the place, significance, privileges and duties of the aristocracy, was private and it accentuated Raczyński's personal ambitions. The duty to maintain memory was fulfilled in a different manner at the Princes Czartoryski Museum,

which is the subject of Dorota Gorzelany's essay *Ekspozycja a koncepcja kolekcjonerska. Casus Muzeum Książąt Czartoryskich* [An exposition vs. the collector's conception. The case of the Princes Czartoryski Museum]. Drawing on the tradition of Izabela Czartoryska's collection once held in Puławy, the Museum's first exhibition put special emphasis on presenting the scientific value of the collected items. This approach made it possible to show the collection owned by the Princes Czartoryski not as an assemblage of objects resulting from a gatherer's instinct driven by emotions and patriotic feelings, but as a collection of world-class pieces of art.

Objects amassed by the Gdańsk collector Lesser Giełdziński were of an equally high value; his collection is discussed by Ewelina Bednarz Doiczmanowa in her essay *Problem przynależności pamięci na przykładzie kolekcji-muzeum Lessera Giełdzińskiego. Przyczynek do badań* [The issue of the ownership of memory as illustrated by Lesser Giełdziński's museum/collection. A research contribution]. The collection, which had been started in the latter half of the 19th century, consisted of Jewish ceremonial objects and mementoes produced in Europe and in the area of the former Commonwealth, but also of furniture, craftworks, paintings, sculptures and prints. A part of Giełdziński's collection was later conveyed to the Jewish *kahal* of Gdańsk with the intention of starting a museum. These objects constituted a proof of the German, Polish and Jewish identity of this citizen of Gdańsk, but also of the high quality of his collection. Also Michał Count Tyszkiewicz, to whom Mariola Kazimierczak devoted her essay *Pamięć o „muzeum” archeologicznym Michała Tyszkiewicza w Rzymie* [Remembering Michał Tyszkiewicz's archaeological "museum" in Rome], considered the scientific aspect of his collection to be of vital importance. This collector focused on the quality rather than the quantity of his collectibles and was especially careful to exhibit them in an appropriate style; so much so that his apartment constituted "a museum of sorts". The history of this collection is discussed on the basis of the collector's private correspondence, which reveals him as a man of great knowledge and one who was guided by clear-cut principles of gathering mementoes of the past and describing them in a scholarly manner.

These scholars not only amassed their own collections; their gifts enriched many a museum. In the late 19th and early 20th century, most museum acquired new items for their collection mainly from donations. One of those institutions was the Museum of the Scholarly Association in Toruń, whose endeavours are discussed by Anna Kroplewska-Gajewska in her essay *Kolekcja Muzeum Towarzystwa Naukowego w Toruniu* [The collection held by the Museum of the Scholarly Association in Toruń]. This collection, existing in the part of Poland that had been incorporated into Prussia, became a *sui generis* manifesto of Polish national ideas, combining the commemoration

of Poland's past with trust in its future independence. In the inter-war period, it was incorporated into the collection of the Municipal Museum. This institution, in turn, is associated with the history of a collection of gingerbread moulds, which is presented by Anna K. Jędrzejewska in her essay *Zbiory form piernikarskich w Toruniu od XVII wieku do 1926 roku, w świetle inwentarza Stanisława Dąbrowskiego* [The collection of gingerbread moulds in Toruń from the 17th century until 1926 in the light of Stanisław Dąbrowski's inventory]. The inventory compiled by Stanisław Dąbrowski is one of the most important sources regarding this collection, as well as the history of gingerbread production in the Toruń region. Referring to the collections owned by the then-active pâtissiers and bakery factories, it points to the oldest gingerbread-making utensils extant in the area in the early 20th century.

The volume closes with Małgorzata Baka's text *Kolekcjonowanie pamięci muzeów. O projekcie „Muzeum w polskiej kulturze pamięci...”* [Collecting the museum memory. On the "Museum in the Polish culture of memory..." project], which describes the projects undertaken by Józef Piłsudski Museum in Sulejówek and the Department of Museology at the Nicolaus Copernicus University in Toruń. The author argues that contemporary memory storage technology, e.g. databases, digital repositories, websites, virtual museums, mobile apps, QR codes or social media not only enable us to share knowledge, but also enhance the scientific potential of research.

This volume, even though presenting both general reflections and case studies, illustrates only a section of research problems associated with the earliest museum institutions existing in the territories of the former Commonwealth of Poland and Lithuania. This topic still requires extensive, long-term study. This research has been enabled by, among others, the National Programme for the Development of Humanities and the activity of such institutions as the National Institute for Museums and Public Collections, which supported the publication of our volume. We are especially grateful to Prof. Piotr Majewski PhD. (habil.), a professor at the Cardinal Wyszyński University, Director of the NIMOZ, and Ms Joanna Grzonkowska, Head of the Policy Department of the NIMOZ, who coordinated our work, as well as the reviewers of the current volume, Prof. Lechosław Lameński Ph.D. (habil.), a professor at the Catholic University of Lublin, and Prof. Józef Poklewski Ph.D. (habil.), a professor at the Nicolaus Copernicus University. This book could not have been published without the input of Authors willing to share their knowledge, to whom we convey our heartfelt thanks.

MUZEUM – PAMIĘĆ – MIEJSCE PAMIĘCI

Rozważania moje chciałbym skierować na określenie relacji pomiędzy muzeum jako instytucją a pamięcią, jako władzą umysłową. Mowa zatem o napięciu pomiędzy obiektywnie istniejącą rzeczywistością a ciągle aktywnym i nie zawsze w pełni kontrolowalnym procesem myślowym.

Muzeum istnieje obiektywnie, niezależnie czy jest kreacją wytworzoną dla uzyskania określonego celu, czy też rodzajem magazynowego zasobu rzeczy (zwykle artefaktów), służących poznaniu i badaniom (jako zasób materialnych źródeł). Do pierwszej grupy należą np. muzea narracyjne, nie tylko te o jednoznacznie ukierunkowanej i ideologicznie podbudowanej ekspozycji, ale inne, o problemowo konstruowanych wystawach. Do drugiej grupy muzea prezentujące cały lub prawie kompletny, a przynajmniej reprezentatywny zasób przedmiotów. Oczywiście, można wyróżnić cały szereg form i stadiów pośrednich pomiędzy tymi dwoma skrajnie i opozycyjnie zarysowanymi.

Pamięć¹ jest zdolnością zapamiętywania – niekoniecznie po uprzednim gruntownym przemyśleniu – wydarzeń, wrażeń, stanów emocjonalnych, przekonań uprzedzeń etc; dalej umiejętnością ich porządkowania i rejestrowania (kodowania), a wreszcie wykorzystywania poprzez odtwarzanie; przy czym owo odtwarzanie może w procesie ponownego wykorzystania informacji prowadzić do jej przekształcenia. W procedurach badawczych, zwłaszcza ostatniego pięćdziesięciolecia, odróżnia się nie tylko pamięć indywidualną i zbiorową. Wspomnienie osobiste, zapamiętane zdarzenia i związane z nimi miejsca w przestrzeni mogą być domeną w pierwszym rzędzie pamięci jednostkowej, opartej na doświadczeniu indywidualnym, a następnie komunikacyjnej, wiążącej treści przekazywane w obrębie kilku pokoleń, jak długo sięga bezpośrednia ustna tradycja. Po odejściu, wymarcu ostatnich przedstawicieli tych „pamiętających” dochodzi do konstruowania pamięci kulturowej, utrwalonej w przestrzeni zewnętrznej, intersubiektywnie i w oparciu o materialne składniki znajdujące się na zewnątrz doświadczenia indywidualnego; pamięć ta może być jedynie magazynująca, stanowiąc zasób nieaktywny, lub też współtworzyć działania i praktyki społeczne². Celem wyrazistości sformułowań przyjmuję – jako nie mający

1 Następnie tutaj moja własna redakcja definicji pamięci, w oparciu o różne publikacje i sformułowania encyklopedyczne i słownikowe; uderzające jest, że większość autorów piszących o relacjach pomiędzy pamięcią a kulturą i jej wytworami nie przywołuje ani nie formułuje [proponuje] żadnej definicji pamięci.

2 Por. D. Minta-Tworzowska, *O „użyteczności” rozważań nad miejscami i krajobrazami pamięci w archeologii*, [w:] *Miejsca pamięci. Pradzieje, średniowiecze i współczesność*, B. Gediga, A. Grossman, W. Piotrowski (red.), Biskupin–Wrocław 2015, s. 13–30.

dla podejmowanej problematyki większego znaczenia – problem tzw. luki dryfującej (*floating gap*), czyli czasu pomiędzy aktywnością pamięci indywidualnej, obejmującej zwykle członków trzech kolejnych pokoleń, a ukonstytuowaniem się pamięci zbiorowej, kulturowej³.

Muzeum⁴ jest zorganizowaną przestrzenią, publicznie dostępną, w której zachodzi proces interakcji pomiędzy zwiedzającym (widzem, korzystającym) a rzeczą (zwłaszcza artefaktem), przygotowaną do prezentacji przez fachowy personel⁵. Muzeum jest przede wszystkim miejscem, w którym – wedle określonego i przyjętego porządku, zobiiektywizowanego i zweryfikowanego, podlegającego okresowej ewaluacji – gromadzone są różnorodne rzeczy: artefakty, zabytki, dzieła sztuki, okazy przyrodnicze, zapisy i dokumentacje. Muzeum jest zatem medium, w którym gromadzone są nośniki różnorodnych – potencjalnych lub już skryształizowanych – znaczeń, ważnych dla analiz i interpretacji naukowych i kulturowych. Krzysztof Pomian zauważył, i po wielokroć podkreślał, odrębność tych rzeczy muzealnych (muzealiów) od rzeczy mających znaczenie użytkowe, znajdujących się w obiegu gospodarczym, traktowanych utylitarnie. Rzeczy muzealne istnieją dla celów naukowych i edukacyjnych, służąc także zabawie, „godziwej rozrywce”⁶. Muzealia określa ów badacz jako semiofory – przedmioty pozbawione użyteczności, rzeczy mające znaczenie; to właśnie jest ich główną funkcją⁷.

3 A. Zalewska, [w:] *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, M. Saryusz-Wolska, R. Traba, J. Kalicka (red.), Warszawa 2014, s. 101–102. (s.v. *Dryfująca luka*).

4 Pomijam całkowicie oficjalne definicje muzeum, tworzone głównie z myślą o regulacjach prawnych, dla celów ustawowych; inną, mniejszą grupą definicji muzeów są te tworzone na potrzeby statystyczne; przegląd różnych nowoczesnych i współczesnych definicji europejskich podaje, wraz z komentarzem, M. Borusiewicz, *Nauka czy rozrywka? Nowa muzeologia w europejskich definicjach muzeum*, (Muzeologia. Teoria – praktyka – podręczniki, t. 4), Kraków 2012. Pewnym nieporozumieniem jest korzystanie przez badaczy z definicji zawartej w ustawie z 26 listopada 1996 roku o muzeach, z późniejszymi zmianami (tekst pierwotny: Dz. U. z 1996, nr 5, poz. 24; tekst jednolity Dz. U. z 2017, poz. 972, 1086) na potrzeby analizy i interpretacji zjawisk kulturowych; należy podkreślić, że zmieniała się także treść definicji, zawarta w art. 1, zwłaszcza w wyniku nowelizacji z 2003 roku.

5 Inspirujące są dla mnie rozważania W. Gluzińskiego i jego definicja: muzeum jest uporządkowanym i unaocznionym zbiorem rzeczy, tenże, *Podstawy muzeologii*, Warszawa 1980, zwł. s. 270–292.

6 Ten aspekt zaspokajania przyjemności w obcowaniu z muzealiami (nie tylko dziełami sztuki) przejawia się w wielu decyzjach tworzenia muzeów, pozyskiwania nabytków oraz w wielu definicjach, a także stosunkowo wczesnych określeniach, sięgających epoki oświecenia.

7 Bowiem „użyteczność i znaczenie wykluczają się nawzajem”, K. Pomian, *Kolek-*

Muzeum jednak nie tylko przechowuje rzeczy, jako rezerwuar artefaktów służących nauce, możliwych do różnorodnych badań i interpretacji. Sam dobór tych rzeczy jest rezultatem przyjętych założeń ideologicznych, filozoficznych, metodologicznych. Zbiór jest celowy, nie tylko przez dążenie do osiągnięcia pewnego stanu kompletności, ale też dla wypełniania określonego zadania. W sposób szczególny uwidacznia się poprzez konfrontowanie jednostki i grupy społecznej wobec aktualnej rzeczywistości i wobec przeszłości.

Wprawdzie nie zostały wprost nazwane, ale można się domyślać obecności muzeów pośród instytucji, które Pierre Norra wymienia w swoim programowym tekście o miejscach pamięci: „Miejsca pamięci rodzą się i trwają dzięki poczuciu, że nie istnieje pamięć spontaniczna, i dlatego należy zakładać archiwa, obchodzić rocznice, organizować obchody, wygłaszać mowy żałobne, niejako notarialnie poświadczając działania, które przestały być naturalne”⁸. Postuluje on badanie wybranych punktów krystalizacyjnych francuskiego dziedzictwa narodowego, inwentaryzację miejsc, z którymi łączy się pamięć zbiorowa⁹. Norra mówi o miejscach pamięci jako pozostałościach, jako zewnętrznej formie świadomości. Przy tym zalicza do nich zarówno miejsca określone przestrzennie, jak – częściej – będące tylko metaforami: są to zatem pola bitewne, budowle, ale także osoby i ich działalność (publiczna, artystyczna), wreszcie – utwory muzyczne i literackie (hymn narodowy, powieść). Etienne François i Hagen Schulze we wstępie do wydania opracowanych pod swoim kierunkiem niemieckich miejsc pamięci sformułowali tę metaforyczność następująco: „Miejsca pamięci to długotrwałe, konstytutywne dla wielu pokoleń punkty krystalizacyjne pamięci zbiorowej i tożsamości, które, stanowiąc część społecznych, kulturowych i politycznych zwyczajów, zmieniają się w zależności od

cja: między światem widzialnym a niewidzialnym (pierwodruk w: *Enciclopedia Einaudi*, t. 3. Torino 1978), [w:] *Zbieracze i osobliwości. Paryż – Wenecja, XVI-XVIII wiek* [1987], tłum. A. Pieńkos, Warszawa 1996, s. 15–62, tu: s. 44–45.

8 P. Norra, *Entre mémoire et histoire*, [w:] *Les lieux de mémoire*, t. 1, P. Norra (red.), Paris 1997, s. 24–25, cyt. za: K. Kończal, *Miejsca pamięci. O niebywałej karierze pewnej koncepcji badawczej*, [w:] *Polsko-niemieckie miejsca pamięci*, R. Traba, H.H. Hahn (red.), współpr. M. Górny, K. Kończal, t. 4: *Refleksje metodologiczne*, Warszawa 2013, s. 77–100, tu: s. 78–79; całość edycji zawiera cztery tomy; oprócz wymienionego, są to: t. 1 i 2 zatytułowane *Wspólne / Oddzielne*, które ukazały się w roku 2015, natomiast t. 3: *Paralele* w 2012.

9 Za: H.H. Hahn, R. Traba, *O czym (nie) opowiadają polsko-niemieckie miejsca pamięci*, [w:] *Polsko-niemieckie miejsca pamięci...*, dz. cyt., t. 1: *Wspólne / Oddzielne*, Warszawa 2015, s. 101–43, tu: s. 14.

tego, jak zmienia się ich postrzeganie, przyswajanie, używanie i transponowanie¹⁰.

Podejście i ujęcie metaforyczne zdominowało koncepcję i następnie realizowany projekt polsko-niemieckich miejsc pamięci. „W naszym ujęciu miejscami pamięci mogą być zarówno realne, jak też wyimaginowane fenomeny historyczne: zdarzenia i miejsca topograficzne, (wyobrażone i rzeczywiste) postaci, artefakty, symbole. Ich badacza zajmuje istotna dla procesów konstytuowania się i stabilizowania tożsamości obecność przeszłości w teraźniejszości, ponieważ w przypadku miejsc pamięci przedmiotem analizy jest złożona historia pamięci, a nie tylko istniejąca tu i teraz kultura pamięci¹¹. W projekcie polskim wprowadzono jednak modyfikację, już wcześniej podjętą przez niemieckich (niemiecko-francuskich) kontynuatorów idei miejsc pamięci, modyfikację opartą o koncepcję pamięci krzyżowej; miejsca pamięci, podzielone miejsca pamięci łączą doświadczenia i pamięć różnych narodów i grup społecznych; wymieszanie społeczeństw, płynność i zmienność granic, brak terytorialnej stabilności, nakładanie się różnych doświadczeń, wielowarstwowość pamięci.

Należy podkreślić, że obok rozumienia miejsc pamięci jako metafory, czy też jako pojęcia filozoficzno-analitycznego, w kilku innych, analogicznych europejskich przedsięwzięciach rozwijana jest koncepcja ściśle topograficzna, łącząc miejsca pamięci (*loci memoriae*, *lieux de mémoire*) z konkretnym miejscem przestrzennym (*site de mémoire*), taki sposób przyjęto w opracowaniach przeznaczonych kolejno dla Austrii, Holandii, Luksemburga, Rosji i Belgii¹².

Jakie płyną stąd wnioski dla problematyki muzeologicznej? Muzea można i należy traktować zarazem jako topograficzne jak i metaforyczne miejsca pamięci; owym miejscem pamięci jest przestrzeń wraz z budynkiem muzealnym: przestrzeń zewnętrzna i wewnętrzna, w której rozmieszczony jest zasób muzealiów; grupując semiofory muzea stają się również nagromadzeniem, skupiskiem „jednostkowych” miejsc pamięci. Oczywiście, należy uważać, by nie doszło do pomieszania miejsca, medium i nośnika pamięci. W tym pierwszym ujęciu, topograficznym, samo muzeum byłoby miejscem, a medium to przede wszystkim wystawa, jako najbardziej dla muzeum właściwa forma udostępniania i uwidaczniania, nośnik pamięci zaś

10 E. François, H. Schulze, *Einleitung*, [w:] *Deutsche Erinnerungsorte*, t. 1, München 2001, s. 9–24, tu: s. 18, za: H.H. Hahn, R. Traba, *O czym (nie) opowiadają polsko-niemieckie miejsca pamięci...*, dz. cyt., s. 14–15 (tłum. K. Kończal).

11 H.H. Hahn, R. Traba, *O czym (nie) opowiadają polsko-niemieckie miejsca pamięci...*, dz. cyt., s. 18.

12 Zob. K. Kończal, *Miejsca pamięci. O niebywałej karierze pewnej koncepcji badawczej...*, dz. cyt., s. 90–96.

to ów semiofor. Zauważmy jednak, że muzeum to miejsce, w którym wspomina się przeszłość; miejsce, w którym pamięć narodu (i/lub społeczności, zbiorowości, grupy) jest skondensowana, ucieleśniona i skryształizowana; miejsce, służące grupie do zapamiętania i przekazania kluczowych zjawisk z przeszłości dla kształtowania jej tożsamości. W przypadku braku państwowości, co było doświadczeniem wielu ludów Europy środkowej, dotkliwie odczuwanym w XIX wieku, muzeum, jak podkreśla Krzysztof Pomian, może kompensować i kompensuje „brak innych miejsc pamięci i kultury: flagi narodowej, narodowych upamiętnień, obchodów ku czci chwalebnych wydarzeń i sławnych postaci, nauczania o przeszłości oraz refleksji nad przyszłością prowadzonej w perspektywie ściśle narodowej”¹³.

A jednak muzeum – podkreślmy to – w swoim właściwym i specyficznym dlań modelu funkcjonowania opiera się na pamięci indywidualnej bardziej, niż na koncepcie pamięci zbiorowej. Ta druga operuje przekonaniem grupowymi, wyobrażeniami podzielanymi przez członków określonej społeczności, a dotyczącymi jej przeszłości¹⁴. Przy braku stymulującego i ciągle podsycanego bodźca zachodzić może proces osłabiania takiego zbiorowego podzielania pewnych przekonań (np. o roli Jana Pawła II w czasie jego pontyfikatu i krótko po jego śmierci, a obecnie, po upływie kilkunastu lat). O dawniej działających osobach i przeszłych wydarzeniach pamięta zmniejszająca się liczba osób. Konieczne jest zatem podtrzymywanie lub stymulowanie tej pamięci. Emocje są zindywidualizowane, przeżywane osobiście; są bowiem wewnętrznym ustosunkowaniem się do bodźców działających aktualnie, do wszelkich elementów otaczającej rzeczywistości, a także do przeszłych zdarzeń (również i do zdarzeń przyszłych, i do własnego organizmu, ale to pozostaje poza obszarem naszych rozważań). Jednak w przypadku emocji negatywnych, wobec resentymentu, który „wynika ze słabości i zarazem niemożności czynnego zareagowania na doznane krzywdy”, który jest „przeżyciem psychicznym indywidualnego człowieka, to [– zauważmy –] równocześnie najpełniej ujawnia się w stadzie”¹⁵. Uruchamianie i wyzwalanie emocji w muzeum jest na tyle niebezpieczne, że łatwo dojść mogłoby do osiągnięcia postaci negatywnej: proces taki umożliwi nie tylko dokonanie pozytywnej przemiany, ale może posłużyć krytyce, surowemu osądowi, potępieniu tych, którzy danego wzorca nie akceptują, którzy wyłamują się z określonej wspólnoty aksjologicznej. Więcej, u ludzi ulegających takim

13 K. Pomian, *Muzea i narody w Europie Środkowej przed pierwszą wojną światową*, post. opatrzyl A. Rottermund, J. Miziołek, H. Kowalski (red.), Warszawa 2016, s. 48.

14 J. Wawrzyniak, [w:] *Modi memorandi...*, dz. cyt., s. 346 (s.v. *Pamięć zbiorowa*).

15 J. Stelmach, *Gdy rozum śpi*, „Tygodnik Powszechny”, nr 22, 28 V 2017, s. 26–27.

uczuciom może doprowadzić do stanu utożsamienia wartości z własnymi pragnieniami oraz z wolą większości¹⁶.

Czy możliwa jest zorganizowana pamięć o przedmiotach i zdarzeniach z nimi związanych? Odpowiedź twierdząca w pierwszym rzędzie kieruje w stronę propagandy, w system zarządzania i sterowania odczuciami i emocjami społecznymi, ale także w stronę edukacji, jako zorganizowanego systemu szkolnego, zaprogramowanego i realizowanego przez zwierzchność (parafialną, gminną, terytorialną, państwową). Często dokonuje się tam preparowania, wyolbrzymiania i kumulowania znaczeń, zatem może dochodzić do świadomej selekcji i przeinterpretowania faktów dla uzyskania zamierzonych efektów poznawczych i świadomościowych. Owa obróbka znaczeń zachodzi w obrębie instytucji przymusu państwowego i społecznego, i jest przez nie świadomie dokonywana. W efekcie przedmioty, artefakty, „pozostałości z przeszłości”¹⁷ są tylko ilustracjami zdarzeń i procesów historycznych; pozbawione zaś zostają swojej własnej, immanentnej wartości, przestają być samodzielnymi nośnikami znaczeń.

Muzeum jest jednak w pierwszym rzędzie miejscem poznania indywidualnego, miejscem edukacji prywatnej. Pierwszorzędną wartość mają w nim zatem rzeczy materialne: świadectwa przeszłości, cywilizacji, także przyrody; ponadto wszelkie materiały dokumentacyjne, zapisy, źródła wizualne etc. Podlegają one, co oczywiste, badaniom i interpretacji. Pamięć jest zapisana w przedmiotach muzealnych, w rzeczach, ale ta informacja jest zakodowana. Konieczne są zatem w praktyce muzealnej techniki, pozwalające ją wydobyć. W taki sposób przeszłość jest wykorzystywana w muzeum, w oparciu o te wskaźniki i wyniki budowana jest strategia każdej z instytucji muzealnych, w oparciu o nie budowana jest pamięć o przeszłości; zatem nie naturalna a wzbudzana, choć oparta o „naturalne” źródła i prezentowana odbiorcy jako „naturalna” i nie budząca sprzeciwu. Nawet przy założeniu maksymalnie obiektywnym nie do uniknięcia jest oddziaływanie postaw i uprzedzeń badacza, kustosza, które oddziałują na dobór przedmiotów i sposób ich prezentacji. Te dwa czynniki, świadomie lub nieświadomie mogą „falszować” prezentowaną na ekspozycji rzeczywistość, mogą nadawać inny sens wiedzy o przeszłości, inne znaczenie, interpretację. Taka manipulacja może prowadzić do zawłaszczania pamięci przez czynnik politycznie i społecznie aktywny, może świadomie ograniczać przekaz przez fragmentaryzację pamięci o przeszłości. Dlatego też tak trudne

16 Tamże; uwagi prof. Stelmacha przywołującego poglądy Friedricha Nietschego oraz Maxa Schelera.

17 Termin wg: H. Bookmann, *Geschichte im Museum? Zu den Problemen und Aufgaben eines Deutschen Historischen Museums*, München 1987.

jest precyzowanie i ustalanie odrębności pomiędzy przekazem sterowanym a (pozornie) zobiektywizowanym. Dlatego też sama obecność przedmiotu w muzeum nie jest neutralna, gdyż decyzje o jego włączeniu w obręb zespołu muzealiów objęte są rozlicznymi uwarunkowaniami subiektywnymi i intersubiektywnymi.

Wiąże się z tym zagadnienie obiektywności muzeów, ale też obiektywności nauki, roli czynnika subiektywnego, zarówno po stronie badacza czy kustosza, ale i po stronie odbiorcy, z uwagi na jego przekonania i jego wiedzę uprzednią. W sposób zatem nieunikniony rysuje się zagadnienie przekazu muzealnego, sposobu kreowania ekspozycji oraz wizualizacji zasobu, zbioru i treści z nim związanych. Niewiarygodne zatem stają się wszelkie próby manipulowania przedmiotami, dowolnego ich doboru celem prezentowania treści narzuconych przez zarządzającego zbiorem. W sposób skrajny zachodzi zjawisko manipulowania i sterowania emocjami, zarówno poprzez dobór środków aranżacyjnych i medialnych, jak również przez celowy i sterowany wybór samych rzeczy, przedmiotów. Ten rodzaj ekspozycji określane bywa modnym ostatnio terminem: „narracyjny”, jakby nie zauważając, że każda wystawa muzealna, świadomie konstruowana i komponowana z różnych elementów, zawiera specyficzną dla siebie narrację¹⁸. Problemem spornym i punktem zapalnym jest chęć i potrzeba sterowania emocjami widza, natarczywa czasem próba narzucenia jednostronnej, „liniowej” interpretacji. Odpowiedzialne muzeum zachowujące chęć i zamiar pozostawienia zwiedzającemu wolności w zakresie procesu poznawczego (przy wszystkich wspomnianych ograniczeniach i niemożności pełnego obiektywizowania przekazu) jest tym miejscem pamięci, które stara się przekazać w najszerszym zakresie pamięć (często różną, trudną, krzyżową, niejednoznaczną) o przeszłości danej grupy.

Nośniki pamięci są w strategii każdego muzeum nie tylko ważne, one zajmują miejsce pierwszorzędne. Zatem odpowiednio traktowane i włączone w medium wystawy, wykorzystane w przekazie muzealnym, warunkują jego wartość i komunikatywność. Wartość, ranga i znaczenie muzeum jako miejsca pamięci zależy od rodzaju, charakteru i własności poszczególnych artefaktów, rzeczy muzealnych. Każdy przedmiot, każda pozostałość z przeszłości może być równie ważna i cenna. Oczywiście, każde muzeum musi dokonywać procedur doboru i selekcji rzeczy wartościowych, użytecznych i przydatnych dla swojej misji i dla przekazu własnego. Zatem

18 Por. mój artykuł, o świadomie prowokacyjnie sformułowanym tytule: M.F. Woźniak, *Dlaczego powinniśmy wystrzegać się muzeów narracyjnych*, [w:] *Muzeum etyczne. Księga dedykowana profesorowi Stanisławowi Waltosowi w 85. rocznicę urodzin*, D. Folga-Januszewska (red.) (Muzeologia. Teoria – praktyka – podręczniki, t. 15), Kraków 2017, s. 71–76.

wartość, oryginalność i autentyczność każdego pojedynczego przedmiotu muzealnego ma podstawowe wręcz znaczenie dla jakości i wiarygodności przekazu muzealnego. Kopia, falsyfikat, podróbka, udawanie, symulakrum podważa autentyczność przekazu, staje się formą zastępczą, niejasną, nieautentyczną, niewiarygodną, niesprawdzalną, prowadzącą do zaniku ufności. Dyskurs o przeszłości, prowadzący do kreowania wspólnotowych przekonań, musi być bowiem oparty o wiarygodne przesłanki (znajdujące się w archiwach i muzeach); inaczej z łatwością może być zanegowany, a przy każdej zmianie politycznej zakwestionowany. Muzea zaś są z zasady i z definicji apolityczne, tzn. nie służą doraźnym celom politycznym i chwilowym efektom, służą społecznościom, narodom, mając na uwadze ich długie trwanie.

ABSTRACT:

The museum – the memory – the memory space

The starting point for analysis presented in this essay is the reflection on memory, understood as the ability to remember, and the museum, perceived as an organised space accessible to the public, where the process of interaction between the viewer and the object prepared for exhibition by qualified personnel takes place. The links between this institution and memory spaces (*lieux de mémoire*) are discussed on this basis. Initially associated solely with a real space, personage or artefact, museums increasingly often require us to take the so-called transversal memory, one that embraces multi-layered, overlapping, fluid and contradictory contexts and viewpoints, into consideration. A museum can be interpreted in terms of topography, as a space where artefacts that are memory carriers are made available to the public by means of some medium (most often an exhibition), while it can also in itself be a carrier of symbolic contents. The potential of this institution – an institution which is essentially based on the model of individual memory – requires a responsible approach in creating a narration conducted by means of, among others, exhibitions and exhibits shown therein. Museums should, therefore, aim primarily at helping viewers to decipher the meanings, and the memory, inscribed in museum exhibits, rather than at arousing emotions and sentiments that would marginalise the viewers' reflections. At the same time, as the author emphasises, museums are in essence and by definition non-political, i.e. they do not serve short-term political needs and temporary outcomes; they serve societies and nations, as they take their enduring existence into consideration.

MICHAŁ F. WOŹNIAK

doktor habilitowany, profesor UMK, historyk sztuki, zabytkoznawca, dyrektor Muzeum Okręgowego im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, przewodniczący Rady do Spraw Muzeów przy MKiDN, wiceprzewodniczący polskiego komitetu narodowego Międzynarodowej Rady Muzeów ICOM, wykładowca, autor publikacji m.in. z dziedziny złotnictwa i muzeologii.

MICHAŁ F. WOŹNIAK

PhD (habil.) is a professor at the Nicolaus Copernicus University, historian of art, specialist on the monuments of the past, director of the Leon Wyczółkowski Regional Museum in Bydgoszcz, chairman of the Council of Museums at the Ministry of Culture and National Heritage, assistant chairman of the Polish National Committee of the International Council of Museums (ICOM), lecturer, and author of several texts on, among others, goldsmithery and museology.

DZIEŁO SZTUKI JAKO NOŚNIK PAMIĘCI W POLSKIM MUZEUM EPOKI ROZBIORÓW

Ponad progiem świątyni Sybilli w Puławach Izabella z Flemingów Czartoryska kazała umieścić napis „PRZESZŁOŚĆ PRZYSZŁOŚCI”. Wobec dokonanych niedawno rozbiorów, w warunkach niewoli miało to nieść przesłanie, że zły los odmieni się kiedyś, o ile nie zaniknie tradycja i pamięć o czasach minionej świetności... Jakżeby inaczej miał się rozpoczynać tekst o polskim muzeum? Wprawdzie współcześnie termin *muzeum* chyba ani razu nie został zastosowany w odniesieniu do tej instytucji, jednakże powyższa inskrypcja znakomicie odzwierciedla jego rolę i znaczenie w polskiej kulturze pamięci. Muzeum stanowi swego rodzaju ramę dla pamięci, jest miejscem, gdzie przechowuje się ją, czci, ale także tworzy; niezależnie od tego, że w określonej sytuacji samo może stać się pamięcią, czy też raczej miejscem pamięci (*lieu de mémoire*) w sensie, jaki nadał temu pojęciu Pierre Nora¹. Jest tak, gdyż muzeum w sposób konieczny wiąże się z kolekcją, czy trafiłaby tu jako zbiór gotowych przedmiotów, czy też dzieł realizujących się tu dopiero, albo niematerialnych pojęć lub bytów wirtualnych. Samo ono może być utożsamione z kolekcją, jako jej najdoskonalsza postać – jak na to wskazał Krzysztof Pomian² – i staje się wtedy po prostu jedną z form pamięci. Życiowa praktyka podpowiada nam bowiem, że ta reakcja neurologiczna może uzewnętrznić się jedynie w opowiadaniu jako opowieść, albo w zapisywaniu jako tekst, albo w obrazowaniu jako obraz, albo właśnie w kolekcjonowaniu jako kolekcja. Odnośnie do instytucji puławskiej znamienne są więc słowa Jeana Claira, dawnego dyrektora Musée Picasso w Paryżu, wybitnego, chociaż bardzo zachowawczego praktyka i teoretyka muzeum, że „jest [ono] widzialną pamięcią narodu”³.

Problematyka pamięci w polskim piśmiennictwie humanistycznym cieszy się niemalym zainteresowaniem i doczekała już obszernych oraz wszechstronnych opracowań⁴. Instytucja muzeum z racji wielostronnych związków

1 P. Nora, *Między pamięcią i historią: lieux de memoire*, tłum. P. Mościcki „Tytuł roboczy: Archiwum”, 2009, nr 2, s. 4–12.

2 K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości. Paryż – Wenecja XVI-XVIII wiek*, [1987], tłum. A. Pieńkos, Warszawa 1996, s. 15–62 (*Kolekcja między światem widzialnym a niewidzialnym*).

3 J. Clair, *Kryzys muzeum. Globalizacja kultury*, tłum. J.M. Kłoczowski, Gdańsk 2009, s. 86.

4 Swego rodzaju prezentację osiągnięć humanistyki polskiej w tym zakresie stanowi wyjątkowy i nowatorski leksykon *Modi memorandi*, będący efektem współpracy transdyscyplinarnego zespołu wybitnych specjalistów z różnych dziedzin wiedzy,

z pamięcią winna tu zajmować jedno z istotniejszych miejsc, co znalazło pewne odzwierciedlenie również w naszej literaturze muzeologicznej⁵. W aspekcie dziejów polskiego muzealnictwa zasób wiedzy jest pokaźny, ale nadal jeszcze nie umożliwia syntetycznego ujęcia tego zjawiska. Dotyczy to głównie najwcześniejszego okresu, czyli organizmów, które można by tu nazwać „wczesnymi instytucjami muzealnymi” – chociaż dysponujemy wieloma bardzo cennymi opracowaniami szczegółowymi, to jednak przy próbie sformułowania szerszych wniosków wychodzi na jaw niepełna inwentaryzacja podstawowych faktów i niedostatecznie sprecyzowana problematyka badawcza⁶. A był to okres szczególny, gdyż właśnie wówczas kształtowała się zasadnicza dla przyszłego rozwoju rola muzeum wobec polskiego narodowego patrymonium. Tymczasem już samo przyjęcie podstawowych założeń, wytyczenie granic pola badawczego, wskazanie działających na nim czynników jako punkt wyjścia dla dalszego postępowania nie jest sprawą prostą.

Dość łaskawa okazała się tu chronologia, gdyż jej cezury w dużej mierze odpowiadają generalnym podziałom historii Polski. Tę pierwszą bardzo długą epokę zamknął więc w roku 1914 krakowski zjazd polskich muzealników, którego ustalenia po odzyskaniu niepodległości stały się podstawą państwowej struktury muzealnej II Rzeczypospolitej⁷. Wewnątrz niej natomiast wyraźną granicę stanowiło powstanie europejskiego muzealnictwa wraz z założeniem Centralnego muzeum sztuki w Luwrze (1793), niemal równoległe upadkowi państwa polskiego (1795). Dla naszej kultury oznaczało to przedział pomiędzy historią założeń o charakterze „protomuzealnym” i projektów teoretycznych Chardona de Rieule, Michała Jerzego Mniszcha i Józefa Salezego Ossolińskiego, a pierwszymi pozostającymi na różnym stopniu rozwoju organizacyjnego instytucjonalnymi muzeami, w rządzie których należy liczyć muzeum ks. Leopolda Jana Szersznika w Cieszynie (1802), muzeum Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Warszawie (1811) i muze-

Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci, M. Saryusz-Wolska, R. Traba, J. Kalicka (red.), Warszawa 2014.

5 Należy zwrócić uwagę na badania i publikacje z ostatnich lat m.in. Doroty Folgi-Januszewskiej, Hanny Jurkowskiej, Michała Mencfela, Anny Ziębińskiej-Witek.

6 Problematyka historii polskich muzeów w kontekście ich znaczenia dla kształtowania wszechstronnie rozumianej wspólnej pamięci jest obiektem badań w ramach projektu *Muzeum w polskiej kulturze pamięci (do 1918 r.): wczesne instytucje muzealne wobec muzeologii cyfrowej* realizowanego na Wydziale Sztuk Pięknych UMK w Toruniu (grant NPRH, 2016).

7 A. Murawska, *Związek Muzeów w Polsce w latach 1914–1939*, „Muzealnictwo”, 2015, nr 56, s. 115–118; zob. też B. Mansfeld, *Muzea na drodze do samoorganizacji. Związek Muzeów w Polsce 1914–1951*, Warszawa 2000, gł. s. 84–87.

um Towarzystwa Naukowego Płockiego (1820), ale też instytucję puławską (1801) oraz w jakimś sensie gabinet historyczny Jana Pawła Woronicza w Krakowie (1815).

Bardziej skomplikowana jest kwestia zakresu terytorialnego wczesnych polskich instytucji o tym charakterze. Najtrafniejsza byłaby tu formuła przyjęta w regulaminie Delegacji Muzeologów Polskich zatwierdzonym na wspomnianym zjeździe w Krakowie, wedle której zakres ten „rozciąga się [...] na wszystkie ziemie d. Rzeczypospolitej Polskiej, tudzież poza jej granice, gdziekolwiek istnieją polskie muzea i zbiory”⁸. Nie do końca rozwiązuje to jednak problem, bo granice historycznego państwa polskiego w ciągu dziejów znacznie się zmieniały. Wydaje się więc, że optymalny jego zarys jako terytorium określonej, ale mocno zróżnicowanej wspólnoty dałaby (paradoksalnie) perspektywa upadku Rzeczypospolitej rozpoczętego pierwszym rozbiorem w 1772 roku. Na tak wytyczonym obszarze rozwijały się potem trzy odmienne cywilizacyjnie, kulturowo i politycznie prowincje zaborów rosyjskiego, pruskiego i austriackiego o zmiennych początkowo, ale potem ustabilizowanych granicach, przy czym w ramach pierwszego z nich istniało odrębne Królestwo Polskie i „ziemie zabrane”, które zostały włączone do Imperium Romanowów; obok nich znaczącą rolę odgrywały także środowiska emigracyjne i tworzone przez nie muzea w Europie Zachodniej (co stanowiło wówczas ewenement bez analogii w dziejach innych emigracji) – powstały one w Dreźnie, Paryżu, Rzymie, Raperswilu i Lucernie w Szwajcarii, w Montrésor we Francji, Brukseli oraz Chicago⁹.

Inwentarz tych „wczesnych instytucji muzealnych” pozostaje niepełny, chociaż w wielu przypadkach stan badań, obfity i gruntowny, stanowi wynik wnikliwej interpretacji. Można jednak przyjąć, nie pretendując do bezwzględnej ścisłości, że do 1918 roku na zakreślonym powyżej obszarze kultury polskiej w różnych okresach funkcjonowało ogółem ponad 300 takich placówek o charakterze kulturalnym, naukowym, artystycznym, religijnym tworzonych przez władzę świecką lub duchowną, centralną lub lokalną, stowarzyszenia albo osoby prywatne¹⁰. Zbiór tych instytucji tworzył

8 B. Mansfeld, dz. cyt. , s. 136.

9 Przy takim zakreśleniu obszaru ziem polskich poważnym i ciekawym zagadnieniem staje się sprawa trwałości pamięci kultury polskiej w działalności muzeów, jakie znajdowały się w miastach pozostających po 1918 r. poza odrodzonym państwem (Kamieniec Podolski, Mińsk, Mitawa, Mohylew, Orsza, Witebsk, Winnica, Żytomierz), a z drugiej strony także tych, jakie zakładano w ośrodkach nie leżących na obszarze Rzeczypospolitej przed 1772 r., ale o żywej kulturze polskiej (Cieszyn, Gliwice, Bielsk); osobny zespół problemów tworzą poza tym muzea dwunarodowego Gdańska.

10 W ramach projektu *Muzeum w polskiej kulturze pamięci* przygotowywana jest baza danych wczesnych muzeów polskich (istniejących do dziś, a także już nieistnie-

bardzo zróżnicowaną i niełatwą do jednoznacznej klasyfikacji grupę, czego objawem była ich bardzo nieostra charakterystyka i terminologia, jaką stosowano do ich opisu. Świadectwem tego jest pierwsza definicja muzeum w języku polskim zawarta w *Słowniku* Lindego: „świątynia Muz; zbiór rzeczy kunsztownych, gabinet; miejsce schadzki w celu bawienia się wzajemnego kunsztami i naukami”¹¹. Znaczenie tego słowa obejmuje więc nie tylko gabinet, zgromadzoną i wyeksponowaną kolekcję¹², ale także antyczny gaj poświęcony muzom oraz coś na podobieństwo intelektualnego przybytku medycejskiego *studio* z Palazzo Vecchio we Florencji. Zrazu nie nazywano jednak muzeum ani instytucji puławskiej Izabeli Czartoryskiej, ani krakowskiego gabinetu Woronicza, nazwa ta nie padała również w odniesieniu do galerii obrazów. Powyższy termin łączył się raczej z tym, co ujmować miało całość lub określony zasób wiedzy ludzkiej (np. zakładający pełną charakterystykę kraju albo regionu) zgromadzonej ku generalnemu postępowi, ale poza takim właśnie encyklopedycznie szerokim zbiorem dydaktycznym rozciągano ją na szkolne pomieszczenia dla przyrządów matematycznych i fizycznych, na niektóre inne placówki nauki, a nawet na podręczniki i czasopisma literackie lub naukowe¹³. Trzeba zwrócić

jących oraz nigdy nie zrealizowanych projektów muzealnych); projekt opracowania wykazu muzeów został w 1977 r. podjęty przez Bogusława Mansfelda w Zakładzie Muzealnictwa na Wydziale Sztuk Pięknych UMK w Toruniu (niestety zawieszony po kilku latach nie był on już potem kontynuowany).

11 S.B. Linde, *Słownik języka polskiego*, t. 2 (M. – O.), cz. 1, Warszawa 1809, s. 168.

12 Jako jedno ze znaczeń gabinetu podaje Linde: „skład, zbiór różnych kosztowności, sztuk pięknych”, podaje także: „Gabinet naturalny, ein Naturalien cabinet, jest miejsce, w którym się przechowują rzeczy od przyrodzenia wyprowadzone, w iak naypodobniejszym, ile można, żywości stanie”, tamże, t. 1 G. – L., cz. 2, 1808, s. 63.

13 Wnikliwsza analiza zawartości semantycznej terminu muzeum w dawnej kulturze polskiej jest kwestią otwartą. Od instytucji muzeum wyraźnie oddziela narodową galerię malarstwa J.S. Ossoliński w swoim projekcie ekspozycyjnym, zob. M. Chamcówna, *Józefa Salezego Ossolińskiego „Projekt Galerii Sztuk Wyzwolonych Narodowej”, 1785*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Wrocławskiego im. Bolesława Bieruta, seria A”, 1959, nr 17, s. 109–121. Z kolei na rozległy (encyklopedyczny), ale jednocześnie mało precyzyjny jej zakres zwracał uwagę Bogusław Mansfeld; jako przykłady badacz wymieniał tytuły publikacji, jak m.in. *Małe muzeum dla pilnych dzieci* (Warszawa 1830 t. 1–2) czy też pism takich jak warszawskie „Muzeum Dmowe” z lat 1833–1839, albo krakowski miesięcznik „Muzeum” wydawany w 1884 r. (B. Mansfeld, dz. cyt., s. 5–6). Określenie muzeum dla wnętrza przeznaczonego wyłącznie na przechowywanie pomocy naukowych występuje w aktach prawnych z epoki Księstwa Warszawskiego i Królestwa Polskiego, *Zbiór przepisów administracyjnych Królestwa Polskiego. Wydział Oświecenia*, t. 2 *Zakłady naukowe średnie*, [Warszawa 1867], s. 315–325, 385–395, 511–513; t. 3 [Warszawa 1868], s. 57–59.

uwagę, że taka wykładnia przetrwała aż do początku XX wieku – chociaż powszechnie uznawano wówczas pierwszeństwo (o ile nie wyłączność) dokumentacyjno-informacyjnego charakteru muzeum, hasło w *Encyklopedii Orgelbranda* jest w gruncie rzeczy rozbudowaną wersją definicji Lindego¹⁴.

Główną przyczyną zróżnicowania muzeów na obszarze kultury polskiej była jednak jego specyficzna kompozycja, niejednolita przede wszystkim pod względem narodowym, ale także wyznaniowym, politycznym, społecznym i kulturalnym. Jest to szczególnie istotne w kontekście roli muzeum wobec pamięci. Na jej różnorodność zwracał uwagę Nora, odwołując się do znacznie wcześniejszych badań Maurice'a Halbwachsa („istnieje tak dużo pamięci, jak dużo jest grup [społecznych]”)¹⁵. W naszym przypadku w grę wchodziłyby więc odpowiadająca istniejącym realnie instytucjom pamięć polska, rosyjska i niemiecka (co nierzadko przekładało się na przeciwstawienie narodu podbitego najeźdźcy, lub wyznania katolickiego innowierczym, a głównie prawosławiu), ale także żydowska, ukraińska, litewska, białoruska oraz dodatkowo pamięć mniejszych grup etnicznych, jak Ślązacy, Kaszubi, Huculi, Kurpie. Sytuacja taka była dziedzictwem zróżnicowania cywilizacyjnego dawnej Rzeczypospolitej i rezultatem nieprostej historii jej ziem w XIX wieku. Różnorodna pamięć pociągała za sobą różnorodność jej placówek o charakterze muzealnym, czasem przeciwstawianych sobie i skonfliktowanych (konflikt pamięci). Ponadto naturalne podziały wprowadzała tu także ich klasyfikacja pod względem obszarów pamięci odpowiadających generalnie dziedzinom działalności muzeów, czyli ich typologii, rzadko jednak występującej w stanie czystym (muzea artystyczne, historyczne, przyrodnicze i techniczne) oraz kwestie własnościowe, organizacyjne itd., itp.¹⁶

14 A. Tołysz, „Odpowiednie dać rzeczy słowo” – *Przemiany w polskiej definicji „muzeum” w XIX i XX wieku*, <http://muzeumpamieci.umk.pl/?p=589>, [dostęp 20.08.2017].

15 P. Nora, dz. cyt., s. 5.

16 Kryteria wczesnych instytucji muzealnych przyjęte w ramach projektu *Muzeum w polskiej kulturze pamięci*: 1. Muzea rozumiane jako instytucje o charakterze publicznym, gromadzące i eksponujące kolekcje oraz udostępniane permanentnie w zakresie pełnym lub ograniczonym (ze względów zawodowych, majątkowych, społecznych itd.), zakładane/ fundowane/ organizowane/ zarządzane przez: a) organa państwa (władza, urzędy, wojsko); b) władze lokalne (prowincje, miasta, gminy); c) uczelnie i szkoły; d) związki religijne (diecezje, parafie, gminy); e) organizacje i stowarzyszenie (naukowe, kulturalne, społeczne); f) osoby prywatne. 2. Zbiory muzealne przy instytucjach, czyli kolekcje, gabinety, galerie nie będące instytucjonalnym muzeum, ale zawierające/ gromadzące muzealia (w sensie obiektu kolekcji i ekspozycji) oraz zakładane/ gromadzone przy bibliotekach, uczelniach, szkołach, salonach ekspozycyjnych i innych instytucjach publicznych (np. gabinety Uniwersytetów we Lwowie, Krakowie, Warszawie, Wilnie, kolekcja dzieł sztuki „Zachęty” w Warszawie i TPSP

Mówiąc o dawnej instytucji muzealnej, pamiętać też należy, aby wystrzegać się anachronicznych interpretacji i aktualizacji pojęć. Donald Preziosi pisał krytycznie o wizji muzeów wybitnego fotografika angielskiego Davida Finna, według którego są to „strażnicy unikalnych obiektów, których główną wartością jest osobiste oświecenie, rozrywka, fetyszyzacja i pozorność posiadania [zwiedzającego]”¹⁷. Dziś po doświadczeniach „nowej muzeologii” wykładnia taka wydaje się i archaiczna, i niemożliwa już do utrzymania w pełni, ale nadal jeszcze funkcjonuje ona w świadomości potocznej. Dawniej była bowiem powszechna i niekwestionowana, a nie inaczej postrzegali muzeum twórcy i uczestnicy polskiej kultury w epoce porozbiorowej. W tym właśnie czasie ukształtowało się rozumienie go jako „skarbnicy” narodowego patrymonium przejawiające się w nielicznych tekstach programowych i wielu realizacjach od puławskiej świątyni Sybilli w początkach stulecia, poprzez Muzeum Starożytności Towarzystwa Naukowego Krakowskiego w jego połowie, aż po Muzeum Narodowe Polskie w Rapperswilu na ziemi szwajcarskiej w latach 70. XX wieku (placówka ta była prezentowana jako swego rodzaju arka, ukonstytuowana dla przechowania „narodowych penatów” na czas „potopu” rozbiorów). Pozostawało to w wielostronnych związkach z rodzinami nowoczesnych narodów europejskich i pojęcia ich historycznego dziedzictwa, w czym instytucja muzeum odegrała wielką rolę, szczególnie we Francji (np. Musée des Monuments historiques w Paryżu) i państwach niemieckich (np. Germanisches Nationalmuseum w Norymberdze)¹⁸.

Jeśli chodzi o polską kulturę wizualną, kolekcjonerstwo i muzealnictwo, to można mówić wykształceniu się tu specyficznej grupy obiektów, „polskich semioforów” odnoszących się głównie do politycznych i militarnych dziejów narodu i dawnego państwa, ale też jego kultury humanistycznej, cywilizacji technicznej i natury¹⁹. Wytyczało to muzealne obszary podlegającego

w Krakowie, zbiór rycin przy Bibliotece Polskiej w Paryżu). 3. Kolekcje prywatne o wyraźnym znaczeniu społecznym ze względu na udostępnianie (stałe lub tylko okresowo), w zakresie pełnym lub ograniczonym (ze względów zawodowych, majątkowych, społecznych, lokalowych itd.). 4. Założenia protomuzealne (powstające do końca XVIII wieku), udostępniane publicznie kolekcje, kamery, gabinety, galerie prywatne lub związane z instytucjami edukacyjnymi, kościelnymi, ośrodkami władzy itd. (np. gabinet przy bibliotece Gimnazjum Akademickiego w Toruniu, Biblioteka Załuskich w Warszawie); zob. http://muzeumpamieci.umk.pl/?page_id=20, [dostęp 20.08.2017].

17 D. Preziosi, *Mózg ciała ziemi. Muzea i ramowanie modernizmu*, tłum. K. Kolenda, [w:] *Display. Strategie wystawiania*, M. Hussakowska, E.M. Tatar, Kraków 2012, s. 20.

18 Zob. D. Poulot, *Musée, nation, patrimoine (1789–1815)*, Paris 1997.

19 Kodyfikację i typologię „polskich semioforów” (nośników narodowej pamięci) stanowił m.in. swego rodzaju projekt gromadzenia zbiorów Muzeum Starożytności

szczególnej ochronie dziedzictwa polskiego (w sensie ukierunkowania kolekcji oraz pozostałej działalności, przede wszystkim ekspozycyjnej). Wszakże ta patrymonialna niejako relacja muzeum wobec pamięci współistniała wówczas z relacjami nieco innymi, wyrastającymi z jednej strony z mnemonicznej tradycji dawnych kunstkamer oraz z drugiej z arystokratycznej tradycji prywatnej komemoracji. W pierwszym przypadku w ramach kultury polskiej były one obecne w oświeceniowym projekcie *Musaeum Polonicum* Mniszcha i późniejszych realizacjach nastawionych na cele dydaktyczne, budowanie i rozwijanie nowoczesnej świadomości cywilizacyjnej; w drugim – działalności na rzecz utrwalenia w pamięci rodaków rodu i jego przedstawicieli poprzez zakładanie, bądź wzbogacanie muzeów publicznych (Czartoryskich, Ossolińskiego i Lubomirskiego, Działyńskich, Krasieńskich, Zamoyskich).

Wspomnianym powyżej obszarom patrymonium odpowiadałoby pojęcie nośnika pamięci, bardzo ważne w kontekście naszych rozważań. Jest ono typowe dla dyskursu polskiego, w innych kręgach językowych występuje raczej marginalnie. Semantycznie obejmuje wszystko to, co potencjalnie może stymulować pamięć o przeszłości – przedmioty materialne (pomniki, narzędzia, fotografie, elementy przyrody martwej i żywej), idealne (nazwy zdarzeń, artefaktów legendy, imiona i nazwiska postaci), działania (zgromadzenia, pochody, happeningi), miejsca. Badacze rozróżniają nośniki pamięci intencjonalne, tworzone z intencją upamiętniania (pomniki, manifestacje, pochody, mauzolea, portrety, świątynie, tablice upamiętniające) oraz mimowolne (lub nie-intencjonalne), które mogą pełnić tę rolę bez uprzedniej intencji²⁰. Wydaje się jednak, że tylko drugi ich rodzaj odpowiada obiektowi muzealnemu w sensie bliskim zadomowionemu już w humanistyce dzięki Pomianowi pojęciu semioforu²¹; pierwotna intencja upamiętniająca nie jest tu bowiem niezbędna, co więcej, ulega ona zatarciu po włączeniu obiektu-nośnika do kolekcji i jest zastępowana nowymi znaczeniami, powstającymi w kontekście ekspozycji (co nie znaczy, że nie może być wykorzystana wtórnie). Zakres przedmiotowy jest tu oczywiście tak rozległy, jak

Towarzystwa Naukowego w Krakowie: *Odezwa Towarzystwa Naukowego z Uniwersytetem Jagiellońskim połączonego w celu archeologicznych poszukiwań, wraz ze skazówką mogącą posłużyć za przewodnika w poszukiwaniach tego rodzaju*, Kraków 1850; na temat tej kategorii obiektów zob. Z. Żygulski jun., *Dzieje Ziobrów puławskich. Świątynia Sybilli i Dom Gotycki*, Kraków 2009 (1962) i J. Kaźmierczak, *Tytusa Działyńskiego zbiór pamiątek narodowych w Kórniku*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo”, t. 9, 1980, s. 45–75.

20 Zob. M. Kula, *Nośniki pamięci historycznej*, Warszawa 2002; A. Szpociński, *Nośnik pamięci [w:] Modi memorandi...*, dz. cyt., s. 278–280.

21 Zob. K. Pomian, *Jak uprawiać historię kultury*, „Przegląd Historyczny”, 1995, nr 86/1, s. 1–13.

rozległe są obszary muzealnictwa właściwego danej społeczności w danym czasie. Wytycza to lekturę przesłania wybranych obiektów oraz cele i sposób ich funkcjonowania.

Dziela sztuki przypadła pośród innych nośników pamięci niemała rola, bardzo istotna dla kształtowania polskiego narodowego patrymonium, czy też lepiej – polskich narodowych patrymoniów (chyba jeszcze nie do końca została ona rozpoznana). W leksykonie *Modi memorandi* Izabela Kowalczyk omawia miejsce sztuki w dyskursie pamięci raczej w sensie „sztuki o historii (przeszłości)”, niż „sztuki jako historia (przeszłość)”²². W ten sposób jednak autorka widzi w niej obraz a nie przedmiot, a przez to pomija bardzo istotny aspekt jej muzealnego funkcjonowania. W kontekście polskiej dziewiętnastowiecznej kultury pamięci taka interpretacja sprowadza w zasadzie cały obszar artystyczny wyłącznie do malarstwa przedstawiającego o tematyce odnoszącej się do życia narodu, głównie wydarzeń i postaci historycznych, ale też codziennych wyglądów i czynności oraz krajobrazów (wykluczając realizacje o tematyce neutralnej oraz całą sztukę dekoracyjną i rzemiosło). Rozumienie sztuki powstającej aktualnie przede wszystkim jako narracja o kraju i jego historii, było naczelnym postulatem polskiej krytyki artystycznej epoki, wiązanych z potrzebą ilustrowania i popularyzacji (trochę na zasadzie *biblia pauperum*) oraz formowania w ten sposób narodowej świadomości²³. Szczegółowych badań wymagałoby odczytanie, jaki wpływ w istocie miało to na ówczesne funkcjonowanie muzealne artefaktów w aspekcie kolekcjonerskim i ekspozycyjnym. Wydaje się wszak, że dla wszelkich instytucji o charakterze muzeów większe znaczenie miały obiekty historyczne, pochodzące z przeszłości, automatycznie kojarzonej z wolną ojczyzną, zabytki narodowego dziedzictwa, świadectwa świetności minionej kultury polskiej. „Szczęśliwy jestem, jeżeli mój, na teraz szczupły spis rytowników naszych, wzbudził chęć zbierania rycin i posłużył do tego, że pokazać możemy, iż w tych zawodach nie staliśmy w tyle” – pisał Gwalbert Pawlikowski o rezultatach swoich studiów nad dawną grafiką²⁴.

22 Autorka przytacza wprawdzie stanowisko Aby Warburga i Georga Kublera akcentujące osadzenie dzieła sztuki jako przedmiotu w danej rzeczywistości historycznej, ale sama przedstawia je wyłącznie w kontekście reprezentacji przeszłości, jej interpretacji lub krytycznego dialogu, I. Kowalczyk, *Sztuka*, [w:] *Modi memorandi...*, dz. cyt., s. 465–469.

23 Zob. np. W. Pol, *O malarstwie i żywiołach jego w kraju naszym* (1839), [w:] tenże, *Dzieła wierszem i prozą*, t. 8, Lwów 1877, s. 369–383; S. Goszczyński, *O potrzebie narodowego malarstwa polskiego* (1842), [w:] tenże, *Dzieła zbiorowe*, t. 4, Lwów [b.d.], s. 356–361.

24 Cyt. za J. Polanowska, *Historiografia sztuki polskiej w latach 1832–1863*, Warszawa 1995, s. 118.

Sztuka jako obiekt kolekcjonerstwa i muzealnictwa artystycznego jest wbrew powszechnemu mniemaniu zagadnieniem nieprostym. W rozważaniach na ten temat zazwyczaj pomija się zmienność jej statusu w ciągu dziejów, który wysokie szczeble europejskiej drabiny aksjologicznej zaczął osiągać dopiero w XVIII i XIX wieku. Podobnie stosunkowo późny jest fenomen kolekcji artystycznej (czym innym jest sięgający epok najwcześniejszych fakt obecności sztuki w kolekcji), jaki wiąże się z wypracowaniem dla sztuki autonomicznej sfery symbolicznej (jej doniosłość stworzyło wynalezienie estetyki ujętej następnie w ramy systemu filozoficznego Kanta) oraz specyficznej dla niej hermeneutyki wyrosłej z wizualnego (a już nie literackiego) porządku odbioru dzieła. Dopiero w takiej sytuacji mogło powstać muzeum artystyczne, którego pierwszym przykładem był rewolucyjny Luwr, a co odzwierciedlała sama jego pierwotna nazwa, *Muséum central des arts de la République*²⁵.

Na obszarze kultury polskiej kolekcjonowanie sztuki długo pozostawało domeną osób prywatnych, ale w XIX wieku zbiory ich nieraz były w sposób bardziej lub mniej systematyczny dostępne publicznie, przez co wchodziły one w tzw. „świat muzeów”, który nieźle rozwinięty w Europie Zachodniej, stopniowo budował się także na naszych ziemiach. Trzeba wśród nich wymienić galerię Józefa K. Ossolińskiego w Warszawie, Radziwiłłów w Królikarni, Potockich w Wilanowie, a także Ałanazego Raczyńskiego w Berlinie (z powodu przynależności narodowej twórcy i jego rodziny należy ona do skomplikowanej polskiej kultury pamięci), a w późniejszych czasach m.in. galerię-muzeum Karola Lanckorońskiego w Wiedniu, galerię obrazów Ignacego Korwin-Milewskiego w Wilnie, Edwarda A. Raczyńskiego w Rogalinie i „muzeum” Feliksa „Manngha” Jasieńskiego w Krakowie. Po połowie stulecia zaczęły powstawać publiczne zbiory o charakterze artystycznym: Muzeum Sztuk Pięknych (potem Narodowego) oraz Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, Muzeum im. Mielżyńskich PTPN w Poznaniu, Muzeum Narodowego w Krakowie, Miejskiej Galerii Obrazów i Muzeum Narodowego im. Jana III we Lwowie itd.

W sumie jako artystyczny można określić naczelny profil kolekcjonerski i główną część ekspozycji ok. 30 polskich „wczesnych instytucji muzealnych”, a więc blisko 10% wszystkich istniejących przed 1918 rokiem. Rzecz jasna dzieła sztuki, obrazy, rzeźby, ryciny wchodziły w skład zbiorów gromadzonych przez znacznie większą liczbę placówek i były obecne na ich

25 O relacjach między sztuką a muzeum mówiłem w referacie pt. *Niedługa historia sztuki w muzeum* na konferencji *Sztuka w muzeum* zorganizowanej przez Muzeum Okręgowe im. L. Wyczółkowskiego w Bydgoszczy (14–16 IX 2015) – tekst ten nie został zamieszczony w wydawnictwie pokonferencyjnym ze względu na przygotowaną osobną publikację na ten temat.

wystawach. Wiele muzeów prezentowało ekspozycje o charakterze artystycznym stanowiące uzupełnienie ich osobnych kolekcji o szerszym zakresie, jak w przypadku Muzeum Narodowego Polskiego w Raperswilu (gdzie znajdowała się dość duża galeria obrazów i rzeźb), muzeów wyznaniowych katolickich (Sandomierz, Przemyśl, Tarnów), żydowskich (Mathiasa Bersohna w Warszawie), prawosławnych (Bractwa Bogurodzicowego w Chełmie Lubelskim), muzeów rzemiosła i przemysłu w Warszawie, Lwowie, Krakowie, Gdańsku itd. Wskazuje to na istotne miejsce sztuki w polskim muzealnictwie już w najwcześniejszych okresach jego historii. Problemem jest tu określenie rzeczywistego poziomu artystycznego zbiorów tych muzeów, tego co istotnie kryło się pod nazwiskami z ich dawnych inwentarzy (weryfikacji poprzez badania znawcze można oczywiście dokonać tylko w przypadku zachowanych obiektów).

W dziewiętnastowiecznej kulturze wizualnej funkcjonowały jakby dwa obszary sztuki: sztuka polska i sztuka nie-polska, a głównie europejska określana jako „obca”. Miały one odmienne konotacje i odmienne miejsca w hierarchii aksjologicznej. Jak wynika z wielu wypowiedzi, sztuka „obca” uważana była za przynależną do sfery prywatnej (częściowo nadal, jak w poprzednich epokach, w ramach arystokratycznego *decorum*). Kolekcjonowania jej nie potępiano wprawdzie, ale też nie postrzegano jako szczególnie doniosłe z punktu widzenia interesu publicznego (narodowego), a czasem wręcz przeciwnie jako objaw próżnego zbytku. Z kolei mecenat, gromadzenie, wspieranie, badanie i popularyzowanie sztuki polskiej we wszystkich kręgach społecznych miało status nad wyraz doniosłej działalności publicznej – nieledwie narodowego obowiązku. Wszystko to w połączeniu z realnym wzrostem jej poziomu artystycznego w końcu XIX i na początku XX wieku doprowadziło do sytuacji niemal zupełnego wyparcia z horyzontu zainteresowań polskich kolekcjonerów i ich zbiorów wszystkiego tego, co nie wiązałoby się z kulturą narodową. Swoisty nacjonalizm (którego nie należy tu utożsamiać z pojęciem z dziedziny polityki) był w ogóle dominującą cechą dziewiętnastowiecznych muzeów próbujących nie odwracać się od sztuki współczesnej. Nie przeszkadzało to jednak, by patrioci brytyjscy czy amerykańscy, zwolennicy zjednoczenia Niemiec, nacjonałiści nordyccy, albo pansławiści rosyjscy pozostawali wyznawcami kanonu estetycznego wytyczonego nowożytną sztuką mistrzów włoskich, flamandzkich i francuskich²⁶. Czyżby dawni historycy, publicyści i kolekcjonerzy polscy między wierszami pomniejszali jego znaczenie?

26 J.P. Lorente, *Les musées d'art moderne ou contemporain: une exploration conceptuelle et historique* [2008], Paris: 2009, s. 85.

Rzeczywistość muzealna, która wymaga jeszcze wielu badań i wnikliwej interpretacji, wydaje się jednak w niemałej mierze odmienna od tonu publicystyki i charakteru prywatnego kolekcjonerstwa. W wielu placówkach sztuka „obca” była gromadzona i eksponowana (głównie w udostępnionych publicznie zbiorach prywatnych oraz niektórych muzealnych). Osiągnięciem najwybitniejszym był tu bez wątpienia zakup dla Miejskiego Muzeum Sztuki w Warszawie w Kolonii na aukcji zbiorów architekta Johanna Petera Weyera i w antykwariacie Brasseura 43 dzieł dawnych mistrzów niderlandzkich, włoskich, holenderskich, flamandzkich i niemieckich (1862)²⁷; nie zawsze jednak rezultaty były tak świetne. W działalności na tym polu, obok motywacji zawierających elementy budowania rodowego prestiżu w przypadku galerii prywatnych, można dopatrywać się swego rodzaju służby na rzecz współrodaków, również swoiście rozumianego obowiązku narodowego. Dostarczały one dla edukacji artystycznej tzw. „wzorów sztuki dawnej”, gdzie obok dzieł wysokiej klasy obejmowały dla dopełnienia obrazu dziejów sztuki prace mniej wartościowe i kopie, jak w przypadku kolekcji artystycznej warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych, która przejęta potem



1. Muzeum Sztuk Pięknych w Warszawie, Galeria w Domu Neprosa przy ul. Wierzbowej 11, fragm. ekspozycji malarstwa włoskiego, ok. 1900–1906, fot. ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie

27 J. Białostocki, *The Weyer Collection and the Beginning of the Warsaw Art Museum*, „Bulletin du Musée National de Varsovie”, 1962, nr 3, s. 39–63.



2. Muzeum Sztuk Pięknych w Warszawie, Galeria w Domu Neprosa przy ul. Wierzbowej 11, fragm. ekspozycji malarstwa włoskiego, ok. 1900–1906, fot. ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie

przez Muzeum Sztuk Pięknych, w początkach XX wieku była częściowo eksponowana w kamienicy Neprosa przy ul. Wierzbowej. Służyły też rozwojowi ogólnie pojmowanej świadomości kulturalnej społeczeństwa, jak dzieła europejskiego malarstwa z Muzeum Czartoryskich, które po zainstalowaniu w Krakowie w ostatnich dziesięcioleciach XIX wieku z sentymentalnych świadectw ludzkiego geniuszu w Puławach i prywatnej kolekcji wielkiego rodu w Hotelu Lambert, przekształciły się w element systematycznego na miarę możliwości wykładu historyczno-artystycznego.

Powstanie „sztuki polskiej”, świadomości jej istnienia jako autonomicznego zjawiska i potrzeby gromadzenia ma swoją historię, o której w odniesieniu do dziewiętnastowiecznego kolekcjonerstwa wielokrotnie pisałem i mówiłem²⁸. Skryształowała się ona wkrótce po połowie stulecia, pod ogromnym wpływem *Słownika malarzów polskich* E. Rastawieckiego (1850–1858), a także publicystyki W. Pola, S. Goszczyńskiego, J. Klaczki, co

28 Zob. m.in.: T.F. de Rosset, *Malarstwo polskie w polskich kolekcjach prywatnych*, „Muzealnictwo”, 2008, nr 49, s. 204–216; tenże, *Szkic o polskich kolekcjach artystycznych epoki zaborów*, [w:] *Miłośnictwo rzeczy. Studia z historii kolekcjonerstwa na ziemiach polskich w XIX wieku*, K. Kłudkiewicz, M. Mencfel (red.), Warszawa 2014, s. 24–43.

potwierdziła potem fachowa krytyka artystyczna, głównie pióra Sygietyńskiego, Witkiewicza, Jasieńskiego i wielu innych. Był to długotrwały proces, w ramach którego w pierw dostrzeżona została jakość i narodowa specyfika dawnej grafiki i różnych pamiątek-starożytności o charakterze historyczno-patriotycznym oraz rzemiosło artystyczne (w tym wyroby Manufaktury Fajansu w Belwederze), w końcu zaś ustalił się polski kanon malarstwa obejmujący w odniesieniu do historii przede wszystkim *oeuvre* artystów epoki stanisławowskiej, jak zaś chodzi o czasy współczesne – dzieła adeptów szkoły monachijskiej, a następnie twórczość artystów młodopolskich. Polskie muzea przyjmowały je i eksponowały bez oporów (Muzeum im. Mielżyńskich w Poznaniu, Muzeum Narodowe w Krakowie, Galeria Miejska we Lwowie). Jest to godne zastanowienia z uwagi na wrogość jaką z reguły w ówczesnej Europie budziła z początku nowatorska sztuka przedstawicieli kolejnych tendencji artystycznych, zanim pozytywnie przeszła ona tzw. próby czasu i mogła dostać się na muzealną ekspozycję. Wydaje się, że nasze muzea sztukę polską zwalniały z tego obowiązku, ponieważ mniej rewolucyjna pod względem formalnym, stanowiła ona bardzo ważne ze względów patriotycznych świadectwo żywotności kultury narodowej (jednak w zakresie sztuki „obcej” zupełnie wyjątkowy był przypadek zakupu *Plaży w Pourville* Claude’a Moneta do pruskiego muzeum w Poznaniu).

Muzealne funkcjonowanie dzieł sztuki jako elementu polskiej kultury pamięci (podobnie jak w przypadku innych kategorii jej nośników) polega przede wszystkim na wytwarzaniu przez nie „muzealnej formy” pamięci, ale też dostarczaniu „materii do produkowania” jej określonych treści przez muzeum i nadawaniu specjalnego charakteru miejscu, gdzie się ją eksponuje. Jest to w istocie problem roli sztuki w kształtowaniu narodowego patrymonium, co można dostrzec już w próbach budowania polskiego środowiska artystycznego przez Jana III Sobieskiego i Stanisława Augusta Poniatowskiego, czego jednak najistotniejsze chyba oraz najciekawsze procesy i zjawiska miały miejsce w epoce rozbiorów. O ile historyczne dzieła sztuki polskiej w kolekcjach i na wystawach polskich muzeów tych czasów miały świadczyć o przeszłości narodu, o tyle twórczość współczesna byłaby przede wszystkim dowodem na jego żywotność i siłę trwania. Doskonale wpisywało się to w jeden z aspektów walki narodowowyzwoleńczej (na polu idei), poprzez zestawienie świetnej przeszłości wolnego państwa z jednej strony („pokazać możemy, iż w tych zawodach nie staliśmy w tyle”) z żywą kulturą narodu z drugiej (co byłoby kolejnym obok walki zbrojnej świadectwem jego samodzielnego istnienia). Byłby to element patrymonialnej relacji muzeum wobec pamięci, wszystkie te konotacje bazują bowiem mniej na stymulacji estetycznych emocji, niż na szczególnego rodzaju kulcie przeszłości i jej dziedzictwa, który miał zapewnić pozytywny obrót

sprawy w przyszłości. Sztuka europejska natomiast – niefortunnie określana „obcą”, co utrwaliło się w nazwach instytucji i wypowiedziach najwybitniejszych nawet specjalistów – w tym kontekście wydaje się nawiązywać raczej do mnemonicznych funkcji dawnych nowożytnych kolekcji i nieść przede wszystkim przesłanie edukacyjne ku rozwijaniu wiedzy i pobudzania wrażliwości estetycznej rodaków.

ABSTRACT:

A work of art as a memory carrier in Polish museums in the period of the Partitions

A museum, constituting a *sui generis* frame for memory, makes use of the past to serve the future. The famous inscription over the threshold of the Temple of the Sybil in Puławy has provided a starting point for the author's reflection on the role of museums that has been developing since the 18th century, namely, that of a heir to the patrimony of Polish (national) culture. The fact that until the year 1918 some three hundred of "early museum institutions" had been established in the lands of the former Commonwealth and outside its borders indicates how crucial it is to delineate the boundaries of the pertinent research field and accept fundamental principles for the study of this topic. These institutions were diverse and difficult to classify unequivocally, which is reflected by the terminology and general characterisation used in describing them. The reasons for this state of affairs are several, including the multifaceted and multi-national policies of memory. The author highlights the patrimonial character of "Polish semiophores" which to a great extent shaped the museum narration and which existed parallel with the practice of accentuating formative qualities of museum institutions; a practice that was typical to the mnemonic tradition that became dominant in the late 19th century. In these circumstances, Polish art, which was the carrier of national memory – in contrast to the "foreign" one, which served to promote the recipients' knowledge and abilities – began to play a unique role. The task of the historical works of Polish art held in the collections of the era was to be a testimony to the nation's past and to play a part in the struggle for the country's independence. Contemporary artistic production, in turn, was to provide a proof of the subdued nation's resilience and its power to survive, and thus to confirm its potential for autonomous government. In that period in history, a locus where this kind of memory could be upheld was the museum.

TOMASZ F. DE ROSSET

doktor habilitowany, profesor UMK, historyk sztuki, muzeolog, kierownik Zakładu Muzealnictwa na Wydziale Sztuk Pięknych, kierownik projektu „Muzeum w polskiej kulturze pamięci do 1918 r.: wczesne instytucje muzealne wobec muzeologii cyfrowej” (finansowanego z MNiSW), członek ICOM, autor szeregu artykułów i publikacji z zakresu kolekcjonerstwa i muzeologii

TOMASZ F. DE ROSSET

PHD (habil.) is a professor at the Nicolaus Copernicus University, historian of art, museologist, head of the Department of Museology at the Faculty of Fine Arts, supervisor of the “Museum in the Polish culture of memory until 1918: early museum institutions vs. digital museology” project (financed by the Ministry of Science and Higher Education), member of the ICOM, and author of several articles and books on art collecting and museology.

PROJEKT: MUZEUM. KONCEPCJE POLSKICH INSTYTUCJI PAMIĘCI NA PRZEŁOMIE XIX I XX WIEKU

Przełom XIX i XX wieku był okresem szczególnego rozwoju muzealnictwa w Europie Środkowej¹. Wyrażało się ono nie tylko poprzez stale rosnącą liczbę instytucji, ale również refleksję nad strategią i przyszłością oraz koniecznymi już wówczas zmianami systemu ich funkcjonowania. Idea muzeum krajowego w typie Landesmuseum, z powodzeniem stosowana zarówno w Cesarstwie Niemieckim, jak i na ziemiach Monarchii Austro-Węgierskiej, miała niebagatelne znaczenie dla profuzji regionalnych instytucji w średnich i małych ośrodkach miejskich, stając się modelem dokumentacji oraz (re)prezentacji regionu i podstawą dla budowy lokalnej tożsamości². O ile jednak w Niemczech muzea łączyły społeczność pod hasłem narodowości, o tyle na obszarze Austro-Węgier punktem wyjścia miało być wielonarodowe państwo³. Jego częścią była Galicja i Lodomeria, gdzie relatywna swoboda umożliwiała pielęgnowanie pamięci o rozdzielonym między trzech zaborców kraju, chociażby poprzez zakładanie muzeów⁴. W zaborze pruskim

1 Pojęcie „Europa Środkowa”, samo w sobie stanowi dosyć elastyczny konstrukt intelektualny. W przypadku niniejszego zdania termin ten należy rozumieć analogicznie do koncepcji niemieckiego geografa Josefa Partscha, jako tożsamy z obszarem ówczesnego Cesarstwa Niemieckiego oraz Monarchii Austro-Węgierskiej, zob. T. Gryglewicz, *Malarstwo Europy Środkowej 1900–1914. Tendencje modernistyczne i wczesnoawangardowe*, Kraków 1992, s. 8–9.

2 L. Meijer-van Mensch, P. van Mensch, *From Disciplinary Control to Co-creation – Collecting and the Development of Museums as Praxis in the Nineteenth and Twentieth Century*, [w:] S. Pettersson, M. Hagedorn-Saupe, T. Jyrkkiö, A. Weij (red.), *Encouraging collections mobility – a way forward for museums in Europe*, Helsinki 2010, s. 39.

3 W przypadku Monarchii Austro-Węgierskiej, łączącej w jednym państwie kilka narodów wypada mówić raczej o „regionalnych społecznościach” niż mniejszościach. Trudno bowiem takim określeniem nazwać Polaków w Galicji czy Czechów na Morawach i w Królestwie Czeskim. Jednocześnie w stosunku do centralnych, austriackich władz, wspomniane grupy społeczne pozostawały, choć w różnym stopniu, nie do końca zasymilowanym „obcym”. Taka sytuacja, będąca konsekwencją polityki dynastycznej Habsburgów, pozwalała na zachowanie względnej równowagi polityczno-społecznej, ale również dawała możliwość budowania własnej, odrębnej tożsamości.

4 Swoboda nie była naturalnie całkowita. Dla przykładu akceptacja dla przedłożonej w 1850 r. Ustawy Ordynacji Przeworskiej, koniecznej dla zachowania i działalności lwowskiego Zakładu Ossolińskich, została podpisana dopiero w 1868 r., co było konsekwencją politycznej aktywności księcia Henryka Lubomirskiego, zob.

i rosyjskim nie było to tak oczywiste, niemniej jednak również tam muzea stały się jednym z najważniejszych narzędzi pielęgnowania pamięci o kulturze i przeszłości pozbawionej podmiotowości prawnej Polski⁵.

Pierwsze w kulturze polskiej teksty na temat konieczności tworzenia muzeów pojawiły się już w XVIII wieku, jednak o poważniejszej dyskusji można mówić dopiero na przełomie wieków XIX i XX⁶. Wtedy też krystalizować zaczęły się koncepcje muzealne, które w zasadzie bez większych zmian kontynuowane były w odrodzonej po 1918 roku Polsce. Dziedzinę zainteresowań badaczy i praktyków można podzielić na kilka obszarów. Były to z jednej strony koncepcje powołania muzeum centralnego (narodowego) lub miejskiego, zawierającego ogół wiedzy z dziedzin historycznych i przyrodniczych, częściej jednak ograniczone tematycznie do jednej z nich, z drugiej strony plany stworzenia mniejszych instytucji o charakterze regionalnym. Równocześnie bardzo silne były tendencje do tworzenia muzeów specjalistycznych, poświęconych jednej, czasem bardzo wąskiej dziedzinie, co stanowiło odbicie zarówno potrzeb społecznych, jak i konsekwencję niezwykle popularnych w omawianym okresie wystaw powszechnych i krajowych⁷. Nie można zapominać również o wpływie instytucji zagranicznych, które były punktem odniesienia zarówno dla autorów wielkich koncepcji muzealnych, jak i praktyków w mniejszych instytucjach. Niemal w każdym przypadku zwracano uwagę na społeczną rolę instytucji, u podłoża której leżały najczęściej pobudki patriotyczne.

Dokładna ilość muzeów powstałych do 1918 roku jest trudna do określenia⁸. *Podręcznik opieki nad zabytkami w Austrii* z 1902 roku uwzględniła, obok

A. Juzwenko, *Wstęp. Józefa Maksymiliana hrabiego Ossolińskiego i Henryka księcia Lubomirskiego ustanowienie Narodowe*, [w:] *Początki Muzeum Lubomirskich: dary Józefa Maksymiliana Ossolińskiego i Henryka Lubomirskiego*, aut. tekstów kat.: A. Bancekova i in., Wrocław 2008, s. 10.

5 K. Malinowski, *Prekursorzy muzeologii polskiej*, (Prace Komisji Prace Komisji Historii Sztuki, t. 9), Poznań 1970.

6 Trudno bowiem nazwać dyskusją często pozostającą bez odpowiedzi apele nie licznym jeszcze wówczas i najczęściej dosyć osamotnionych w swoich działaniach prekursorów muzeologii polskiej, por. A. Tołysz, *O potrzebie zakładania muzeów*, <http://muzeumpamieci.umk.pl/?p=695>, [dostęp 29.07.2017].

7 Bodaj najwcześniejszą monografią tego zjawiska na obszarze dawnej Polski jest książka Kazimierza Ołdziejewskiego, zob. K. Ołdziejewski, *Wystawy powszechne: ich historia, organizacja, położenie prawne i wartość społeczno-gospodarcza*, Poznań 1928.

8 Jak wynika z zachowanych źródeł i spisów, najczęściej z okresu dwudziestolecia międzywojennego, do początku XX wieku na terenach dawnej Rzeczypospolitej powstało ponad 140 instytucji pamięci o charakterze muzealnym. Z uwagi na braki

archiwów, bibliotek oraz kolekcji stowarzyszeń i osób prywatnych zaledwie siedem polskich muzeów⁹. Co oczywiste autorzy polskich spisów tego rodzaju muzeów i kolekcji podają znacznie więcej¹⁰. Oprócz powołanych instytucji warto pamiętać również o wcale nierzadkich koncepcjach, pomysłach i nawoływaniach do tworzenia muzeów. Idea muzeum narodowego szczególnie wyraźna była w Galicji¹¹, z dwoma silnymi ośrodkami polskości: Krakowem i Lwowem. Bodaj najbardziej znaną koncepcję opracował badacz i członek komisji archeologicznej Akademii Umiejętności w Krakowie Teodor Nieczuja Ziemięcki¹². Przekonując o potrzebie stworzenia narodowego zbioru, w którym zebrane byłyby wszystkie najważniejsze artefakty z kolekcji prywatnych i zbiorów instytucji, argumentował: „Szlibyśmy z resztą w tém, tylko śladami bardziej cywilizowanego zachodu, gdzie mimo takiego bogactwa i liczby zbiorów [...] zdawna ukazała się potrzeba podobnej centralizacji”¹³. Wzorem, na który powoływał się autor, były m.in. muzea w Budapeszcie i Pradze, które powstały na początku XIX wieku i oprócz wyraźnie patriotycznego charakteru opierały się na dobrowolnych darach, czego Ziemięcki zdawał się nie dostrzegać. Proponowana przez badacza perspektywa była pewnym anachronizmem, lub jeśli spojrzeć na lata późniejsze, wyprzedzała swoją epokę¹⁴. Być może z tego też wzglę-

lub niekompletne archiwalia dokładna liczba muzeów uzależniona jest od przyjętych kryteriów badawczych, które decydują o zakwalifikowaniu lub odrzuceniu danej instytucji lub zbioru. W rzeczywistości muzeów było znacznie więcej.

9 W. von Weckbecker, *Handbuch der Kunstpflege in Österreich. Hg. vom K.K. Ministerium für Cultus und Unterricht*, Wien 1902.

10 Zob. H. Wilder, *Polskie archiwa, biblioteki, muzea, zbiory i zbieracze: ułożone według miejscowości*, Warszawa 1905; E. Chwalewik, *Zbiory polskie: archiwa, biblioteki, gabinety, galerje, muzea i inne zbiory pamiątek przeszłości w ojczyźnie i na obczyźnie w zestawieniu alfabetycznym według miejscowości*, Warszawa 1916.

11 Idea ta obecna była również w środowiskach emigranckich, zob. T.F. de Rosset, *Polskie kolekcje i zbiory artystyczne we Francji w latach 1795–1919: między „skarbnicą narodową” a galerią sztuki*, Toruń 2005.

12 Warto pamiętać, że już w 1839 r. Wincenty Pol zachęcał do stworzenia swego rodzaju *Musée Imaginaire*, gdzie „W jednej księdze znalazłby naród wszystko dla siebie, co tylko serce wzniesć może a umysł rozbogacić. – Panteon, bibliotekę, muzeum i galeryą!”, W. Pol, *O malarstwie i żywiołach jego w kraju naszym (Dokończenie)*, „Tygodnik Literacki”, t. 2, 1839, nr 23, s. 187.

13 T. Ziemięcki, *Muzeum Narodowe w Krakowie: projekt T. Ziemięckiego: członka kom. arch. Akad. Umiej.*, Kraków 1878, s. 11.

14 Korespondent krakowski „Echa” w kontekście rozwoju muzealnictwa w Krakowie pisał „Myśl Ziemięckiego wielka, świetna. A my bodaj nie dorośliśmy do niej. [...] Nawet w Krakowie projekt do skutku nie przyszedł, a wątpimy, czy kiedykolwiek przyjdzie. Jak prywatni właściciele, tak i instytucje niechętnie, z niedowierzaniem patrzą na podobne wywłaszczenie, nawet z zastrzeżeniem praw własności”, J. ze Ś.,

du łatwiej zrealizować było projekt utworzenia w Sukiennicach „[...] galery[i] królów, bohaterów, uczonych i artystów polskich. Tam historyczne obrazy, uwieczniające wielkie zdarzenia narodu, tam zbiory etnograficzne, tam kształty dawnych wojsk polskich ozdabiać powinny salę, prawdziwe Muzeum Narodowe stanowiącą [...]”¹⁵. Projekt ten został zaproponowany przez prezydenta miasta Józefa Dietla na posiedzeniu Rady Miejskiej w 1871 roku. Nie zakładał on przejmowania istniejących już kolekcji, ale tworzenie nowej, złożonej z zakupów i darów, budowanej według określonej – narodowej – strategii kolekcjonerskiej. Idea ta ziściła się w 1879 (1883) roku.

Pozostawienie w sferze planów koncepcji Ziemięckiego nie oznacza bynajmniej, że została ona całkowicie zarzucona. Niejako samoistnie realizowało je Muzeum Narodowe w Krakowie, które szczególnie za czasów dyrektora Feliksa Kopery i w perspektywie przeniesienia zbiorów na Wawel, otrzymywało liczne dary i zapisy nie tylko z Krakowa, ale również z innych obszarów dawnej Polski i zagranicy¹⁶. Żywa była ona również w środowisku warszawskich archeologów, gdzie Erazm Majewski przekonywał „Potrzebne albo jedno większe muzeum, któreby połączyło historię Naturalną i Archeologię, oraz z niektórymi innymi naukami, albo jak się to często dzieje, założyć dwa oddzielne muzea, jedno poświęcone historii naturalnej, drugie archeologii”¹⁷. Owo „większe” muzeum nie miało jednak tak wyraźnie centralistycznych zapędów, bowiem w tym czasie trudno było wyznaczyć jedno, właściwe „centrum”¹⁸. Franciszek K. Martynowski, zgadzając się co do zasady z koncepcją koncentracji zbiorów, pisał „[...] jeżeli nam chodzi o skuteczne działanie na tem polu, należałoby pootwierać zbiory starożytności w każdym z większych miast naszych; tym sposobem relacja pomiędzy zabytkami przeszłości a społeczeństwem byłaby żywsza, skutek muzeum

Korespondencja „Echa”, Kraków 22 marca, „Echo”, 1881, nr 67, s. 1–2.

15 M. Szukiewicz, *Dzieje, rozwój i przyszłość Muzeum Narodowego w Krakowie*, Kraków 1909, s.23.

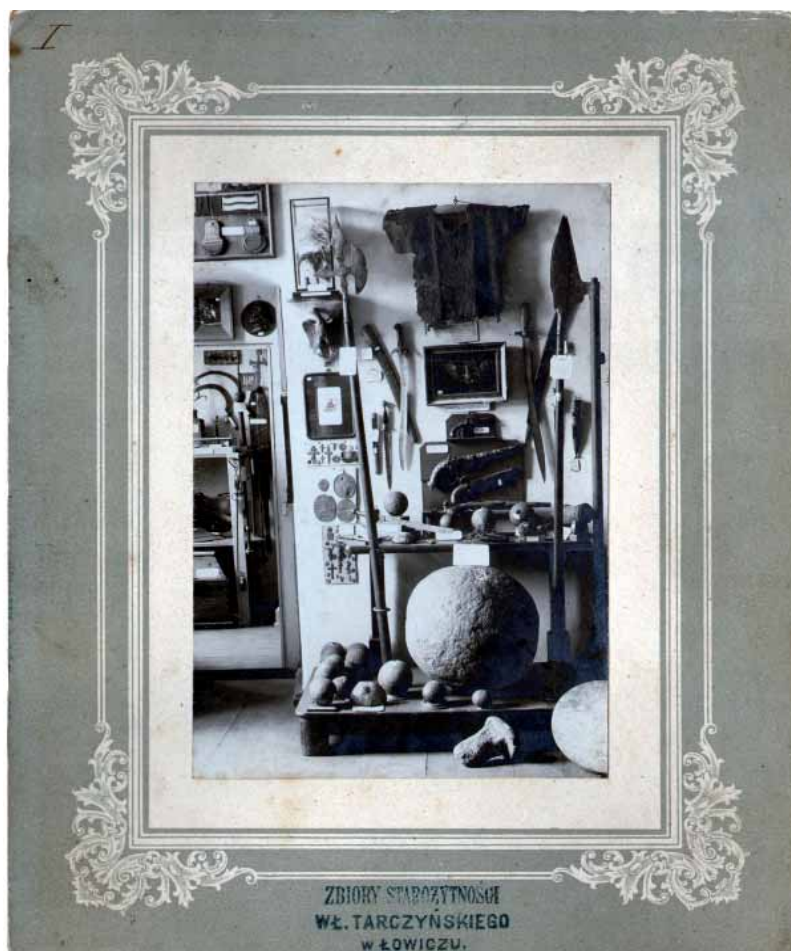
16 Z rozgoryczeniem sytuację tę piętnował Bronisław Czarnik w broszurze pod znamienym tytułem *A cóż dla Lwowa? Kilka uwag na czasie*, wydanej w 1909 r. Zob. również *Ataki lwowskiej ‘Sztuki’ na Muzeum Narodowe*, „Miesięcznik Artystyczny”, 1912, nr 1, s. 6.

17 E. Majewski, *O potrzebie muzeów naukowych*, „Światowit. Rocznik poświęcony archeologii pradziejowej i badaniom pierwotnej kultury polskiej i słowiańskiej”, t. 6, 1905, s. 177.

18 W kontekście koncepcji Ziemięckiego dosyć żartobliwie wątpliwość tę puentuje historyk sztuki i dziennikarz Franciszek K. Martynowski: „Przypuszczamy, że tu zaszła pomyłka leżąca w tem, że autorowie projektu mieli na myśli Warszawę, a Kraków tylko bezwiednie wyszedł z pod ich pióra”, tenże, *W sprawie muzeum i wydawnictw archeologicznych*, „Przegląd Bibliograficzno-Archeologiczny”, t. 1, 1881, s. 323.

byłby więcej korzystny¹⁹. Na początku XX wieku dyskusja nie dotyczyła już jednego muzeum narodowego, ale wielu instytucji działających w regionie.

Dobitnie świadczy o tym przypadek łowickiego muzeum założonego przez historyka i zbieracza starożytności Władysława Tarczyńskiego. Kolekcjoner właściwie nie wypowiadał się na temat potrzeb muzealnych kraju, ograniczając się najczęściej do historii księstwa łowickiego, która była jego pasją. Kwestia ta nie była mu jednak obojętna, chociaż patrzył na nią przez pryzmat zarejestrowanego w 1906 roku Muzeum Starożytności



1. Fragment ekspozycji Muzeum Starożytności i Pamiątek Historycznych Władysława Tarczyńskiego w Łowiczu, 27 V 1908 r., fot. dzięki uprzejmości Muzeum w Łowiczu

19 F.K. Martynowski, dz. cyt., s. 322–323.

i Pamiątek Historycznych oraz regionu, w którym ono powstało i funkcjonowało. Relacjonując spotkanie Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego (dalej: PTK) z 1913 roku, w liście do ziemianina Józefa Godlewskiego pisał: „Wyznać muszę, że mam żal do p. Erazma Majewskiego, na tle egoizmu jest przeciwny tworzeniu muzeów na prowincji, centralizować chce tylko w Warszawie. Na specjalnej w tej sprawie sesji w Warszawie dowiodłem, że muzeum takie na prowincji ma większe znaczenie [...]”. Nieco dalej dodał: „To zadanie w zupełności podzielał przezacny śp. Gloger od którego miałem poparcie i w ogóle doznawałem jego wiele życzliwości”²⁰. Nie mogło być inaczej, skoro Tarczyński za punkt wyjścia dla swoich zbiorów uczynił ziemię łowicką, co zbliżało jego poglądy raczej do rozmiłowanego w różnorodności folkloru Zygmunta Glogera, niż scalającego prehistorię w jedną całość Majewskiego.

Idea muzeum regionalnego została doskonale zrealizowana przez muzea krajoznawcze PTK, a także, o czym warto pamiętać, w placówkach Polskiej Macierzy Szkolnej²¹. Muzea szkolne tworzone przez Macierz miały charakter *stricte* pedagogiczny, a gromadzone zbiory zawierające zarówno obiekty historyczne, pamiątki, zbiory przyrodnicze, jak i pomoce naukowe raczej nie przedstawiały wybitnych walorów muzealnych. Ich zadaniem było podniesienie poziomu nauczania oraz rozbudzenie umiłowania i zainteresowania własnym krajem i jego bogactwem. Koncepcję tę przejęło po zamkniętej w 1907 roku Macierzy PTK²², które przenosząc akcent z dydaktycznego charakteru zbiorów wskazywało na ich wartości historyczne, artystyczne i naukowe. Tworzone w ramach działalności zamiejscowych oddziałów sekcje muzealne wielokrotnie stawały się podstawą dla muzeów, które podobnie jak w przypadku placówek Macierzy Szkolnej, wynikały zazwyczaj z inicjatywy jednego lub kilku zaangażowanych działaczy. Nierzadko zaangażowanie w pracę PTK owocowało odkryciem pasji kolekcjonerskiej, która łącząc się z umiłowaniem ojczyzny, historii i kultury prowadziła do powstania wybitnych kolekcji muzealnych²³. Koncepcja instytucji

20 W. Warchałowski, *Historia zbiorów Władysława Tarczyńskiego i Muzeum Miejskiego w Łowiczu 1907–1939*, Łowicz 1997, s. 35–36.

21 Na temat muzeów tworzonych przez Macierz zob. A. Tołysz, *Muzea szkolne w Królestwie Polskim – rozpoznanie problematyki*, „Muzealnictwo”, 2018, t. 59, s. 39–47.

22 Również w sensie dosłownym. Zbiory warszawskiego Muzeum szkolnego zostały przekazane do muzeum działającego przy głównej siedzibie PTK, *Komisja muzealna P.T.K.*, „Rocznik P.T.K.”, 1908, s. 45–53.

23 Było tak chociażby w przypadku Anieli Chmielińskiej, która angażując się początkowo w działalność Polskiej Macierzy Szkolnej, po przeprowadzce do Łowicza stała się twórczynią tamtejszego Muzeum Etnograficznego, działającego pod szyldem PTK.

provincialnych, zarysowana w 1910 roku przez Aleksandra Macieszę, wybitnego działacza PTK, zdaje się być odpowiedzią na pytania o kierunek rozwoju polskiego muzealnictwa. Co prawda trudno jeszcze wówczas mówić o „sieci” muzeów, które odpowiadałyby każdemu z regionów, jednak jak sugerował autor, muzea na prowincji uwzględniać miały szerszy kontekst „[...] albowiem nie sposób traktować poszczególnej krainy w oderwaniu od całego kraju, z którym łączą ją tysiączne nici”²⁴. Jednocześnie teoretycznie głównym przedmiotem zainteresowania muzeów krajoznawczych pozostawały nauki przyrodnicze²⁵.

Poparcie dla muzeów regionalnych, ledwo słyszalne w wielkich miastach, wyraźne było na prowincji. Nie miały one stanowić konkurencji dla narodowych muzeów i galerii, nie tylko dlatego, że tych niemal nie było. Tworzyły raczej „szkołę” i pobudzały do zainteresowania oraz pogłębiania wiedzy o kraju: „Muzea z natury rzeczy spełniają zadanie podwójne: uosabiają na tle ogólnej idei współczesny charakter i historję swego terytorium; z drugiej strony poprzez odpowiednio pogrupowane działy popychają ludzi do pracy [...]”²⁶. O ile jednak instytucje centralne z natury rzeczy pomyślane były jako *pro publico bono*, o tyle prowincjonalne, łącząc w sobie ekspozycje i pracownie, często miały mieć charakter „przemysłowo-zarobkowy”²⁷. Przyczyn tego stanu było kilka. Nierzadko impulsem dla powołania muzeum stawały się wystawy krajowe, których zadaniem było, oprócz prezentacji naukowej, rozbudzenie działalności gospodarczej. Ciekawym przykładem jest chociażby zorganizowana w 1880 roku „Etnograficzna wystawa Oddziału Czarnohorskiego Towarzystwa Tatrzańskiego w Kołomyi”. Na ekspozycji trwającej zaledwie dwa tygodnie zaprezentowano około 10 tysięcy eksponatów²⁸. Jak przekonuje Jan Bujak, „pierwszą myślą” organizatorów było stworzenie muzeum, jednak uzyskane w czasie ekspozycji dochody nie

24 A. Maciesza, *Zasady organizacji muzeów krajoznawczych*, „Ziemia. Tygodnik Krajoznawczy Ilustrowany” 1910, nr. 35, s. 549, 550.

25 Za pewną marginalizacją zbiorów historycznych przemawiały względy praktyczne. Ukierunkowane na nauki przyrodnicze towarzystwo miało większą szansę przetrwania w Imperium Rosyjskim niż stowarzyszenia o wyraźnie patriotycznych charakterze, czego dowodem może być delegalizacja Polskiej Macierzy Szkolnej. Zakaz działalności o wydźwięku jednoznacznie patriotycznym, jak na przykład brak zgody na organizację wystawy kartograficznej w 1913 r., był relatywnie niską ceną za możliwość funkcjonowania i rozwoju Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego.

26 dr A.K. [Kędziński], *Muzea prowincjonalne*, „Echa Płockie i Łomżyńskie”, 1901, nr 74, s. 2.

27 S.W., *Muzea prowincjonalne*, „Echa Płockie i Łomżyńskie”, 1901, nr 97, s. 2.

28 Wystawa trwała od 15 do 30 IX 1880 roku. Zob. M.A. Turkawski, *Wystawa etnograficzna Pokucia w Kołomyi*, Kraków 1880.



2. Główny pawilon wystawy etnograficznej Pokucia w Kolo-
myi, fot. Julian Dutkiewicz 1880 r., fot. ze zbiorów Muzeum
Narodowego w Warszawie

pokryły wysokich kosz-
tów organizacji, a zgro-
madzone przedmioty
zostały sprzedane na
licytacji²⁹. Podobnie było
w przypadku „Wystawy
sztuk pięknych i zabytk-
ków starożytności” zor-
ganizowanej w 1898
roku w Łomży. Tu jed-
nak, pomimo licznych
głosów poparcia idei za-
łożenia muzeum, oprócz

finansów zabrakło również chęci³⁰. Żywą pozostała jednak idea powołania
takiej instytucji, bowiem myśl ta pojawiała od tego momentu w lokalnej pra-
sie, a w 1909 roku została zrealizowana w postaci Muzeum krajoznawcze-
go łomżyńskiego oddziału PTK.

Ciekawym i wydaje się jeszcze zbyt mało rozpoznany świadectwem
obecności idei muzealnictwa w społeczeństwie polskim na przełomie
XIX i XX wieku są felietony publikowane w prasie lokalnej. Pisane najczę-
ściej przez historyków lub praktyków, za każdym razem pasjonatów, pre-
zentują często wysoki poziom wiedzy fachowej lub doświadczenie zdobyte
w czasie podróży zagranicznych. Do grupy tej należy zaliczyć, obok tekstów
wspominanego już kilkakrotnie Erazma Majewskiego, artykuły m.in. Anieli
Chmielińskiej, Zenona Przesmyckiego czy Zygmunta Glogera³¹, a także fe-
lietony publikowane w „Ziemi” oraz prasie regionalnej. Wśród nich wymie-
nić warto m.in. apele o założenie Muzeum drukarstwa, Muzeum górnictwa
i hutnictwa, Muzeum przemysłu włóknistego³² oraz ogólne artykuły poświę-

29 J. Bujak, *Muzealnictwo etnograficzne w Polsce (do roku 1939)*, Kraków 1975, s. 24–25. Część obiektów została zakupiona przez Muzeum Dzieduszyckich oraz Muzeum Przemysłowego we Lwowie.

30 *Łomża. Muzeum miejskie*, „Echa Płockie i Łomżyńskie”, 1898, nr 48, s. 3.

31 Spuściznę publicystyczną Majewskiego opracowała m.in. Maria Krajewska, por. też: *Erazm Majewski (1858–1922)*, „Mazowsze Studia Regionalne”, 2010, nr 5, s. 219–228; Z. Kryściak, *Aniela Chmielińska: wybór artykułów: przyczynek do biografii*, Łowicz 2016; Z. Przesmycki, *Pro arte: uwagi o sztuce i kulturze: nieco z obyczajów, teatry, kabarety, muzyka, literatura, sztuki plastyczne: Miejskie Muzeum Sztuki*, Warszawa 1914; S. Demby, *Bibliografia pism Zygmunta Glogera (1863–1910)*, „Rocznik P.T.K.”, 1910, s. 252–312.

32 A. Choiński, *Muzeum Drukarni w Warszawie*, „Gazeta Przemysłowo-Rzemieślnicza”, 1879, nr 3, s. 15, (dodatek); *Muzeum górnictwa i hutnictwa*, „Gazeta

cone muzeom pedagogicznym, diecezjalnym, przemysłowym³³. Rysowany na tej podstawie obraz muzeum jawi się jako coś zgoła oczywistego, remedium na stagnację, zaniedbania wobec zabytków przeszłości, stymulacja umysłów. Przejawiający się w podtekście wątek patriotyczny coraz częściej współgzystować musiał z przesłankami praktycznymi i społecznymi³⁴.

Jedną z najważniejszych przyczyn, dla których projektów nie realizowano były trudności finansowe, lokalowe i personalne. Zarówno pierwsza jak i druga przyczyna nie wymaga wyjaśnień. Przeniesienie odpowiedzialności finansowej z władzy centralnej na władze miejskie, będące konsekwencją rozbiorów, nie sprzyjało rozwojowi polityki kulturalnej, czego dowodem są olbrzymie trudności finansowe instytucji powstałych przed 1918 rokiem³⁵. Siłą napędową stały się zatem towarzystwa, a częściej jeszcze jednostki, w których interesie leżało zapewnienie trwałości muzeum – ich twórcy. Podjęcie współpracy prywatnych kolekcjonerów z towarzystwami wynikało często z pragmatycznej potrzeby ochrony zgromadzonego zbioru. Erazm Majewski, twórca pierwszego warszawskiego muzeum archeologicznego, świadomy tej istotowej dla kolekcji kruchości pisał: „Taki los spotyka niemal wszystkie prywatne zbiory i zbiorki naukowe i nie ma w tem nic dziwnego. Jest to nieunikniona kolej rzeczy w kraju, w którym nie ma ani muzeów publicznych, ani stowarzyszeń naukowych, któreby się takimi zbiorami zaopiekowały”³⁶. Jedyłą drogą do zachowania kolekcji było współdziałanie lub przekazanie jej instytucji, która nawet mimo odmiennego profilu,

Przemysłowo-Rzemieślnicza”, 1897, nr 19, s. 154–155; Z. Skibicki, *O muzeum przemysłu włóknistego*, „Rozwój”, 1914, nr 105, s. 2–3.

33 Dla przykładu wymienić można m.in. teksty *W sprawie muzeów diecezjalnych*, „Echa Płockie i Łomżyńskie”, 1902, nr 22, s. 3; *W sprawie muzealnictwa etnograficznego zagranicą i u nas*, „Rozwój”, 1911, nr 10, s. 2–3; Al. M. *Muzea przemysłowe*, „Gazeta Przemysłowo-Rzemieślnicza” 1892, nr 27, s. 212–214, nr 28, s. 220–222; *W kwestyi muzeum szkolnych pomocy naukowych słów parę*, „Rozwój”, 1910, nr 108, s. 2.

34 W kronice łódzkiej znaleźć można m.in. notatkę informującą o projekcie założenia Muzeum pożarnictwa: „Z uwagi na to, że w większych ogniskach przemysłowych istnieją muzea pożarowe [...] świeżo mianowany naczelnik straży miejskiej [ogniowej] w Łodzi p. Bielawski podał myśl założenia muzeum pożarowego [...]. Pożądanym przeto byłoby, ażeby osoby sympatyzujące z projektem, zechciały porozumieć się z inicjatorem w tej sprawie”, (a), *Muzeum pożarowe*, „Rozwój”, 1912, nr 294, s. 3.

35 Kwestie te poruszył m.in. Bogusław Mansfeld, zob. tenże, *Personel muzeów polskich w świetle ankiety z 1934 r.*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo”, 1979, z. 99, s. 47–54; a także tenże, *Muzea na drodze do samoorganizacji. Związek Muzeów w Polsce w latach 1914–1951*, Warszawa 2000.

36 E. Majewski, dz. cyt., s. 174.



3. Erazm Majewski przy pracy, fot. ze zbiorów Pracowni Dokumentacji Naukowej dzięki uprzejmości Państwowego Muzeum Archeologicznego w Warszawie

gwarantowała opiekę nad zbiorami³⁷ oraz pamięć o ich twórcy³⁸. Nie obywało się przy tym bez nieporozumień, jak to miało miejsce w przypadku muzeum Tarczyńskiego, czy jeszcze wyraźniej muzeum w Nowogrodzie. Jego rzeczywisty twórca Adam Chętnik pisał z pewnym rozgoryczeniem: „A tym, którzy nie mogą zrozumieć, jak można było łądować pieniądze i darmową pracę w muzeum odpowiem tyle: a) Pracę swoją wśród ludu, z którego wyszedłem, rozumiałem tak, a nie

37 Było tak m.in. w przypadku kolekcji zabytków starożytnych i militariów J. Chojnowskiego przekazanej Towarzystwu Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, czy zbiorów etnograficznych J. Karłowicza zdeponowanych w Muzeum Przemysłu i Rolnictwa, zob. K. Stanek, *Losy kolekcji Józefa Chojnowskiego*, „Cenne Bezcenne Utracone”, 2006, nr 2, s. 8–12; J. Leski Józef, *Zbiory Muzeum Przemysłu i Rolnictwa w Warszawie*, Warszawa 1905.

38 Jak istotna była owa pamięć o kolekcjonerze świadczyć może treść aktu zapisu zbiorów J. Chojnowskiego dla TZSP: „§ 3. Wszystkie darowane przez Józefa Chojnowskiego zbiory winny pozostawać w jednej nierozdzielnej części bezwarunkowo i na zawsze w Warszawie, w gmachu Towarzystwa w oddzielnych salach na ten cel przeznaczonych pod nazwą „Zbiory ofiarowane przez Józefa Chojnowskiego”, cyt. za K. Stanek, dz. cyt., s.. Podobną klauzulę stosował E. Majewski w przypadku własnych zbiorów za radą prawnika J. Kostrzewskiego, który zalecał mu: „zastrzedz sobie, że z dotychczasowego pomieszczenia ruszać ich [objektów] nie wolno, dopóki nie znajdzie się lokal odpowiedniejszy. Nazwę „Muz.[eum] im. Erazma Majewskiego” należałoby zbiorom zastrzedz bezwarunkowo; chociażby kiedyś po latach miało się muzeum znacznie rozrość, nazwa ta będzie przypominała społeczeństwu ofiarny trud jednostki [...]”, cyt. za M. Krajewska, *Archeologiczne Muzeum Erazma Krajewskiego*, „Światowit. Fasc. B, Archeologia Pradziejowa i Średniowieczna, Archeologia Polski”, seria B, 2011, nr 9 (50), s. 25. Idea ta towarzyszyła Majewskiemu także w późniejszych, udanych pertraktacjach z warszawskim Towarzystwem Naukowym. W obu przypadkach kolekcje zostały wbrew woli darczyńców rozdzielone między inne muzea jeszcze przed 1939 r.

inaczej; to, o czym się dziś tyle słyszy, żeby inteligencja szła na wieś, zrobiłem już dawno sam; b) kto widział, w jak zastraszający sposób giną zabytki przyrody i kultury kurpiowskiej, ten zrozumie, że na czekanie nie było czasu. [...] c) całą swą dawną i nowszą działalność na Kurpiach uważam za częścią tej wielkiej akcji, którą dziś nazywają „podnoszeniem Polski wzwyż”. Ot i cały sekret moich usiłowań, które tak wiele osób niepokoją³⁹. Niemniej jednak nawet w tym przypadku aktualne pozostają słowa Anieli Chmieleńskiej, która odpowiadając na pytanie o sens tworzenia muzeum regionalnego zapewniała, że powinno ono być zakładane po to, „[...] abyśmy wszyscy wspólnie pracując na tej placówce krajoznawczej tak w sobie samych jak i innych pogłębiali przywiązanie do kraju, chęć do nauki, i ochraniali przed zagładą szczerze polską wytwórczość ludu [...]”⁴⁰.



4. Hafciarki łowicze z Anielą Chmieleńską (pierwszy rząd, druga od prawej), 2 III 1929 r., fot. ze zbiorów Polskiej Akademii Umiejętności

39 A. Chętnik, *Prawda o muzeum w Nowogrodzie: (organizacja muzeum w cyfrach, zestawienia rachunkowe, wykaz i wartość majątku, stosunki prawne, warunki przekazania placówki P. T. Krajoznawczemu, nieco o Stacji Naukowej)*, Nowogród 1937, s. 25.

40 A. Chmieleńska, *Sprawozdanie działalności Sekcji Muzealnej Oddziału Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego w Łowiczu w 1912 r.*, „Łowiczanie”, 1913, nr 7, s. 3–4.

Prekursorzy polskiego muzealnictwa, wzorując się nierzadko na muzeach zagranicznych⁴¹, musieli wypracować rozwiązania będące kompromisem między wizją instytucji narodowej a praktycznymi możliwościami jej realizacji. Minimalne wsparcie władz administracyjnych lub ich zupełny brak znacznie utrudniał urzeczywistnienie koncepcji, odsuwał je na dalszy plan, jednak ich nie wykluczał. Dzięki naukowej specjalizacji możliwe było tworzenie muzeów przez osoby prywatne, instytucje kościelne czy stowarzyszenia, a z czasem także wytworzenie podwalin sieci instytucji regionalnych. Doświadczenia te wybiły wyraźne piętno na rozwoju muzealnictwa po 1918 roku, czego przykładem mogą być teksty z zakresu polityki muzealnej państwa oraz instytucji o charakterze muzealnym, publikowane w już odrodzonej Polsce⁴². Krystalizujące się na przełomie XIX i XX wieku projekty muzealne, zarówno te pozostające koncepcją, jak i te zrealizowane, stanowiły różne odpowiedzi na pytanie o to, w jaki sposób pielęgnować pamięć o własnej przeszłości oraz wizję przyszłości. Tak bowiem należy postrzegać ochronę zabytków, pielęgnowanie tożsamości lokalnej w imię zachowania dziedzictwa kraju, uświadamianie społeczności poprzez naukowe opracowanie, w końcu gromadzenie i udostępnienie zbiorów. Dopiero na drugim planie stały pytania o sens komasacji zbiorów czy wybór „właściwego” centrum. Jeszcze bardziej odległe były kwestie nadmiernego rozproszenia, utrudnienia dostępu do zbiorów czy brak profesjonalnej opieki. Każdorazowo projekt „muzeum” musiał przebijać się poprzez powierzchowne deklaracje, obojętność czy „zwykły” brak środków, walcząc o miejsce w świadomości społeczeństwa i przestrzeni miasta. Nie może zatem dziwić, że w tej sytuacji potrzeba tworzenia strategii muzealnej odkładana była na później⁴³. Niezależnie od tego jednak uitorowane wówczas drogi stały się zrębem muzealnictwa w okresie dwudziestolecia, a także, o czym warto pamiętać, po 1945 roku. Za odbudową muzeów stali wówczas pamięta-

41 Większość teoretyków i praktyków muzealnictwa w tym okresie odbywało zagraniczne wyjazdy naukowe, gdzie mieli możliwość obejrzenia muzeów. Zdobyta w ten sposób wiedza obejmowała jednak głównie praktyczne rozwiązania dotyczące ekspozycji zbiorów, nie zaś teorię z zakresu muzealnictwa.

42 Do najważniejszych głosów zaliczyć można teksty publikowane na łamach „Ziemi” oraz „Nauki Polskiej”. Są to m.in. artykuły Czarnockiego, Gumowskiego, Lauterbacha, Małkowskiego, czy Tretera.

43 W odniesieniu do warszawskiego Muzeum Sztuk Pięknych, Przesmycki pisał „Muzeum ciągle jeszcze znaczy u nas – nie żywy organizm [...] lecz imponujący gmach przedewszystkiem, zapchany później, jak się da, nagromadzonemi zbiorami i stanowiący chlubną (?) dla miasta Sehenswürdigkeit [osobliwość] dla przejezdnych”, Z. Przesmycki, dz. cyt., s. 501.

jący wcześniejszą epokę Stanisław Lorentz, Tadeusz Dobrowolski, Alfred Lauterbach czy Feliks Kopera, by wymienić najważniejszych.

ABSTRACT:

The museum project. Conceptions of Polish institutions of memory in the late 19th and early 20th century

In Poland, the first debates regarding the foundation of museums were held in the 18th century; but they were followed by practice only in the following period. The solutions and visions proposed by museum curators, scholars, collectors, art aficionados and journalists can be classified into several fields, the most significant of them being the conceptions of national (i.e. central) and municipal (i.e. regional) museums. In most cases, these projects paid attention to the division of art into fields and as time progressed they pointed to the need to narrow the scopes of museum collections. The need for establishing museums expressed in these projects resulted from a combination of patriotic, social and cultural needs, as well as various actions related to collecting and organising exhibitions as undertaken by private persons and associations. The example of the increasingly numerous foreign museums was also important. In the article, the endeavours of the precursors of Polish museology have been illustrated with quotations from Erazm Majewski, Władysław Tarczyński, Aniela Chmieleńska and others, who represented various approaches, but in every case perceived them in the light of a patriotic duty to commemorate the past and maintain national memory. This topic was discussed, albeit in a simplified manner, in daily press, which featured not only numerous notes, reports and wide-ranging historical sketches pertaining to already existing institutions, but also requests that similar institutions be created in smaller towns and new, specialised museums be instituted following the foreign models. Museum projects that developed in the late 19th and early 20th century constituted diverse answers to the question of how to protect the memory of the past, as well as the vision of the future, and they were continued after Poland regained its independence.

ALDONA TOŁYSZ

absolwentka Ochrony Dóbr Kultury UMK i Podyplomowych Studiów Muzealnych UW, obecnie doktorantka na kierunku nauki o sztuce na Wydziale Sztuk Pięknych UMK. Członek zespołu realizującego projekt „Muzeum w polskiej kulturze pamięci do

1918 r.: wczesne instytucje muzealne wobec muzeologii cyfrowej” (finansowanego z MNiSW).

ALDONA TOŁYSZ

is a graduate of the Protection of Cultural Heritage at the Nicolaus Copernicus University and Postgraduate Studies in Museology at the University of Warsaw, currently a postgraduate student of Art Theory and Criticism at the Faculty of Fine Arts of the NCU, and a member of the team of scholars involved in the “Museum in the Polish culture of memory until 1918: early museum institutions vs. digital museology” project (financed by the Ministry of Science and Higher Education).

„ISTNIENIE NARODU JEST CODZIENNIE PONAWIANYM WYBOREM”. MUZEA PRZEMYSŁU I SZTUK DEKORACYJNYCH JAKO MIEJSCE FORMOWANIA DYSKURSU TOŻSAMOŚCIOWEGO

„L'existence d'une nation est un plébiscite de tous les jours”, stwierdzał Ernest Renan, w słynnym wykładzie „Qu'est-ce qu'une nation?” (Co to jest naród), wygłoszonym na Sorbonie 11 III 1882 roku¹. Przedmiotem tak rozumianego, codziennie ponawianego wyboru – Renanowskiego „plebiscytu” – było dziedzictwo narodowe, ujmowane zarówno w wymiarze duchowym, jak i materialnym. Być częścią narodu znaczyło być spadkobiercą tego wspólnego dziedzictwa, poznawać je i otaczać szacunkiem. W Polsce, podobnie jak w innych krajach europejskich, spadek przeszłości gromadziły nie tylko muzea i prywatne zbiory artystyczne, ale również instytucje poświęcone przemysłowi i sztukom „stosowanym do przemysłu”, z końcem XIX wieku zyskującym odrębny status sztuk dekoracyjnych, a także sztuce ludowej, stanowiącej jedno z głównych źródeł ich rozwoju. Chociaż pozostające niejako na marginesie polskiej refleksji muzeologicznej, kolekcje te w znacznej mierze przyczyniły się do konstruowania historycznej narracji, tak silnie wspierającej mechanizm identyfikacji narodowej.

Proces formowania się i utrwalania świadomości narodowej, obejmujący całą dziewiętnastowieczną Europę, polegał na określeniu, czy inaczej rzecz ujmując – zdefiniowaniu zakresu dziedzictwa narodowego, a następnie jego odpowiednim rozpropagowaniu. Zdefiniowanie zaś było nie tylko kwestią sporządzenia „katalogu” dóbr narodowych, ale i wprowadzenia do niego nowych pozycji, rozszerzenia o nowe wartości, wśród których znalazły się również rzemiosło i tradycje regionalne².

Od połowy wieku najważniejszą międzynarodową areną pokojowych zmagania w dziedzinie kształtowania i wymiany dóbr symbolicznych były wystawy światowe. Obok nowoczesnej produkcji przemysłowej pojawiły się na nich wyroby rzemieślnicze i ludowe. Dla uatrakcyjnienia prezentacji, te pierwsze włączano w większe sekcje, porządkując je według sposobu produkcji. Te drugie najczęściej pokazywane były w specjalnej aranżacji „folklorystycznej”, jako farmy lub „wioski”, z obsługą w tradycyjnych strojach i oprawą

1 E. Renan, *Discours et conférences*, Paris 1887, s. 277–310.

2 Por. F.E.S. Kaplan, *Museums and the Making of 'Ourselves'. The Role of Objects in National Identity*, Leicester 1996; A.M. Thiesse, *La création des identités nationales. Europe XVIIIe-XIXe siècle*, Paris 1999; J. Gimeno-Martinez, *Design and National Identity*, London-NY 2016.

architektoniczną nawiązującą do budownictwa ludowego. W 1878 roku w Paryżu uwagę widzów przyciągała przede wszystkim „wioska” szwedzka – wzór dla przyszłych pokazów tego typu – zaprojektowana przez Artura Hazeliusa, twórcę Nordiska Museet (Muzeum Nordyckie, 1873), a później pierwszego muzeum plenerowego w Skansen (1891). W 1893 roku w Chicago zainteresowanie budziła „wioska” niemiecka, w roku 1896 w Genewie – szwajcarska. Z okazji Wystawy Milenijnej w Budapeszcie, w 1896 roku, powstał zespół obiektów reprezentujących tradycje madziarskie oraz mniejszości narodowych królestwa Węgier; zaś rok wcześniej podobna manifestacja miała miejsce w Pradze – żeby pozostać przy kilku wybranych przykładach.

Narody pozbawione państwowości, takie jak Polska, były z tej wymiany w znacznym stopniu wykluczone. Doskonałą ilustracją problemu był spór wokół „Pawilonu Galicyjskiego” na paryską wystawę światową w 1900 roku, zaprojektowanego nie w Witkiewiczowskim „stylu zakopiańskim”, ale „sposobem zakopańskim” przez dyrektora Szkoły Przemysłu Drzewnego w Zakopanem Edgara Kovatsa, wspieranego przez austriackie władze³. Tym ważniejszy był więc drugi etap procesu, czyli propagowanie dorobku kulturowego, umożliwiające szeroką społeczną akceptację dyskursu, wraz z wprowadzonymi do niego nowymi wartościami: sztuką ludową i sztukami stosowanymi/dekoracyjnymi. Tylko skuteczne działania w tej dziedzinie mogły zapewnić powodzenie i trwałość narodowej identyfikacji. Stąd ogromna rola instytucji muzealnych, a także kolekcjonerów gromadzących zabytki odkrywanej – czasem zupełnie świeżo – przeszłości, czy na nowo odczytywanych ludowych tradycji.

Plonem pierwszej Wielkiej Wystawy Przemysłu Wszystkich Narodów, która odbyła się w Londynie 1851 roku, było powstanie w 1852 roku South Kensington Museum (dzisiejsze Victoria and Albert Museum), pierwowzoru muzeum poświęconego rzemiosłu i sztukom stosowanym⁴. W Europie jego modelowym wcieleniem stało się nieco później K.K. Österreichische Museum für Kunst und Industrie (Museum für Angewandte Kunst) otwarte w 1864 roku w Wiedniu. Natomiast zainteresowanie etnografią wyraźnie przybrało na sile po wystawie światowej w Paryżu w 1878 roku: w 1884, w paryskim Musée d’Ethnographie du Trocadéro, otwarto „Salę Francji”, w 1885 – Dansk

3 E. Kovats, *Styl zakopański, Manière de Zakopane, Die Art Zakopane*, Wiedeń-Lwów, 1900; S. Witkiewicz, *Styl zakopiański*, Lwów 1904. Zob. M. Olszaniecka, *Dziwny człowiek (O Stanisławie Witkiewiczu)*, Kraków 1984; A. Kluczevska-Wójcik, „What art Poland needs”. In search of the Polish national style at the beginning of the 20th century, [w:] *History of Art History*, J. Malinowski (red.), wol. 2, Toruń, 2012, s. 149–154.

4 XVIII-wiecznym pierwowzorem tego typu instytucji muzealnych było Conservatoire national des arts et métiers w Paryżu, powołane na posiedzeniu Konwentu Republiki Francuskiej 29 IX 1794 r.

Folkemuseum (Duńskie Muzeum Etnograficzne) w Kopenhadze, w 1889 – Museum für deutsche Volkstrachten und Erzeugnisse des Hausgewerbes (Muzeum stroju i narzędzi domowych) w Berlinie, w 1894 – Norsk folke museum (Narodowe Muzeum Etnograficzne) w Oslo i Museum für Volkskunde w Wiedniu, w 1895 – muzeum w Pradze, a w 1896 – sekcję etnograficzną w Muzeum Narodowym w Budapeszcie. Twórcy tych muzeów przy każdej okazji podkreślali patriotyczny wymiar swoich działań, a powstające równolegle towarzystwa etnograficzne publikowały czasopisma z instrukcjami dotyczącymi gromadzenia zabytków, tłumaczące wykształconej publiczności jak i dlaczego należy interesować się kulturą ludową – jako pierwsze, w 1878 roku, powstało Folklore Society w Londynie.

Do najstarszych tego typu kolekcji publicznych w Polsce należało Muzeum Przemysłu i Rolnictwa w Warszawie, założone w 1866, działające od 1875 roku, a po I wojnie, zreorganizowane i wyposażone w laboratoria i Instytuty badawcze. Jego zadaniem było „szerzenie wśród ogółu społeczeństwa wiadomości z dziedziny przemysłu, rolnictwa i rzemiosł oraz ułatwianie przemysłowcom, rolnikom i rzemieślnikom poglądowego studiowania przedmiotów w zakresie ich zawodów”⁵. W 1891 roku część zbiorów wcielono do kolekcji Muzeum Rzemiosł i Sztuki Stosowanej, powołanego w celu „podniesienia poziomu estetycznego naszych wyrobów rzemieślniczych”⁶. Podobną rolę pełnić miały Muzeum Techniczno-Przemysłowe im. Adriana Baranieckiego w Krakowie, założone w 1868 roku – o którym poniżej – oraz Muzeum Przemysłowe Miejskie we Lwowie, otwarte w 1874 roku, a w 1905 roku przeniesione do nowej siedziby, którą dzieliło z Galerią Narodową miasta Lwowa. Wśród muzeów gromadzących przykłady polskiej sztuki ludowej, ważną rolę odegrały Muzeum Tatrzańskie im. Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem, utworzone w 1888 roku, i Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli w Krakowie, otwarte dla publiczności w 1911 roku.

Rozwój polskich muzeów i kolekcji sztuk „stosowanych” był ściśle związany z międzynarodowym ruchem odrodzenia rzemiosł odkrywającym regionalne tradycje artystyczne, który docierał nad Wisłę przede wszystkim z Anglii, wraz z ideami Johna Ruskina i Williama Morrisa. W Polsce jego podłoże ideowe i intelektualne wzbogaciła jednak dodatkowo myśl krytyczna Cypriana Kamila Norwida, szczególnie zaś jego rozważania o sztuce i jej użyteczności społecznej zawarte w poemacie *Promethidion*, opublikowanym w Paryżu w 1851 roku – po triumfie światowej wystawy w Londynie,

5 Cyt. za: E. Chwalewik, *Zbiory polskie: archiwa, biblioteki, gabinety, galerje, muzea i inne zbiory pamiątek przeszłości w ojczyźnie i na obczyźnie w porządku alfabetycznym według miejscowości ułożone*, t. 2, Warszawa, 1926–1927, s. 353.

6 Tamże, s. 359.



1. Lwów. Muzeum Przemysłowe, kartka pocztowa l. 20. XX wieku, Kraków, wyd. POLONIA, S XV 4, źródło: My Virtual Museum, http://static.myvimu.com/photo/64/45116423_l.jpg

która stała się nie tylko zaczątkiem angielskiego Arts and Crafts Movement, ale również przełomowym momentem w dziejach europejskich sztuk dekoracyjnych.

Poematowi Norwida patronuje Prometeusz „pozytywistyczny”, antymickiewiczowski, przekazujący ludziom ogień i sztukę, czy raczej sztuki, jako podstawę budowy ludzkiej cywilizacji, zaś z bliższej, polskiej perspektywy – umocnienia bytu narodowego i odbudowy państwa. Idealnym wcieleniem i modelem narodowej sztuki jest dla poety twórczość Szopena, sublimująca i wynosząca pierwiastki ludowe do poziomu uniwersalnego.

„Podnoszenie ludowych natchnień do potęgi przenikającej i ogarniającej ludzkość całą, podnoszenie *ludowego* do *ludzkości* nie przez stosowania zewnętrzne i koncesje formalne, ale przez wewnętrzny rozwój dojrzałości, oto jest, co wysłuchać daje się z muzy Fryderyka jako zaśpiew na sztukę narodową. [...] Tak to zapracowywa się na sztukę w labiryncie tych *sił postaciowania*, które *wyobraźni* imię noszą. Narodowy artysta organizuje wyobraźnię, jak na przykład polityk narodowy organizuje siły stanu” – stwierdza⁷.

7 C.K. Norwid, *Promethidion. Rzecz w dwu dialogach z epilogiem*, Paryż 1851, s. 47.



2. Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem, fotografia archiwalna, 1929, NAC, zbiory Muzeum Muzeum Tatrzańskie im. Dra Tytusa Chalubińskiego w Zakopanem

Dar Prometeusza obejmuje nie tylko sztuki piękne ale i umiejętności-rzemiosła, których sekret wykradł bogom aby przekazać go ludziom, a których wytworom Norwid przyznaje status pełnoprawnych dzieł, takich samych „nośników piękna” jak malarstwo i rzeźba.

„Rozdzielenie *ekspozycji* publicznych na ekspozycje czyli *wystawy* sztuk pięknych i rzemiosł albo przemysłu jest najdoskonalszym dowodem, o ile sztuka dziś swej powinności nie wypełnia. Wystawa powinna być, przeciwnie, tak urządzona, ażeby od *statuy* pięknej do *urny grobowej*, do talerza, do szklanki pięknej, do kosza, uplecionego pięknie, cała cyrkulacja idei *piękna* w czasie danym uwidomioną była. Żeby od gobelinu, przedstawiającego rafałowski pędzel jedwabną tkaniną, do najprostszego płóciennka cała gama idei *pięknego* rozlewająca się w pracy uwidomioną była; wtedy wystawy będą użytecznie i sprawiedliwie na uszanowanie i ocenienie pracy wpływać. Dziś jest to rozdział duszy z ciałem, czyli śmierć!”⁸

Norwidowską ideę scalenia „duszy z ciałem” podjęły następne pokolenia krytyków i artystów, zaangażowanych w ruch budowy „nowej” polskiej sztuki. Jej fundament – a zarazem podstawę stylu „narodowego” – stanowić

8 Tamże, s. 54–55.

miało tradycyjne rzemiosło i jego uwspółcześnione, artystyczne wydanie, sięgające wprost do inspiracji ludowych. Celem działań miało zaś być zaproponowanie odbiorcy wyrobów funkcjonalnych i niezbyt drogie, które jednocześnie miałyby odpowiedni poziom wykonania – a więc i niekwestionowany walor estetyczny – oraz wynikający z niego nowy status artystyczny, wyróżniający je spośród tanich i powszechnie dostępnych produktów przemysłowych. Decyzja o nabyciu takiego przedmiotu – o wartości estetycznej i etycznej – niepodyktowana wyłącznie koniecznością zaspokojenia życiowych potrzeb stawała się więc niejako wyrazem dystynkcji społecznej – sięgając po termin Pierre’a Bourdieu⁹. Chęć zaspokojenia tak pobudzanego popytu popychała artystów-rzemieślników do tworzenia nowoczesnej, choć opartej na formach tradycyjnych sztuki dekoracyjnej.

Pierwszą próbą stworzenia stylu narodowego była koncepcja stylu zakopiańskiego Stanisława Witkiewicza, traktującego budownictwo i zdobnictwo podhalańskie jako pozostałości autentycznej polskiej tradycji architektonicznej. W 1888 roku, dwa lata po pierwszej wizycie Witkiewicza w Zakopanem, grupa miłośników powołała do życia Muzeum Tatrzańskie (Muzeum Tatrzańskie im. Tytusa Chałubińskiego), aby zabytki miejscowego dziedzictwa kulturowego stały się „żywym źródłem myśli i działań”¹⁰. Witkiewicz, przy współpracy miejscowych rzemieślników, wznosił wille „Koliba” (1894), „Pod Jedłami” (1897), kaplicę na Jaszczurówce, ołtarz św. Jana Chrzciciela w kościele parafialnym (1897); zaprojektował także siedzibę Muzeum (1908–1922). Gorąca polemika wokół tych realizacji i towarzyszącym im pierwszym publikacji zbiegła się w czasie z początkiem badań naukowych nad sztuką ludową: monografiami Władysława Matlakowskiego, Włodzimierza Szuchewicza i Kazimierza Mokłowskiego, poświęconym sztuce podhalańskiej i huculskiej oraz polskiej sztuce ludowej¹¹. Muzeum Przemysłowe we Lwowie wydało, w latach 1882–1890, dziesięć zeszytów „Wzorów przemysłu domowego włościan na Rusi”. W 1904 roku Seweryn Udziela zaprezentował w Krakowie swoje zbiory sztuki ludowej, a rok później w Muzeum Narodowym utworzono poświęcony im dział, który w 1911 roku przekształcił się w Muzeum Etnograficzne. W aspekcie społecznym, debata torowała drogę ideologii „zgody narodowej”, przeradzającej się w młodopolską

9 P. Bourdieu, *Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris 1979.

10 W. Matlakowski, *Budownictwo ludowe na Podhalu*, Kraków 1892.

11 S. Witkiewicz, *Na przełęczy. Wrażenia i obrazy z Tatr*, Warszawa 1891, „Tygodnik Ilustrowany”, 1889, nr 314–333 i 1890, nr 18–26; tenże, *Styl zakopiański, Zeszyt 1. Pokój jadalny*, Lwów 1904; tenże., *Styl zakopiański, Zeszyt 2. Ciesielstwo*, Lwów 1911, „Kurier Warszawski”, 1891, nr 241–256. W. Matlakowski, dz. cyt.; W. Szuchewicz, *Huculszczyzna*, wol. 1–4, Lwów 1902–1908; K. Mokłowski, *Sztuka ludowa w Polsce*, Lwów 1913.

chłopomanię, której nie pozbawiony ironii obraz kreślił w „Weselu” Stanisław Wyspiański – jeden z twórców nowej polskiej sztuki dekoracyjnej.

Odnowa narodowej sztuki na bazie tradycji ludowych była też jednym z celów Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana”, utworzonego w Krakowie w 1901 roku¹². W przeciwieństwie do zwolenników „stylu zakopiańskiego” członkowie Towarzystwa kierowali jednak swoje zainteresowania raczej ku przeszłości Polski – przewodniczącym był historyk średniowiecza, profesor UJ Karol Podkański – nawiązując do badań prowadzonych u schyłku poprzedniego stulecia przez Józefa Ignacego Kraszewskiego, Wojciecha Gersona i Jana Matejkę. Głównym teoretykiem grupy był Jerzy Warchałowski, a oprócz artystów i architektów, takich jak Karol Brzozowski, Józef Czajkowski, Edward Trojanowski, Karol Tichy czy Władysław Tetmajer, do ruchu przyłączyło się też grono amatorów sztuki, z Feliksem Jasieńskim na czele.

Człowiek-orkiestra, skądinąd z wykształcenia muzyk, Jasieński był z zawodu dziennikarzem, z temperamentu zaś polemistą i kolekcjonerem, wspierającym piórem i czynem „młodą” polską szkołę artystyczną. Od początku kariery, przy każdej okazji podkreślał, że „sztuka jest tylko jedna”, a jej prawdziwa wartość nie zależy od zastosowanej techniki. Nic więc dziwnego, że w swoich działaniach kolekcjonerskich tak wielką uwagę poświęcał sztukom dekoracyjnym, nie tylko z Dalekiego i Bliskiego Wschodu, ale także rzemiosłu podhalańskiemu, huculskiemu, kaszubskiemu... I chociaż najgłośniej brzmiało jego hasło „nauczmy się od Japończyków być Polakami”, wskazywał też i gromadził inne wzory do naśladowania. Wyroby sztuki ludowej z jego zbiorów dostarczały inspiracji artystom, których dzieła w sposób naturalny zasilają potem „Muzeum Feliksa Jasieńskiego” – przysły Odział Muzeum Narodowego w Krakowie¹³.

Realizując swoje cele statutowe, od 1902 do 1913 roku Towarzystwo „Polska Sztuka Stosowana” opublikowało siedemnaście zeszytów „Materiałów” z reprodukcjami wyrobów tradycyjnego rzemiosła i projektów swoich członków oraz przygotowało szereg wystaw w Krakowie i Warszawie (1902, 1903, 1904, 1905), prezentując obok dzieł dawnych także i współczesne. „Wydawnictwo Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana. Materiały” budziło zainteresowanie nie tylko w kraju. Warchałowski z dumą pisał, że dyrektorzy muzeów w Wiedniu, Monachium, Norymberdze i Pradze, „nie mogą wyjść z podziwu nad oryginalnością i artystycznością naszych motywów”,

12 I. Huml, *Polska sztuka stosowana XX wieku* Warszawa 1978.

13 Por. A. Kluczevska-Wójcik, *Feliks „Manggha” Jasieński i jego kolekcja w Muzeum Narodowym w Krakowie / Feliks „Manggha” Jasieński and his Collection at the National Museum in Krakow, Korpus daru Feliksa Jasieńskiego / Corpus of Feliks Jasieński's Donation*, t. 1, Kraków 2014.



3. i 4. Muzeum Jasieńskiego w Krakowie, fotografie archiwalna, kolekcja prywatna

a Nordiska Museet i „The Studio” zwróciły się do Krakowa z prośbą o wymianę publikacji¹⁴.

Działalność Towarzystwa była ściśle związana, również osobą dyrektora Tadeusza Stryjeńskiego, z założonym jeszcze w 1868 roku, z inicjatywy doktora Adriana Baranieckiego, krakowskim Muzeum Techniczno-Przemysłowym. Instytucja, wzorowana na londyńskim South Kensington Museum, miała przyczynić się do „podniesienia przemysłu w całej jego rozciągłości ze szczególnym uwzględnieniem rękodzieł w kierunku technicznym i artystycznym”¹⁵. *De facto*, ze względu na szczupłą bazę lokalową, pełniła głównie rolę szkoły artystycznej: organizowała warsztaty i kursy dla rzemieślników, przede wszystkim zaś Wyższe Kursy dla Kobiąt im. A. Baranieckiego, (tzw. „Baraneum”) – pierwsze tego typu w Polsce¹⁶. Załączek muzealnej kolekcji stanowiły zbiory przemysłowe i przyrodnicze Baranieckiego, zakupione w Londynie i Paryżu, służące jako pomoce w procesie kształcenia. W 1901 roku, już po śmierci założyciela, Muzeum otrzymało w depozyt zbiory Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana”, co rozpoczęło proces zmian i dyskusji na temat statusu i sposobu działania placówki.

W 1906 roku „uznano, że muzeum nie może być jedynie zbiorem rozmaitych okazów, lecz ma być instytucją żywą, oddziaływującą czynnie na miejscowe rzemiosła, zbiory zaś, biblioteka i inne urządzenia muzealne



5. Muzeum Techniczno-Przemysłowe, Archiwum Narodowe w Krakowie, Zbiór fotograficzny, sygn. 29/670/7742

14 J. Warchałowski, *O sztuce stosowanej*, Kraków 1904, s. 22.

15 *Statut Muzeum Techniczno-Przemysłowego...*, 3 VII 1884, cyt. za: M. Dolińska, *Muzealna codzienność w starych murach*, [w:] *Zapomniane muzeum. Adrian Baraniecki i Muzeum Techniczno-Przemysłowe 1868–1950*, katalog wystawy, Kraków 2013, s. 27.

16 Zob. J. Kras, *Wyższe Kursy dla Kobiąt im. A. Baranieckiego w Krakowie 1868–1924*, Kraków 1972.



6. Muzeum Techniczno-Przemysłowe w Krakowie, l. 30. XX w. fotografia archiwalna, NAC

mają być tylko środkiem działania. Co do wewnętrznego charakteru Muzeum, jego celów i sposobów funkcjonowania zaznaczyły się wybitnie dwie odmienne opinie. Jedni wychodzili z założenia, że przyszłe Muzeum winno przede wszystkim dbać o zorganizowanie zawodowego wykształcenia rzemieślników i o podniesienie technicznego poziomu ich pracy [...], drudzy (głównie przedstawiciele T-wa „Polska Sztuka Stosowana”) uzasadniali potrzebę wytworzenia twórczej atmosfery w Muzeum, udzielenia wybitnej roli polskiemu przemysłowi artystycznemu i podniesienia w równym stopniu technicznego jak i artystycznego poziomu rzemiosł¹⁷. Po postulowanej przez członków Towarzystwa reorganizacji Muzeum przeniosło się do nowej siedziby, wybudowanej w latach 1910–1913 według projektu Tadeusza Stryeńskiego i Franciszka Mączyńskiego. Gmach, o konstrukcji ze zbrojonego betonu ukrytej za monumentalną fasadą Józefa Czajkowskiego, z wyposażeniem zaprojektowanym przez Karola Homolacsa, Wojciecha Jastrzębowskiego i Henryka Uziembłę, stał się wizytówką całego ruchu.

Tocząca się dyskusja dotyczyła kwestii o znaczeniu fundamentalnym, wykraczającej daleko poza zakres przeprowadzonych reform, chodziło bowiem o to, jaką sztukę utrzymywać i propagować ma Muzeum. W 1911 roku

17 *Muzeum techniczno-przemysłowe*, „Sprawozdanie Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana w Krakowie”, r. 5, 1906, s. 5–7.

Włodzimierz Konieczny stwierdzał: „Naród jest tyle wart, ile warta jest jego sztuka”. Dodając: „sztuka wykwita z rzemiosł jest ona zasadniczą potrzebą doskonałości, która musi towarzyszyć wszystkim objawom ludzkich czynów. [...] Chcąc polskiej sztuki musimy chcieć polskich rzemiosł”¹⁸. Edward Trojanowski pytał: „Czymże jest owa szata zewnętrzna narodu polskiego? I czy ona istnieje? Istnieje – odpowiadał – na szczęście istnieje dotąd jeszcze, a jej kolebką jest wieś polska”¹⁹. Zaś Jerzy Warchałowski, w publikacji święcącej polski triumf na paryskiej Wystawie Sztuk Dekoracyjnych w 1925 roku, za Koniecznym przyjmując już nową definicję sztuki dekoracyjnej, nie zaś jak poprzednio „stosowanej”, podkreślał, że osiągnięcie to jest owocem wytrwałej pracy artystów, wynikiem odrzucenia obcych wpływów i twórczego nawiązania do rodzimej tradycji²⁰.

Publikacje i wystawy lat 1902–1912 przygotowały grunt pod działania rzemieślników i artystów zrzeszonych na równej stopie – co było w Polsce prawdziwą nowością – w działających przy Muzeum od 1913 roku Warsztatach Krakowskich²¹. Kolekcja, wzbogacana dziełami członków Warsztatów, liczyła z końcem lat dwudziestych ponad 40 tysięcy obiektów; wydawano czasopisma „Przegląd rzemieślniczy” i „Rzeczy Piękne” (1925–1932). W 1950 roku Muzeum zostało upaństwowione, zbiory artystyczne przeszły pod opiekę Muzeum Narodowego w Krakowie, siedzibę „zapomnianego muzeum” i jego bibliotekę przejęła Akademia Sztuk Pięknych.

Krakowskie Muzeum Techniczno-Przemysłowe politykę gromadzenia zbiorów podporządkowało misji wspierania reformy sztuk dekoracyjnych, co wpłynęło na specyficzny – w pewnym sensie ograniczony – profil kolekcji. Jasieński, twórca drugiego najważniejszego zbioru sztuk dekoracyjnych miał znacznie szersze ambicje. Jego kolekcja, traktowana jako integralna całość – od Gierymskiego, Malczewskiego i Wyspiańskiego po skrzynie hułculskie, ceramikę kaszubską i ukraińskie krajki – od początku przeznaczona była dla Muzeum Narodowego. Trafiła tam ostatecznie dopiero w 1920 roku, po blisko dwudziestu latach pertraktacji, a także gorących dyskusji prasowych dotyczących w równym stopniu statusu narodowych zbiorów,

18 W. Konieczny, *Sztuka i rzemiosło*, „Krakowski Miesięcznik Artystyczny”, 1911, nr 7, s. 75–77; cyt. za: I. Huml, dz. cyt., s. 57.

19 E. Trojanowski, *Odrodzenie rzemiosła polskiego*, Warszawa 1915, s. 4.

20 J. Warchałowski, *Polska sztuka dekoracyjna*, Warszawa 1928.

21 W. Jastrzębowski, *Geneza, program i wyniki działalności Warsztatów Krakowskich*, [w:] *Wojciech Jastrzębowski 1884–1963. Komitet dla uczczenia pamięci profesora Wojciecha Jastrzębowskiego*, przewod. kom. M. Wnuk, J. Kurzątkowski, Wrocław 1971; I. Huml, *Warsztaty Krakowskie* Wrocław 1973; tejsze, *Warsztaty Krakowskie*, [w:] *Warsztaty Krakowskie 1913–1926 / The Krakow Workshops 1913–1926*, M. Dziedzic (red.), Kraków 2009, s. 20–135.

jak i definicji narodowej sztuki. A historia zmagania kolekcjonera z władzami miasta Krakowa (właściciela *de iure* Muzeum Narodowego), a w 1914 roku, po zaakceptowaniu donacji Jasieńskiego przez warszawskie Muzeum Narodowe, także ze środowiskiem artystycznym Warszawy, doskonale ilustruje trudną drogę sztuk dekoracyjnych i zabytków etnograficznych ku artystycznemu Parnasowi – miejscu czci i pamięci – oraz rolę jaką towarzyszące temu procesowi polemiki odegrały w kształtowaniu idei nowej sztuki.

Prowadząc działalność naukową i popularyzatorską, ogniskując dyskusje o przeszłości i przyszłości polskiej sztuki, muzea sztuk stosowanych i dekoracyjnych, a także muzea gromadzące zbiory etnograficzne, stały się miejscem formowania dyskursu tożsamościowego, którego najważniejszym elementem było stworzenie definicji stylu narodowego, spadkobiercy i depozytariusza tradycji narodowych. Przez włączenie do dziedzictwa narodowego dorobku kultury ludowej zakres tych tradycji określono niejako na nowo, wyznaczając tym samym główny nurt rozwoju życia artystycznego w odrodzonej Polsce.

ABSTRACT:

'The existence of a nation is a choice daily made'. Museums of industry and decorative arts as a locus for the formation of the discourse of identity

The formation of national identities, particularly vigorous in 19th-century Europe, was just as evident in the territories of Poland, even though the country was not politically autonomous. This process was especially conspicuous in Galicia, where collections of the works of artistic craft, which was one of the elements by which national heritage would be defined, were established in considerable numbers. Notable among them were the collections of the Adrian Baraniecki Museum of Technology and Industry in Cracow, Municipal Museum of Industry in Lvov, or Tytus Chałubiński Museum of the Tatra Mountains in Zakopane. These institutions were modelled on foreign museums, such as the South Kensington Museum in London, as well as on the achievements of world exhibitions and the increasingly popular ideas of the Arts and Crafts movement, John Ruskin, William Morris and, in Poland, Cyprian Kamil Norwid. Museums of industry and decorative arts became the source of inspiration for the development of a national style, professional training centres for craftsmen, and, owing to the ethnographic collections they amassed, sites where native traditions were discovered. Private collections, for instance Seweryn Udziela's ethnographic one or Feliks Jasieński's

collection of craftworks, which were ultimately incorporated into the collection of the National Museum in Cracow, played an important role in this process. The scholarly activity of these institutions, as well as their popularising endeavours, made it possible to define the national style and recognise the achievements of folk culture as a part of the national heritage.

AGNIESZKA KLUCZEWSKA-WÓJCIK

doktor historii sztuki, absolwentka Muzeologii École du Louvre i Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, w latach 2000–2014 adiunkt w Katedrze Historii Sztuki i Kultury UMK, Wiceprezes Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata. Autorka m.in. tekstów krytycznych z dziedziny sztuki współczesnej, redaktor naukowy „Korpusu kolekcji Feliksa Mangghi Jasiońskiego w Muzeum Narodowym w Krakowie”.

AGNIESZKA KLUCZEWSKA-WÓJCIK

PhD in Art History, is a graduate of the Department of Museology of the École du Louvre and Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, assistant professor at the Department of the History Art and Culture at the NCU (2000–2014), vice-president of the Polish Institute of World Art Studies, author of, among others, critical texts on contemporary art, and scientific editor of “The Corpus of Feliks Jasioński’s Donation: Feliks ‘Manggha’ Jasioński and his Collection at the National Museum in Krakow” series.

MUZEUM JAKO NOŚNIK PAMIĘCI

I.

Zadaniem muzeum jest organizacja pamięci, ale nie jej mumifikacja, nie pozbawianie przeszłości pamięci, czyniąc muzealia niedotykalnymi, nieużywanymi, o czym pisał David Lowenthal, ale stanie się instytucją żywą, otwartą, zapraszającą do debaty nad relacją między przeszłością a teraźniejszością i przyszłością. Muzeum bowiem jako element, nośnik, ale i strażnik dziedzictwa łączy przeszłość z teraźniejszością. To depozytariusz przeszłości, ale i miejsce kreowania przyszłości. Na początku XX wieku w rozprawie *Muzeum jako czynnik oświatowy* Tadeusz Szydłowski podkreślał, że muzeum to pomost między interesami doby współczesności a zamkniętą już przeszłością¹. Wojciech Gluziński podczas Dziewiątej Konferencji Generalnej ICOM w latach 70. XX wieku zwrócił uwagę na to, że „muzealnictwo przyswaja kulturze aktualnej relikty minionych kultur i dzięki temu wzbogaca kulturę własnej epoki. Zachodzi tu proces przewartościowania reliktyw pozostających poza obrębem kultury według kryteriów kultury aktualne, czyli proces nadania im nowej symboliki, co pozwala włączyć je ponownie w zakres kultury”². Muzeolog i wieloletni kustosz opisuje zatem sprzężenie zwrotne – przeszłość jest narzędziem umożliwiającym opis zmian i wzajemnych relacji, a teraźniejszość to konsekwencja, *feedback* tego, co było zaszło. Równocześnie współczesność kształtuje obraz i interpretację przeszłości, która staje się reakcją teraźniejszej ideologii, sposobu rozumienia świata. Muzeum tematyzuje tę relację, stawia ją w centrum. Jest przejawem tego oddziaływania i równocześnie go relacjonuje. Daje szansę na osobistą konfrontację z autentycznymi dokumentami i pamiątkami przeszłości. Taką funkcję muzeum Gluziński nazywa kumulacyjną i wyjaśnia, że polega ona na włączaniu wartości wypracowanych przez kultury minione do aktualności. W ten sposób muzeum stoi na straży ciągłości kultury i pamięci społecznej. Dalej autor porównuje muzeum do lunety, która służy oglądowi przeszłości i zestawieniu jej z teraźniejszością. „W tej funkcji [...] – pisze – człowiek poznaje własne dzieje i odmierza drogę, którą przebył w procesie

1 T. Szydłowski, *Muzeum jako czynnik oświatowy*, [w:] *Praca oświatowa, jej zadania, metody, organizacja. Podręcznik opracowany staraniem Uniwersytetu Ludowego im. A. Mickiewicza*, T. Borowski i in. (red.), Kraków 1913.

2 W. Gluziński, *O problematyce badań nad działalnością oświatową muzeów*, [w:] *Z problematyki badań nad działalnością oświatową muzeów. Materiały wydane z okazji 9-tej Konferencji Generalnej ICOM, Paryż 1971*, K. Malinowski (red.), Poznań 1971, s. 99.

rozwoju społecznego i gatunkowego”³. Tak też odczytywał misję muzealizacji niemiecki filozof, Hermann Lübbe, który pisał w latach 90. XX wieku, że zwrot do przeszłości to rodzaj kompensacji doświadczenia utraty poczucia kulturowej spójności spowodowanej zbyt szybkim tempem przemian. Łączy zatem przeszłość z teraźniejszością, wskazując na to, że w przeszłości ludzie próbują odnaleźć stagnację oraz kierunek i uzasadnienie, a nawet reprezentację czy przyswojenie sobie współczesnej/ówczesnej kulturowej identyfikacji⁴. A obecnie Łukasz Walas wskazuje na edukacyjne powiązanie współczesności z przyszłością: „Z punktu widzenia muzealnych działań edukacyjnych muzea bardziej służą przyszłości niż przeszłości. To przyszłością są kolejne pokolenia. Jaka to będzie przyszłość, zależy od wartości jednostek, które składają się na te pokolenia, oraz od wartości relacji nawiązywanych pomiędzy tymi jednostkami. Poczucie własnego znaczenia człowiek nabywa (lub nie) w procesie wychowania, które zapewnia rodzina. Jego wzbogacenie oraz ugruntowanie jest możliwe przez odpowiednie formy działalności oświatowej, w tym działalności oświatowej w muzeach”⁵.

II.

Kolebką muzealnictwa w Polsce stał się Kraków. Przez wieki miasto wyróżniało się spośród innych przede wszystkim ze względu na rozwój kulturalny oraz jego artystyczną i uczelnianą tradycję, ale również ze względu na polityczne uwarunkowania – Galicja była podczas zaborów terenem, na którym panowało najwięcej swobód. To bowiem miasto, w którym, jak podkreślał założyciel Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych, Mikołaj Walery Wielogłowski: „kamienie opowiadają dzieje”⁶. Narrację tę miały kontynuować muzea. Stąd to właśnie w Krakowie powstawały pierwsze na ziemiach polskich profesjonalne placówki muzealne. Jak pisze historyk Muzeum Historycznego Miasta Krakowa, Jerzy Dobrzycki, muzea stały się chlubą miasta i znakiem jego osobliwości. „Kraków jako przodujące ognisko kulturalne dla wszystkich trzech zaborów miał ambicje stworzenia w swych murach wielkiego muzeum sztuki i pamiątek narodowych, dającego odzwierciedlenie

3 W. Gluźniński, dz. cyt., s. 101.

4 H. Lübbe, *Muzealizacja. O powiązaniu naszej teraźniejszości z przeszłością*, [w:] *Estetyka w świecie*, M. Gołaszewska (red.), t. 3, Kraków 1991, s. 7–29.

5 Ł. Walas, *Impreza muzealną formą działalności edukacyjnej – rozważania na przykładzie działalności Muzeum Historycznego Miasta Krakowa w ramach obchodów jubileuszu 750. rocznicy lokacji Krakowa*, „Krzysztofory. Zeszyty Naukowe Muzeum Historyczne Miasta Krakowa” (dalej: „Krzysztofory”), 2008, nr 26, s. 173–190.

6 J. Dobrzycki, *Muzeum Historyczne Miasta Krakowa. Jego dzieje i zbiory*, Kraków 1954, s. 11.

całości osiągnięć artystycznych i kulturalnych całego narodu”⁷. W 1879 roku powołano Muzeum Narodowe. W XIX wieku planowano również założenie Muzeum Starożytności, które szybko podupadło, ale miało w przyszłości stać się Muzeum Archeologicznym PAU. Odezwa Towarzystwa Naukowego Krakowskiego podpisana przez rektora Uniwersytetu Jagiellońskiego i sekretarza Towarzystwa zwracała uwagę na brak archeologii ojczystej i utratę najszacowniejszych pamiątek. Aby przeciwdziałać ich stracie i zapomnieniu, postanowiono stworzyć muzeum, jakie nie tylko archiwizowałoby, gromadziłoby zabytki, które umiejętnie wyeksponowane nabrałyby znaczenia i wartości, ale również uczyło je szanować. W XIX wieku muzeum postrzegano właśnie jako jedyny sposób na zachowanie przeszłości, historii, ale i zaznajamianie z krajem.

Wiele inicjatyw założenia muzeum z początku XX wieku nie od razu znalazło uznanie, między innymi idea stworzenia Muzeum Historii Teatru Krakowskiego (1912) czy Muzeum Żydowskiego (1928) lub Domu i Muzeum Wyspiańskiego. Muzea te musiały poczekać jeszcze wiele lat, aby mogły zaistnieć. Jak pisze Dobrzycki: „Dokonując przeglądu dziejów Muzeum Historycznego m. Krakowa po rok 1939 stwierdzić należy, że jedynie nieliczne jednostki doceniały wówczas naukową i społeczną użyteczność tego rodzaju instytucji. Nie mogły one przełamać trudności organizacyjnych i doprowadzić do uruchomienia Muzeum. Istotną zaś przyczyną tych trudności był fakt, że ówczesny rząd kapitalistyczno-obszarniczy odsuwał z reguły na najdalszy plan zagadnienia i postulaty rozwojowe kultury i sztuki”⁸.

Wówczas powstało Muzeum Techniczno-Przemysłowe, którego inaugurację stanowiło ofiarowanie przez Adriana Baranieckiego miastu eksponatów z zakresu techniki i przemysłu. Zbieranie muzealiów stanowiło początek wielu muzeów, również Muzeum Historii Krakowa. Jak głosiła odezwa Towarzystwa Upiększania Miasta Krakowa i Okolicy:

„Kraków, niegdyś stolica Polski, świadek naoczny tylu faktów historycznych, nie ma dotąd własnego muzeum do przechowywania dla potomności pamiątek historycznych po całym kraju rozprószonych. Temu brakowi postanowił podpisać Wydział zaradzić przez utworzenie muzeum miejskiego, obejmującego wyłącznie pamiątki i przedmioty, odnoszące się do Krakowa. W tym celu udajemy się do wszystkich Rodaków, miłujących Kraków, z gorącą prośbą, aby pamiątki historyczne, dzieła sztuki i literatury, wyroby przemysłowe, w ogóle wszelkie przedmioty, odnoszące się do historii i rozwoju, tak w przeszłości, jak i w teraźniejszości

7 J. Dobrzycki, dz. cyt., s. 6., s. 6.

8 Tamże, s. 52.

miasta Krakowa lub życia, zwyczajów i obyczajów jego mieszkańców, do utworzyć się mającego muzeum miejskiego w darze nadsyłać raczyli”⁹.

Zadanie Muzeum Historycznego Miasta Krakowa (1899) polegało na ochronie i upamiętnieniu historii miasta – ikonografii z nim związanych, sylwetek wybitnych i zasłużonych mieszczan, zabytkowych przedmiotów etc. Inicjatorzy muzeum rozumieli jego misję jako „stałe udostępnianie [...] świadectw historycznych potwierdzających wielkość [...] miasta, jego dziejów i kultury w życiu całego narodu”¹⁰. Celem muzeum było również ukazanie piękna Krakowa i okolic, wspomnianie o najważniejszych wydarzeniach z dziejów miasta. Jak zauważał archiwariusz, Stanisław Krzyżanowski, kolejnym istotnym aspektem utworzenia muzeum miało być przeciwdziałanie zapomnianiu. W sprawozdaniu pisał:

„Miasto takie jak Kraków powinno mieć swoje osobne muzeum historyczne z odmiennym przeznaczeniem niż podobne instytucje mające szersze zadanie przechowywania arcydzieł i pamiątek narodowych albo podniesienie i uszlachetnienie krajowego przemysłu i rękodzielnictwa. Czas to najwyższy, ponieważ skutkiem zmiany stosunków dawne cechy rozluźniają się i giną, a zabytki przechodzą bardzo często w prywatne ręce i łatwo przepaść mogą. Bez nich zaś niepodobna będzie odtworzyć niejednej ważnej chwili z dziejów kultury i mieszczkańskiego przemysłu i obyczaju”¹¹.

Członkowie Towarzystwa Miłośników Historii i Zabytków Krakowa podkreślali, iż „nie ulega wątpliwości, że utworzenie Muzeum Miejskiego jest potrzebą cywilizacyjną każdego większego miasta, a dla Krakowa jako miasta starożytnego i pamiątkowego obowiązkiem patriotycznym. [...] Muzea takie nie tylko oddają cześć pamiątkom, nie tylko dają obraz przeszłości, wskazówki postępu, ale także gromadzą [...] rzeczy sztuki i przemysłu dając obraz gustu czesnego, dostarczając wzory dla przemysłu”¹². Powyższe argumentacje były tak istotne, że w Dzienniku Rozporządzeń dla miasta Krakowa zaznaczono, iż należy przeciwdziałać zapomnianiu, niszczeniu oraz zatraceniu przeszłości, i w tym celu zgodzono się na finansowanie gromadzenia pierwszych muzealiów dla Muzeum Historycznego. W czasach

9 A. Szczygieł, *Przeszłość przyszłości*, „Krzysztofor”, 1985, nr 12, s. 9.

10 Tamże, s. 10.

11 Sprawozdanie Archiwariusza dr Stanisława Krzyżanowskiego za rok 1894, Kraków 1895, s. 1–3, cyt. za: A. Szczygieł, dz. cyt. s. 10.

12 Korespondencja z 1898 roku Towarzystwa Miłośników Historii i Zabytków Krakowa, cyt. za: A. Szczygieł, dz. cyt. s. 10.

PRL muzeum to było już wielooddziałową i wielodziałową placówką zajmującą się kulturą materialną miasta. Obecnie stoi również na straży pamięci o kulturze niematerialnej. W Strategii Muzeum Historycznego Miasta Krakowa na lata 2006–2014 można przeczytać: „Jesteśmy po to, by poznać, chronić, przybliżyć współczesnym i przekazywać naszym następcom niepowtarzalne dziedzictwo przeszłości Krakowa. Nasza praca to służba na polu kształtowania człowieka świadomego swej tożsamości”¹³.

III.

Muzeum polskie mocno podkreślało od początku swój społeczno-wychowawczy charakter. Działalność oświatowa od chwili, gdy urosła do istotnej rangi działalności muzealnej, miała nie tylko wzmocnić znaczenie jakościowej roli wychowawczej, pełnić cele wychowawcze i dydaktyczne, ale również wpłynąć na wzrost zasięgu oddziaływania instytucji¹⁴. Edukacja stała się sposobem na jasne przekładanie muzealiów na opowieść, przejrzyste i wyraziste przedstawianie faktów. Już w XVIII wieku Michał Mniszech, członek Komisji Edukacji Narodowej, przedstawił w *Myślach względem założenia Musaeum Polonicum* dokumentująco-edukacyjną koncepcję muzeum. Ambicją tejże edukacji miało być dostarczanie pobudek do naśladownictwa, wzorów. Ekspozyty zaś postrzegał jako pomoce szkolne. Głównym celem działania muzeum stało się krzewienie oświaty, oddziaływanie, dokumentowanie przeszłości i opisywanie jej osiągnięć. Jego postrzeganie zadań instytucji stanowiło inspirację dla muzealników w XIX wieku¹⁵. Na początku XX wieku edukacja miała „upożytecznić”¹⁶ działalność muzeów oraz wychowywać artystycznie odbiorców wystaw. Tadeusz Szydłowski, pracownik Muzeum Narodowego, konserwator zabytków Galicji, pracownik Uniwersytetu Jagiellońskiego i Wileńskiego, w pierwszym, polskim podręczniku do pedagogiki społecznej wskazał na muzeum jako czynnik oświatowy: „Jako instytucje oświatowe nie są jeszcze muzea dziś ostatecznie skryształizowane; podlegają ciągłemu rozwojowi, którego rezultaty trudno przewidzieć, tym bardziej że nie ma ogólnego porozumienia co do roli, jaką winny odgrywać”. I dalej: „główne zadanie polegać będzie na zbudowaniu wg zasad pedagogicznych ekspozycji, po której oprowadzane będą wg ścisłych reguł,

13 Ł. Wałas, dz. cyt., s. 176.

14 T. Banasik, *Przegląd publikacji dotyczących działalności oświatowej muzeów polskich*, [w:] *Z problematyki badań nad działalnością oświatową muzeów...*, dz. cyt., s. 75.

15 K. Malinowski, *Prekursorzy muzeologii polskiej*, (Prace Komisji Prace Komisji Historii Sztuki, t. 9), Poznań 1970, s. 13–15.

16 Termin Stanisława Przybyszewskiego.

w zależności od stopnia przygotowania i wiedzy rozmaite grupy”. Jako główny cel oświatowej działalności, nie skierowanej tylko do uczniów, ale także dorosłych, wymieniał przeciwdziałanie bierności w pozyskiwaniu wiedzy, zachęcanie do samodzielnej nauki i obserwacji oraz rozbudzenie radości poznawczej. „Muzea – pisał – mają [...] ten szczególny walor pedagogiczny, że za pomocą konkretnych przykładów i zestawienia odpowiednich okazów dają systematyczną całość poszczególnych dyscyplin naukowych”¹⁷. Postrzegał muzea jako narzędzie przeglądu dorobku cywilizacyjnego, praktycznego zastosowania wiedzy oraz nauki patrzenia, myślenia i odczuwania. Już wówczas Szydłowski wskazywał również kierunek współpracy instytucji muzealnej ze szkołami i innymi instytucjami zajmującymi się edukacją, jak powiedzielibyśmy współcześnie, formalną i nieformalną. Pisał, „aby muzea mogły spełniać należytą rolę, muszą współdziałać z innymi placówkami wychowawczymi, które w cyklach prelekcji i wykładów przygotowują będą przyszłych widzów muzealnych”¹⁸. Potem w latach 70. XX wieku Kazimierz Żygulski podkreślał, że wzrost znaczenia i roli instytucji spowodowany jest chęcią uzyskania optymalnych rezultatów działań społecznych, upowszechniania i edukowania¹⁹. Natomiast Gluziński stwierdził, że aktywność ta stanowi miernik społecznej przydatności oraz jedną z najistotniejszych i najważniejszych dziedzin działalności muzealnictwa. Przy czym podkreślał, że wartość edukacyjną posiada również ekspozycja oraz jej rozmieszczenie i plastyczna oprawa, materiały pomocnicze²⁰. Geneza tej edukacji sięgała jednak zawsze muzealiów. To właśnie eksponaty są siłą tej edukacji – ich autentyczność. Stanowią i narzędzie, i źródło działalności oświatowej.

W latach 50. XX wieku uruchomiano w muzeach biura oświatowe, z czasem nazwane naukowo-oświatowymi. Zaczęto zwracać uwagę na pracę koncepcyjną i realizatorską w zakresie systematyki oprowadzania, różnicowania grup społecznych ze względu na wiek, a także przywiązywać rolę do popularyzowania muzealnictwa, zwiększać zainteresowanie muzealiami oraz próbować angażować odbiorcę w kontemplowanie przeszłości. Jak pisał Sławomir Wojak „Zaczęto w pierwszym rzędzie walczyć o młodzież, dążąc do wyrobienia właściwych zainteresowań wśród odbiorców z jej kręgów. Muzea podjęły żywe kontakty z Kuratoriami oraz z poszczególnymi szkołami, wprowadziły na stałe lekcje w swoich murach, poświęcone głównie tematyce objętej programem nauczania”²¹. Edukacja muzealna stała się

17 T. Szydłowski, dz. cyt., s. 443–460.

18 Tamże, s. 79.

19 K. Żygulski, *Wstęp do zagadnień kultury*, Warszawa 1972, s. 19.

20 W. Gluziński, dz. cyt., s. 90.

21 S. Wojak, *Trzydzieści lat krakowskiego muzealnictwa (1945–1975)*, „Krzysztofory”, 1975, nr 2, s. 29.

o tyle istotna, o ile nie tylko krzewiła przeszłość, ale także uzupełniała luki w edukacji szkolnej, między innymi w edukacji plastycznej, której wówczas nie było w *curriculum*, a wizyta w muzeum była po wielokroć jedyną szansą na spotkanie się ucznia ze sztuką. Toteż szukano atrakcyjnych form działania.

Na początku lat 50. XX wieku wprowadzono wspólne kierownictwo dla wszystkich biur oświatowych na terenie Krakowa, którego zadaniem była koordynacja działalności upowszechnieniowej oraz edukowanie pracowników, którzy z czasem stali się odpowiedzialni za edukacyjną część działalności muzealnej. Potem odchodzono od koncepcji centralizacji na rzecz indywidualizacji pedagogiki muzealnej oraz z czasem na rzecz konkurencyjności. Do muzeów, które szybko zaczęły dostrzegać potrzebę, ale i korzyści płynące z działalności edukacyjnej, należało Muzeum Historyczne – muzeum otwarte dla publiczności, służące studiowaniu, nauce i przyjemności, partycypujące w działalności ideowo-społecznej, patriotyczno-wychowawczej i naukowej, traktujące edukację jako zachowywanie przeszłości w pamięci współczesnych. Jak podkreślane jest w kolejnych rocznikach Zeszytów Naukowych „Krzysztoforzy”: „Powszechna funkcja kultury w Polsce Ludowej podniosła na wysoki szczebel w muzealnictwie znaczenie zadań oświatowych i upowszechniania”²²; „Praca upowszechnieniowa przebiegała zgodnie z planem, wiele uwagi poświęcano współpracy z młodzieżą”²³, czy: „W upowszechnieniu podobnie jak od lat, najwięcej uwagi poświęcono współpracy z młodzieżą i dziećmi – uczniami wszystkich typów szkół. Podejmowano starania, aby młodzież korzystała z ekspozycji muzealnych jako pomoc w realizacji programu nauczania historii, ale też żeby spotkanie z Muzeum było znaczącym przeżyciem, aby nabierało smaku przygody. Celowi temu służyły liczne konkursy i olimpiady, których muzeum było współorganizatorem”²⁴. W innym miejscu można przeczytać: „Realizacji pracy upowszechnieniowej poświęcono jak zawsze wiele czasu”²⁵. Dodatkowym istotnym i zamierzonym efektem podejmowanych działań miał być wzrost frekwencji zwiedzających.

Jak pokazują badania, działalność oświatowa prowadzona jest od początków jej istnienia w zbliżony sposób. Nie zmieniają się metody pracy, zmienia się jedynie narracja, którą obecnie można by nazwać otwartą – zaprasza ona bowiem odbiorców do snucia wspólnej historii. Jak podkreślał Gluziński w latach 80. XX wieku:

22 „Krzysztoforzy”, 1975, nr 2, s. 158.

23 „Krzysztoforzy”, 1985, nr 12, s. 124.

24 „Krzysztoforzy”, 1986, nr 13, s. 89.

25 „Krzysztoforzy”, 1979, nr 6, s. 122.

„Wystarczy przewertować stare roczniki czasopism muzeologicznych, by stwierdzić, że wszystkie dzisiejsze formy działalności muzeów nie są bynajmniej zdobyczą naszych czasów, że wszystko to już kiedyś było stosowane w początkowych latach naszego stulecia. Prowadzono już wtedy i lekcje muzealne w szkołach, i dyskutowano nad również i dziś aktualnym zagadnieniem „Muzeum a szkoła”. Urządzano odczyty, pogadanki i konkursy, wystawy przenośne, wydawano przewodniki po wystawach i dyskutowano nad ich formą, włączano się w nurt spraw bieżących urządzając wystawy oświatowe i propagandowe na tematy aktualne, „wzięte z życia”, popularyzowano zdobycze nauki i wiedzę poprzez wystawy dydaktyczne itp. Różnica między ówczesnymi realizacjami, a dzisiejszymi sprowadza się jedynie do różnicy w zastosowanych środkach technicznych, ale to już nie zasługa muzeów, a ogólnego rozwoju techniki. Formy zasadniczej działalności muzealnej pozostały stale niezmiennymi, tyle tylko że realizowano je przy pomocy środków technicznych na miarę swego czasu”²⁶.

To właśnie edukacja muzealna pełni istotną funkcję wspominania, pamiętania i zapamiętywania, tym samym realizując jedną z najważniejszych misji muzealnych. Oświatę muzealną można w ślad za Andreasem Huyssenem nazwać artikulacją²⁷, re-prezentacją przeszłości. Umożliwia wypracowanie poczucia wspólnotowości i odpowiedzialności za wspólną przeszłość i przyszłość. Upamiętnianie, chronienie przed zapomnianiem rozumiane jako utrwalenie, zachowanie i przekazanie dziedzictwa następnym pokoleniom – co sprawia, że jest ono wciąż żywe, a jednocześnie może się zmieniać i dostosowywać – jest zadaniem pedagogiki muzealnej. Otwiera uczniów na wartości patriotyczne, humanitarne i intelektualne oraz pobudza do zmiany postaw. Proces edukacyjny to system zapoznawania uczniów z dziedzictwem i potrzeba pamiętania.

26 W. Gluziński, *U podstaw muzeologii*, Warszawa 1980, s. 176–177.

27 A. Huyssen, *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*, London 1994, s. 3.

ABSTRACT:**A museum as a carrier of memory**

Educational activities undertaken by museums are an important component of the process of reinforcing and popularising the memory of the past. Their potential was promptly perceived and utilised in museology, as shown by the current research on memory and the musealisation of reality. It is worth remembering, however, that also institutions established in the late 19th and early 20th century perceived education as an important part of their mission. Endeavours undertaken by Cracow museums, e.g. the National Museum or the Museum of Technology and Industry, can serve as an example. In the article, special attention is paid to educational activities undertaken by the Historical Museum of the City of Cracow, whose main aim was to protect and preserve the material and non-material heritage. Memory, perceived as one of integral elements of education, was of crucial importance in the socio-educational activities undertaken in the inter-war period and, even more noticeably, in the period of the Communist rule. The range of means used in museums remained unchanged, however, regardless of the political system that might have influenced the ideological basis of the museum's narration. Lessons, meetings and talks organised at museums, temporary exhibitions, guidebooks, articles published in scholarly journals and in the press made use of increasingly modern technologies, but were always intended to make their recipients recall the monuments of the past; they were to awaken their interest and a desire to broaden their knowledge. This was especially highlighted in reference to the youngest group of visitors, the schoolchildren, who came to museums from the very start of their existence as a public institution.

KINGA ANNA GAJDA

doktor literaturoznawstwa, z wykształcenia teatrolożka, dramatolożka, europeistka, adiunkt w Instytucie Europeistyki UJ. Kierownik projektu „Regionalna czy transregionalna edukacja kulturalna na przykładzie muzeów” (finansowanego z MKiDN).

KINGA ANNA GAJDA,

PhD in Literature, is a specialist in Theatre and Drama Sciences, a specialist in European Studies, assistant professor at the Institute of European Studies at the Jagiellonian University, and supervisor of the “Regional or trans-regional cultural education on the example of museums” project (financed by the Ministry of Science and Higher Education).

DLACZEGO W WARSZAWIE NIE BYŁO MUZEUM SZTUK PIĘKNYCH W XIX WIEKU?

Czytelnik, który ma ogólną wiedzę o pięknym wieku, na to pytanie zareaguje zdziwieniem, ponieważ w jego przekonaniu w dominującym centrum kulturalnym, jakim była Warszawa, takie muzeum musiało się znajdować. Badacz, który zajmuje się XIX stuleciem, a przede wszystkim historią kultury, zachnie się, że tak postawiony problem jest błędny, bo przecież muzeum takie istniało. Paradoksalnie zdziwienie obu będzie prawdziwe. Zarówno to, że w tak dużym mieście nie było prężnie działającej placówki, takiej jak na Zachodzie, oraz to, że muzeum sztuk pięknych założono, tyle tylko, że jego funkcjonowanie i oddziaływanie pozostawało w sferze teorii.

W tej sytuacji warto prześledzić okoliczności, w których muzeum takie mogło powstać mając największe ku temu szanse, przyczyny dla których tego nie zrobiono oraz powód w późniejszym okresie, dla którego wówczas kiedy takie placówki zakładano (również na ziemiach polskich) Warszawa pozostawała na uboczu tego procesu.

W tym spojrzeniu cofnąć należy się wstecz, aż do schyłku XVIII wieku i kluczowego dla rozwoju kultury polskiej panowania Stanisława Augusta Poniatowskiego. Spośród wielu zrealizowanych, bądź rozpoczętych przez niego projektów, dwa pozostały w sferze planów. Były nimi założenie Akademii Sztuk Pięknych¹ i właśnie *Musaeum Polonicum*. Wobec tej ostatniej instytucji głosy historyków co do jego charakteru są podzielone. Nie ulega jednak wątpliwości, że data złożenia projektu nie przypadkowo zbiegała się z pierwszym rozbiorem Polski. Zdaniem Zdzisława Żygulskiego (jun.) miała to być szeroko rozbudowana instytucja pomocniczo-naukowa „o charakterze wybitnie racjonalistycznym i utylitarnym”². Jej wzorem było otwarte w 1753 roku Muzeum Brytyjskie, a obok galerii znanych osobistości i glikoteki, znaleźć miały się w niej, jak dodaje wspomniany badacz w innej monografii, gabinety: graficzny, numizmatyczny oraz biblioteka i archiwum.

1 W. Tatariewicz, *Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie za Stanisława Augusta*, [w:] tenże, *O sztuce polskiej XVII i XVIII wieku*, Warszawa 1966. Por. także M. Kwiatkowski, *Mecenas – twórca*, [w:] *Życie kulturalne i religijność w czasach Stanisława Augusta Poniatowskiego*, M.M. Drozdowski (red.), Warszawa 1991, s. 111–112.

2 Z. Żygulski (jun.), *Dzieje zbiorów puławskich (Świątynia Sybilli, Dom Gotycki)*, „Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie”, t. 7, 1962, s. 13. Dużo miejsca poświęca temu zagadnieniu E. Manikowska, w książce tejże, *Sztuka, ceremonia, informacja: studium wokół królewskich kolekcji Stanisława Augusta*, Warszawa 2007.

Historycy sztuki dodają, że w zamian Stanisław August wolał, porzucając ten projekt, stworzyć własną prywatną kolekcję. Nie podważając tego sądu, zauważyć jednak należy, że wielopłaszczyznowy mecenat monarchy, w którym w miarę upływu czasu coraz wyraźniej akcentowany był profil ideowy, w większym stopniu odpowiadał potrzebom chwili. Był on także poddany mniejszej kontroli szlacheckiej opinii publicznej aniżeli, jak można byłoby się spodziewać „Muzeum Rzeczypospolitej”. W pierwszym okresie panowania Stanisława Augusta byłoby to posunięcie politycznie chybione, w następnych zaś już niewystarczające.

Był to pierwszy moment, kiedy założenie muzeum sztuk pięknych, mogło powstać, ale ze względu na sytuację polityczną nie udało się tego urzeczywistnić. Będzie to punktem wspólnym we wszystkich późniejszych próbach. Czy miało ono szansę przetrwać upadek I Rzeczypospolitej? To pozostaje już inną kwestią. Biorąc pod uwagę państwowe instytucje kulturalne tamtego czasu oraz ich zbiory, chociażby Bibliotekę Załuskich, można mieć wątpliwości.

Ponadto zakładając hipotetycznie, że Stanisław August doprowadziłby do powstania *Musaeum Polonicum*, z dużym prawdopodobieństwem można również założyć, że zapisałby mu swoje kolekcje malarskie, analogicznie do spuścizny pozostawionej w murach Zamku Królewskiego w Warszawie. W jakiejś części idea ta urzeczywistniła się w odniesieniu do innej placówki, tzn. Uniwersytetu Warszawskiego. To załączkiem jego zbiorów, jak szeroko opisuje Konrad Ajewski w monograficznym artykule o *Zbiorach artystycznych Uniwersytetu Warszawskiego w dobie Królestwa Kongresowego*, była kolekcja zakupiona od spadkobierców ks. Józefa Poniatowskiego z inicjatywy ministra Oświecenia Publicznego Stanisława Kostki hr. Potockiego, na którą składał się zbiór sztychów i rysunków. Liczył on ponad 78 tysięcy dzieł, które znajdowały się niegdyś w zbiorach ostatniego monarchy. Zostały one umieszczone w wydzielonej sali pałacu Kazimierzowskiego³.

Po okresie zamętu wojen napoleońskich i efemerycznego Księstwa Warszawskiego, kolejnym sprzyjającym momentem dla powołania muzeum sztuk pięknych były czasy Królestwa Polskiego. I wydaje się, że wtedy zaistniały najbardziej sprzyjające warunki stworzenia takiej placówki. Po pierwsze

3 K. Ajewski, *Zbiory artystyczne Uniwersytetu Warszawskiego w dobie Królestwa kongresowego*, „Kwartalnik Historii Nauki i Techniki” 1993, nr 1, s. 53–54. Ajewski pisze, że kolekcja gipsów zakupiona została jeszcze w czasach Księstwa Warszawskiego w 1811 r. przez Izbę Edukacyjną, którą kierował Stanisław Kostka Potocki. W czasach Królestwa w zbiorach tych znalazły się m.in.: gipsowy model pomnika Kopernika B. Thorwaldsena (zniszczony w czasie II wojny) oraz podarowane w 1826 r. przez Dyрекcję Dróg i Mostów płaskorzeźby i medale Malińskiego z pomnika budowy szosy brzeskiej. Po 1830 r. włączono do niej również pozostałości zbiorów rozwiązanego Warszawskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, które uniknęły wywiezienia do Rosji, tamże, s. 58–61.

stabilizacja polityczna, ale przede wszystkim ekonomiczna, która pozwalała na przesunięcie środków na cele państwowego mecenatu artystycznego, czego doskonałym przykładem w Warszawie jest monumentalny gmach Teatru Wielkiego i zabudowa placu Bankowego. Po drugie – warunki kulturowe. Okres ten określany w wielu opracowaniach jako późne oświecenie, co doskonale opisał w klasycznej już dziś monografii Ryszard Przybylski⁴, był czasem zbierania owoców epoki stanisławowskiej. To działająca wówczas elita była świadoma potrzeby stworzenia takiej placówki i roli, jaką miała ona odgrywać. Nie przełożyło się to jednak na jej realizację.

Dlaczego zatem wówczas ono nie powstało? Odpowiedź, że na przeszkodzie stanęła noc listopadowa, jest jedynie częściowa i nieco upraszcza całą kwestię. Doskonale ilustruje to zestawienie dwóch faktów. Z jednej strony bowiem polskie władze Królestwa nie były zainteresowane odkupieniem od spadkobierców resztek galerii Stanisława Augusta, rozproszonej na ostatniej zorganizowanej wówczas licytacji. A mógł być to doskonały impuls do założenia muzeum. Z drugiej zaś rozkazem namiestnika Józefa Zajączka powołana została instytucja wystaw państwowych, organizowanych raz na dwa lata oraz rozporządzenie o rozdziale nagród, jakie miano na nich przyznawać. Miało się to przyczynić do rozwoju sztuki polskiej i szkolnictwa artystycznego, ale również powstania zbiorów państwowych, ergo muzeum sztuki współczesnej, gdzie znalazłyby się zakupione nagrodzone dzieła.

W roku 1825 powzięta została w tej sprawie uchwała władz, która brzmiała: „Stosownie do wniosku Deputacji, Komissya Rządowa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, pragnąc z swej strony przyłożyć się do tego wszystkiego, cokolwiek może mieć wpływ skuteczny na pomyślny wzrost sztuk pięknych w kraju, stanowi: iż dzieła uwieńczone nabywane będą w miarę zamożności funduszu tak równie jak i niektóre z tych co by szczególnie oznaczone były przez Deputacją. Z tych bowiem w czasie będzie mogła być uformowana **galerya zupełnie narodowa** [podkreśl. GPB], która by przedstawiała uczniom wzory godne naśladowania i zarazem stałyby się dla nich źródłem chwalebного współubiegania się. Spodziewać się wypada, że skutkiem tego ostatniego środka będzie jeszcze podwójna korzyść, to jest: iż on zapewni dla artystów polskich zachęcenie równie skuteczne jak pochlebne i że nadto połączy ciąg pamiątek, które służyć będą za skazówki dla oznaczenia w przyszłości postępu sztuki w kraju i rozwinięcia następnie jej historii”⁵. Jednak i ta inicjatywa upadła.

4 R. Przybylski, *Klasycyzm, czyli Prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, Warszawa 1983.

5 Cyt. za S. Kozakiewicz, *Warszawskie wystawy sztuk pięknych w latach 1819–1845*, Warszawa 1952, s. 221–222, (brak proweniencji).

Czy była to tylko kwestia zamiany sytuacji politycznej, której zwieńczeniem był wybuch powstania listopadowego? Wydaje się, że nie do końca. Placówka ta nie powstała, jak się wydaje, również z tego powodu, że impuls dla jej założenia osłabiły głośnie już wówczas zbiory prywatne. Były wśród nich zarówno te, które określilibyśmy z dzisiejszej perspektywy, jako bardziej nasycone elementami patriotycznymi, jak i te indyferentne. Poczynając od Puław Czartoryskich, poprzez Dowspudę Michała hr. Paca oraz jego zbiór sztuki europejskiej w warszawskim pałacu przy ul. Miodowej, kolekcje: Zamoyskich, Krasińskich czy otwarte dla publiczności zbiory Stanisława Kostki hr. Potockiego w Wilanowie, a także Józefa Salezego Ossolińskiego na Tłumackiem.

Wydaje się, że ci, którzy mieli przyczynić się do powstania „galeryi zupełnej narodowej”, widzieli potrzebę jej powołania, jako instytucji państwowej, ale nie odczuwali presji szybkiej jej realizacji ze względu na zaspokojenie własnych potrzeb w tym względzie i jeszcze zbyt małe zapotrzebowanie społeczne. Zbyt małe np. wobec o wiele powszechniejszych upodobań muzycznych. Nie przypadkiem zamiast gmachu galerii wzniesiony został jeden z największych wówczas w Europie budynków teatru operowego w Warszawie.

Ponadto, wracając jeszcze do myśli, że nawet gdyby powstanie nie wybuchło, to czy założone muzeum miałoby szansę przetrwać przez kolejne dekady. Myślę, że odpowiedź ponownie musi być negatywna. Eksperyment polski, jakim była wprowadzona przez caro-króla Aleksandra I autonomia wobec autorytarnego systemu rządów w Rosji był utopią od początku skazaną na niepowodzenie, bo albo na Imperium rozciągnięty musiałby zostać system polski, albo samodzierżawie prędzej czy później zostałoby wprowadzone nad Wisłą. Powstanie jedynie przyspieszyło ten proces, dając doskonały pretekst do jego wprowadzenia i znosząc ewentualne obiekcje. Losy zbiorów choćby Towarzystwa Przyjaciół Nauk i Uniwersytetu Warszawskiego były tego najlepszym dowodem. Po zdławieniu rewolty, na „prawach łupu wojennego” – jak wiadomo – zagrabione bądź zniszczone zostały, tak zbiory państwowe, jak i niektóre prywatne uczestników irredenty, co miało być dotkliwą karą za podniesiony przeciwko carowi bunt.

Wiele wywiezionych z Warszawy dzieł sztuki europejskiej – jak pisze Wiktoria Śliwowska – włączone zostało do zbiorów Ermitażu i Cesarskiej Akademii Sztuk Pięknych. Natomiast to, co bezpośrednio związane było z kulturą polską, car osobiście przeznaczał do zniszczenia⁶. Tajny radca A. Platonów donosił: „Zgodnie z poleceniem J.W. Pana [...] dotyczącym zniszczenia z [Jego] rozkazu portretów, obrazów i innych dzieł sztuki [...]

6 W. Śliwowska, *Mikołaj I i jego czasy (1825–1855)*, Warszawa 1965, s. 13.

przywieszonych z Warszawy w 37 skrzyniach, mam zaszczyt donieść, że [...] w obecności Fiodora Szabunowa, ucznia konserwatora, wszystkie te obrazy, portrety i inne dzieła sztuki zostały unicestwione – spalone, poza [...] portretem Aleksandra I, który uznano za stosowne zetrzeć pumeksem”⁷. Wśród zrabowanych dzieł znalazło się również wyposażenie Zamku Królewskiego, z którego zabrano dzieła Canaletta, królewskie trony, obrazy historyczne i współczesne, w tym portrety pędzla Bacciarellego, oraz rzeźby artystów europejskich. Zniszczono zaś dzieła bezpośrednio odnoszące się do historii Polski, jak na przykład pastelowe wizerunki uczestników obiadów czwartkowych, o czym wspomina we wstępie do inwentarza Zamku z 1837 roku Maria Nietyksza⁸.

Ale z drugiej strony przyznać trzeba, tak jak w przypadku wspomnianego Towarzystwa, sam fakt powołania takiej placówki, dawałby szansę jej późniejszej reaktywacji, nawet po stu latach (Towarzystwo Naukowe Warszawskie). W wypadku muzeum sztuk pięknych tego elementu także zabrakło.

Okres „nocy paskiewiczowskiej” całkowicie nie sprzyjał nawet wysuwaniu podobnych projektów ze strony polskiej elity intelektualnej. Ale warto zwrócić uwagę, że zarówno wówczas, jak i po 1863 roku inicjatywa taka nie pojawiła się także ze strony ówczesnych władz rosyjskich. A tego, że sztuka wykorzystywana była jako jeden z elementów ekspansji kulturalnej na zagarnięte ziemie polskie udowodniać nie trzeba. Że działo się to także na polu instytucjonalnym świadczy powołanie przez rząd pruski Muzeum cesarza Fryderyka III w Poznaniu (Kaiser Friedrich Museum), jako przeciwwagę dla Biblioteki Raczyńskich i Muzeum im. Mielżyńskich PTPN. W Królestwie podobny proces zachodził ale *à rebour*. Po 1830 roku carat nie założył żadnego „własnego” muzeum, wspierając jedynie artystów rosyjskich, którzy nad Wisłą pokazywali swoje dzieła na tzw. wystawach obwoźnych, ale przede wszystkim skutecznie blokował wszelkie polskie inicjatywy w tym zakresie. W piętnastoleciu Królestwa i później carowie jeśli kupowali dzieła polskich malarzy (np. Mikołaj I sceny batalistyczne Januarego Suchodolskiego), to włączali je do swoich prywatnych kolekcji.

Zmiana nastąpiła dopiero w krótkim okresie „odwilży” i reform Aleksandra II, w ramach, których carat zgodził się na ustępstwa w okresie przedpowstaniowego wrzenia nad Wisłą. Stąd w kategoriach politycznych rozpatrywać należy projekt, jaki w 1862 roku wysunął margrabia Aleksander

7 W. Wrangiel, *Isskustwo i gosudar Nikołaj I*, „Staryje Gody” 1913, nr 7–8, s. 53–163, cyt. za P. Paszkiewicz, *Pod berłem Romanowów. Sztuka rosyjska w Warszawie 1815–1915*, Warszawa 1991, s. 18.

8 *Inwentarz Zamku Królewskiego w Warszawie z 1837 roku*, tłum. i opr. A. Moczulska, przedm. M. Nietyksza, Warszawa 2001, s. 7.

Wielopolski w tym zakresie. Wpisywał się on w próbę jak najszerzego wykorzystania przez Polaków sytuacji i uzyskania jak największych „zbojczy” we wszystkich dziedzinach, również edukacji i kultury. Jednak osiągnięte tą drogą cesje, nawet bez klęski kolejnej irredenty, podobnie jak poprzednio, miały słabe podstawy funkcjonowania i najprawdopodobniej cieszyłyby się równie krótkim żywotem.

Muzeum założone na mocy *Ustawy o wychowaniu publicznym* z dnia 30 V 1862 roku, autorstwa margrabiego Wielopolskiego, od razu przyjęte zostało jako muzeum narodowe, choć nazwy tej z oczywistych powodów otrzymać nie mogło. Agnieszka Morawińska, dyrektor Muzeum Narodowego w okolicznościowym szkicu notuje, że nowopowstałą placówką kierować miał dyrektor honorowy oraz zatrudniony przez niego kustosz, pełniący jednocześnie obowiązki konserwatora. W ustawie przewidziany był także fundusz na powiększanie zbiorów oraz uposażenie dla personelu⁹. Pierwsza jego siedziba mieściła się, jak pisze cytowana badaczka „w budynkach Szkoły Głównej”. Informację tę można uściślić, zwłaszcza, że w literaturze przedmiotu pojawia się także określenie: gmach Pałacu Kazimierzowskiego. Pamiętać należy, że w owym czasie nazwę tą rozciągano na wszystkie budynki kampusu głównego dzisiejszego Uniwersytetu Warszawskiego. Dokładnie zaś zbiory zostały zainstalowane w pawilonie z początku wieku, naprzeciwko gmachu Szkoły Głównej, gdzie mieściła się Szkoła Sztuk Pięknych. Szeroko dzieje muzeum omawia także Anna Masłowska, we wstępie do *Kroniki wystaw Muzeum Narodowego w Warszawie 1862–2002*. Jednak mimo opisu struktur i stanu pierwszej kolekcji jej relacja jest rekonstrukcją kolejnych klęsk. Ostatecznie przyznaje ona, że przez 24 lata nie udało się muzeum na stałe wydobyć obrazów z magazynów, w czym nie pomogły nawet naciski prasy¹⁰.

Wybuch powstania 1863 roku i jego konsekwencje opóźniły otwarcie, a w rzeczywistości określiły również dalsze losy tej placówki. W latach 1865–1869 mieściło się ono, jak wspomniałem, w salach Szkoły Sztuk Pięknych. To tam, jak dowodzi dalej Morawińska, 22 VI 1865 roku nastąpiło otwarcie galerii, która była dostępna dla publiczności bezpłatnie dwa dni w tygodniu, w czwartki i niedziele¹¹.

Natomiast A. Masłowska wykazuje, że ta pierwsza, prowizoryczna aranżacja miała charakter dydaktyczny, którego celem była chronologiczna prezentacja typów malarstwa europejskiego (stał na ekspozycji znalazły się

9 Por. A. Morawińska, *Historia Muzeum Narodowego w Warszawie*, <http://www.mnw.art.pl/o-muzeum/historia-mnw/> [dostęp 10.09.2017].

10 A. Masłowska, *Kronika wystaw Muzeum Narodowego w Warszawie 1862–2002*, t. 1, Warszawa 2002, s. 16.

11 A. Morawińska, dz. cyt.

także kopie np. *Mony Lizy*)¹². Obejmowała ona trzy sale z 173 płótnami i kolekcją 722 odlewów gipsowych w osobnym pomieszczeniu. Jednakże niedługo później muzeum musiało opuścić swoją siedzibę, przenosząc się w 1870 roku do dawnego pałacu Mostowskich przy ul. Przejazd 15. Tam zbiory zostały zmagazynowane w czterech pokojach bez udostępniania ich publiczności. Ponowne otwarcie nastąpiło w 1872 roku, w dawnym pałacu generała Michała hr. Paca przy ul. Miodowej, w salach, w których pół wieku wcześniej planowano ekspozycję jego galeria malarstwa europejskiego. Masłowska wprost pisze, że nowa ekspozycja nie wzbudziła już takiego zainteresowania jak ta z 1865



1. Galeria odlewów gipsowych Stanisława Augusta, „Tygodnik Ilustrowany” 1866, nr 338, s. 124, ze zbiorów Biblioteki Narodowej (POLONA)

roku Odwiedzić miało ją zaledwie 1560, kiedy pierwszą zwiedziło ok. 4000 osób¹³. Pamiętając o dużo wyższej frekwencji na wyścigach konnych, jakie zaczęto wówczas organizować, obie cyfry są bardzo skromne. Można przy nich powtórzyć to, co powiedział gorzko Aleksander Gierymski o kondycji sztuki na ziemiach polskich, że lepiej być koniem wyścigowym w Polsce aniżeli malarzem.

Po kilku latach znów na niemal ćwierć wieku muzeum zniknęło w podziemiach pałacu Komisji Przychodów i Skarbu przy ul. Rymarskiej 1 (faktycznie przy pl. Bankowym). Odłączono wówczas Gabinet Rzeźb i Odlewów przekazując go Cesarskiemu Uniwersytetowi Warszawskiemu (1876). Z Rymarskiej w 1885 roku zbiory przeniesione zostały do magazynów Domu Neprosa przy ul. Wierzbowej, a następnie ul. Leszno 12¹⁴. W 1900

12 A. Masłowska, dz. cyt., s. 12.

13 Tamże, s. 14–15.

14 Tamże, s. 16.

roku prowizoryczną ekspozycję udało się otworzyć, dzięki zaangażowaniu Magistratu w dawnych salonach domu bankierskiego Wawelberga przy ul. Wierzbowej 11, które jednak nie były do tego przystosowane. W tych pomieszczeniach dotrwała ona do 1916 roku.

Zaczątkiem zbiorów Muzeum Sztuk Pięknych w Warszawie – jak wylicza Stanisław Lorentz – były zbiory rycin polskich i obcych z Biblioteki Rządowej, czyli dawnej księżnicy Uniwersyteckiej, które nie zostały objęte



2. Muzeum starożytności w Warszawie, „Tygodnik Ilustrowany” 1869, nr 100, s. 265, ze zbiorów Biblioteki Narodowej (POLONA).

konfiskatami po klęsce powstania 1830 roku oraz Szkoły Sztuk Pięknych. Znalazły się w nich także obrazy olejne, które były w posiadaniu Szkoły oraz gipsowe odlewy rzeźb, pozostające dotąd w gestii Dyrektora Gabinetów Naukowych Biblioteki Rządowej¹⁵. Już w chwili powstania, o wiele szerzej niż w przypadku założonej niemal w tym samym czasie Zachęty, określone zostały możliwości funkcjonowania tej instytucji. Wpisany został bowiem w jej statut nie tylko obowiązek zakupów: „[...] pojedynczych oryginałów, bądź znakomitych kopii, a także nabytków całych zbiorów”, jak i „[...] kopii dzieł mistrzowskich, które stypendyści Szkoły Sztuk Pięknych, lub inni jej

¹⁵ S. Lorentz, *Muzeum Narodowe w Warszawie*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, t. 29, 1985, s. 8.

uczniowie, podróżujący za granicę nadsyłać będą¹⁶. Stąd już w 1862 roku nowo mianowany dyrektor muzeum Justynian Karnicki zakupił na aukcji w Kolonii, w której brali również udział przedstawiciele np. British Museum i paryskiego Luwru, 36 obrazów ze znanej kolekcji Johanna Petera Weyera, a także *Sarkofag rzymski z białego marmuru*, zachowane do dziś w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. Zatem w momencie chwilowego udostępnienia publiczności zbiory liczebnie były już znaczne i obejmowały – jak wylicza wieloletni powojenny dyrektor Muzeum i jego monografista – zakupy dokonywane u antykwariuszy oraz samych twórców. Były wśród nich: wspomniana kolekcja odlewów gipsowych, w większości należąca niegdyś do Stanisława Augusta oraz resztki zbiorów Warszawskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, wśród których znalazły się m.in. model pomnika Kopernika Thorvaldsena i 10 płaskorzeźb Malińskiego z pomnika budowy szosy brzeskiej. Prócz obrazów Karnicki sprowadził jeszcze do Warszawy z paryskiej pracowni Desach'ego kilkadziesiąt odlewów m.in. fryzu partenoińskiego, płaskorzeźb della Robbi z katedry florenckiej i dzieł Wita Stwosza z norymberskiej pracowni Rottermunda¹⁷. W 1867 roku włączone zostały do zbioru wspomniane modele architektoniczne ze zlikwidowanej, w wyniku kolejnych popowstaniowych represji, Szkoły Sztuk Pięknych.

Warto podkreślić, że od chwili założenia przedstawiciele społeczeństwa doceniając rangę Muzeum przekazywali mu swoje zbiory, podobnie jak wcześniej czynili to do innych tego typu instytucji. Wśród jednych z pierwszych darczyńców należał Piotr Fiorentini, który swoją kolekcję płócien malarzy europejskich legował Szkole Sztuk Pięknych, w następstwie czego znalazła się ona w Muzeum. Donator w swoim zapisie zaznaczył wyraźnie cel, który w następnych dziesięcioleciach powielać będą kolejni. Ofiarował on bowiem swoje zbiory: „[...] na cel naukowy sposobiącym się do malarstwa ziomkom naszym pod warunkiem, żeby nigdy w żadne miejsca [galeria] przeniesioną nie była i została na wieczne czasy w Warszawie”¹⁸.

Było to swoiste zaklinanie przyszłości, której doświadczenia minionego półwiecza nie pozostawiały zbyt dużych złudzeń. Doskonale wyczuwał to Józef Ignacy Kraszewski, który dał temu wyraz na łamach swoich *Rachunków*, gdzie odnotował powstanie tego muzeum, „po tylu innych wywiezionych do Petersburga”. Pozostawał jednak sceptyczny a nawet sarkastyczny, upatrując w jego założeniu ułatwienie kolejnej grabieży: „[...] przez zgromadzenie w jedno miejsce tego, co by inaczej mozolnie poszukiwać było potrzeba.

16 Cyt. S. Lorentz, dz. cyt., s. 8.

17 Tamże, s. 10.

18 Cyt. za tenże, *Muzeum Narodowe w Warszawie. Zarys historii.*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, t. 1, 1938, s. 5.



3. Nowa sala wystawy Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, „Kłosy” 1870, nr 278, s. 260, zasób Wielkopolskiej Biblioteki Cyfrowej

Dziwić się należy naiwności ludzi, którzy podobne zakłady w Polsce projektować mogą. Muzeum powstało z porozrzucanych po gabinetach szczątków, które ocalały od grabieży i – jak mówią – z darów prywatnych, które chyba przymusem wymożone zostały”¹⁹.

Mimo jednak tych i podobnych głosów, raz jeszcze wierni maksymie znad wejścia do puławskiej Świątyni Sybilli, „cierpliwi entuzjaści” starali się zabezpieczyć kulturalną i duchową przeszłość narodu, niejako wbrew przeciwnościom losu oraz wydarzeniom politycznym i przekazać ją przyszłości. Jednak brak przychylności władz na funkcjonowanie tego typu placówki, potwierdzała czarny obraz autora *Starej baśni*. A blokowanie czy opóźnianie decyzji w sprawie muzeum po 1863

roku wpisać należy w ciąg represji, jakie dotknęły ziemie polskie po zdławieniu kolejnego zrywu. Choć *sine ira et studio* odnotować należy, że inaczej niż po poprzednim powstaniu zgromadzone już zbiory nie zostały zniszczone ani wywiezione. Ponadto przetrwało i funkcjonowało bez przeszkód Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, które przejęło część funkcji muzeum. Warto o tym pamiętać, bowiem niewielu badaczy zdaje się to zauważać kreując czarno-biały obraz stosunków kulturalnych na ziemiach polskich w II poł. XIX wieku. Pomimo zaplanowanej i metodycznej akcji rusyfikacyjnej, która jednak nie była tożsama z eksterminacją (choć *de facto* zbieżna z decywilizacją ziem polskich), nawet w latach 80. XIX wieku, czyli apogeum rządów Aleksandra III, zdarzały się wypadki wspierania przez władze inicjatyw społecznych w dziedzinie artystycznej. Choć zwykle ograniczały się one do akcji przedsięwziętych przez arystokrację.

19 B. Bolesławita [J.I. Kraszewski], *Rachunki z 1869 roku*, Poznań 1870, s. 182.

Bezspornym faktem pozostaje jednak to, że od chwili założenia Muzeum Sztuk Pięknych nie miało ono ani swojej stałej siedziby, ani stabilnych podstaw finansowych. Anonimowy dziennikarz pisał na łamach poczytnego „Tygodnika Ilustrowanego” z nadzieją, jak się wkrótce okazało ponownie płonną, że: „Niewielu spośród nas wie lub pamięta, że w Warszawie istniało i nominalnie istnieje dotąd muzeum sztuk pięknych. [...] Wystaw sztuki nowożytnej miasto nasze posiada dosyć, ale brak mu właśnie galerii publicznej, która by pouczała o rozwoju dziejowym malarstwa. Czekamy więc niecierpliwie, kiedy szkoła rysunkowa opuści teraźniejszy lokal w domu Neprosa, posiedzie gmach własny przy zacisznej uliczce i rozwinie tam po ścianach starożytne płótna szkoły włoskiej i holenderskiej”²⁰.

Dziewięć lat później, kiedy obrazy zawisły na ścianach w prowizorycznie zaaranżowanych salach wspomnianego domu przy ul. Wierzbowej, prasa z nadzieją, ale bez przekonania relacjonowała ten fakt. W krótkiej notce *Kroniki tygodniowej* podkreślano przede wszystkim zasługi Cypriana Lachnickiego. „Z powodu braku odpowiedniej siedziby, [muzeum] długo zamknięte – jemu przede wszystkim zawdzięcza swe przechowanie i obecny wysoki poziom wartościowy, dla wielu nieprzewidywany. [...] Obrazy są rozwieszane właściwie i systematycznie, po części w chronologicznym porządku szkół, po części zaś w układzie, budzącym poglądy porównawcze i chęć zaznajomienia się z dziejami sztuki”²¹. Zwracano przy tym uwagę na niepewną sytuację tej placówki i brak gwarancji stałych środków, „jakimi można by zapewnić trwałe istnienie instytucji na wskroś cywilizacyjnej i miastu naszemu nieodbitnie potrzebnej. Dziś witamy ją serdecznym staropolskim: *szczyć Boże!*”²².

Kolejny raz nadzieja zaświtała wraz z przeobrażeniami porewolucyjnymi w 1905 roku, kiedy pojawiły się projekty połączenia tej instytucji z Zachętą. Te jednak też ostatecznie upadły. A mimo zapisów m.in. dyrektora honorowego Cypriana Lachnickiego (1906), Romana Szewczykowskiego, Kazimierza Sobańskiego, Leopolda Méyeta i in.²³, a nawet zakupu działki w Alejach Jerozolimskich, do wybuchu I wojny nie zmieniło się nic. Do bitnie poświadczą to tekst dziennikarza publikującego pod pseudonimem W.R. (być może Władysława Rabskiego) z 1908 roku, który krytycznie pisał o poziomie ekspozycji: „Co krok spotyka się rzeczy fałszywie ochrzczone. Zdarza się to ostatecznie w każdej galerii, ale na Zachodzie wszystkie muzea pracują nad tym, aby coraz dokładniej definiować swoje dzieła pod

20 w., *Kronika tygodniowa*, „Tygodnik Ilustrowany” 1891, nr 87, s. 143.

21 zs., *Muzeum sztuk pięknych*, „Tygodnik Ilustrowany” 1900, nr 40, s. 791.

22 Tamże.

23 A. Morawińska, dz. cyt.



4. Gmach Zachęty, pocztówka XIX-XX w., pinx J. Bagieńska, zbiory prywatne

względem epoki, szkoły i nazwiska mistrzów. Z roku na rok katalogi się ulepszają. U nas jednak katalog z roku 1908 jest prostym przedrukiem katalogów z pierwszych lat założenia galerii. Dołączono kilka nowych numerów. Zresztą wszystko zostało po staremu. [...] dochodzę do przekonania, że prawie połowa, a może nawet większość obrazów, jest ochrzczona na chybił trafił, często z omyłką w epoce nawet, nie mówiąc już o szkole i nazwisku mistrza. [...] A gdy opuszczał sale muzealne, szedł za mną żal, że ta piękna galeria, która mogłaby być chlubą Warszawy, grzęźnie w atmosferze dyletantyzmu i obojętności [...]”²⁴.

Osobnym problemem, o którym warto jeszcze wspomnieć odpowiadając na postawione w tytule pytanie, jest czy założone w 1860 roku wspomniane Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych nie było *sensu largo* muzeum sztuki. Pierwsza odpowiedź musiałaby brzmieć przecząco, bowiem głównym celem galerii było organizowanie wystaw prac współczesnych artystów polskich. Zwłaszcza, kiedy w roku 1845 zorganizowana została ostatnia publiczna wystawa sztuk pięknych, która dawała artystom możliwość bezpośredniego kontaktu z publicznością, z krajobrazu miasta zniknęło jedno z ostatnich działających w Królestwie po 1830 roku ognisk kulturalnych.

24 W.R., *W galerii miejskiej*, „Kurier Warszawski” 1908, nr 275, s. 5.

Dopiero powołanie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych wypełniło tę pustkę, nakładając jednocześnie na nią pozaartystyczne zobowiązania. Jak zauważa Joanna Sosnowska, dotycząca również sztukę represje, które nasilały się po dławieniu kolejnych wystąpień, wyznaczały Zachęcie miejsce szczególne, *orbis interior*, świata niezniekształconego przez zaborcę²⁵. Jednak czy oprócz zadań galerii, poprzez zapis w statucie o tworzeniu własnej kolekcji, nie stawała się ona *de facto* muzeum sztuki współczesnej?

Inicjatorami i założycielami Towarzystwa byli sami artyści: Wojciech Gerson, Alfred Schouppé i Marian Olsztyński, co odróżniało je od podobnej organizacji krakowskiej, prezentującej głównie sztukę europejską. W Warszawie to sami artyści wypracowali, powołujący je do życia, projekt ustawy, o której zatwierdzenie zwrócili się do przychylnie nastawionego, ówczesnego kuratora okręgu naukowego Siergieja Muchanowa. Ten po powołaniu komitetu dla rozpatrzenia całej kwestii, w którego skład weszli obok Schouppé'go i innych artystów: Januarego Suchodolskiego, Aleksandra Lesera, Józefa Simlera oraz fotografa Karola Beyera, także arystokraci: Edward Rastawiecki, Aleksander hr. Przezdziecki, Ksawery hr. Pusłowski Janusz Rostworowski i Justynian Karnicki, w dniu 28 X 1860 roku za zgodą namiestnika Górczakowa, podpisał ustawę założycielską²⁶.

Spółeczny charakter inicjatywy – jak pisze monografistka tej instytucji – uwidocznili się już na etapie agitacji wśród wpływowych jednostek i zbierania podpisów przyszłych subskrybentów, co przyniosło składki w wysokości 8.170 rubli od 1.464 osób²⁷. Podkreślały to również statut i wyznaczone w nim cele Towarzystwa, które zakładały m.in.: „[...] rozkrzewienie sztuk pięknych w kraju oraz niesienie pomocy i zachęty artystom [...]”. Wspomniana badaczka zauważa, że miały one być realizowane poprzez utrzymanie „wystawy nieustającej”, na której pokazywano „[...] dzieła sztuki oryginalne, nowoczesne każdego rodzaju [...] tak przez artystów Królestwa i Cesarstwa, jako też zagranicznych wykonane”²⁸.

25 J. Sosnowska, *Czyja była Zachęta?* [w:] *Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych. Materiały z sesji*, J. Sosnowska (red.), Warszawa 1993, s. 33.

26 W skład Komitetu weszli ponadto Stanisław hr. Zamoyski, Leon Dembowski, a także Józef Ignacy Kraszewski oraz artyści Rafał Hadziewicz, Juliusz Kossak, Konstanty Hegel i Jakub Lewiński. J. Wiercińska, dz. cyt., s. 16–17.

27 J. Wiercińska, *Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych. Początki organizacji*, [w:] *Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych...*, dz. cyt., s. 7. Szerzej tejże, *Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie (1860–1914)*, „Rocznik Warszawski”, t. 2, 1961, s. 64–99 oraz monografia *Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. Zarys działalności*, Wrocław 1968.

28 *Ustawy Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych*, cyt. za: J. Wiercińska, *Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie...*, dz. cyt., s. 21.

Jednak w statucie, jak wspomniałem, zapisano jeszcze jeden cel. Prócz nabywania części dzieł, które przeznaczone były do rozlosowania między członków Zachęty gromadzić miała także własne zbiory. Kolekcję, która stanowiła namiastkę nieistniejącego Muzeum Narodowego Sztuk Pięknych. Miał temu służyć wyodrębniony osobny fundusz, co precyzował artykuł 48 Ustawy: „Towarzystwo starać się będzie gromadzić zbiory dzieł nowożytnych sztuki, odznaczające się szczególnymi artystycznymi zaletami”. A dwa artykuły niżej, zwracając się również w stronę samych artystów, nakładała na nich analogiczne powinności mecenasowskie: „W celu powiększenia zbiorów uproszonym zostaje każdy z artystów, trzy lata prace swoje w lokalu Towarzystwa wystawiający, o ofiarowanie swego własnego portretu dla utworzenia z czasem oddzielnej galerii portretów artystów”²⁹.

Zbiory tej instytucji, jak podaje Joanna Wiercińska, zapoczątkowane zostały już w 1861 roku obrazem *Śmierć Barbary Radziwiłłówny*, którego zakupu dokonano ze składek społecznych³⁰. O tym, iż działalność Towarzystwa odbierana, ale i od początku projektowana była, jako jedna z form mecenatu społecznego, świadczy wypowiedź jego współzałożyciela, malarza Wojciecha Gersona: „Szkoła Sztuk Pięknych przygotowała już wówczas od lat 10 młodych adeptów, którzy po opuszczeniu ławy szkolnej pozostawali bez opieki i kierunku. Dalszą opiekę nad nią miało rozciągnąć Towarzystwo Sztuk Pięknych. Artykuły statutu wyraźnie o tym świadczą [...]”³¹.

Perłą w koronie kolekcji tej instytucji stało się jedno ze szczególnych dla świadomości narodowej płócien, *Bitwa pod Grunwaldem* Jana Matejki. Zostało ono zakupione w 1902 roku od spadkobierców bankiera Dawida Rosenbluma, którzy obniżyli cenę o 4,5 000 rubli, jako dotację na rzecz Zachęty. Zarówno ten akt, nagłaśniany w świetle asymilatorskich zabiegów finansjery warszawskiej, jak i sama zgoda na zakup przez Towarzystwo płótna miały wydźwięk polityczny. Pamiętać należy, że był to już czas coraz bardziej rosnącego antagonizmu rosyjsko-niemieckiego i panslawistycznych zabiegów Rosji w budowanych sojuszach militarnych. Podobnie jak zgoda na odsłonięcie pomnika Mickiewicza, również – traktowany już jak narodowa ikona – *Grunwald*, miał zachęcić Polaków do wzmocnienia rosyjskiego tronu.

Osobną kwestią pozostaje ocena późniejszej działalności Zachęty, co do której historycy sztuki pozostają zgodni. Wysuwają oni pod jej adresem

29 Cyt. za. E. Charazińska, „Złoty wiek” Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, czyli rzecz o Muzeum Sztuk Pięknych, [w:] Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych..., dz. cyt., s. 17.

30 J. Wiercińska, *Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie*, Warszawa 1968, s. 81–82.

31 W. Gerson, *Kartka z pamiętnika*, „Tygodnik Ilustrowany” 1888, nr 288, s. 12.

zarzuty skostnienia i konserwatyizmu estetycznego, zwłaszcza wobec rozbudzenia artystycznego przełomu wieków. Zresztą to ekspozycja w tej galerii stała się pretekstem do rozpoczętej na łamach prasy dyskusji o standardach wystawienniczych i muzealnych. A. Piotrowski w artykule *Czas uporządkować* pisał: „Wchodzę na wystawę Zachęty: moc obrazów, jeden na drugim, dobre, złe, groch z kapustą – rozboleła mnie głowa. [...] Za parawanem obrazy, w ramach okna obrazy, pod nogami obrazy – wszędzie obrazy – moc obrazów, ale wszystkie wydają się marne i nudne. Dlaczego tak jest? Powiemy krótko: *Bo są źle wystawione*. [...] Wystawa to nie jest magazyn, a obrazy to nie są portmonetki, szczołki lub kalosze, ażeby urządzić z nich hurtowne magazyny. [...]”. Konkludował zaś na podstawie zachodnioeuropejskich wzorców: „Niech na początku XX wieku spełni się u nas to, co się spełniło dawno gdzieindziej; wystawiajmy każdy obraz osobno tak, jak gramy na koncercie każdy utwór muzyczny osobno, tak, jak czytamy na raz tylko jedną książkę. Jeśli jest kilka obrazów jednego malarza, powinny one być wystawione razem, nie zaś porozciskiwane po całej wystawie. Niech obrazy nie pleśnią całymi dziesiątkami lat na jednym miejscu: urządzmy okrężne wystawy w miastach prowincjonalnych. Niech takie wystawy nie będą rzeczą przypadku, lecz systemem; wtedy malarze będą mieli bodźca do robienia rzeczy szczyrych i dobrych, wtedy *robotka z główką* z pamięci znikną z wystawy [...]”³².

Odsuwając jednak na bok dyskusje o pryncypiach sztuki, o czym nie wszyscy badacze zdają się pamiętać, sama inicjatywa założenia tej instytucji, jej statut i działalność, jako namiastki placówki narodowej wypośredkowały, z jednej strony ówczesne możliwości, z drugiej zaś oczekiwania społeczne, które przybierały na sile w chwilach zaostrzania się kursu politycznego. W tym świetle poczynania Zachęty w ciągu ostatniej ćwierci „pięknego wieku” wydają się fundamentalne, podobnie jak wcześniejszego Towarzystwa Przyjaciół Nauk. Już w statucie podkreślone zostały dwa główne cele tzn.: prezentowanie wyłącznie sztuki polskiej oraz eksponowanie dzieł rodaków ze wszystkich zaborów oraz z zagranicy. Miało to wymiar patriotyczny i polityczny zarazem, jak podkreślano w księdze jubileuszowej, prezentowano: „[...] zawsze całą polską twórczość artystyczną w dziedzinie plastyki; twórczość jak Polska, mimo kordonów, obcych straży zaborczych i ucisku, zawsze nierozdzieloną, nigdy nierozzerwalną. To nie był więc tylko czyn symboliczny, gest bez treści... Nie, to był głęboko przemysłany, odczuły akt, to był wyraz przekonania [...]”³³.

32 A. Piotrowski, *Czas uporządkować*, „Tygodnik Ilustrowany” 1900, nr 41, s. 798–799.

33 *Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie LXXV*, [Warszawa 1935], s. 10–11.

Poczynania te były tym bardziej wyraziste dla współczesnych, im dłuższe przerwy wykluczały z przestrzeni kulturalnej Muzeum Sztuk Pięknych. Stąd ofiarowanie honorowego członkostwa Towarzystwa Zachęty, na przykład prezydentowi Sokratesowi Starynkiewiczowi było posunięciem i politycznym, i towarzyskim. Z jednej bowiem strony zapewnić miało przychyłność władz, z drugiej było wyrazem wdzięczności za działalność na rzecz miasta³⁴.

Czy zatem w Warszawie było Muzeum Sztuk Pięknych – i tak, i nie. Różne jego przejawy na przestrzeni długiego pięknego wieku były inicjowane, ale działalności tej nie można rozpatrywać jako ciągłej. Były one na tyle rozproszone i zróżnicowane, że nie da się ich połączyć w jeden spójny projekt pod wspomnianą wyżej nazwą. Ponadto, mimo działalności inteligencji, nie była jeszcze na tyle wykształcona kultura artystyczna, w porównaniu z Zachodem, aby brak podobnej placówki, spowodował jej założenie i stałe funkcjonowanie. Ale naczelnym powodem był przede wszystkim brak stabilizacji finansowej i politycznej w zaborze rosyjskim, co czyniło to przedsięwzięcie zbyt niepewnym i zbyt kosztownym dla narodu bez państwa, tworzącego niezależną infrastrukturę kulturalną.

Diametralną zmianę przyniosła dopiero nowa rzeczywistość Polski Odrodzonej. To wówczas prywatne kolekcjonerstwo, które ściśle wiązało się z muzealnictwem, utraciło wymiar misji tworzenia alternatywnej wobec państwa infrastruktury kulturalnej, a nieliczne muzea i galerie propagowania walorów patriotyczno-edukacyjnych. W przemówieniu wygłoszonym podczas otwarcia nowego gmachu w 1938 roku Stefan Starzyński powiedział: „Muzeum Narodowe rozwijać się ma [...] jako skarbnica zabytków przeszłości, jako instytut naukowy i jako instytucja oświatowa. W ramach obrazu sztuki i kultury wszystkich narodów, który Muzeum ma stworzyć, sztuka i kultura polska stanowi i w przyszłości ma stanowić akcent główny. [...] ma świadczyć wobec swoich i obcych o ciągłości rozwoju kultury polskiej na przestrzeni dziesięciu wieków, ma zobrazować dzieje kultury całego narodu polskiego, ma też świadczyć, że zainteresowania nasze wybiegały i wybiegają również poza granice własnego Państwa, że cenimy kulturę innych narodów i pragniemy znajomość jej rozpowszechnić”³⁵.

Wówczas Warszawa od niemal dwóch dekad miała już swoje muzeum.

34 S. Starynkiewicz, *Dziennik 1887–1897*, Warszawa 2005, s. 41.

35 S. Starzyński, *Przemówienie. Uroczystość otwarcia Muzeum Narodowego w Warszawie we własnym gmachu*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, t. 1, 1938, s. 179–183.

ABSTRACT:**Why did the 19th-century Warsaw not have a Museum of Fine Arts?**

A gallery which opened at the School of Fine Arts in Warsaw in 1865 is generally considered to have been the first museum of art to exist in this city. Yet for long years its collection had very little influence on Warsaw's artistic culture. Essential changes in its operation occurred only as late as in 1916. Several collections of art existed in Warsaw before that time, but none of them functioned strictly as a National Gallery, even though the first concepts for it emerged in the late 18th-century. Art collections owned by King Stanislaus Augustus Poniatowski and the University of Warsaw, as well as the idea of a *Musaeum Polonicum* or a national gallery (1825), offered some opportunities for establishing such an institution, but none of them came to fruition. The question posed in the title of this article is thus a starting point for a reflection on the reasons why the idea of establishing an art museum enjoyed little popularity in 19th-century Warsaw, and on the consequences of this fact with reference to the history of the Museum of Fine Arts. In addition, the author points to an alternative solution to a national museum: art collections created by private individuals or institutions, which served as a substitute for the nonexistent national gallery. A particularly important role was played by the Society for the Encouragement of Fine Arts; since it represented public patronage, its activity constituted a successful attempt at constructing a national collection in the face of restrictions imposed by the Russian authorities. The beginnings of the Warsaw museum of fine art should therefore be sought not as much in the activity of one institution as in an entire set of actions and attempts undertaken in spite of limited interest from the public and the hostile attitude of the authorities.

GRZEGORZ P. BĄBIAK

doktor habilitowany, historyk sztuki XIX i XX wieku, edytor, bibliofil, pracownik Instytutu Historii PAN, wykładowca na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego.

GRZEGORZ P. BĄBIAK

PhD (habil.) is an art historian specializing in 19th- and 20th-century art, text editor, bibliophile, an employee of the Institute of History of the Polish Academy of Sciences, and a lecturer at the Faculty of Polish Studies of the University of Warsaw.

MUZEUM IM. MIELŻYŃSKICH VERSUS KAISER FRIEDRICH MUSEUM W POZNANIU. WSPÓLISTNIENIE POLSKIEGO I NIEMIECKIEGO MUZEUM SZTUKI NA PRZEŁOMIE XIX I XX WIEKU

Przełom XIX i XX wieku przyniósł w Poznaniu ożywienie kulturalne, zarówno wśród mieszkających w mieście Polaków, jak i Niemców. Był to przede wszystkim czas, kiedy w stolicy Wielkopolski istniały dwie duże instytucje muzealne – polskie Muzeum im. Mielżyńskich przy Towarzystwie Przyjaciół Nauk Poznańskim oraz niemieckie Kaiser Friedrich Museum. Pierwsze powstało Muzeum im. Mielżyńskich¹. Swoje istnienie zawdzięczało hojności Seweryna hr. Mielżyńskiego, arystokraty i kolekcjonera dzieł sztuki. W 1869 roku Mielżyński nabył kolekcję polskiego malarstwa i grafiki Edwarda hr. Rastawieckiego² i podarował ją Towarzystwu. W 1871 roku zakupił działkę, dzięki jego finansowej pomocy wybudowano nowy gmach Towarzystwa³. Po śmierci hojnego donatora do zbiorów PTPN-u trafiła jego kolekcja malarstwa europejskiego, owoc długoletniej pasji kolekcjonerskiej i zakupów dzieł sztuki na rynkach europejskich⁴.

W rezultacie, w czasie oficjalnego otwarcia Muzeum, które w dowód zasług Seweryna i jego spadkobiercy Józefa otrzymało nazwę imienia Mielżyńskich, zaprezentowano trzy sale ekspozycyjne, poświęcone sztuce: galerię malarstwa polskiego, galerię malarstwa europejskiego (zwaną miłośławską) oraz małą salę mieszczącą ofiarowaną PTPN-owi kolekcję Stefana hr. Ciecierskiego⁵.

1 M. Warkoczevska, *Zbiory historyczno-artystyczne Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk do roku 1914*, [w:] *Ars una species mille. 150 dzieł na 150-lecie Muzeum Narodowego w Poznaniu ze zbiorów Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk (katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Poznaniu 2007–2008)*, D. Suchocka (red.), Poznań 2007, s. 7–14.

2 A. Ryszkiewicz, *Zasługi Edwarda Rastawieckiego jako kolekcjonera i mecenasu*, [w:] *Mecenas – Kolekcjoner – Odbiorca. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Katowice, listopad 1981*, Warszawa 1984, s. 147–164.

3 Z. Ostrowska-Kęłbowska, *Gmach Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk*, [w:] *Zbiory Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Muzeum Narodowym w Poznaniu*, (katalog wystawy), Poznań 1982, s. 47–60.

4 K. Kłudkiewicz, *Wybór i konieczność. Kolekcje arystokracji polskiej w Wielkopolsce na przełomie XIX i XX wieku*, Poznań 2016, s. 112–142.

5 Stefan hr. Ciecierski ofiarował PTPN-owi w 1880 r. 78 obrazów olejnych oraz 48 rycin i studiów oryginalnych. O tym darze pisała: K. Gieszczyńska-Nowacka, *Galeria Ciecierskich i jej twórca. Zapomniany fragment dziejów poznańskiego muzealnictwa*, „Studia Muzealne”, 2015, z. 21, s. 216–249.

Od początku w koncepcji ekspozycyjnej Muzeum im. Mielżyńskich za-
uważalny był nacisk na pokazywanie sztuki polskiej, mniejszą uwagę przy-
kładano do kolekcji malarstwa europejskiego. Wawrzyniec Benzelstjerna
Engeström, sekretarz Towarzystwa, w przemowie z okazji otwarcia Mu-
zeum podkreślał: „W prastarej więc kolebce sztuki piastowskiej – tutaj na
wielkopolskim zagonie, obok grobów Mieczysławowych Opatrzność składa
Wam w ręce życia i piękna ideę, budując pierwszy panteon narodowy [...]”⁶.
Uosobieniem owego „panteonu narodowego” miała być Galeria polska, któ-
rej pierwotnie zaprojektowana dekoracja niosła silne przesłanie patriotycz-
ne. Pomiędzy obrazami na marmurowych cokołach stanąć miało (na wzór
Sali Rycerskiej na Zamku Królewskim w Warszawie i Sali Posiedzeń war-
szawskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk) czterdzieści marmurowych biu-
stów zasłużonych Polaków: uczonych, artystów, pisarzy, mecenasów, ale
również generałów z czasów wojen napoleońskich i powstania listopadowe-
go⁷. Ten program ideowy nie został jednak zrealizowany, choć sąsiedztwo
galerii z Salą posiedzeń Towarzystwa niosło znaczenie symboliczne.

Galeria przeznaczona na dzieła polskich artystów usytuowana została
w największej i najlepszej pod względem ekspozycyjnym przestrzeni. Ot-
warto ją w maju 1881 roku jako „Galerię artystów i rzeczy polskich” na ostat-
niej kondygnacji gmachu w skrzydle południowym. Prezentowana w niej
sztuka polska sąsiadowała z panteonem zasłużonych z sąsiedniej Sali po-
siedzeń. We wnętrzu tym znalazły się wizerunki m.in. Hipolita Cegielskiego,
Franciszka Morawskiego, Karola Libelta, Edwarda Raczyńskiego, Tytusa
Działyńskiego i Karola Marcinkowskiego. Zgodnie ze słowami Andrzeja
Wojtkowskiego były to fizjonomie „uczonych, literatów i mecenasów oświa-
ty, czyniąc z tej sali na mniejszą skalę rodzaj proponowanej Walhali uczo-
nych wielkopolskich”⁸. Tym sposobem sztuka polska sąsiadowała z salą
upamiętniającą słynnych polskich uczonych i Wielkopolan.

Galerię polską wyróżniało nowoczesne, górne oświetlenie i kształt po-
mieszczenia od strony zachodniej zakończony wielobocznie na wzór
absydy. Porządek ekspozycji nosił ślady symbolicznej, patriotyczno-histo-
rycznej narracji zwłaszcza na ścianie „absydalnej”. Znalazł się tam portret
pędzla Leona Kaplińskiego, przedstawiający głównego mecenasa nowopo-
wstałego muzeum – Seweryna Mielżyńskiego. Na osi, pod nim, zawieszono
dwa płótna: „Przysięga Kościuszki na Rynku Krakowskim” Franciszka

6 *Przemówienie sekretarza Zarządu hr. W. Benzelstjerna Engeströma*, „Roczniki
Towarzystwa Przyjaciół Nauk Poznańskiego”, 1883, nr 16, s. 49.

7 Z. Ostrowska-Kęmbłowska, dz. cyt., s. 51.

8 A. Wojtkowski, *Historia Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Poznaniu. Towarzystwo
Przyjaciół Nauk w Poznaniu w latach 1857–1927*, „Roczniki Poznańskiego Towarzy-
stwa Przyjaciół Nauk”, 1928, nr 50, s. 253.



1. Galeria artystów i rzeczy polskich, Muzeum im. Mielżyńskich w Poznaniu, drzeworyt druk. kolorowany akwarelą, 1883, ryt. Paweł Boczkowski, ze zbiorów Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk

Smuglewicza oraz „Bitwa pod Maciejowicami” Jana Bogumiła Plerscha. Te trzy dzieła wyróżniały się w aranżacji Galerii swoim umiejscowieniem i przyciągały uwagę widza. Dwie sceny historyczne z insurekcji kościuszkowskiej odwoływały się do walki o niepodległość, portret fundatora nad nimi wskazywał, że działalność mecenasowska zastąpiła pod koniec XIX wieku czyn zbrojny.

Na ścianach dominowały obrazy z czasów stanisławowskich i dzieła artystów warszawskich z pierwszej połowy XIX wieku, a więc efekty kolekcjonerskich zainteresowań Edwarda Rastawieckiego. Obrazy zostały gęsto rozwieszane zgodnie z panującą na XIX-wiecznych wystawach zasadą umieszczania większych płócien wyżej, mniejszych niżej na wysokości wzroku widza.

Można dopatrywać się pewnego klucza w porządku dzieł. Ścianę absydalną z wyraźnie dominującym w kompozycji portretem Seweryna Mielżyńskiego, wypełniły portrety władców polskich (Stanisława Augusta, Augusta II) oraz portrety postaci historycznych (m. in. pędzla Marcello Bacciarellego). Sąsiadujące z absydalną ścianą również zajęły przedstawienia portretowe. Z kolei dalej widać sceny mitologiczno-alegoryczne,



2. Galeria artystów i rzeczy polskich, Muzeum im. Mielżyńskich w Poznaniu, drzeworyt druk kolorowany akwarelą, 1883, ryt. Paweł Boczkowski, ze zbiorów Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk

rodzajowe i pejzaże. Przeciwległą do absydalnej ścianę zajęły monumentalne kartony Maksymiliana Antoniego Piotrowskiego „Dzieje Cywilizacji”. Kluczem w aranżacji obrazów była więc ich tematyka, a nie chronologia.

W Galerii znalazły się również rzeźby. Część z prezentowanych popiersi, zwłaszcza tych ustawionych pod ścianą, być może była związana z pierwotną koncepcją rozmieszczenia w sali biustów sławnych Polaków. Uwagę przykuwały obiekty związane z Poznaniem – model posągu Mieszka I i Bolesława Chrobrego ze Złotej Kaplicy w Katedrze poznańskiej oraz stojący mniej więcej na środku pomieszczenia model poznańskiego ratusza, które dodawały ekspozycji nieco pamiątkowego charakteru.

Sztuka polska była od początku głównym zbiorem artystycznym Towarzystwa. Już na zebraniu publicznym w 1884 roku podkreślano, że Galeria mistrzów polskich miała przedstawiać: „historyczny rozwój malarstwa polskiego od czasów Stanisława Augusta aż do rozkwitu naszej dzisiejszej sztuki”⁹. Trudno jednak szukać odzwierciedlenia tego założenia w pierwszej ekspozycji Muzeum im. Mielżyńskich.

9 Sz. Dettloff, *Zbiory artystyczne*, „Roczniki Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk”, 1928, nr 50, s. 471.

Otwarcie Muzeum im. Mielżyńskich stało się wielkim wydarzeniem w Poznaniu. Jak donosił w swoim sprawozdaniu konserwator Klemens Kantecki: „Od chwili otwarcia zbiorów upłynęło zaledwie kilka tygodni, lecz krótki ten czas okazał dostatecznie jak wielką szczerbę wypełnia instytucja nasza w wielkopolskiej dzielnicy. Do galeryi obrazów garną się tłumnie tak Niemcy jak i Polacy”¹⁰. Obecność niemieckich gości w Muzeum im. Mielżyńskich nie może dziwić w obliczu powstania pierwszego ogólnodostępnego muzeum sztuki w Poznaniu. W działalności Muzeum zresztą można odnaleźć sygnały wskazujące, że było otwarte również na niemieckich mieszkańców stolicy Wielkopolski. Pierwszy katalog Muzeum wydano w dwóch wersjach językowych – po polsku i po niemiecku¹¹, a w 1888 roku zaproszono do zwiedzania muzeum uczestników odbywającego się w Poznaniu ogólnoniemieckiego zjazdu towarzystw historycznych i archeologicznych. Członkowie tego zacnego grona mogli, oprócz wystawy w polskim muzeum, obejrzeć również w miejskiej sali gimnastycznej dużo skromniejszą wystawę głównie przedmiotów z wykopalisk wielkopolskich, zorganizowaną przez niemieckie Towarzystwo Historyczne (Historische Gesellschaft für die Provinz Posen) i działające przy nim Muzeum Prowincji (Posensches Provinzial-Museum der Historischen Gesellschaft für die Provinz Posen). Porównanie tych dwóch ekspozycji musiało wywrzeć wrażenie na gościach i uzmysłwić, jak ubogie są zbiory niemieckiego stowarzyszenia.

Od końca lat 80. XIX wieku, po inauguracji polskiego Muzeum im. Mielżyńskich, notuje się po stronie niemieckiej wyraźne ożywienie i prężną działalność zmierzającą do założenia w Poznaniu muzeum sztuki¹². W 1894 roku Starostwo Krajowe podjęło starania o przejęcie całości lub części zbiorów polskiego muzeum na rzecz niemieckiego Muzeum Prowincji. Zaapelowano do polskiego Towarzystwa, aby wspomogło „doniosłość podjętego przez rząd zadania gromadzenia zabytków nauki, sztuki i starożytności prowincjonalnej”. Zarząd PTPN-u odmówił przekazania zbiorów i jednocześnie zaoferował pomoc i radę przy organizacji niemieckiego muzeum¹³.

10 K. Kantecki, *Sprawozdanie konserwatora*, [w:] *Sprawozdania PTPN za 1882 rok*, Poznań 1883, s. 25.

11 B. Erzepki, *Katalog Galeryi obrazów w Muzeum im. Mielżyńskich Towarzystwa Przyjaciół Nauk Poznańskiego/ Katalog der Gemäldegalerie im. Gr. Mielżyński'sches Museum der Towarzystwo Przyjaciół Nauk zu Posen*, Poznań 1889.

12 T. Grabski, *Okoliczności powstania Muzeum Prowincji w Poznaniu*, [w:] *Stulecie otwarcia Muzeum im. Cesarza Fryderyka w Poznaniu*, W. Suchocki, T.J. Żuchowski (red.), Poznań 2004, s. 9–29.

13 Tamże, s. 17. Por. również: T.J. Żuchowski, *Kaiser Friedrich Museum a formowanie się historii sztuki w Poznaniu u progu powstania Uniwersytetu* [w:] *Dzieje hi-*

Choć niemiecka jednostka doczekała się otwarcia nowej siedziby w 1894 roku, budynek ten był skromny, a zakres jej zbiorów nadal ograniczał się przede wszystkim do pieczęci, monet, wykopalisk, broni, pamiątek wojennych, widoków i fotografii. W 1899 roku Muzeum Prowincji zostało zamknięte w związku z budową nowoczesnego muzeum sztuki w Poznaniu.

Liczyby wskazują na porównywalny odbiór polskiego i niemieckiego muzeum wśród publiczności. Frekwencja w Muzeum Prowincji w latach 1895–1898 wynosiła ponad tysiąc osób rocznie¹⁴. Podobnie w Muzeum im. Mielżyńskich w tym czasie zanotowano około tysiąca zwiedzających¹⁵. Założyć można, że polskie muzeum odwiedzali Polacy, zaś niemieckie Niemcy, choć zaznaczyć należy, że polska jednostka za sprawą dwujęzycznego katalogu otwierała się również na widza niemieckiego.

Otwarcie w 1904 roku Kaiser Friedrich Museum, które zastąpiło dotąd istniejące Muzeum Prowincji¹⁶, znacząco zmieniło sytuację kulturalną w Poznaniu. Opiekę nad muzeum otoczyło Ministerstwo ds. Zdrowia i Wyznań w Berlinie. Tym samym muzeum stało się częścią systemu muzealnego Cesarstwa Niemieckiego, a jego działalność wpisała się w przyjętą w Berlinie w latach 90. XIX wieku nową polityką Cesarstwa wobec wschodnich regionów. W ramach „Hebungspolitik” (polityki podniesienia cywilizacyjnego wschodnich prowincji Cesarstwa) powstało w Poznaniu szereg nowych instytucji¹⁷, zaś władze centralne rozpoczęły starania o kulturalny rozwój mieszkającej w mieście populacji niemieckiej.

O tym, że Kaiser Friedrich Museum miało realizować nową politykę, świadczyło przemówienie, jakie wygłosił jego dyrektor Ludwig Kaemmerer z okazji otwarcia nowego gmachu muzeum. Podkreślił w nim, że „ochrona dóbr ideowych jest i musi pozostać pierwszym i najważniejszym obowiązkiem każdej niemiecko-narodowej dążności kolonizacyjnej”¹⁸.

storii sztuki w Polsce: kształtowanie się instytucji naukowych w XIX i XX wieku, A.S. Labuda (red.), Poznań 1996, s. 145–155.

14 T. Grabski, dz. cyt., s. 24.

15 T.J. Żuchowski, *Muzeum Prowincji w Poznaniu. Nowa koncepcja muzealna w świetle źródeł*, [w:] *Stulecie otwarcia Muzeum...*, dz. cyt., s. 42.

16 3 XI 1902 r. nastąpiło przyjęcie urzędowej nazwy: Provinzialmuseum Posen – Kaiser Friedrich Museum.

17 W Poznaniu w ciągu czterech lat utworzono cztery podstawowe instytucje dla rozwoju kulturalno-umysłowego miasta: w 1901 r. Niemieckie Towarzystwo Przyjaciół Nauk i Sztuk w Poznaniu (Deutsche Gesellschaft für Kunst und Wissenschaft zu Posen); w 1902 r. Bibliotekę im. Cesarza Wilhelma (Kaiser Wilhelm Bibliothek); w 1903 r. szkołę wyższą – Akademię Królewską (Königliche Akademie), w 1904 r. Kaiser Friedrich Museum.

18 L. Kaemmerer, *Chronik*, 1904, tłum. J.E. Kaczmarek, [w:] *Perła 3. Jak cesarz*



3. Hall główny, Kaiser Friedrich Museum w Poznaniu, pocztówka, pocz. XX wieku, ze zbiorów Biblioteki Uniwersyteckiej w Poznaniu

Kolekcje Kaiser Friedrich Museum opierały się na: zbiorach przejętych po Muzeum Prowincji; na depozycie kolekcji malarstwa dawnego i współczesnego Atanazego hr. Raczyńskiego (dotąd w berlińskiej Galerii Narodowej); na obiektach przekazanych w depozyt przez Galerię Narodową w Berlinie oraz na darach osób prywatnych (przede wszystkim Arthura Kronthala z Poznania i Karla Wesendonka z Berlina). W rezultacie zbiory artystyczne Kaiser Friedrich Museum składały się z następujących działów: europejskie malarstwo dawne, europejskie rzemiosło artystyczne oraz XIX-wieczne i współczesne malarstwo niemieckie¹⁹.

Polityka muzealna Ludwiga Kaemmerera, wykształconego w Lipsku historyka sztuki²⁰, opierała się na dwóch podstawowych, przenikających

Wilhelm Muzeum Poznaniowi ofiarował, <http://www.muzarp.poznan.pl/dzialalnosc-naukowa/dzialy/dzial-dokumentacji-i-informacji-naukowej/perly-z-lamusa/perla-3-jak-cesarz-wilhelm-muzeum-poznaniowi-ofiarowal/3/>, [dostęp: 14.06.2017].

¹⁹ Ważną część ekspozycji artystycznej w muzeum zajmowały również odlewy gipsowe rzeźb antycznych i renesansowych, służące przede wszystkim edukacji artystycznej.

²⁰ Kaemmerer pochodził z Gdańska i był uczniem Antona Springera. Doktoryzował się w 1886 r. na Uniwersytecie w Lipsku na podstawie pracy „Die Landschaft in der deutschen Kunst bis zum Tode Albrecht Dürers”. Doświadczenie w pracy muzealnej zdobył w Berlinie u Wilhelma von Bode.

się celach. Pierwszym było stworzenie w Poznaniu nowoczesnej placówki, z atrakcyjnymi dla widza zbiorami artystycznymi (z dobrą kolekcją malarstwa dawnego, rozwijanym zbiorem rzemiosła artystycznego) i z często organizowanymi wydarzeniami (wystawami, wykładami), które miały pokazywać Poznaniakom na bieżąco aktualne wydarzenia artystyczne. Plan ten w pełni się powiódł, o czym świadczyła bardzo wysoka frekwencja²¹.

Drugim zadaniem muzeum było ugruntowanie w niemieckich mieszkańcach Poznania ich związku z Prowincją, poprzez pokazanie i propagowanie miejscowych zabytków, oraz prezentację im współczesnej sztuki niemieckiej, z którą powinni się identyfikować, popierać i odczuwać emocjonalny związek. Działalność w tym względzie niemieckiego muzeum objawiła się w zainteresowaniu badawczym dawną sztuką Wielkopolski²². Przy czym należy zaznaczyć, że w prawie każdej niemieckiej publikacji (w mniej lub bardziej dosadny sposób) podkreślano, że sztuka wielkopolska do początku XIX wieku rozwijała się wyłącznie z powodu działalności przyjezdnych artystów – Włochów, a przede wszystkim Niemców.

Sztuka wielkopolska znalazła również swoje miejsce w ekspozycji Muzeum. Osobną salę na piętrze zajmowały „Zbiory historyczno-kulturalnych starożytności z Prowincji Poznańskiej” (Sammlung Kulturgeschichtlicher Altertümer aus der Provinz Posen). Pod tą nazwą kryły się zabytki rzemiosła artystycznego, rzeźby, wyposażenie kościołów i klasztorów, fragmenty architektoniczne i nagrobki z terenu Wielkopolski. Po otwarciu muzeum w 1904 roku w omawianej sali prezentowano wiele zabytków pochodzących z wielkopolskich kościołów ewangelickich²³. Należy podkreślić, że sztuka ewangelików stanowiła istotny aspekt zainteresowania niemieckich badaczy przeszłością Wielkopolski. Ewangelickie kościoły, niezależnie od ich artystycznej klasy, zajmowały eksponowane miejsce w książkach niemieckich historyków sztuki. Jasnym jest, że miały one podkreślać długą historię obecności niemieckich osadników w Wielkopolsce, a przede wszystkim

21 Liczba zwiedzających Kaiser Friedrich Museum utrzymywała się na stałym, bardzo wysokim poziomie, średnio 80 000 zwiedzających rocznie. Muzeum im. Mielżyńskich odwiedzało wówczas około 1100–1200 zwiedzających rocznie. Tym bardziej imponująco statystyki Kaiser Friedrich Museum wyglądają, jeśli weźmiemy pod uwagę, że Poznań liczył wówczas 140 000 mieszkańców.

22 Kaemmerer i jego podwładni Georg Haupt i Karl Simon regularnie publikowali na łamach lokalnej prasy krótkie teksty o zabytkach wielkopolskich. Prowadzili również popularyzatorskie wykłady na ten temat w muzeum, zaś związani z Kunstvereinem przemysłowiec i historyk-amator Arthur Kronthal oraz archiwista Adolf Warschauer przygotowywali obszerniejsze monografie zabytków wielkopolskich.

23 *Amtlicher Führer durch die Sammlungen*, Posen 1904, s. 57–58.

wzbudzać u współczesnych niemieckich mieszkańców miasta poczucie zakorzenienia w tym wschodnim regionie Cesarstwa.

Drugim programowym aspektem polityki muzealnej Kaiser Friedrich Museum było prezentowanie i budowanie kolekcji malarstwa niemieckiego. Kolekcja ta zajmowała największą powierzchnię ekspozycyjną na piętrze Muzeum (sale XVII-XXII, od 1911 sale VIII, XVII-XIX²⁴). Sąsiadowały z nią sale zajęte przez kolekcję Atanazego Raczyńskiego i sale poświęcone rzemiosłu artystycznemu.

Ekspozycja sztuki niemieckiej opierała się na porządku chronologicznym, przy czym zdecydowaną większość kolekcji stanowiły obrazy XIX-wieczne, pojedyncze dzieła pochodziły z okresu wcześniejszego. W chwili otwarcia Muzeum kolekcja ta oparta na skromnych, pojedynczych egzemplarzach z Muzeum Prowincji oraz dziełach wypożyczonych z Galerii Narodowej w Berlinie, nie była zbyt imponująca. Przewodnik z 1904 roku podaje jedynie 49 obiektów²⁵. Na zachowanych fotografiach uderza przestronność sal muzealnych, a także zawieszenie obrazów w jednym rzędzie, ewentualnie dwóch, co gwarantowało dobry odbiór i kontemplację dzieł.



4. Galeria Atanazego Raczyńskiego, Kaiser Friedrich Museum w Poznaniu, pocztówka, pocz. XX wieku, ze zbiorów Biblioteki Uniwersyteckiej w Poznaniu

24 W 1911 r. powierzchnia ta nieco się zmieniła w związku z wygospodarowaniem miejsca na wystawy czasowe.

25 *Amtlicher Führer...*, dz. cyt., s. 52–56.



5. Sala rzemiosła artystycznego, Kaiser Friedrich Museum w Poznaniu, pocztówka, pocz. XX wieku, ze zbiorów Biblioteki Uniwersyteckiej w Poznaniu

Ponadto prawie wszystkie pomieszczenia galeryjne otrzymały dekorację ścian z szarego lnu, który w większości sal pozostał bezbarwny, co dodatkowo wzmacniało „neutralność” tła²⁶.

W kolejnych przewodnikach²⁷ liczba wystawianych obiektów nieznacznie wzrosła, a przede wszystkim zmienił się ich dobór. W kolekcji muzeum pojawiły się obrazy impresjonistów i ekspresjonistów niemieckich (Maxa Slevogta, Hansa Thomy, Wilhelma Trübnera, Fritza von Uhde, Willy'ego Hamachera, Lovisa Corinthy)²⁸.

Politykę muzealną Ludwiga Kaemmerera uznać więc należy za wypadkową dwóch kierunków działań – zainteresowania przeszłością i ukierunkowaniem na przyszłość. Niemiecki mieszkaniec Poznania, zwiedzając swoje muzeum, mógł zapoznać się z historią regionu, w którym zamieszkał na krótko lub na dłużej, przekonać się, że w regionie tym obecność kultury niemieckiej sięga kilkuset lat, a jednocześnie mógł być w „ciągłym kontakcie” z bieżącą sztuką niemiecką.

26 L. Kaemmerer, *Chronik...*, dz. cyt.

27 *Kaiser Friedrich Museum in Posen Amtlicher Führer. Zweite Auflage*, Posen 1907; *Kaiser Friedrich Museum in Posen Amtlicher Führer. Dritte Auflage*, Posen 1911.

28 M.P. Michałowski, *Malarstwo i rzeźba*, [w:] *Stulecie otwarcia Muzeum...*, dz. cyt., s. 122.

Sukces Kaiser Friedrich Museum musiał wpłynąć na zmiany, jakie dokonały się w Muzeum im. Mielżyńskich na początku XX wieku. W tym czasie polskie muzeum, jak i całe Towarzystwo Przyjaciół Nauk, cierpiało przede wszystkim na niedostatek miejsca. Po przebudowie dotychczasowej siedziby Muzeum zajęło dwa piętra tzw. gmachu ogrodowego (skrzydła północnego) oraz sale na trzecim piętrze gmachu bibliotecznego²⁹.

Rozmieszczeniem zbiorów w nowych przestrzeniach zajęł się konserwator Bolesław Erzepki, który podkreślał: „zbiory domagały się [...] z gruntu nowego z wymaganiami nowoczesnej muzeologii bardziej zgodnego uporządkowania i ugrupowania”³⁰. Erzepki, historyk i językoznawca, zdając sobie sprawę z braku kompetencji, poprosił o pomoc. „Na układ i porządek przeprowadzony w tym oddziale zbiorów Towarzystwa, na sposób rozmieszczenia poszczególnych numerów uzyskaliśmy najzupełniejszą aprobatę ze strony tak wykwintnego w rzeczach sztuki znawcy jak hrabia Raczyński z Rogalina. Dodajmy tu jeszcze, iż obrazy, nie odznaczające się artystycznymi zaletami albo mające jedynie historyczne czy pamiątkowe znaczenie, zostały z pocztu galeryjnych obrazów całkiem usunięte”³¹.

Erzepki wprowadził w kolekcji malarstwa dawnego i galerii sztuki polskiej, znany w galeriach publicznych od XVIII wieku, a rozpowszechniony i wręcz obowiązkowy w muzeach w XIX wieku, porządek szkół narodowych, w obrębie których obrazy są posegregowane chronologicznie. Przy ekspozycji dwóch sal współczesnego malarstwa polskiego zapewne pomagał mu wymieniony Edward Aleksander hr. Raczyński, twórca Galerii Rogalińskiej, kolekcjoner współczesnego malarstwa europejskiego i polskiego, który w tym samym czasie wznosił w Rogalinie budynek dla pomieszczenia swoich zbiorów³².

Szczegóły aranżacji wewnątrz Muzeum im. Mielżyńskich, z braku przekazów ikonograficznych nie są znane. Poniekąd aranżację wewnątrz galerii można zrekonstruować na podstawie popularyzatorskiego przewodnika po Muzeum pt. *Przechadzka po Muzeum im. Mielżyńskich* Szczęsnego Dettloffa z 1917 roku. Zwraca w nim uwagę znaczne poszerzenie kolekcji w stosunku do jej pierwotnego stanu z 1881 roku. Pojawiły się pojedyncze dzieła Jana Matejki, Jacka Malczewskiego, Juliusza Kossaka, które wypełniły brak dzieł artystów współczesnych³³. Przede wszystkim jednak

29 Z. Ostrowska-Kęmbłowska, dz. cyt., s. 53.

30 B. Erzepki, *Sprawozdanie konserwatora*, „Roczniki Towarzystwa Przyjaciół Nauk”, 1909, nr 38, s. 262.

31 Tamże.

32 K. Kłudkiewicz, dz. cyt., s. 143–170.

33 Sz. Dettloff, *Przechadzka w Muzeum Mielżyńskich. Popularny przewodnik po zbiorach Towarzystwa Przyj. Nauk*, Poznań 1917.

opis przewodnika wskazuje, że główną cechą nowej ekspozycji malarstwa polskiego był porządek chronologiczny prezentacji obrazów i demonstracja kanonu polskich XIX-wiecznych mistrzów.

Nominacja na stanowisko opiekuna Muzeum im. Mielżyńskich w 1915 roku ks. Szczęsnego Dettloffa wprowadziła ożywienie w działalności tej jednostki. Na czele Muzeum stanął jeden z najlepiej wykształconych polskich historyków sztuki owego czasu. Dettloff zajął się przede wszystkim nauką i fachową opieką nad zbiorami artystycznymi Muzeum, m.in. doprowadzając do zmian w wielu atrybucjach dzieł dawnych szkół, a także troszcząc się o ich konserwację i stan zachowania. Ponadto za jego czasów Muzeum zaczęło prowadzić działalność wystawową. W latach 1917 i 1918 zorganizowało dwie duże wystawy, zaznaczymy, że pierwsze zorganizowane w Muzeum im. Mielżyńskich: „Wystawę kościuszkowską” (z okazji stulecia śmierci Tadeusza Kościuszki) oraz pokaz malarstwa polskiego (większość dzieł stanowiły prace Józefa Brandta i Alfreda Wierusz-Kowalskiego)³⁴.

W tym okresie również, z inicjatywy Józefa Kostrzewskiego, powołano do życia Towarzystwo Muzealne – grono sympatyków Muzeum, które miało wspomagać działalność muzeum i zakupywać dzieła sztuki do jego zbiorów. Rozpoczęto również wydawanie wieloczęściowej publikacji „Zabytki wielkopolskie”, która była odpowiedzią na niemieckie publikacje popularyzatorskie na temat sztuki regionu.

Jak podkreślał ks. Szczęсны Dettloff, wspominając ostatnie lata działalności Muzeum przed odzyskaniem niepodległości: „galerja T. P. N. przestała już być poza nawiasem zainteresowania ogółu, który coraz wyraźniej rozumieć zaczynał znaczenie jej dla kultury artystycznej naszej dzielnicy”³⁵. A przede wszystkim galeria ta wypełniła cel przyświecający jej powstaniu, tj. ukazywała historię sztuki polskiej, zgodnie z naukowym stanem wiedzy i zasadami nowoczesnego muzealnictwa.

Okres współistnienia dwóch muzeów – niemieckiego Kaiser Friedrich Museum i polskiego Muzeum im. Mielżyńskich – to czas wzmożonej i prężnej działalności zarówno po jednej, jak i po drugiej stronie. Niemiecka jednostka, dysponująca dużo większym budżetem, poparciem władz i sprecyzowanym planem działania, pozostawiła na kilka lat w tyle polskie Muzeum, które przynajmniej początkowo dysponowało o wiele lepszymi zbiorami artystycznymi. Z założenia obydwie jednostki ukierunkowane były narodowościowo, ich adresatem był inny widz. Polityka wystawiennicza i aranżacja kolekcji była więc w obu przypadkach nieco inna. W Muzeum

34 M.P. Michałowski, *Zbiory artystyczne Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk do roku 1914*, [w:] *Ars una species mille...*, dz. cyt., s. 15.

35 Sz. Dettloff, *Zbiory artystyczne...*, dz. cyt., s. 473.

im. Mielżyńskich od początku kluczową kolekcją był zbiór malarstwa polskiego, uprzywilejowany zarówno pod względem zajmowanej przestrzeni, jak i opieki i zainteresowania konserwatorów. Pierwotnie wymiar tego zbioru był przede wszystkim patriotyczny, z czasem zaś aranżacja zbiorów pozwalała widzieć sztukę polską w kategoriach artystycznych, jako szkołę narodową widzianą przez pryzmat jej specyfiki i rozwoju. W Kaiser Friedrich Museum, którego działalność rozwijała się na wielu polach (wystawienniczym, popularyzatorskim, konserwatorskim), istotną rolę odgrywały zbiory wielkopolskiego rzemiosła artystycznego oraz galeria malarstwa niemieckiego. Podobnie jak w Muzeum im. Mielżyńskich wymiar tych zbiorów był symboliczny, nakierunkowany na widza niemieckiego, pozwalający mu zapoznać się z historią regionu i współczesną sztuką w Cesarstwie Niemieckim.

ABSTRACT:

The Mielżyński Museum versus the Kaiser Friedrich Museum in Poznań. The coexistence of a Polish and a German museum of art at the turn of the 19th-century

In the early years of the 20th century, two important cultural institutions existed in Poznań: the Mielżyński Museum, which was Polish, and the Kaiser Friedrich Museum, which was German. The former was established owing to the efforts of the Poznań Society of the Friends of Sciences and the generosity of Seweryn Count Mielżyński, who donated his collection of Polish and foreign art to the Society. The gallery opened in 1881 in an edifice constructed specially for the purpose, and its ideological message was strictly connected with the duty of maintaining Polish culture and identity. Due to its interesting interior arrangement and innovative solutions for organising exhibitions, the Gallery enjoyed great popularity not only among the Polish, but also the German visitors, for whom a catalogue in their native language was provided. The artistic quality and historical value of the exhibits was considered particularly impressive, especially when contrasted to the initially rather modest collection of the Provincial Museum, the German museum established in 1894. The circumstances of latter changed only after it had moved to a new edifice and began a vigorous popularising campaign, enabled to do so by financial support from the state that resulted from the official policy on national identity. Initially this institution, renamed Kaiser Friedrich Museum, exhibited works loaned to it by the National Gallery in Berlin and by private owners; the manner in which they were shown conformed to the

most modern tendencies in museology. Each institution targeted a different section of the public; the methods of acquiring viewers employed by each, although in both cases involving collecting and exhibiting endeavours, should always be considered in the context of the cultural realities of the region of Greater Poland.

KAMILA KŁUDKIEWICZ

droktor, absolwentka prawa i historii sztuki na Uniwersytecie im. A. Mickiewicza w Poznaniu, adiunkt w Instytucie Historii Sztuki UAM w Poznaniu. Jej zainteresowania badawcze dotyczą: kolekcjonerstwa europejskiego, kultury materialnej i sztuki w XIX i na początku XX wieku.

KAMILA KŁUDKIEWICZ

PhD is a graduate of the Faculties of Law and Art History at the Adam Mickiewicz University in Poznań and an assistant professor at the Institute of Art History at the AMU. Her research interests include art collecting in Europe, material culture and art of the 19th and early 20th century.

O MUZEACH POLSKIEGO TOWARZYSTWA KRAJOZNAWCZEGO DO 1918 ROKU. OD TEORII DO PRAKTYKI

„Obce rzeczy wiedzieć dobrze jest, - swoje obowiązek”

Takim mottem Zygmunt Gloger, historyk, podróżnik, etnograf, krajoznawca, archeolog, kolekcjoner opatrzył swoją Encyklopedię wydaną w 1900 roku¹. Sześć lat później został pierwszym Prezesem Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego, organizacji, dla której słowa Glogera stały się głównym posłannictwem. Ta na wskroś patriotyczna myśl, nawołująca do poznania tego co najbliższe, własnej ziemi, ziemi ojczystej, wobec braku suwerennego państwa i jego struktur, oddawała atmosferę panującą wśród tych, których obywatelskim i moralnym obowiązkiem było podtrzymywanie narodowych tradycji.

Wraz z powstaniem Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego spełniło się również, po części, marzenie Glogera, właściciela okazałych zbiorów etnograficznych, „o utworzeniu w przyszłości naukowego a publicznego w tym kierunku muzeum. Muzeum jednak takie nie może powstać z pracy jednego ani dwóch ludzi [...]”². Myślał wówczas, co prawda, o utworzeniu muzeum etnograficznego w Warszawie, a muzea krajoznawcze tworzone przy oddziałach PTK mogły być jedynie namiastką tego, wspierał jednak wszelkie inicjatywy związane z zachowaniem pamiątek związanych z ziemią, przyrodą, człowiekiem i jego wytwórczością, głównie na prowincji. Wybór Glogera na prezesa miał dodawać splendoru nowej organizacji, był on bowiem postacią znaną i szanowaną w kręgach krajoznawców, a jego zainteresowania wieloma dziedzinami wiedzy, głównie etnografią, historią, archeologią oraz liczne podróże po kraju wpisywały się w cele i zadania PTK.

Poznanie kraju poprzez wędrówki i terenowe prace badawcze związane z takimi dziedzinami jak przyroda, geologia, zjawiska atmosferyczne, świat zwierząt i ludzi, propagowali już osiemnastowieczni prekursorzy krajoznawstwa. Zdobywanie wiedzy podczas wypraw krajoznawczych głównie młodzieży zalecał geolog, pisarz, działacz polityczny, oświatowy i gospodarczy Stanisław Staszic: „Połóżcie na tem wszystkim cokolwiek ziemia waszych ojców w najwyższych górach, w największych wewnątrz zakopach i w wodach i w powietrzu ciekawego, użytecznego zawiera, połóżcie mówią, na tem wszystkim pracy, dowcipu, wynalazku, umiejętności pierwsze

1 Z. Gloger, *Encyklopedia Staropolska. Ilustrowana*, t. 1, Warszawa 1900.

2 Z. Gloger, *W sprawie archeologii i etnografii*, „Przegląd Bibliograficzno-Archeologiczny”, t. 2, 1881, s. 230.

imię Polaka”³. Kontynuatorami byli późniejsi wybitni krajoznawcy, jak poeta, publicysta i polityk Julian Ursyn Niemcewicz oraz geograf, podróżnik, badacz ziem polskich Wincenty Pol, autor znanego powiedzenia: „cudze chwalcie swego nie znacie, sami nie wiecie co posiadacie”, który w rozprawie z 1847 roku podjął myśl założenia „Muzeum Natury”⁴. Dzięki wędrówkom po kraju imponujący materiał ludoznawczy zgromadził nauczyciel muzyki, wybitny etnograf i folklorysta Henryk Oskar Kolberg. Wytrawnym krajoznawcą był wreszcie Tytus Chałubiński, badacz i popularyzator „taternictwa”, współtwórca Towarzystwa Tatrzańskiego założonego w 1873 roku, kolekcjoner mchów i minerałów z terenów Podhala⁵. Krajoznawstwo niemal zawsze wiązało się ze zbieraniem okazów przyrodniczych, geologicznych, archeologicznych oraz pamiątek – wytworów kultury i sztuki znalezionych na zwiedzonym terenie. Były to zazwyczaj niewielkie, prywatne kolekcje zawierające obiekty z różnych dziedzin, ważne dla samego badacza, jednak niedostępne szerokiej publiczności.

Myśl powołania organizacji szerzącej idee „krajoznawstwa ojczystego, z głównym uwzględnieniem ochrony pamiątek” już w 1885 roku, przedstawił Aleksander Janowski, zapalony turysta, kierownik wycieczek i gorący patriota. Ponowne próby podejmowano przed rokiem 1904⁶. Jednak dopiero w dobie porewolucyjnych wydarzeń politycznych, gdy zmieniła się restrykcyjna polityka na terenie zaboru rosyjskiego, „w szeregu stowarzyszeń, zalegalizowanych w 1906 roku przez Komisję gubernialną do spraw związków i stowarzyszeń, 42 miejsce zajęło Polskie Towarzystwo Krajoznawcze”⁷. Treść Ustawy PTK, zatwierdzonej 9 XI 1906 roku, zezwalała na działalność organizacyjną na terenie Królestwa Polskiego i określała trzy podstawowe cele: 1. Zbieranie wiadomości dotyczących krajoznawstwa polskiego; 2. Gromadzenie danych naukowych: geograficznych, fizjograficznych, an-

3 B. Znatowicz, *Od poprzedniego wydawcy*, „Pamiętnik Fizjograficzny”, t. 21, 1913, s. V.

4 K. Kulwieć, *W sprawie krajowego muzeum przyrodniczego*, „Ziemia” 1912, nr 46, s. 734.

5 A. Czarnowski, *Słynni krajoznawcy*, Warszawa 2006, s. 85 i 87.

6 Projekt utworzenia Towarzystwa w 1904 r. wysunął najpierw Emil Schönfeld wraz z adwokatem Stanisławem Patkiem, potem również Janowski ponowił próbę, zob. *Założenie Towarzystwa*, „Rocznik P.T.K.”, 1907, s. 4; A.Cz. Dobroński, *Powstanie Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego. Okoliczności i problemy*, „Ziemia” 2006, nr 2, s. 50.

7 *Sprawozdanie z dziesięcioletniej działalności P.T.K. Referat v.-prezesa Aleksandra Janowskiego, wygłoszonego z okazji dziesięciolecia działalności organizacji, 6 grudnia 1916 roku w wielkiej sali Muzeum Przemysłu i Rolnictwa*, „Rocznik P.T.K.”, 1906–1916, s. 3.

tropologicznych, etnograficznych, statystyczno-ekonomicznych, archeologicznych oraz związanych z historią sztuki, dotyczących ziem polskich i krajów przyległych historycznie lub geograficznie z nimi związanych; 3. Szerzenie wśród ogółu a szczególnie wśród młodzieży, wiadomości dotyczących krajoznawstwa polskiego⁸.

Podpisani pod Ustawą Aleksander Janowski, aktor, reżyser i współtwórca kilku organizacji społecznych Karol Hoffman i przyrodnik, pedagog, oświatowiec i społecznik Kazimierz Kulwiec oraz inni członkowie zebrania organizacyjnego, powołali do życia towarzystwo naukowe o charakterze przyrodoznawczym z szerokimi zadaniami naukowymi, edukacyjnymi, wychowawczymi i popularyzatorskimi⁹. Kulwiec polecił Towarzystwo „którego ojcem jest kraj a matką – nauka”¹⁰ głównie przyrodnikom i geografom. Organizacja miała korzenie wybitnie inteligentkie, w pracę nad powołaniem i działalnością włączyli się ludzie nauki¹¹. Na pytanie jaką korzyść ma członek z należenia do Towarzystwa, Hoffman miał odpowiedzieć: „Przynależność do tej gromady, której zadaniem jest służyć krajowi i nauce”¹². Mimo pozwolenia na działalność jedynie na terenie Królestwa Polskiego, członkowie organizacji podkreślali jej ogólnonarodowy charakter, o czym miała świadczyć odznaka PTK przedstawiająca, w centrum, ruiny zamku w Ogrodzieńcu, a na obręczy herby Warszawy, Krakowa i Poznania, które miały symbolizować marzenia i zasadniczy cel pracy PTK – ideę zjednoczenia kraju¹³.

Pierwszym i jednym z głównych zadań PTK było szerzenie krajoznawstwa, które miało wiązać człowieka z ziemią ojczystą, pogłębiać do niej stosunek uczuciowy, ale też rozumowy¹⁴. Krajoznawstwo było stanem świadomości, w którym wraz z poznaniem własnej ziemi, rosło poczucie przywiązania do tradycji i formowania przynależności narodowej. Zgod-

8 K.K. [Kulwiec], *Żałożenie towarzystwa*, „Rocznik P. T. K.”, 1907, s. 5; *Ustawa Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego: 100 lat 1906–2006*, reprint, Warszawa 2006.

9 M. Czyżewski, *Działalność naukowa i popularyzacja wiedzy w programie Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego*, „Ziemia”, 2006, nr 2, s. 208.

10 *Protokół Ogólnego Zebrania rocznego*, „Rocznik P.T.K.”, 1908, s. 6.

11 Byli to, m.in.: Ludwik Krzywicki, ekonomista, antropolog, etnograf, socjolog, uczoney europejskiego formatu; W. Skowron, *Miejsce nauki w procesie budowania zorganizowanego ruchu krajoznawczego w Kongresówce. Polskie Towarzystwo Krajoznawcze 1906–1916*, „Ziemia” 2002, s. 15–38, zwł. s. 15–16.

12 *Protokół Ogólnego Zebrania rocznego...*, dz. cyt., s. 7.

13 Znak PTK został zaprojektowany przez Mikołaja Wisznickiego, późniejszego ilustratora „Ziemi”. W. Skowron, *Znak Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego – odznaka organizacyjna*, [w:] *Studia i materiały z dziejów krajoznawstwa polskiego*, Warszawa 2006, s. 11.

14 A. Górski, *Ideologia krajoznawstwa*, „Ziemia”, 1926, nr 23–24, s. 350–353.

nie z nurtem patriotycznym podkreślano to krajo - **znawstwo**, albowiem „zasadnicze hasła płynęły z miłości do Ojczyzny w kajdany skutej [...], przez poznanie – do umiłowania, a przez umiłowanie – do czynów ofiarnych”, pisał później Kulwiec, drugi po Glogerze prezes Towarzystwa¹⁵. Nic dziwnego, że na tę działalność władze carskie patrzyły bardzo niechętnie, głównie pracę z młodzieżą, co było jednym z punktów Ustawy, traktowano podejrzliwie. „Krajoznawstwo? To ukryta propaganda polska, należałoby już raz zamknąć tę placówkę” – miał powiedzieć jeden z dostojników państwowych¹⁶. Rosnąca popularność PTK budziła niepokój zaborcy, zwłaszcza powstawanie nowych oddziałów, rosące szeregi nowych członków, wzmożony ruch wycieczkowy i wzbogacanie zbiorów. Dopatrzone się, na przykład, nieprawidłowości w prowadzeniu inwentarza muzeum PTK w Warszawie, które miało mieć przede wszystkim profil przyrodniczy, a w rzeczywistości służyło również budzeniu uczuć patriotycznych¹⁷. Obawy zaborcy nie były bezpodstawne bo, w istocie, w gronie działaczy dominował nurt przywiązania i obowiązku wobec ojczyzny, co wielokrotnie było podkreślane. Aniela Chmielińska, działaczka społeczna i oświatowa, twórczyni łowickiego Oddziału PTK i muzeum w Łowiczu, pisała: „Poznać swój naród, poznać, co Ziemia Polska zawiera, to obowiązek świątelnego członka społeczeństwa, znać dokładnie okolicę najbliższą, to obowiązek do którego, każdy poczuwać się winien. Zwłaszcza młode pokolenie, powinno poznawać Ziemię Ojczystą aby ją silniej pokochać mogło”¹⁸.

Drugi punkt Ustawy PTK wskazywał, że krajoznawstwo traktowano jako dziedzinę interdyscyplinarną, zasięg tematyczny był niezwykle szeroki, nakierowany jednak głównie na działalność poznawczą i naukową¹⁹, na rozbudzanie przynależności narodowej poprzez poznanie i zbadanie, wszystkiego co dotyczy kraju, jego historii, pamiątek, flory i fauny, archeologii i etnografii, przemysłu i handlu. Równie ważne powinny być „badania poświęcone przeszłości lub zabytkom sztuki w danej okolicy, jak studia fizjografa, statystyka lub ludoznawcy”²⁰. Krajoznawstwa nie traktowano jako odrębną naukę, ale jak podkreślano „jest cennym materiałem, źródłem dla

15 K. Kulwiec, *Z siejby krajoznawczej*, „Ziemia” 1931, nr 23–24, s. 341.

16 *Sprawozdanie z dziesięcioletniej działalności P.T.K.*..., dz. cyt., s. 4.

17 A.Cz. Dobroński, *Powstanie Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego. Okoliczności i problemy*, „Ziemia” 2006, nr 2, s. 71.

18 A. Chmielińska, *W jakim celu tworzymy Muzeum w Łowiczu?*, „Łowiczanie”, 1908, nr 5, s. 2. Muzeum w Łowiczu powstało 23 III 1908 r.

19 K. Kulwiec, *O naukowej działalności Towarzystwa Krajoznawczego*, „Ziemia” 1926, nr 23, s. 353–357.

20 *Zapowiedź na rok 1910*, „Rocznik P.T.K.” 1909, s. 6.

najrozmaitszych nauk²¹. W tak szeroko zakrojonych założeniach działalności Towarzystwa przeważały zatem dwa zasadnicze nurty: emocjonalno-patriotyczny oraz naukowy.

Na mocy Ustawy zezwalającej na „tworzenie sekcji lub oddziałów prowincjonalnych”, w szybkim tempie, niemal na terenie całego Królestwa Polskiego, powstała sieć oddziałów PTK: jako pierwszy w 1907 roku Oddział Suwalski²², w 1908 roku było już 15 oddziałów: Częstochowski, Dąbrowski, Kaliski, Kielecki, Kujawski, Lubelski, Łapski, Łomżyński, Łowicki, Miechowski, Kujawski, Piotrkowski, Radomski, Siedlecki, Suwalski, Wieluński, a „5 zapoczątkowało muzea ziemi swojej”²³. W 1911 roku było ich już 22²⁴, powstały jeszcze oddziały: Grójecki, Jędrzejowski, Kutnowski, Łódzki, Olkusi, Pińczowski, Zawiercki, Zagłębia. Do roku 1918 doszły: Mława, Błonie, Pruszków, Łódź, Suchedniów. W sumie było 28 oddziałów²⁵.

Dla realizacji celów jakie dyktowała Ustawa, takich, jak: organizowanie wycieczek po kraju, wygłaszanie odczytów, roztaczanie opieki nad pamiątkami historycznymi i osobliwościami przyrody, działalność wydawnicza, urządzenie wystaw krajoznawczych, powołano szereg sekcji i komisji. Pierwszą była Sekcja popularyzowania krajoznawstwa, nastawiona głównie na pracę z młodzieżą²⁶, obok wycieczek organizowała



1. Muzeum Krajoznawcze w Kaliszu, ekspozycja muzealna w gmachu Towarzystwa Muzycznego w Kaliszu, z 1911 roku, „Ziemia” 1912, nr 15, ze zbiorów Centralnej Biblioteki PTTK

21 W. Nałkowski, *Krajoznawstwo i jego stosunek do geografii*, „Ziemia”, 1910, nr 3, s. 36.

22 *Oddział suwalski*, „Rocznik P.T.K.”, 1907, s 35–37.

23 *Rozwój towarzystwa*, „Rocznik P.T.K.”, 1908, s. 5.

24 *Rozwój Towarzystwa*, „Rocznik P.T.K.”, 1911, s. 4.

25 S. Szymański, *Muzea Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego 1906–1950*, Warszawa 1990, s. 18 i 22.

26 W. Skowron, *W półcieniach półjawności – Prace PTK wśród młodzieży i dzieci*, „Barbakan”, nr 33 (172) 2000, http://khit.pttk.pl/index.php?co=tx_jeszcze_wcz, [dostęp 23.10.2017].

konferencje i odczyty dla młodzieży szkolnej²⁷. Powstały oddzielne Komisje: Wydawnicza, Wystawowa, Wycieczkowa, Ochrony osobliwości przyrody, Fizjograficzna, Etnograficzna oraz Fotograficzna, jako najlepszy sposób popularyzacji obrazów ziemi, jej zasobów naturalnych i zabytków²⁸. Szeroką działalność naukową prowadziła sekcja Odczytowa, która na terenie oddziałów organizowała liczne wystąpienia specjalistów z różnych dziedzin nauki²⁹. Ważną rolę w pracy krajoznawczej PTK odgrywali członkowie korespondenci, zarówno z terenów Królestwa Kongresowego, jak i ziem znajdujących się pod zaborami austriackim i pruskim, ale też np. z Berlina, Wilna, Kijowa, Rygi³⁰. W 1911 roku odnotowano korespondentów z obu Ameryk³¹.

Wielokrotnie podkreślana przez założycieli PTK i jego członków potrzeba kultywowania pamięci narodowej i wszystkiego, co związane z rozwojem krajoznawstwa, wymagała instytucji, gdzie te przejawy w formie

27 Sekcja popularyzowania krajoznawstwa, „Rocznik P.T.K.”, 1907, s. 34.

28 Komisja Fotograficzna skupiała wielu pasjonatów fotografii, począwszy od założyciela PTK A. Janowskiego, którego nieodłącznym atrybutem był aparat fotograficzny. Fotografia krajobrazowa odgrywała zasadniczą rolę w wystawach organizowanych przez PTK i jego oddziały. Ważnym elementem działalności i popularyzowania krajoznawstwa było wydawanie pocztówek. W Jubileuszowym Roczniku PTK z 1916 r., A. Janowski pisał: „Niemalże też przyczyniły się do popularyzacji widoków kraju nasze pocztówki, które wydano w 243 typach, w ilości 835 000 egzemplarzy”, *Sprawozdanie z dziesięcioletniej działalności P.T.K.*, dz. cyt., s. 6. Ponadto ogromne znaczenie miały przezrocza, gromadzone w specjalnej „przezroczarni”, gdzie już w 1908 r. było ok. 5000 sztuk przezroczy, a w 1913 r. liczba ta wzrosła do ok. 9000 szt. Niemal każdy oddział był zaopatrzony w projektor do przezroczy zw. wówczas „latarnią czarnoksiężką”, za: A. Danowski, Centrum Fotografii Krajoznawczej PTTK, http://khit.pttk.pl/teksty/cfk_pttk_a_danowski.pdf, [dostęp 10.10.2017].

29 Tytuły odczytów nie sposób tutaj wymienić ze względu na ich pokaźną liczbę. Były organizowane zarówno w centrali, miejsca udzielało Muzeum Przemysłu i Rolnictwa, jak i w oddziałach. Dotyczyły w zasadzie wszystkich dziedzin, za Janowskim można podać, że „co do tematów były one w znacznej większości ściśle krajoznawcze; o nafcie i wosku w galicji, o morowym powietrzu w dawnej Polsce, o budującej się kolei Herby-Kielce, wędrowki po starym Kaliszu, jaskinie Ojcowa, od Częstochowy do Krakowa, o Gdańsku...” autor wymienia jeszcze wiele tematów, ale już tych kilka wystarczy aby stwierdzić, to co powyższe, A. Janowski, *Działalność krajoznawcza na prowincji*, „Ziemia”, 1911, nr 11, s. 163.

30 W 1907 r. PTK miało 98 zarejestrowanych korespondentów, już 1909 r. ich liczba przekroczyła 150, *Członkowie-Korespondenci polskiego T-wa Krajoznawczego*, „Rocznik PTK” 1909, s. 83–87.

31 K.C. Jędrzejczyk, *Tożsamość narodowa społeczeństwa polskiego po okresie zaborów. Rozważania na przykładzie archeologii w Polskim Towarzystwie Krajoznawczym w latach 1906–1950*, Włocławek 2003, s. 65.

materialnej będzie można przechowywać, zabezpieczać, badać i udostępniać. W tym celu niemal od początku oddziały PTK zaczęły organizować zbiory, bo jak pisał Janowski: „Działalność oddziałów obręła sobie trzy ulubione kierunki pracy: odczyty, wycieczki i muzea”³². Wobec rosnącej liczby zbiorów, przejętych po Muzeum szkolnym Macierzy Polskiej³³ przez Zarząd PTK w Warszawie i dla ich lepszej organizacji, na posiedzeniu 23 III 1908 roku, powołano **Komisję muzealną** i zatwierdzono jej Regulamin, który jednocześnie miał się stać wzorem dla Sekcji muzealnych w regionalnych oddziałach PTK. Nakazywał m.in.: **gromadzenie wszelkich zbiorów krajoznawczych** i ich udostępnienie do użytkowania publicznego, otrzymanych drogą kupna lub darowizny; czuwanie nad ich trwałością i bezpieczeństwem; zarządzanie sprawami administracyjnymi muzeum; **udostępnianie zbiorów do użytkowania publicznego drogą zwiedzania muzeum**, wynajmu lub sprzedaży przedmiotów z zakresu krajoznawstwa, z zastrzeżeniem, że sprzedawane mogą być tylko egzemplarze przedmiotów nie objętych spisem inwentaryzacyjnym muzeum; **ułatwianie osobom pracującym naukowo, zaznajamiania się z przedmiotami wchodzącymi do składu muzeum krajoznawczego**; organizowanie konferencji, pogadek i odczytów, z dziedziny krajoznawstwa z pokazami przedmiotów muzealnych³⁴.

Regulamin Komisji muzealnej PTK dyktował rolę, jaką miały odgrywać placówki muzealne, podkreślał gromadzenie zbiorów krajoznawczych³⁵, ich upublicznienie i udostępnienie badaczom i naukowcom. Muzea obok tworzenia zbiorów miały być gabinetami służącymi pracy naukowej, a organizowanie odczytów i konferencji na ich terenie wspierać prace badawcze, brać na siebie zadania, które gdzie indziej pozostawały w gestii specjali-

32 A. Janowski, *Działalność krajoznawcza...*, dz. cyt., s. 163.

33 „Przejęcie przekazanego przez likwidacyjne zebranie Macierzy Polskiej Muzeum szkolnego wraz z księgozbiorem, pociągnęło za sobą potrzebę utworzenia specjalnego wydziału administracyjnego, utworzone więc oddzielną Komisję muzealną, która postawiła sobie za zadanie nie tylko prowadzenie otrzymanych zbiorów lecz i dalszy ich rozwój”, *Działalność Zarządu*, Rocznik PTK 1908, s. 13. Polska Macierz Szkolna istniała niespełna rok, bowiem w 1907 r. władze rosyjskie zdelegalizowały PMS, która odtąd prowadziła swe prace w konspiracji aż do 1916 r., kiedy to niemieckie władze okupacyjne oficjalnie zezwoliły na jej reaktywację i zatwierdziły statut, Polska Macierz Szkolna, https://pl.wikipedia.org/wiki/Polska_Macierz_Szkolna, [dostęp 20.11.2017].

34 *Komisja muzealna. Regulamin*, „Rocznik PTK” 1908, s. 47–48.

35 Komisja muzealna współpracowała z Komisją ochrony osobliwości przyrody, której głównym zadaniem było gromadzenie wszelkich zbiorów i osobliwych okazów roślin, zwierząt i przyrody oraz dostarczanie wszelkich materiałów z zakresu swoich zadań innym Komisjom Towarzystwa, tamże, s. 54.



2. Muzeum Ziemi Suwalskiej, ekspozycja muzealna w gmachu Szkoły Handlowej w Suwałkach, „Ziemia” 1911, nr 2, ze zbiorów Centralnej Biblioteki PTTK

stycznych organizacji kulturalno-oświatowych³⁶. W pracę nad rozwojem i organizacją muzeów regionalnych PTK, nierzadko byli włączeni nauczyciele, którzy swój zapał przekazywali młodzieży szkolnej, a placówki pełniły ważną rolę dydaktyczną, zwłaszcza na prowincji. Okazy zoologiczne, botaniczne, mineralogiczne, przyrządy fizyczne i chemiczne stanowiły w wielu przypadkach pomoce dydaktyczne dla młodzieży.

Edukacyjny i naukowy cel gromadzenia zbiorów, obok romantycznej, posiadał genzę oświeceniową i wynikał z rozwoju nauk ścisłych i przyrodniczych. Podstawową rolę muzeum jako placówki naukowej akcentowali już w poł. XVIII wieku pierwsi pomysłodawcy muzeów krajowych – Stefan de Rieule³⁷ i Michał Jerzy Mniszech, zwłaszcza ten drugi w projekcie *Musaeum Polonicum*, wskazywał na edukacyjną rolę muzeum, głównie dla młodzieży³⁸. Według niego muzeum miało być instytutem, obejmującym

36 B. Mansfeld, *Muzea na drodze do samoorganizacji. Związek Muzeów w Polsce 1914–1951*, Warszawa 2000, s. 30.

37 „Stefan de Rieule dostrzegł i wskazał trzy zasadnicze wartości społeczne zbiorów muzealnych: oświatowo-dydaktyczne, praktyczno-użytkowe oraz naukowe: dokumentacyjne i badawcze”, K. Malinowski, *Prekursorzy muzeologii polskiej*, (Prace Komisji Prace Komisji Historii Sztuki, t. 9), Poznań 1970, s. 12.

38 Projekt muzeum Mniszcha obejmował wiele działów poświęconych różnym dziedzinom nauki, od fizyki, mechaniki, zbiory map geograficznych, po galerię portretów zasłużonych dla ojczyzny oraz ekspozycje w części przyrodniczej, geologicznej, zoo-

szeroki wachlarz naukowy³⁹. Już z końcem XIX wieku Erazm Majewski w licznych rozprawach ukazywał muzeum jako placówkę kulturalną i naukową. W artykule *O potrzebie muzeów naukowych* podkreślał rolę muzeum jako „potężnej siły kształcącej zwiedzających” a nade wszystko „przydatność zbiorów do badań naukowych”⁴⁰. Seweryn Udziela, założyciel krakowskiego Muzeum Etnograficznego, określał muzeum jako miejsce, „gdzie jedni ze zwiedzających zaspokajają ciekawość, inni uzupełniają wiedzę, inni wreszcie zasiadają do pracy i robią studia nad historią i stanem obecnej kultury narodów”⁴¹. Stefan Stobiecki w referacie wygłoszonym w 1906 roku w Komisji Fizjograficznej Akademii Umiejętności w Krakowie, wydanym w formie broszury w 1910 roku, mówił – „urządzenie takich zbiorów przeglądowych fauny i flory okolic miejscowych byłoby [...] ze wszech miar pożądane u nas tak w muzeach publicznych, jak i we wszystkich muzeach szkół średnich w całym kraju aby mogły posłużyć na miejscu dla przeglądu przyrody okolicznej i do wyrobienia jak największego zastępu przyrodników w kraju”⁴². Do projektu Stobieckiego, „wszystkich kierowników muzeów” odsyłał Kazimierz Kulwiec, założyciel PTK, a zarazem redaktor naczelny „Ziemi”. W dwóch kolejnych numerach z 1912 roku, umieścił obszerny artykuł pod tym samym tytułem: *W sprawie Krajowego Muzeum Przyrodniczego*, uznając, że projekt zawiera program „Muzeum krajoznawczego wypracowany do najdrobniejszych szczegółów, które [...] w olbrzymiej swej większości – w całości i do Muzeów Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego mogą i winny być zastosowane”⁴³. O naukowym, doświadczalnym i dydaktycznym charakterze zbiorów myślała Aniela Chmielińska, założycielka Muzeum w Łowiczu „nie pożałują swego trudu... szeregi współpracowników, rosnąc będą zbiory aby z czasem powstać mogła instytucja pierwszorzędного znaczenia, chluba Łowiczan, która będzie dla nich bodźcem do nauki, [...] budzić będzie przywiązanie do Ziemi

logicznej, botanicznej. M. Mniszech, *Myśli Względem Założenia Museaum Polonicum*, „Zabawy Przyjemne y Pożyteczne z Sławnych Wieku tego Autorów Zebrane”, t. 11, cz. 2, 1775, s. 211–226.

39 F. Pawęski, *Polskie muzealnictwo przyrodnicze*, Poznań 1970, s. 34.

40 E. Majewski, *O potrzebie muzeów naukowych*, „Światowit. Rocznik poświęcony archeologii pradziejowej i badaniom pierwotnej kultury polskiej i słowiańskiej”, t. 6, 1905, s. 176.

41 S. Udziela, *Muzeum Narodowe w Krakowie, Dział Etnograficzny*, Kraków 1905, s. 1.

42 S. Stobiecki, *W sprawie Krajowego Muzeum Przyrodniczego*, Kraków 1910, s. 11.

43 K. Kulwiec, *W sprawie krajowego muzeum przyrodniczego*, „Ziemia” 1912, nr 46, s. 732–734, 738–741. Autor podaje główne działy jakie zawiera program Stobieckiego, tamże s. 741.

Ojczystej [...] to będzie instytucja, dla tych, którzy nie mają pieniędzy na kształcenie a którzy kształcić się pragną⁴⁴.

Książki, które podawały wskazówki organizacji muzeów docierały na prowincję. W „Kronice Piotrkowskiej”⁴⁵ pojawiła się informacja, że na zebraniu członków Oddziału Piotrkowskiego PTK uczestników zapoznano z broszurą „Wskazówki dla zakładających muzea przyrodniczo-krajoznawcze”, wydaną we Lwowie przez Towarzystwo Przyrodników im. Kopernika. Chodziło zapewne o publikację pod redakcją Mariana Raciborskiego⁴⁶. Podkreślono, że podręcznik będzie cennym materiałem, ponieważ muzeum ma na celu „zobrazować stan przyrody stron piotrkowskich”. Już we wstępie „lwowskiej” broszury umieszczono zdanie potwierdzające, po raz kolejny obok naukowego, romantyczne podejście do zakładania muzeów: „Poznać i zrozumieć przyrodę, choćby tylko części Polski można tylko w celowo i systematycznie ułożonych muzeach [...]. Tędy także wiedzie droga do rozbudzenia żywego przywiązania do kraju rodzinnego zwłaszcza w pokoleniu młodem, dla którego poznać znaczy często tyle co pokochać. [...] uważamy gromadzenie zbiorów przyrodniczych za wielki czyn obywatelski, spełniony wobec własnego społeczeństwa i własnej ziemi”⁴⁷. Z fachowych wskazówek podanych w broszurze Raciborskiego i osiągnięć Muzeum im. Dzieduszyckich we Lwowie korzystali organizatorzy Muzeum PTK w Łowiczu z Chmielińską jako kustoszem zbiorów⁴⁸. Zapoznanie się z treścią tekstu Raciborskiego zalecała recenzja zamieszczona w popularnym wśród krajoznawców dwutygodniku „Ziemia”⁴⁹.

Wydawany przez PTK od 1910 roku tygodnik „Ziemia”, obok artykułów o charakterze naukowym, w szerokim zakresie uwzględniał sprawy muzealne⁵⁰, dawał wskazówki zaangażowanym w tworzenie muzeów społecznikom, którzy nie zawsze posiadali odpowiednie przygotowanie do pełnienia prawidłowej opieki nad rosnącymi zbiorami, zwłaszcza na prowincji⁵¹. Zna-

44 A. Chmielińska, dz. cyt., s. 6.

45 *Z życia. Z Towarzystwa Krajoznawczego*, „Kronika Piotrkowska” 1912, nr 1, s. 4.

46 M. Raciborski (red.), *Wskazówki dla zakładających muzea przyrodniczo-krajoznawcze*, „Kosmos. Czasopismo polskiego Towarzystwa przyrodników imienia Kopernika”, 1911, z. 3–6, s. 625–646.

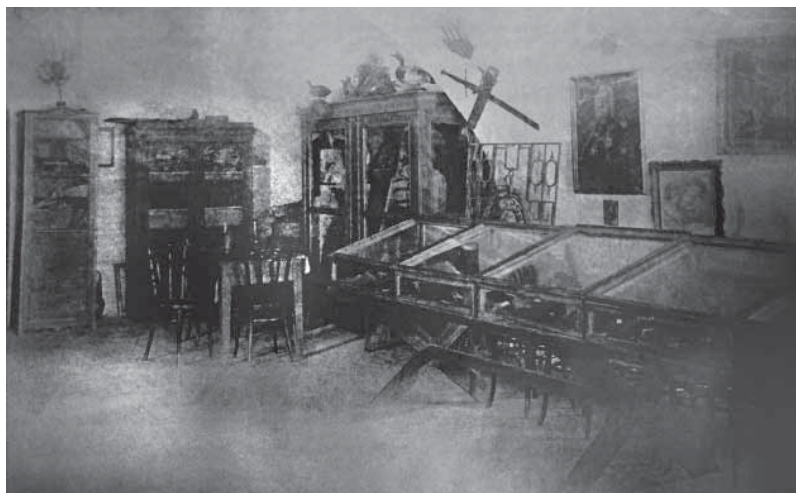
47 Tamże, s. 626.

48 A. Chmielińska, dz. cyt., s. 2; A. Bluhm-Kwiatkowski, *Zbiory etnograficzne Oddziału PTK w Łowiczu*, „Ziemia” 1932, nr 2, s. 56; S. Szymański, dz. cyt., s. 53.

49 M. Wisznicki, *Wskazówki dla zakładających muzea przyrodniczo-krajoznawcze*, „Ziemia” 1911, nr 39, s. 647–648.

50 K. Malinowski, dz. cyt., s. 73.

51 „Ziemia” była poczytnym czasopismem prenumerowanym w oddziałach PTK na prowincji, np. w Oddziale Olkuskim, który w 1912 r. liczył 94 członków, zorganizowa-



3. Muzeum Ziemi Piotrkowskiej, ekspozycja muzealna w refektarzu klasztoru bernardynów, fot. 1915, ze zbiorów archiw. dzięki uprzejmości Muzeum w Piotrkowie Trybunalskim

czenie pisma potwierdziła Delegacja Muzeologów Polskich na Zjeździe w 1914 roku w Krakowie, uznając „Ziemię” jako wydawnictwo, które od początku umieszczało szereg aktualnych opisów zbiorów polskich i zjawisk z „życia naszych muzeów publicznych i prywatnych”⁵². Już w pierwszym numerze „Ziemi” ukazał się artykuł Ludomira Sawickiego, na temat programu badań krajoznawczych⁵³, ze wskazówkami „w jaki sposób należałoby opracować daną krainę lub okolicę” oraz jak każda jednostka krajoznawcza powinna się zająć opisaniem „położenia geograficznego danej okolicy”. Tekst dotyczył głównie kwestii hydrograficznych, badań „nad przyrodą żywą, nad światem zwierzęcym i roślinnym” oraz „wszystkich zjawisk wiążących się z bytem człowieka na ziemi”. Autor zalecał ułożenie wyników badań według dziedzin, jak antropologia, dialektologia, religia, etnografia, budownictwo ludowe, przemysł domowy, muzyka, obyczaje. W programie Sawickiego teoretyczne podstawy działalności muzeów krajoznawczych, dostrzegł Aleksander Maciesza. W artykule *Zasady organizacji muzeów krajoznaw-*

no muzeum, prowadzono bibliotekę i prenumerowano „Ziemię”, J.B. Twaróg, *Oddziały Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego na terenie województwa małopolskiego w latach 1908–1950*, [w:] *Studia i materiały z dziejów krajoznawstwa...*, dz. cyt. t.1, s. 199–210, zwł. s. 201. Jednak były też głosy, że „Ziemia” w niektórych oddziałach nie cieszyła się powodzeniem, było coraz mniej chętnych do zakupu czasopisma, co powodowało znaczne problemy finansowe, „Ziemia”, „Rocznik PTK”, 1911, s. 79.

52 *Ze stowarzyszeń*, „Ziemia” 1914, nr 17, s. 271.

53 L. Sawicki, *Szkic programu badań krajoznawczych*, „Ziemia” 1910, nr 1, s. 5–7.

czych, zaznaczył, że jeżeli muzeum ma „osiągnąć swój cel” powinno działać według odpowiednio opracowanego planu. „W muzeach więc naszych znaleźć się powinny wszelkie okazy dotyczące ziemi, wraz z przyrodą martwą i żywą, oraz okazy odnoszące się do jej mieszkańców obecnych i dzisiejszych” i dalej „Muzeum krajoznawcze jak każde inne, ma za zadanie gromadzenie i przechowywanie okazów naukowej wartości ze swojego zakresu, oraz udostępnianie ich ogółowi w celu pogłębienia i rozpowszechnienia wiedzy krajoznawczej”⁵⁴. Szczególna wartość artykułu Macieszy polegała na klasyfikacji zbiorów w muzeach krajoznawczych, w oparciu o program Sawickiego, z podaniem co powinny zawierać poszczególne działy⁵⁵. Artykuł Macieszy był czytany, skoro twórca Muzeum Ziemi Kieleckiej, Tadeusz Włoszek, pisał: „Dzisiejsze zbiory Oddziału Kieleckiego są oczywiście dalekie od tego wzoru muzeów prowincjonalnych, który podał dr Maciesza [...] Inaczej być nie może tam, gdzie się robi coś z niczego [...], w warunkach miejscowych, przy znanej zresztą znikomości rzeczy ludzkich, która pozbawiając ludzi gruntu pod nogami, odbiera im ochotę do wszelkiej trwalszej pracy”⁵⁶. W sposób naukowy, o którym pisał Maciesza, do zbiorów podchodziła Aniela Chmielińska, która do systematyzacji i klasyfikacji działów zapraszała specjalistów z zakresu poszczególnych dziedzin nauki: „Dotychczas opracowane są programy działów: ogrodniczego, pszczelniczego, higienicznego i etnograficznego, inne są bądź w opracowaniu, bądź czekają na specjalistów, którzy podejmą się tej pracy. Każdy dział ma być wyrażony w sposób zwięzły ale jasny – zgodnie z postępowaniem nauki”⁵⁷.

Wielokrotnie podkreślano, że muzea PTK są wyrazem pietyzmu dla przeszłości, powstają w trosce o zachowanie „narodowej skarbnicy pamiątek”

54 A. Maciesza, *Zasady organizacji muzeów krajoznawczych*, „Ziemia” 1910, nr 36, s. 550.

55 Pierwszą grupę powinny stanowić okazy dotyczące położenia kraju lub poszczególnych krain: wszelkie mapy, rysunki i fotografie, poszczególnych miejscowości. Kolejną powinny być okazy mineralogiczno-geologiczne i paleontologiczne. Następny dział to okazy dotyczące hydrografii, dalej to co dotyczy klimatologii. Druga część muzeum powinna być poświęcona człowiekowi: zbiory antropologiczne, demografia i statystyka, w niej takie działy, jak przemysł (w tym rzemiosło) i handel oraz etnografia i folklor. Dalej szczegółowy stan oświaty i kultury całego kraju, jak i poszczególnych terytoriów. Ostatnie działy to: archeologia, zabytki historyczne oraz zabytki sztuki, A. Maciesza, *Zasady organizacji muzeów krajoznawczych*, „Ziemia” 1910, nr 35, s. 549–551; nr 36, s. 561–563.

56 T. Włoszek, *Zbiory Polskie VII, Muzeum Oddziału Kieleckiego P.T.Kr.*, „Ziemia” 1912, nr 10, s. 158–161.

57 A. Chmielińska, dz. cyt., s. 6.

dla przyszłości⁵⁸. Wymownym przekazem o patriotycznej ale też naukowej misji muzeum, były słowa znalezione w Księdze Pamiątkowej Muzeum Ziemi Kujawskiej z 1909 roku wpisane przez Cypriana Apanowicza – ziemianina, gminnego sędziego we Włocławku, późniejszego kustosa zbiorów: „Muzeum, to nasz grobowiec narodowy, do którego każdy przychodzić ze czcią i uszanowaniem wstępować powinien, tu bowiem leżą chociaż nie ciała naszych przodków ale pozostałe po nich pamiątki, płody ich ducha i umysłu, skropione nieraz ich potem, łzą, a nawet krwią – składane dla nauki i przykładu dalszych pokoleń”⁵⁹. Sentymentalno-patriotyczny nastrój towarzyszył również tym, którzy przekazywali swoje prywatne kolekcje do użytku publicznego, ze świadomością wypełnienia ważnej misji dla dobra przyszłych pokoleń. Ofiarodawca kolekcji liczącej ok. 1000 eksponatów dla Muzeum w Radomiu, ks. Jan Wiśniewski, uzasadniał swój dar: „Postanowiłem ofiarować Radomiowi moje muzeum, aby pamiątki po lepszej przeszłości dawały otuchę jaśniejszej przyszłości, by pamiątki po zasłużonych mężach zachęcały społeczeństwo coraz więcej grzęznące w śpiączce i materializmie do pracy i czynu dla dobra ojczyzny. [...]”⁶⁰. Obok szczególnego miejsca pamięci, akcentowano również tożsamościowe znaczenie muzeów, zwłaszcza na prowincji. Stanisław Trzciniński, nauczyciel Szkoły Handlowej w Suwałkach, na łamach „Ziemi” podkreślał: „Muzeum Ziemi suwalskiej ma poza ogólnym znaczeniem, jako skarbnicy pamiątek narodowych, jeszcze i specjalne, miejscowe zadanie: w środowisku etnograficznie mieszanym może służyć stałym a ważnym argumentem w sporach historyczno-narodowościowych. To też każdy, komu nieobojętna jest przyszłość narodu, powinien wedle sił i możliwości przyczynić się do utrzymania i podniesienia jego zbiorów”⁶¹. Muzea organizowane przy oddziałach PTK, miały być ważnymi placówkami oświatowymi w regionie, bo jak pisał później na łamach „Ziemi” Adam Chętnik „przede wszystkim powinny odzwierciedlić teren, na którym się znajdują, reprezentując godnie lud, jego sztukę i przemysł, przyrodę

58 A. Patkowski, *Sprawozdanie z działalności Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego za lat dwadzieścia*, „Rocznik P.T.K.” 1928, s. 12.

59 *Książka Pamiątkowa Muzeum Kujawskiego*, ze zbiorów Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej we Włocławku, dzięki uprzejmości Muzeum.

60 [Oddział] *Radomski*, „Rocznik P.T.K.” 1910, s. 208; Autobiografia ks. Jana Wiśniewskiego. cz. 2 (1913–1921), k. 2–4. za: M. Zając, D.M. Zając, *Najmłodsze muzeum PTTK*, [w:] *Studia i materiały z dziejów krajoznawstwa polskiego, Od PTK do PTTK*, Warszawa 2009, s. 401–424, tu s. 411.

61 S. T. [Trzciniński], *Muzeum Ziemi Suwalskiej*, „Ziemia” 1911, nr 2, s. 28. Autor bywa mylnie odczytywany jako Stanisław Thugutt.



4. Wystawa Zdobnictwa Ludowego w Warszawie, „Ziemia” 1911, nr 8, ze zbiorów Centralnej Biblioteki PTTK

i bogactwa miejscowe, fotografie, mapki i tablice statystyczne niech uzupełniają całość życia i obyczajów miejscowych”⁶².

Ważne znaczenie kulturalne muzeów oraz społeczną potrzebę gromadzenia zbiorów w oddziałach PTK, obok działalności odczytowej, wycieczkowej i popularyzacji krajoznawstwa, już w 1911 roku podkreślił Janowski w artykule *Działalność krajoznawcza na prowincji*. Wyróżnił muzeum Kieleckie, Kujawskie we Włocławku oraz Łowickie, które „rozwiła najczynniejszą działalność w kierunku udzielania objaśnień, pokazów, itp.; to też nic dziwnego, że w ciągu roku zwiedziło je 2,829 osób, podczas gdy w kieleckim było tylko 772 osoby”⁶³. Janowski zaznaczył, że rozwój i powiększanie się zbiorów muzea zawdzięczają zaangażowaniu wybitnych obywateli, którzy mimo trudności wynikających głównie z braku odpowiednich lokali

62 A. Chętnik, *Oparcie pracy krajoznawczej na szerokich podstawach ludowych*, „Ziemia” 1923, nr 5, s. 86.

63 A. Janowski, *Działalność krajoznawcza na prowincji*, „Ziemia” 1911, nr 11, s. 164–165. Wskazał oddziały, które utworzyły sekcje muzealne, były to: Kalisz, Chełm, Łowicz, Łódź, Włocławek-Oddział Kujawski, Łomża, Piotrków, Zagłębie, Kielce, Suwałki, Radom, Miechów, Jędrzejów, Siedlce, Częstochowa, Zawiercie i Pińczów.

nie szczędzą energii i pracy⁶⁴. Za autorem należy podkreślić, że spośród tych, którzy położyli ogromne zasługi w zakresie gromadzenia zbiorów, ze świadomością ich przeznaczenia do celów dydaktycznych i naukowych, wyrosło grono wybitnych pionierów muzealnictwa. Na wyróżnienie zasługują farmaceuta, historyk i etnograf Michał Rawita Witanowski, twórca muzeum w Piotrkowie Trybunalskim, Tadeusz Włoszek niestrudzony kustosz muzeum w Kielcach, przewodniczący sekcji muzealnej w Chełmie Jan Kiciński z Chełma, Aniela Chmielińska twórczyni Muzeum Ziemi Łowickiej, Stanisław Graeve, ziemianin, współzałożyciel Oddziału PTK w Kaliszu, ofiarodawca pokaźnych zbiorów etnograficznych i artystycznych dla muzeum w Kaliszu oraz Cyprian Apanowicz współorganizator i późniejszy kustosz Muzeum Ziemi Kujawskiej we Włocławku. Właśnie te muzea, gdzie pracowali wymienieni „muzealnicy”, wyróżniały się pod względem organizacyjnym oraz aktywizacji społecznej w regionie.

Krajoznawstwo nie było nauką, jednak dla poznania wszystkiego co wiązało się z krajem, ziemią i ludźmi, korzystało z rozwoju wielu dyscyplin. Takie też były muzea krajoznawcze. Zainteresowanie budziły okazy i przedmioty, które kiedyś wydawałyby się nieatrakcyjne, nieestetyczne w zbiorach prywatnych, dla placówek regionalnych miały nadrzędną wartość, szczególnie, jak zauważył Wojciech Gluziński, jeżeli chodzi o zbiory przyrodnicze⁶⁵, a takich, obok etnograficznych, w muzeach krajoznawczych było najwięcej⁶⁶. Zgodnie z założeniami Komisji muzealnej PTK zbiory powinny zawierać głównie obiekty geograficzno-krajoznawcze, przyrodnicze, etnograficzne i wyroby przemysłowe, charakterystyczne dla „muzeów ziemi swojej”, jednak imperatyw kultywowania tradycji narodowych, pamięć o rozbiorach i popowstaniowych klęskach powodował, że były muzea, w których dominowały książki (nie tylko krajoznawcze), numizmaty, pieczęcie, militaria polskie, pamiątki po bohaterach narodowych i dzieła sztuki (nie tylko te, które wiązały się z okolicą i regionem). Obok muzeów z przewagą obiektów przyrodniczo-etnograficznych, jak Łowicz, Kalisz, Częstochowa, Zagłębie były takie, gdzie głównie zbierano pamiątki historyczne odwołujące do kultu przeszłości narodu: Kielce, Piotrków i Suwałki. Muzeum w Suwałkach spotkało się z krytyką jednostronnego, historycznego charakteru zbiorów, sugerowano poszerzenie działu etnograficznego, przyrodniczego aby pokazać

64 A. Janowski, *Działalność krajoznawcza na prowincji*, (cz. 2), „Ziemia” 1912, nr 15, s. 239.

65 W. Gluziński, *U podstaw muzeologii*, Warszawa 1980, s. 111.

66 M. Treter, *Muzea współczesne. Studium muzeologiczne. Początki, rodzaje, istota i organizacja muzeów. Publiczne zbiory muzealne w Polsce i przyszły ich rozwój*, Kijów 1917, s. 41.

to, co charakterystyczne dla Suwalszczyzny⁶⁷. Można podejrzewać, że nie chodziło jedynie o założenia Towarzystwa, lecz obawy władz przed budzeniem wśród zwiedzających uczuć patriotycznych⁶⁸.

Warunkiem dobrego funkcjonowania muzeum, co należy podkreślić, były możliwości lokalowe, a często nie było ich wcale. Dla rosnących zbiorów wynajmowano np. pomieszczenia klasztorne, jak Muzeum Ziemi Piotrkowskiej lub korzystano z gościnności innych organizacji i osób prywatnych, które udostępniały za ledwie jedno pomieszczenie (pokoik) we własnym domu. Kilka placówek PTK rozpoczęło działalność przejmując zbiory po zlikwidowanej Polskiej Macierzy Szkolnej, tak było z muzeum przy Zarządzie PTK w Warszawie, gdzie zbiory podzielono na szkolne i krajoznawcze, jednak problemy lokalowe, spowodowały zamknięcie Muzeum jesienią 1916 roku⁶⁹.

67 „Kompletujmy rozpoczęty dział etnograficzny w postaci strojów i sprzętów, notujmy podania i baśnie ludowe, jego zwyczaje i przesady. Lecz nie zapominajmy przy tem o ziemi samej [...]. Dajmy w Muzeum naszym miniaturę krajobrazu, w jakim się rodzi, wychowuje i żyje mieszkaniec naszych stron [...]. Stwórzmy w Muzeum galerię swego rodzaju – galerię fotografii Suwalszczyzny [...] Innym działem, na który należy bezwarunkowo zwrócić uwagę są zbiory przyrodnicze [...]. W badaniach krajoznawczych Suwalszczyzny nie można pominąć jezior. Stanowią one przecież charakterystyczną cechę naszego kątku. [...] Wreszcie do zbioru botanicznego należałoby dołączyć próbki roślin rolniczych, uprawianych na Suwalszczyźnie.”, B. Rydzewski, „Tygodnik Suwalski” 1911, nr 10, cyt. za A. Matusiewicz, *Polskie Towarzystwo Krajoznawcze 1907–1950. Polskie Towarzystwo Turystyczno-Krajoznawcze 1950–2007 w Suwałkach*, Suwałki 2010, s. 28.

68 Stanisław Trzciański w artykule z 1911 r. o zbiorach Muzeum Ziemi Suwalskiej wymienił takie działy jak: 1. Starych druków i dokumentów, 2. Rękopisów, 3. Uzbrojeń (w tym: szabla turecka zdobyta pod Wiedniem, szabla ze zbrojowni Zygmunta III, karabela Baltazara Kujawskiego, szambelana Stanisława Augusta, zbroja krzyżacka wykopana pod Ostrołęką, i. in.), 4. Starych monet, 5. Sprzętów domowych (w tym: dwa lichtarze porcelanowe po Pacach, lornetka jenerałowej Pacowej, misternej roboty złotniczej kolia i grzebień w stylu rococo mała kapliczka po biskupie Wierzbowski, i in.), S.T. [Trzciański], dz. cyt., s. 29.

69 Po Macierzy zbiory przejęły muzea w Warszawie, Łowiczu, Włocławku. Pierwsze muzeum przy Zarządzie PTK w Warszawie mieściło się początkowo w lokalu Macierzy. Zbiory podzielono na dwie części: szkolną zawierającą przedmioty pozostałe po Macierzy, podzielone na 5 działów: nauczanie początkowe; fizyka i chemia; zoologia i botanika oraz mineralogia z geologią. Część krajoznawcza posiadała 10 działów: zoologia; botanika; mineralogia z geologią; geografia; etnografia; archeologia; historia; historia sztuki; szkolnictwo oraz przemysł, *Sprawozdanie*, „Rocznik P.T.K.”, 1908, s. 50–51; na temat zamknięcia placówki, W. Skowron, *Mimo wojny – PTK w latach 1914–1918*, [w:] *Studia i materiały z dziejów krajoznawstwa...*, dz. cyt. t. 1, s. 35; Oddział Kujawski we Włocławku przejął 184 eksponaty po Muzeum szkol-

Pomieszczenia udostępniały też szkoły wraz ze skromnymi zbiorami pomocy dydaktycznych⁷⁰.

Niemal wszystkie muzea rozpoczynały i powiększały swoje zbiory dzięki darom i depozytom ofiarowanym przez prywatnych kolekcjonerów. Na początku działalności przyjmowano w zasadzie wszystko – okazy przyrodnicze, geologiczne – minerały, zielniki, etnograficzne – wyroby ludowe, grafiki, druki, obrazy. Wiadomo, że niektóre placówki prowadziły spisy i katalogowały zbiory, zaginione podczas późniejszych wydarzeń politycznych. Natrafiono jedynie na rękopis spisu depozytów i darów dla Muzeum Ziemi Piotrkowskiej, prowadzony przez kustosza Michała Rawitę Witanowskiego⁷¹. Najwięcej nieocenionych informacji o darowiznach dostarczają sprawozdania z wielokrotnie tu cytowanego „Rocznika PTK”⁷²

nym Polskiej Macierzy Szkolnej oraz 27 eksponatów od Towarzystwa Biblioteki i Czytelni im. A. Mickiewicza, A. Kowalewska, *Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej we Włocławku w l. 1909–2009*, „Rocznik Muzealny”, t. 12, 2008, s. 5; Zgromadzone przez A. Chmielińską zbiory dla okolicznych szkół umieszczono w lokalu Polskiej Macierzy Szkolnej w Łowiczu, S. Szymański, dz. cyt., s. 53.

70 Np. Muzeum w Częstochowie otrzymało salę w prywatnej szkole średniej, Muzeum w Kielcach dwa pokoiki od szkoły handlowej żeńskiej, tamże, s. 44 i 48.

71 Udostępniony dzięki uprzejmości pracowników Muzeum w Piotrkowie, podczas kwerendy archiwalnej latem 2017. Witanowski w 1926 r. opublikował *Katalog zbiorów Towarzystwa Krajoznawczego na Zamku Królewskim w Piotrkowie Trybunalskim, Piotrków 1926* – katalog był podzielony na działy: Przyroda, Archeologia, Etnografia, Numizmatyka, w tym: Medale religijne, Medale pamiątkowe, Odlewy pieczęci, Monety, Żetony i Tłoki pieczętne, Kultura i Sztuka, w tym: Zabytki cechowe; Obrazy, Miniatury, Szttychy i in.; Rzeźby, Odlewy, Hafty; Mundury, Ordery, Broń oraz inne zabytki wojskowe i cywilne. Guziki mundurowe i cywilne. Razem 2119 obiektów.

72 Dla przykładu można podać jedynie kilka darowizn i depozytów, np: Dla muzeum przy Zarządzie PTK w Warszawie swoje zbiory ofiarowali: Zygmunt Gloger – „Zbiór rogów kopalnych, skamieniałości i żarn przedhistorycznych”; Wincenty Grodzicki z Siemienia z Ziemi Siedleckiej – „zbiór ryb krajowych”; Maria Aleksandrowiczowa – „Piękny okaz niedźwiedzia wypchanego”, *Komisja muzealna*, „Rocznik P.T.K.”, 1910, s. 40; W relacji z Oddziału Chełmskiego podano: „Mamy dwie piękne kolekcje minerałów (depozyt P.J. Kicińskiego), dwie kości mamuta, kręgowce, świetnie zakonserwowane, kolekcję miejscowych motyli, przeszło sto okazów archeologicznych i paleontologicznych, z różnych stron kraju (z uwzględnieniem chełmskiego), wreszcie kilkanaście okazów z dziedziny przemysłu ludowego”, *Oddział Chełmski*, „Rocznik P.T.K.”, 1911, s. 119; Swoje okazałe zbiory etnograficzne w charakterze depozytu dla Muzeum w Kaliszu przekazał baron Graeve „są to manekiny ze strojami ludowymi, albumy wycinanek, wzory tkanin a na pierwszym miejscu należy postawić 36 obrazów, malowanych przez artystów malarzy Floriana Piekarskiego i Łubieńskiego; obrazy przedstawiają typy ludowe, zwyczaje, chaty, dworki i.t.d.”, *Oddział Kaliski*,



5. Zbiory Oddziału Kujawskiego, „Ziemia” 1911, nr 3, ze zbiorów Centralnej Biblioteki PTTK

oraz „Ziemi”⁷³. W celu powiększenia regionalnych kolekcji sekcje muzealne kierowały odezwy do obywateli na swoim terenie, prosząc o poparcie i dostarczanie odpowiednich okazów muzealnych⁷⁴. Apele przygotowane przez

„Rocznik P.T.K.”, 1911, s. 135. „Rocznik Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego” wydawany w latach 1907–1913, (po trzyletniej przerwie z racji dziesięciolecia działalności PTK, ukazał się numer 1906–1916), był prawdziwą skarbnicą wiedzy o działalności Zarządu PTK oraz Oddziałów na prowincji. Składał się zazwyczaj z trzech części: I Sprawozdawcza Zarządu, II Oddziały na prowincji, III Dział naukowy oraz informacje na temat odczytów, wydawnicze i pocztówkowe. Rocznik miał charakter sprawozdawczy, podawał ilość członków, relacje z wycieczek, wskazówki do kolekcjonowania okazów przyrodniczych, tematy konferencji i tytuły wygłoszonych referatów z prowadzonych prac badawczych. Istotną część Rocznika stanowiły sprawozdania poszczególnych sekcji w regionalnych oddziałach PTK, w tym sekcji muzealnej.

73 Niezmiernie cenne dary dla Muzeum Ziemi Suwalskiej przekazał Antoni Strzelecki z Warszawy, który na skutek odezwy skierowanej do artystów polskich, nadesłał do Suwałk szablę Zygmunta II Augusta, szablę zdobytą pod Wiedniem w 1683 r., ryngraf z XVIII w., miedziany szkaplerz wydobyty spod fundamentów kościoła św. Piotra i Pawła w Warszawie, słucki pas jedwabny, medale z podobiznami królów polskich oraz dzieło „Chronica Polonorum” Macieja z Miechowa, *Kronika krajoznawcza*, „Ziemia” 1910, nr 35, s. 559.

74 Już w pierwszym numerze Rocznika PTK Zarząd apelował: „Te nasze skromne zbiory wyglądałyby o wiele okazalej gdyby osoby sympatyzujące z celami i zadaniami

zarządzających zbiorami, umieszczane w lokalnej prasie spotykały się z zainteresowaniem i aprobatą, dzięki czemu zbiory szybko się powiększały⁷⁵. Wskazówki jak zbierać i kolekcjonować okazy przyrodnicze były kierowane do penetrujących okoliczne tereny⁷⁶. Obiekty archeologiczne zdobywano dzięki badaniom prowadzonym w terenie, m.in. w Kielcach, Włocławku i Piotrkowie. Dostarczali ich także nauczyciele, duchowieństwo oraz właściciele ziemscy⁷⁷.

Ważnym czynnikiem kształtującym wizerunek PTK i jego muzealne zbiory były wystawy. Wielkim sukcesem okazała się wystawa „Zdobnictwa Ludowego” zorganizowana przez Oddział PTK we Włocławku w porozumieniu

naszego Towarzystwa zechciały powiększyć je okazami, nieraz bardzo pospolitemi w swojej najbliższej okolicy lecz nie spotykanymi i rzadkimi w innych stronach kraju. Dostarczenie kilku zasuszonych roślin lub owadów z jakiegokolwiek okolicy, kawałków marmuru z Kielc, piaskowca z Pińczowa lub Kunowa, kredy z Chełma, odłamków węgla z Dąbrowy, galmanu z Olkusza, wapienia z okolic lubelskich lub piotrkowskich, gipsu z kieleckiego, rudy żelaznej ze stron radomskich i kieleckich a torfu z płockich i łomżyńskich, itp., nie kosztuje wiele więcej nad trochę fатыgi i pamięci. O to, też jedynie prosimy wszystkich życzliwych rozwojowi naszego Towarzystwa”, *Zbiory Towarzystwa*, „Rocznik P.T.K.”, 1907, s. 38–39.

75 Na odezwę sporządzoną przez C. Apanowicza, skierowaną do ziemianek i nauczycieli ludowych, „przybyło 200 okazów oddzielnych i kolekcji [...]”. *[Oddział] Kujawski*, „Rocznik P.T.K.”, 1908, s. 128–129, Odezwę dla Muzeum Ziemi Piotrkowskiej wydrukowały „Echa Piotrkowskie”, w 300 egzemplarzach, po czym „dary i depozyty napływają zewsząd [...]”, *[Oddział] Piotrkowski*, „Rocznik P.T.K.”, 1909, s. 153.

76 W tym celu Zarząd PTK zorganizował w maju 1908 r. „Wystawę wycieczkową”, w „Uranji” (księgarni) w Warszawie, która obok map, przewodników, itp. prezentowała pomoce do kolekcjonowania podczas wycieczki oraz kolekcje zebrane na wycieczkach: zbiory przyrodnicze, zielniki, fotografie, wycinanki, zbiór skamieniałości z okolic Miechowa i Ojcowa, obfite zbiory etnograficzne A. Janowskiego. Ostatni dzień wystawy był poświęcony pokazowi przezroczy krajoznawczych. Wejście dla publiczności było bezpłatne, ewentualne datki wrzucano do puszek. Wystawę zwiedziło kilka tysięcy osób, *Wystawa wycieczkowa*, „Rocznik P.T.K.”, 1908, s. 34–36; Dla muzeum w Warszawie, młodzież w dobrach Ordynacji Zamojskiej zebrała „okazy ryb, gadów i owadów, dzięki pomocy administracji tych dóbr”, *Komisja muzealna*, „Rocznik PTK”, 1910, s. 41; Oddział PTK w Łodzi wydał „Krótkie wskazówki dla zbierających rośliny do zielnika”, *[Oddział] Łódzki*, „Rocznik P.T.K.”, 1909, s. 136; W sprawozdaniu Oddziału Chełmskiego z 1911 r. podano, że „nową sekcję muzealną p. Kiciński zapoczątkował i zapoznał nas ze sposobami poszukiwań, zbierania i kolekcjonowania biorąc udział w wycieczkach i na nich gromadząc zbiory do naszego muzeum”, *Oddział Chełmski*, „Rocznik P.T.K.”, 1911, s. 119.

77 K.C. Jędrzejczyk, dz. cyt., s. 70.



6. Zbiory Oddziału Kujawskiego, „Ziemia” 1911, nr 3, ze zbiorów Centralnej Biblioteki PTTK

z Towarzystwem Zachęty Sztuk Pięknych, w salach Zachęty w Warszawie⁷⁸. Osiągnięciem odnotowanym w „Ziemii” była etnograficzno-artystyczna „Wystawa Kujawska” w Muzeum Ziemi Kujawskiej we Włocławku⁷⁹, wystawa „Krajobraz Polski”⁸⁰, wystawa fotograficzna: „Polska w obrazach”⁸¹ i wiele innych.

Muzea krajoznawcze PTK były ważnymi ośrodkami kulturalno-oświatowymi w swoim regionie, obejmowały wszystkie dziedziny nauk humanistycznych i przyrodniczych. Jako instytucje publiczne miały służyć społeczeństwu i jego rozwojowi. Poprzez naukowe podejście do zbiorów

78 Ekspozyty ze swoich zbiorów wysłały również Muzeum w Suwałkach i Łowiczu oraz liczni właściciele prywatnych zbiorów. Wystawa trwała tylko miesiąc od 18 II do 18 III 1911 r., a odwiedziło ją 25 tysięcy osób, A. Janowski, *Wystawa Zdobnictwa Ludowego w Warszawie*, „Ziemia” 1911, nr 8, s. 116–119.

79 Jak na ówczesne warunki zorganizowana z rozmachem, przyciągnęła liczną grupę zwiedzających z odległych miejscowości i oddziałów PTK, A. Janowski, *Wystawa Kujawska*, „Ziemia” 1911, nr 23, s. 381–384.

80 *Oddział Łódzki*, „Rocznik P.T.K.”, 1911, s. 71.

81 Wystawa cieszyła się powodzeniem zwłaszcza wśród młodzieży. Podczas trwania wystawy odbywały się odczyty i pokazy przezroczy krajoznawczych: „Krajobraz polski”, „Góry polskie”, „Stara Warszawa”, „Kraków”, „Szata roślinna Polski”, „Lud polski”, „Tradycja ludowego budownictwa w architekturze polskiej”, „Z biegiem Wisły”, „Miasta polskie”, „Najpiękniejsze zakątki kraju”, itp.

pełniły rolę gabinetów badawczych i dydaktycznych. Przechowywane i eksponowane okazy stanowiły o bogactwie ziemi i ludzkiej wytwórczości, charakterystycznej dla regionu. Wobec braku suwerennego państwa, każdy nawet banalny przedmiot, był widzialną pamięcią narodu, a zbiory elementem jego przeszłości zachowanym dla przyszłości. Społecznicy-założyciele regionalnych muzeów PTK, mimo wielu trudności, braku przygotowania muzealnego oraz odpowiednich warunków lokalowych starali się sprostać założeniom i wymaganiom wytyczonym przez autorów projektów muzealnych. O odrębności kulturowej i terytorialnej „muzeów ziemi swojej” miały świadczyć ich nazwy, np. Muzeum Ziemi Suwalskiej, Muzeum Kurpiów, Muzeum Ziemi Lubelskiej, Muzeum Ziemi Piotrkowskiej, Muzeum Ziemi Kujawskiej. Muzea, jak pisze Krzysztof Pomian, w krajach pozbawionych niezależnej państwowości kompensować miały brak innych miejsc pamięci i kultury⁸².

ABSTRACT:

On the museums of the Polish Association for the Study of the Land until 1918. From theory to practice

The Polish Association for the Study of the Land (Polskie Towarzystwo Krajoznawcze, PTK) was established in 1906 in Warsaw with the aim of collecting objects and amassing knowledge regarding the various regions of Poland and their popularisation within the Polish society. This aim was carried out by means of establishing local branches, organising excursions, lectures, exhibitions and meetings, as well as establishing museum sections which in many cases were transformed into Land Study Museums. Presenting the early years of the Association's existence, the article highlights the special connection between the study of the land and museology. In both respects, its activities sprang from broadly understood patriotism and the duty to uphold memory. New branches of the Association were being organised without delay, and although their efforts to amass their own collections were sometimes less than successful, in many cases the involvement of its members and others supporters turned the highly diversified branch collections into very competently managed museums. Among those were collections at the Chełm, Kalisz, Kielce, Łowicz, Piotrków Trybunalski or Włocławek

82 K. Pomian, *Muzea i narody w Europie Środkowej przed pierwszą wojną światową*, post. opatrzył A. Rottermund, J. Miziołek, H. Kowalski (red.), Warszawa 2016, Warszawa 2016, s. 48.

branches. Their collections consisted almost exclusively of objects donated by local residents and collectors who participated in the study of the land. The periodical "Ziemia" published by the Association was of great help to the creators of these institutions, since it included descriptions, notes and reports from the activities of Polish and foreign museums and, perhaps more importantly, suggestions and recommendations regarding the creation of museums and information on pertinent publications. Museums set up by the Polish Association for the Study of the Land were important centres of culture and education, which served the society and promoted its development, also by commemorating its history and upholding national identity.

MAŁGORZATA WAWRZAK

absolwentka Wydziału Sztuk Pięknych UMK, autorka tekstów z zakresu sztuki nowożytnej i współczesnej, pracownik Zakładu Muzealnictwa, Członek Zarządu Toruńskiego Oddziału Stowarzyszenia Historyków Sztuki, sekretarz Podyplomowych Studiów Muzealnych. Członek zespołu realizującego projekt „Muzeum w polskiej kulturze pamięci do 1918 r.: wczesne instytucje muzealne wobec muzeologii cyfrowej” (finansowanego z MNiSW)

MAŁGORZATA WAWRZAK

is a graduate of the Faculty of Fine Arts of the Nicolaus Copernicus University, author of several texts on early-modern and contemporary art, employee of the Department of Museology, Member of the Board of the Association of Art Historians (Toruń Branch), secretary of the Postgraduate Studies in Museology, and member of the team of scholars involved in the "Museum in the Polish culture of memory until 1918: early museum institutions vs. digital museology" project (financed by the Ministry of Science and Higher Education).

GENEZA I ROZWÓJ ZORGANIZOWANEJ TURYSTYKI W WIELICKIEJ KOPALNI SOLI (1774–1918)

Kopalnia soli w Wieliczce to nie tylko autentyczny świadek rozwoju europejskiej i polskiej myśli technicznej, ale także jedna z pierwszych atrakcji turystycznych na ziemiach polskich. Zachowane źródła historyczne potwierdzają, że turystyka w kopalni soli rozwijała się już od schyłku XV wieku, kiedy to odnotowano pierwsze, sporadyczne wizyty wybitnych europejskich humanistów w Żupach Krakowskich (Mikołaja Kopernika, Konrada Celtesa, Joachima Rhetyka, poety śląskiego Adama Schroetera). W kolejnych stuleciach powoli rozwijający się ruch turystyczny miał charakter elitarny. Do 1774 roku tajemnice wielickiej kopalni były zarezerwowane, każdorazowo na wyraźne zezwolenie króla, dla przedstawicieli klas wyższych, dostojników świeckich i kościelnych, uczonych oraz dyplomatów¹.

Niewątpliwym przełomem w rozwoju wielickiej turystyki okazał się okres zaboru austriackiego. Przejęcie w 1772 roku Żup Krakowskich przez cesarzy austriackich stało się niemal jednocześnie momentem wcielenia, w 1774 roku, ściśle określonych zasad regularnego, zorganizowanego zwiedzania. Decyzje o charakterze prawno-organizacyjnym, a przede wszystkim wprowadzenie oficjalnych, bezpłatnych biletów wstępu sprawiły, że w XIX wieku kopalnia wielicka stała się popularnym obiektem turystycznym.

Dotychczas problematyce rozwoju turystyki wielickiej poświęcono zaledwie kilka publikacji, z których prawie każda ma charakter ogólny, ujmujący wspomnianą tematykę od początku istnienia kopalni po współczesność. Żaden z badaczy nie podjął się dotąd analizy okresu, którego prawne i organizacyjne rozwiązania stały się podstawą funkcjonowania dzisiejszej turystyki w kopalni soli. Tekst niniejszy stanowi próbę opisu najważniejszego okresu dla rozwoju wielickiej turystyki – okresu zaboru austriackiego.

Trudno dziś ustalić kiedy dokładnie nowe władze austriackie wyznaczyły pierwszą, oficjalną trasę turystyczną. Można jedynie przypuszczać, że istniała ona już w momencie wprowadzenia w 1774 roku pierwszej *Księgi Obcych* – rejestru gości kopalni wielickiej². Pamiętając, że w okresie zarządu austriackiego nic nie działo się bez oficjalnych decyzji i zezwoleń, można przypuszczać, że wspomniana trasa turystyczna wyznaczona została już w początkach zaboru austriackiego. Przypadkowość i niekontrolowana

1 Z. Szybiński, *Ruch turystyczny w kopalni wielickiej*, „Studia i materiały do dziejów żup krakowskich” (dalej: „SMDŻ”), t. 6, 1977, s. 141–160.

2 Archiwum Muzeum Żup Krakowskich Wieliczka (dalej: Arch. MŻKW), Akta Salinarne (dalej: AS), grupa XXXIII, sygn. 234, k. 1–45.

swoboda nie były cechami charakterystycznymi dla tej administracji. Czasy zaboru austriackiego w kopalni soli to przemyślane, konsekwentne i włożone w ściśle określone ramy administracyjne działania.

Jak wyglądała pierwsza podziemna trasa turystyczna? Niestety zachowane, najstarsze źródła opisują stan z lat 20. XIX wieku. Biorąc jednak pod uwagę fakt, że wprowadzane w późniejszym okresie przez urzędników salinarnych zmiany nigdy nie miały charakteru rewolucyjnego, można przypuszczać, że istniejące opisy z lat 1821–1822 oraz z roku 1842 oddają, w dużym stopniu, stan z końca XVIII i początku XIX wieku³. Pamiętać jednak należy, że od 1813 roku turyści schodzili do kopalni schodami szybu „Franciszka”. W okresie poprzedzającym korzystali z przedziału schodowego w szybie „Leszno”⁴. Być może mieli wówczas okazję zobaczyć dodatkowo wyrobiska usytuowane wzdłuż poprzeczni „Blum”, która była jedyną drogą dojściową do wyrobisk przeznaczonych dla turystów, a usytuowanych wokół szybu „Daniłowicza”. W efekcie mogli, prawdopodobnie, zwiedzać m.in. kaplicę Św. Jana Nepomucena powstałą przed 1743 rokiem.

Jak wspomniano zachowane źródła szczegółowo opisują trasę turystyczną z lat 20. XIX wieku. Wynika z nich, że w pierwszej połowie XIX wieku grupy turystów organizowane były dwukrotnie w ciągu dnia o godzinie 10:00 rano i 3:00 popołudniu. Zgodnie z obowiązującymi wówczas przepisami – każdy z gości musiał, przed zejściem do kopalni, uzyskać pisemną zgodę Naczelnika Administracji Salinarnej, którą osobiście odebrać mógł, tylko i wyłącznie, w siedzibie Zarządu i Administracji Salinarnej – w Zamku Żupnym⁵. Dopiero po uzyskaniu pisemnego pozwolenia turysta udawał się do budynku nadszybia szybu „Franciszek” (późniejszego szybu „Paderewski”), gdzie dokonywano jego rejestracji, odnotowując, we wspomnianej już *Księdze Obcych*, nazwisko, zawód i miejsce zamieszkania. Wówczas, zaopatrzony w płaszcz ochronny wykonany z białego lnu, w towarzystwie przydzielonego mu urzędnika – przewodnika i osób oświetlającymi drogę tzw. świecznych „spuszczał się” do kopalni. Korzystając z 260 schodów szybu „Franciszka” („Paderewski”) lub z transportu mechanicznego (kieratu

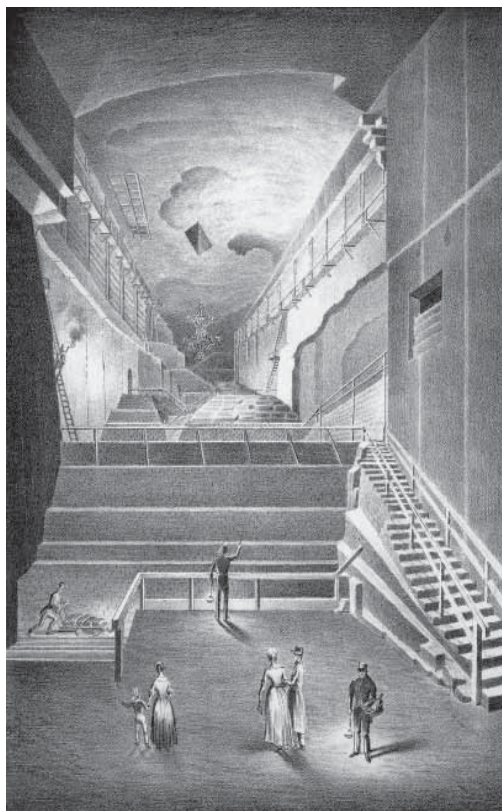
3 A. Grabowski, *Historyczny opis miasta Krakowa i jego okolic*, Kraków 1822, s. 221–45; J. Krasiński, *Przewodnik dla podróżujących w Polsce i Rzeczypospolitej Krakowskiej (...)*, Warszawa 1821, s. 10–13; J.N. Hrdina, L.E. Hrdina, *Geschichte der Wieliczkaer Saline*, Wien 1842, s. 249–274.

4 A. Kekowa, *Żupy Krakowskie w XVI-XVII w.*, [w:] *Dzieje Żup Krakowskich*, A. Jodłowski i in., Wieliczka 1988, s. 171; zob. J.K. Turski, *Przewodnik dla zwiedzających kopalnię Wieliczki*, Kraków 1868, s. 20.

5 Arch. MŻKW, L. Cehak, *Streszczenia aktów salinarnych [Inwentarz...] z lat 1772–1867*, rkps nr 205, t. 1, Kraków 1935–38, s. 102; zob. J.N. Hrdina, L.E. Hrdina, dz. cyt., s. 251–252.

polskiego) w szybie „Daniłowicza”, docierał do I poziomu wielkiej kopalni⁶.

Ówczesna trasa turystyczna obejmowała 21 komór oraz kilkanaście ciągów komunikacyjnych, takich jak chodniki, pochylnie, podłużnie. Przy blasku lamp górniczych turyści zwiedzali komory: „Antonia”, „Urszula Górna”, „Michałowice”, „Urszula”, „Drozdowice”, „Cesarza Franciszka”, „Fryderyka Augusta”, „Cesarza Franciszka Karola”, „Ks. Maksymiliana”, „Szczygielec”, „Przykos”, „Grzegorz”, „Hrdiny”, „Walczyn”, „Pistek”, „Steinhauser”, „Pieskowa Skala”, „Spalona”, „Klemens”, „Łętów” oraz Kaplicę św. Antoniego. Podkreślić należy, że dziewiętnastowieczna trasa turystyczna pokrywa się, w zasadniczym stopniu, z układem współczesnej trasy. Analogicznie do czasów austriackich turyści zwiedzają dziś wyrobiska skoncentrowane wokół szybu „Daniłowicza”, podziwiając, częściowo, te same komory, chodniki czy podłużnie. Niemniej jednak przez ostatnie dwa stulecia, zarówno zarząd austriacki, jak i później zarząd polski, układ trasy turystycznej nieco modyfikował. Wszelkie zmiany podyktowane były bądź kwestiami bezpieczeństwa, bądź chęcią udostępnienia turystom jak najszerszego obszaru kopalni. W samym XIX wieku z trasy wyeliminowano m.in. komory: „Przykos”, „Steinhauser”, „Fryderyka Augusta” czy „Maksymiliana”. Prawie jednocześnie przyłączono m.in. komory: „Walczyn”, „Rosetti”, „Mayer”, Kaplicę św. Krzyża czy Kaplicę Św. Kingi⁷.



1. Komora Michałowice, J. N. Hrdina, Wiedeń 1942 r.

6 J.N. Hrdina, L.E. Hrdina, dz. cyt., s. 251–252.

7 Tamże, s. 249–274, por. Arch. MŻKW, AS, grupa XXXIII, sygn. 2487, k. 484–486; por. J.K. Turski, dz. cyt., s. 24–25; *Ilustrowany przewodnik informacyjny dla P. T.*

Program zwiedzania wielickiej kopalni w czasach austriackich nie ograniczał się tylko i wyłącznie do przejścia długimi, podziemnymi wyrobiskami kopalni soli. Świadomie wzbogacany był on przez jej zarządcę dodatkowymi atrakcjami oraz eksponowanymi na sposób muzealny obiektami. Nie utworzono wówczas klasycznej ekspozycji muzealnej, niemniej jednak ówczesna trasa turystyczna ozdabiana była różnymi rzeźbami, pomnikami czy piramidami. I tak turysta spotykał w podziemiach wielickich pracujących górników, solne pomniki, obrazy, maszyny i urządzenia górnicze oraz podziemne kaplice i miejsca kultu. Co więcej, tak charakterystyczne dla dzisiejszych masowych „impres” muzealnych („Noc muzeów”) dodatkowe atrakcje był wkomponowane w trzygodzinny podziemny spacer. Wśród nich wymienić należy rekonstrukcję transportu kopalnianego – zwanego zjazdem diabelskim oraz pokaz bengalskich ogni sztucznych w komorze „Steinhauser”. Wrażenia turystów dopełniała muzyka orkiestry górniczej oraz podziemna kolej wraz z funkcjonującą na III poziomie (135 m pod ziemią) restauracją.

Prężnie rozwijająca się turystyka w XIX wieku nie miała charakteru jednolitego. Zarządcy, reagując na potrzeby rynku turystycznego, bezpieczeństwo zarówno zwiedzających jak i pracowników, a przede wszystkim priorytety zakładu górniczego stale modyfikowali obowiązujące zasady zwiedzania. Istotną cezurą czasową dla ruchu turystycznego w czasach austriackich jest rok 1868, kiedy to po raz pierwszy wprowadzono oficjalne opłaty⁸. W latach 1774–1867 wstęp, oświetlenie oraz wypożyczenie płaszczy ochronnych były bezpłatne. W relacjach podróżników z pierwszej połowy XIX wieku spotkać można informację o konieczności zaopatrzenia się „w zapas pieniędzy drobnych, nieuchronnie potrzebnych na zaspakajanie małych opłat, o które ludzie w żupach pracujących za pokazywanie rodzaju swych zatrudnień lub za małe usługi, co krok przypominają się”⁹, niemniej jednak tego typu wydatki miały charakter nieoficjalny i były dodatkową formą gratyfikacji dla górników zaangażowanych w obsługę ruchu turystycznego. Co więcej już w 1802 roku Wyższy Zarząd Salinarny uznał proceder za bezprawny i niedopuszczalny, a wszelkie formy dodatkowego wynagrodzenia, nazywane wprost żebranią, były surowo karane¹⁰.

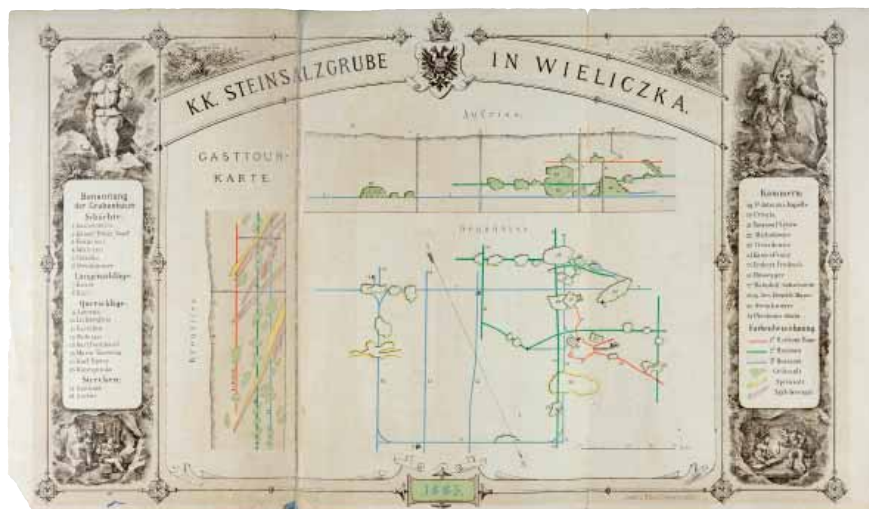
Wprowadzane w latach 60. XIX wieku zmiany dotyczyły przede wszystkim zasad związanych z organizacją ruchu turystycznego. 2 I 1868 roku, wraz z wejściem w życie Statutu Kasy Muzycznej (późniejszego Funduszu

zwiedzających kopalnię soli w Wieliczce, Wieliczka, 1893, nlb; F. Piestrak, *Kopalnie soli w Wieliczce, wykład Feliksa Piestraka wygłoszony dnia 1 sierpnia 1907 w Lubieniu Wielkim*, Lwów 1907, s. 12–21.

8 Arch. MŻKW, AS, grupa XXXIII, sygn. 1829, k. 27–31.

9 A. Grabowski, dz. cyt., s. 229.

10 Arch. MŻKW, L. Cehak, dz. cyt., s. 20.



2 .Przekrój trasy turystycznej w kopalni soli w Wieliczce, litografia barwna Marcin Salb, Wieliczka 1885

Zwiedzania Kopalni), przyjęto nowe zasady funkcjonowania ruchu turystycznego oraz, co istotniejsze, określono rodzaje i wysokości opłat za zwiedzanie wielickiej kopalni soli. Wprowadzono wówczas stałe koszty biletu wstępu – 20 centów, opłatę za pracę chłopca oświetlającego drogę – 30 centów oraz wypożyczenia białego płaszcza ochronnego – 10 centów. Dodatkowo sprecyzowano koszty oświetlenia, wprowadzając taryfikator z dziewięcioma klasami oświetlenia, do wyboru wg upodobań bądź możliwości finansowych zwiedzających. Tak radykalna zmiana, jaką było wprowadzenie oficjalnych opłat, nie powinna dziwić. W ciągu przeszło 100 lat zarządu austriackiego ilość turystów zwiedzających kopalnię stale rosła. O ile początkowo, czyli pod koniec XVIII wieku, wielicką kopalnię zwiedzało średnio, zaledwie 120 osób rocznie (w latach 1774–1793), o tyle w połowie XIX wieku liczba ta wzrosła dziesięciokrotnie, a na początku XX wieku prawie siedemdziesięciokrotnie. W 1865 roku kopalnię zwiedziło 1533 osoby, w 1876 roku 3717 osób, a w latach 1910 i 1911 liczba ta osiąga wielkość 8051 i 8209 osób rocznie. Przy tak stale rosnącej frekwencji niemożliwe wręcz było dalsze finansowanie turystyki przez kopalnię. Co więcej, wprowadzone wówczas opłaty stały się z czasem dodatkowym źródłem dochodu, który częściowo przekazywany był na potrzeby najbiedniejszy górników i ich rodzin¹¹.

11 Arch. MŻKW, AS, grupa XXXIII, sygn. 1829, k. 27–31; por. Arch. MŻKW, AS, grupa XXXIII, sygn. 234, k. 1–45; Arch. MŻKW, AS, grupa XXXIII, sygn. 2029, k. 1–18; Arch. MŻKW, AS, grupa XXXIII, sygn. 2899, k. 55.



4. Fragment wystawy w Muzeum Salinarnym w Wieliczce, lata 30. XX w., fot. W. Gargul

Nowo wprowadzony taryfikator oświetlenia wyodrębnił, ze względu na jej specyfikę, ostatnią – dziewiątą klasę, natomiast pozostałe osiem klas zostały ułożone wg klucza ich atrakcyjności, od klasy najwyższej do najniższej. Klasa najwyższa gwarantowała pełną ofertę oświetlenia wraz z towarzyszącymi jej atrakcjami, natomiast najniższa ustalała wybór pakietu minimalnego. Każda kolejna klasa oznaczała zmniejszenie zakresu świadczonych usług. Wyodrębniona przez zarząd salinarny nadzwyczajna klasa oświetlenia – klasa dziewiąta wydaje się najbardziej optymalną i korzystną. Dedykowana była zorganizowanym grupom, liczącym od 100 osób wwyż i obejmowała ona pełen pakiet oświetlenia wraz z przewidzianymi atrakcjami w klasie pierwszej. Grupy zorganizowane zobligowane były złożyć stosowne zamówienie najpóźniej na 2 dni przed planowaną wizytą i wpłacić 10% zadatku. Łączna cena oświetlenia dla grupy liczącej 100 osób wynosiła 100 zł waluty austriackiej (w. a.). W przypadku przekroczenia liczby 100, każda kolejna osoba musiała wnieść dodatkowo opłatę w wysokości 1 zł w. a. Zgodnie z nowo przyjętymi w 1868 roku zasadami kopalnia była otwarta dla gości w okresie zimowym, tj. od listopada do kwietnia, w poniedziałki i piątki, a w okresie letnim, tj. od maja do października, dodatkowo w środy. Ponadto zwiedzanie było możliwe tylko i wyłącznie w godzinach popołudniowych tj. o godzinie 15.00. W innych dniach i porach, ze względu na prowadzone prace ruch turystyczny był zakazany. Od 1868 do 1874

roku, w związku z remontem szybu „Daniłowicza”, turyści dostawali się do kopalni wyłącznie pieszo, korzystając z przedziału schodowego w szybie „Franciszka”. W efekcie przeprowadzonych prac zainstalowano, w nowym budynku nadszybia szybu „Daniłowicza”, maszynę parową.

W kolejnych latach wprowadzono jeszcze kilka kosmetycznych zmian. I tak w latach 70. XIX wieku wcielono w życie nowy cennik i nieco zmieniono obowiązujący kalendarz zejść turystów do kopalni. Zgodnie z nowymi zasadami kopalnie zwiedzano we wtorki, czwartki i soboty popołudniu, między 14.00 a 15.00. Co jednak istotniejsze, nowy taryfikator wprowadził wyraźny podział na turystów indywidualnych i grupy zorganizowane. Turyści indywidualni opłacić musieli bilet w cenie 2 zł w. a. oraz opłaty za ognie bengalskie: białe po 10 centów od sztuki, kolorowe po 20 centów od sztuki i za tzw. szmermel – 1 zł w. a. od sztuki. W przypadku grup zorganizowanych wprowadzono nowy podział klas oświetlenia, ograniczając ich liczbę do czterech. W każdej z klas wysokość opłat uzależniona była od ilości uczestników. I tak:

I klasa		II klasa		III klasa		IV klasa	
Ilość osób	taksa zł w. a.	Ilość osób	taksa zł w. a.	Ilość osób	taksa zł w. a.	Ilość osób	taksa zł w. a.
1–20	55	1–15	45	1–10	25	1–10	20
21–30	60	16–30	50	11–20	30	11–20	25
31–40	65	30–40	55	21–30	35	21–30	30
41–100	1 osoba po 1,60 /1 złr.						

Ponadto w latach 70. XIX wieku, wraz z ponownym dopuszczeniem do ruchu szybu „Daniłowicza”, a co za tym idzie uruchomieniem maszyny parowej, pojawiły się nowe świadczenia. Od 1874 roku pobierano od chętnych opłatę 30 centów od osoby za zajazd windą. Jednocześnie zniesiono dotychczasowe opłaty z tytułu wypożyczenia płaszcza ochronnego.

Kolejne zmiany przyniosła reforma monetarna z lat 90. XIX wieku. Ustalone w latach 70. stawki przeliczone zostały, zgodnie z nowym systemem monetarnym, ze złotych reńskich na korony. Jako ciekawostkę warto dodać, że w 1913 roku zainstalowano w budynku nadszybia szybu „Daniłowicza” skrzynkę pocztową. Urzędnicy salinarni zobowiązani zostali wówczas do sprzedaży znaczków pocztowych, wyjmowania ze skrzynki korespondencji i zaopatrywania jej stemplem pocztowym z napisem „C.K. kopalnia soli – K.K. Salzbergwerk Wieliczka”.

Obok tak dużej atrakcji turystycznej, jaką była już wówczas wielicka kopalnia soli na terenie miasta powołano do życia pod koniec XIX wieku Muzeum Salinarne. Przed jego powstaniem istniało przez jakiś czas Muzeum Szkoły Górniczej – rodzaj przyszkolnego gabinetu z pomocami naukowymi oraz niewielka ekspozycja pamiątek po osobistościach zwiedzających kopalnię w budynku nadszybia „Rudolfa”. Utworzenie Muzeum Salinarnego związane było z jubileuszem 50-lecia panowania cesarza. W ramach obchodów, w latach 1897–98, zbudowano, wg planu Tadeusza Mostkowskiego, tzw. Szygarówkę.

Budynek oficjalnie poświęcony został 2 XII 1898 roku. Pomieszczenia na parterze przeznaczone zostały na potrzeby Szkoły Górniczej, natomiast całe piętro zarezerwowane zostało dla wspomnianego Muzeum Salinarnego. Na przełomie 1899 i 1900 roku przeniesiona została do nowego gmachu Szkoła Górnicza, natomiast Muzeum urządzone zostało ok. 1901 roku. Trzon zbiorów nowo powstałej placówki tworzyły obiekty gromadzone przez salinę i Szkołę Górniczą. Jeszcze w początkach XX wieku o muzeum pisało, że „zawiera ono wszystko, co dotyczy kopalni, a więc okazy gatunków soli, narzędzia górnicze i różne przedmioty [...] jak najdawniejsze zabytki kopalni, plany, ryciny, akta, rachunki i pamiątki [...] mapy kopalniane z XVII i XVIII wieku, liczne modele geologiczno-górnicze, zbiory minerałów itp.”¹². Budowane wówczas zbiory muzealne były stale wzbogacane. W 1906 roku umieszczono w Muzeum jeden z najcenniejszych dziś w polskich zbiorach



5. Fragment ekspozycji pawilonu Salin Galicyjskich na Wystawie Krajowej we Lwowie z 1894, reprodukcja fotografii, fot. M. Nędza, Wieliczka lata 70. XX w.

12 P. Kurowski, *Działalność wystawiennicza żupy wielickiej do 1951 r.*, „SMDŻ”, t. 17, 1992, s. 118.

przykładów renesansowego rzemiosła artystycznego – Róg Bractwa Kopa-
czy, wykonany w 1534 roku prawdopodobnie przez Andrzeja Dürera. Jako
ciekawostkę dodajmy, że wprowadzono wówczas dodatkowe środki ostroż-
ności w postaci oszklonej witryny żelaznej. Ponadto w 1907 roku zakupiono
od Piotra Stachewicza 10 wielkich i 2 małe obrazy o tematyce kopalnianej.
We wspomnianym okresie pozyskano bogate zbiory minerałów, narzędzi
górnich, modeli oraz map, wśród których znalazły się, uważane dziś za
najcenniejsze, karty planów M. Germana z 1638 roku wraz z winietami wy-
konanymi przez W. Hondiusa w 1645 roku oraz plany J.G. Borlacha z 1719
roku i ich miedzioryty autorstwa J.E. Nilsona z 1766 roku. Całość dopełniały
bogate zbiory archiwalne. W 1911 roku Muzeum posiadało: 107 modeli mi-
neralogeno-geologicznych, 221 okazów minerałów, 225 okazów skał, 158
okazów paleontologicznych oraz kilkaset sztuk narzędzi, urządzeń, modeli,
tablic, obrazów, grafik, rysunków czy fotografii¹³.

Dalszy, szybki rozwój Muzeum Salinarnego wstrzymał wybuch I woj-
ny światowej. W 1914 roku Wieliczka znalazła się w strefie przyfrontowej.
W dniu 10 XI budynek Sztygarówki oddany zostały na potrzeby wojenne.
W dawnym gmachu szkoły i muzeum umieszczono Główną Komendę
Armii. Bogate zbiory muzealne zostały wywiezione do Wiednia lub ukryte
u księdza kanonika. Rozproszone zbiory nigdy nie wróciły w komplecie
do Wieliczki. Po odzyskaniu niepodległości muzeum, pozbawione swojej
dotychczasowej świetności, ale co gorsze zbiorów i źródła finansowania,
wznowiło swoją działalność. Co działo się z muzeum po I wojnie? Szczytko-
we źródła pozwalają jedynie przypuszczać, że w okresie międzywojennym
placówka, wobec narastających problemów finansowych, czasowo zawie-
szała swoją działalność. Dostępne informacje potwierdzają jedynie istnienie
muzeum jeszcze przed wybuchem II wojny światowej. O ile pierwsza wojna
światowa spowodowała zahamowanie rozwoju i częściowe rozproszenie
zbiorów, o tyle wybuch drugiej wojny światowej na trwałe przerwał jego
działalność¹⁴.

Na koniec dodajmy, że w omawianym okresie aktywność wystawien-
nicza żupy solnej nie ograniczała się tylko i wyłącznie do Wieliczki. Kilka-
krotnie „ówczesne muzealia” brały udział w wystawach w kraju i za granicą
m.in. w Krakowie, Poznaniu, Warszawie, Wiedniu, Lwowie, Londynie, Mos-
kwie i Paryżu¹⁵. W XX wieku wielicka turystyka systematycznie rozwijała
się, nabierając, po II wojnie światowej, charakteru masowego. Dziś łączy

13 P. Kurowski, dz. cyt., s. 119–120.

14 J. Grzesiowski, *Dzieje rogu górników wielickich*, „SMDŻ”, 1977, t. 6, s. 130–131;
por. P. Kurowski, dz. cyt., s. 120–124.

15 Tamże, s. 125–129.

ona w sobie zarówno wielowiekową tradycję, kilkusetletnią historię jak i nowoczesność, tworząc obecnie „podziemne miasto” z rozbudowaną infrastrukturą. Całość wzbogaca ekspozycja muzealna na III poziomie kopalni oraz w kompleksie Zamku Żupnego w Wieliczce. Każdego roku kopalnię zwiedza dziś ponad milion turystów z kraju i zagranicy.

ABSTRACT:

The roots and development of organised tourism in the Wieliczka salt mine (1774–1918)

The Wieliczka salt mine is not only a testimony to the development of European and Polish technological thought, but also one of the first tourist attractions to exist in Poland. Extant historical sources confirm that the first tourists visited the Cracow Saltworks in the final years of the 15th century; those still sporadic visitors were outstanding European humanists. In the subsequent centuries the slowly developing tourism was elitist in its nature. A breakthrough in Wieliczka tourism came in the period when Poland was partitioned by the neighbouring powers and the town belonged to Austria. Strict regulations for regular, organised sightseeing tours were introduced in 1774. In the course of the 19th century relevant managerial decisions, including the introduction of official, even though unpaid, entry tickets, made the salt mine a popular tourist destination. The year 1868, when an official entry fee was introduced for the first time, is a key caesura in the chronology of tourism in Wieliczka. Additional attractions enhanced the sightseeing program. The Saltworks Museum was instituted in the latter half of the 19th century and functioned continuously until the outbreak of the Second World War. In the period in question, pertinent exhibitions were organised not only in Wieliczka; objects belonging to the Museum were often a part of national and international exhibitions, e.g. those in Cracow, Poznań, Warsaw, Vienna, Lvov and Paris. Wieliczka tourism developed steadily throughout the 20th century, acquiring a mass character. Today, the sightseeing program combines a centuries-old tradition and an equally long history with modernity. The mine is an underground city with well-developed infrastructure, enhanced by a museum exhibition at the Saltworks Castle complex in Wieliczka. Over a million Polish and foreign tourists visit the mine every year.

BARBARA KONWERSKA

doktor nauk humanistycznych w zakresie historii, kustosz dyplomowany, od 2008 r. Główny Inwentaryzator, od 2017 r. Zastępca Dyrektora ds. Naukowo-Badawczych Muzeum Żup Krakowskich Wieliczka. Autorkach i współautorka wydawnictw, artykułów naukowych i popularno-naukowych oraz scenariuszy, folderów i katalogów wystaw. Prowadzi badania m.in. z zakresu historii fotografii, historii miasta Wieliczki oraz kopalni soli w czasach zaboru austriackiego.

BARBARA KONWERSKA,

PhD in History, is certified librarian, from 2008 the Chief Supervisor of Inventories, from 2017 Assistant Director for Research of the Cracow Saltworks Museum Wieliczka. She is the author or co-author of books, scholarly articles and popular-science texts, as well as exhibition designs, folders and catalogues. Her research focuses on, among others, history of photography and the history of the Wieliczka town and salt mine under the Austrian government.

PAMIĘĆ ARYSTOKRATYCZNA. GALERIE ATANAZEGO RACZYŃSKIEGO (1788–1874) W BERLINIE I GAJU*

Pamięć miała dla arystokratycznej świadomości znaczenie pierwszorzędne: pamięć o przodkach legitymizowała pozycję współczesnych, utrwalenie pamięci o współczesnych – było zobowiązaniem wobec następców. Pielegnowane przez arystokrację, czy szlachtę w ogóle, poczucie elitarnego uprzywilejowania, kluczowe z punktu widzenia tożsamości grupy, bo uzasadniające jej pretensje przywódcze, siłę swą czerpało z przekonania o istotności specyficznego zestawu rycerskich cnót, takich jak honor, męstwo, wierność etc. Cnoty te nie były jednak, jak w etosie mieszczańskim, przymiotami jednostki, lecz raczej przekazywanym dziedzicznie dobrem kolektywnym – stąd decydująca rola rodzinnej tradycji¹. Tradycja zaś jest domeną pamięci.

W interesującym nas wieku XIX znaczenie pamięci stało się dla arystokracji wręcz krytyczne. Na skutek rosnącej presji porewolucyjnej i postosiwieceniowej ideologii równościowej, ekonomicznego i społecznego awansu mieszczaństwa z jego burżuazyjnymi elitami na czele, wzrostu znaczenia warstwy urzędniczej w profesjonalizujących się administracjach państw, komercjalizacji i popularyzacji dóbr kultury etc. po raz pierwszy w nowożytnej historii Europy na taką skalę została poddana w wątpliwość przywódcza rola arystokracji, a ona sama wypracować musiała strategię obronne dla uzasadnienia swojej uprzywilejowanej pozycji². Walka o utrzymanie władzy była tym trudniejsza, że musiała toczyć się w nowych, zasadniczo obcych szlacheckim warunkach. Możliwości były dwie: albo próba odnowy szlacheckiego etosu i wzmocnienie więzi wewnątrzstanowych, albo otwarcie się na mieszczaństwo i budowa wraz z jego przedstawicielami elity społecznej nowego typu. Arystokracja całej niemal Europy opowiedziała się za rozwiązaniem pierwszym. „Praca nad wewnętrzną stabilizacją stanu szlacheckiego koncentrowała się na kilku zasadniczych zadaniach: zagwarantowaniu demograficznej ciągłości oraz stanu posiadania jako podstawy stosownego do stanu trybu życia, kontroli zachowań zgodnych ze szlacheckim obyczajem przez wszystkich członków stanu, wreszcie zabezpieczenie stanowych granic przed mieszczaństwem, to jest – obrona zgromadzonego przez szlachtę kapitału symbolicznego”³. Ten ostatni postulat stawał się stopniowo coraz istotniejszy, ponieważ narzędzia polityczno-prawne – w poszczególnych

* Artykuł oparty jest wcześniejszych studiach i w znacznej części powtarza wnioski zawarte w: M. Mencfel, *Atanazy Raczyński (1788–1874). Biografia*, Poznań 2016.

1 Zob. M. Wienfort, *Der Adel in der Moderne*, Göttingen 2006, s. 29.

2 Zob. H. Reif, *Adel im 19. und 20. Jahrhundert*, München 2012, s. 29–39.

3 Tamże, s. 30.

krajach proces ten następował oczywiście w różnym tempie i z różnym natężeniem – traciły skuteczność, na znaczeniu zyskiwała polityka symboliczna – czyli polityka pamięci.

W ciągu całej epoki nowożytnej elementem uprawianej przez szlachtę polityki symbolicznej były „inwestycje w sztukę”, tj. szeroko rozumiana działalność fundatorska, mecenasowska czy, szczególnie nas tutaj interesująca, kolekcjonerska⁴. Co najmniej od XVI wieku kolekcja była istotnym atrybutem elit władzy – jako oznaka prestiżu, smaku, wykształcenia, bogactwa. Ta zasadnicza myśl nie straciła aktualności aż po wiek XIX, ale począwszy od drugiej połowy XVIII stulecia uległa istotnym przeobrażeniom. W obliczu coraz donośniejszych głosów postulujących upublicznienie zbiorów, tj. wobec rosnących roszczeń opinii publicznej, urosłej w międzyczasie do rangi suwerennego podmiotu politycznego, idea kolekcji musiała ulec zasadniczej reinterpretacji. Renoma kolekcjonera nie wynikała już z samego tylko faktu posiadania luksusowych i pięknych obiektów, lecz z umożliwienia oglądania ich przez przedstawicieli znacznie szerszych niż dotąd kręgów społeczeństwa. Jeśli miała być skuteczna jako nośnik znaczeń – galeria, także prywatna, musiała stać się publicznie dostępną⁵.

*

Atanazego Raczyńskiego cechowało silnie poczucie przynależności do stanu szlacheckiego, a właściwie do jego najwyższej, arystokratycznej warstwy (tytuł arystokratyczny – hrabiowski – otrzymał od króla pruskiego Fryderyka Wilhelma III w 1824 roku). Wyczulenie na stanowe *decorum* było w znacznym stopniu konsekwencją wychowania, które odebrał pod okiem swego dziada i formalnego opiekuna (od 1804 roku), Kazimierza Raczyńskiego⁶. Zachowana korespondencja Kazimierza do młodego podopiecznego, zawierająca w istocie cały program formacyjny, wprost obfituje w zalecenia, rady i przestrogi odnośnie do przestrzegania stanowych norm i ideałów, a troska o pomyślność i dobre imię rodu stanowi pośród nich wartość najwyższą. Ukształtowany w duchu takich ideałów, przez całe życie pielęgnował Atanazy Raczyński wynikające ze stanowej przynależności przywileje

4 W odniesieniu do polskiej szlachty problem ten – fundatorskiej i mecenasowskiej działalności przedstawicieli rodów szlacheckich – stał się ostatnimi latami intensywnie eksploatowanym polem badawczym. Zob. m.in. A. Betlej, *Sibi, Deo, posteritati: Jabłonowscy a szuka w XVIII wieku*, Kraków 2010; A.S. Czyż, *Fundacje artystyczne rodziny Paców: Stefana, Krzysztofa Zygmunta i Mikołaja Stefana*, Warszawa 2016; R. Nestorow, *Pro domo et nomine suo. Fundacje i inicjatywy artystyczne Adama Mikołaja i Elżbiety Sieniawskich*, Warszawa 2016.

5 Zob. m.in. J.J. Sheehan, *Geschichte der deutschen Kunstmuseen. Von der fürstlichen Kunstammer zur modernen Sammlung*, München 2002.

6 Na temat biografii Atanazego Raczyńskiego zob. M. Mencfel, dz. cyt.

i akceptował związane z nią zobowiązania. Rozległe obszary swojej działalności wpisywał wprost w stanowy kontekst, deklarując otwarcie i po wielokroć, że najwyższą stawką i ostatecznym celem podejmowanych działań jest kluczowy z punktu widzenia arystokratycznej hierarchii wartości prestiż imienia własnego i rodziny. Taką też rolę wyznaczył we wczesnej deklaracji gromadzonej przez siebie kolekcji sztuki: w lutym 1822 roku napisał w dzienniku: „Mogę i muszę żyć za tysiąc *écu* miesięcznie. Pozostaje zatem znaczna nadwyżka.



1. Karl Wilhelm Wach, Portret Atanazego Raczyńskiego, 1826, ze zbiorów Fundacji im. Raczyńskich przy Muzeum Narodowym w Poznaniu

Tę chcę w całości poświęcić na jeden cel, a tym jest stworzenie kolekcji obrazów klasycznych, która byłaby tytułem do chwały mojej rodziny⁷. Wprawdzie zbiory Raczyńskiego nie wyczerpywały swojego potencjału w realizacji tego zadania, przypisywał on im także inne, może nawet donioślejsze i bardziej eksponowane cele⁸, ale walor związanego z nimi prestiżu nigdy nie został unieważniony.

*

Po fiasku koncepcji otwarcia galerii obrazów w Poznaniu, po sąsiedzku z wystawionym przez brata Edwarda pałacem-biblioteką, Atanazy Raczyński przeniósł swoje zbiory do Berlina i tam, w specjalnie dla nich wzniesionej przestrzeni w oficynie swojego domu przy Unter den Linden 21, latem

7 Wpis w *Dzienniku* Raczyńskiego pod datą 26 II 1822 r.; rękopis *Dziennika* znajduje się w zbiorach prywatnych w Londynie. Na temat kolekcji Raczyńskiego zob. A. Dobrzycka, *Galeria Atanazego Raczyńskiego w świetle Libri Veritatis*, „Muzealnictwo”, nr 9, 1959, s. 5–16; K. Kalinowski, Ch. Heilmann (red.), *Sammlung Graf Raczyński. Malerei der Spätromantik aus dem Nationalmuseum Poznań*, München 1992; M.P. Michałowski i in., *Galeria Atanazego Raczyńskiego*, Katalog zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu, t. 9, Poznań 2005.

8 Na ten temat zob. M. Mencfel, dz. cyt., s. 384–416.

1836 roku udostępnił je publiczności. O niedosłej realizacji poznańskiej powiemy tylko tyle: gdyby pomysł połączenia galerii i pałacu-biblioteki doszedł do skutku, realizowałby jako prywatna rezydencja prestiżowy, bardzo nośny symbolicznie program, a jako instytucja publiczna wpisywał się w odległą, ale wciąż jeszcze żywą tradycję biblioteki-muzeum. Ale działałoby się to w mieście prowincjonalnym, o dosyć niemrawym życiu kulturalnym i artystycznym, znaczącym jedynie lokalnie⁹.

Galeria Raczyńskiego w pruskiej metropolii znalazła się w zupełnie innej niż w Poznaniu konstelacji. W stolicy Księstwa byłaby to inicjatywa wyjątkowa, jedyna, bez konkurencji, w Berlinie wpisywała się w rozbudowaną i gęstą sieć instytucji artystycznych i wystawienniczych, której najważniejszymi elementami były otwarte w 1830 roku muzeum, udostępniane publiczności zbiory w rezydencjach królewskich oraz organizująca cykliczne wystawy akademia. A poza tym: pracownie malarskie, antykwiaryaty, czy wreszcie – większe i mniejsze, bardziej i mniej dostępne kolekcje prywatne, niektóre o wysokiej renomie i ugruntowanej pozycji na kulturowej mapie miasta. Wszystko to świadczy o zaawansowanym i wszechstronnym życiu artystycznym Berlina. Ono stanowiło środowisko i kontekst dla działalności Raczyńskiego na polu sztuki po 1834 roku.

Mimo tej konkurencji Raczyński w krótkim czasie znalazł dla siebie wyróżnione miejsce w artystycznym, a ściślej w galeryjnym pejzażu pruskiej stolicy. O szybkim awansie galerii Raczyńskiego zdecydowało kilka okoliczności. Po pierwsze fakt, że zbiór od początku umieszczony był w specjalnie dla niego przeznaczonym, starannie zaprojektowanym pomieszczeniu, które pozostawało wprawdzie w ścisłej i symbolicznie ważnej relacji z hrabiowską rezydencją, ale jednocześnie zachowywało znaczną architektoniczną i ideową odrębność. Po drugie ważyło to, że kolekcja od pierwszej chwili była szeroko jak na XIX-wieczne stosunki dostępna dla zainteresowanych. Jej otwartość podkreślał drukowany katalog zbiorów, którego pierwsze wydanie ukazało się już w 1838 roku, a kolejne aktualizowane edycje były publikowane co kilka lat¹⁰. Te dwie cechy nadawały kreacji Raczyńskiego charakter quasi-muzealny i sytuowały ją – obok zbiorów królewskich i książęcych oraz kolekcji Joachima Heinricha Wagenera, Pierre'a Louisa Ravené (od 1850 roku) i kilku innych – w wąskim i prestiżowym gronie galerii środkowych dekad XIX wieku, które należały wprawdzie do prywatnych właścicieli, jednakże były zarazem przestrzeniami życia publicznego. To, nawet w większym stopniu niż ranga eksponatów, uprzywilejowywało je wobec pozostałych, licznych w Berlinie galerii *stricto* prywatnych. Sprzyjało

9 Na temat galerii w Poznaniu zob. tamże, s. 427–435.

10 *Katalog der Raczyńskich Bilder-Sammlung*, [Berlin] 1838.



2. Eduard Gerhardt, Pałac Atnazego Raczyńskiego w Berlinie przy Exercierplatz (późniejszym Königsplatz) nr 2, ze zbiorów Fundacji im. Raczyńskich przy Muzeum Narodowym w Poznaniu

popularności kolekcji Raczyńskiego jeszcze i to, że wcześniej trafiły do niej dzieła budzące wśród publiczności silne namiętności – przede wszystkim entuzjastycznie odebrana *Bitwa Hunów* Wilhelma von Kaulbacha (która, jeśli wierzyć doniesieniom prasowym, „wywołała największe zainteresowanie wszystkich miłośników sztuki i artystów, tak, że sala [galerii] codziennie wypełniona jest odwiedzającymi”). I wreszcie czwarta okoliczność budująca rangę galerii Raczyńskiego: w roku jej inauguracji ukazał się pierwszy tom monumentalnej, szeroko komentowanej *Historii nowszej sztuki niemieckiej* jego autorstwa¹¹. Atanazy zadebiutował w Berlinie jednocześnie jako kolekcjoner i znawca sztuki, skutecznie podnosząc w ten sposób rangę swojego galeryjnego projektu.

Przestrzeń galerii przy Unter den Linden wkrótce okazała się zbyt ciasna dla rozrastającej się kolekcji. Zresztą w ogóle – dotychczasowy dom nie zaspokajał już potrzeb właściciela. Na początku lat 40-tych udało się Raczyńskiemu pozyskać działkę pod nowy pałac: rezydencja, wznoszona w latach 1844–1847 według planów Johanna Stracka, stała pod

11 A. Raczynski, *Histoire de l'art moderne en Allemagne*, t. 1–3, Paris 1836–1841. Wydanie niemieckie, w przekładzie F.H. von der Hagena: *Geschichte der neueren deutschen Kunst*, t. 1–3, Berlin 1836–1841.

prestżowym adresem na Exercierplatz nr 2, nieco na zachód od bramy brandenburskiej¹². Nowa galeria została urządzona na trzeciej kondygnacji pałacu¹³. Na dobre została otwarta w 1852 roku, po powrocie Raczyńskiego do Berlina z placówki dyplomatycznej w Hiszpanii. Niebawem też – ponieważ miała ona charakter publiczny, dostępna była za niewielką opłatą codziennie, najpierw przez dwie godziny, między dwunastą a drugą, potem przez cztery godziny, między jedenastą a trzecią – rozpoczęła się jej kariera jako jednego z najchętniej odwiedzanych prywatnych muzeów w pruskiej stolicy.

*

Wygląd i układ obu berlińskich galerii Raczyńskiego pozwalają się dość precyzyjnie rekonstruować. Jednak dla naszych potrzeb wystarczy powiedzieć tylko, że interesujący nas prestiżowo-upamiętniający cel zbiorów ani w jednej, ani w drugiej ekspozycji nie był realizowany w sposób nachalny. Owszem, znalazło się pośród wystawionych obrazów kilka portretów rodzinnych, ale ani w przestrzeni galerii, ani w katalogach nie zajmowały one pozycji uprzywilejowanej – w tych drugich traktowane były na równi z innymi dziełami jako przykłady prac danej szkoły czy środowiska artystycznego (we wczesnych edycjach katalogu wręcz nie identyfikuje się przedstawionych postaci). To raczej ogół działań Raczyńskiego – udostępnienie zbiorów, zadbanie o stosowną dla nich oprawę architektoniczną, przemyślana działalność mecenasowska i piśmiennicza, udział w pruskim i europejskim życiu artystycznym – zapewnił mu propagandowy sukces. Począwszy od wczesnych lat 40. i jeszcze nawet po śmierci Raczyńskiego jego zbiory prezentowane były w przewodnikach turystycznych jako jedna z najważniejszych publicznie dostępnych kolekcji sztuki i w ogóle atrakcji artystycznych w Berlinie. Już w 1838 roku poeta Heinrich Stieglitz poświęcił im obszerny i entuzjastyczny fragment w wierszowanym *Pozdrowieniu dla Berlina*¹⁴, a księżna Dorothea von Dino nazwała je dwa lata później „najlepszą prywatną kolekcją w Berlinie”¹⁵. Także angielska pisarka George Eliot

12 Zob. M.S. Cullen, *Das Palais Raczynski. Vom Bauwerk, das dem Reichstag weichen mußte*, „Berlin in Geschichte und Gegenwart. Jahrbuch des Landesarchivs Berlin“ 1984, s. 25–48.

13 Na temat galerii zob. E.F. Grauer, *Briging the Gap – Count Athanazy Raczyński and His Galleries in Poland and Prussia*, „Artium Quaestiones”, t. 15, 2004, s. 5–49, tu s. 24–35.

14 H. Stieglitz, *Gruß an Berlin. Ein Zukunftstraum*, Leipzig 1838, s. 27–29.

15 [D. de Talleyrand-Périgord, Herzogin von Dino], *Aus der Chronik der Herzogin von Dino späteren Herzogin von Talleyrand und Sagan 1840–1862*, herausgegeben, mit Anmerkungen und biographischem Index versehen von der Fürstin Anton Radziwill geborene von Castellane, einzig autorisierte Uebersetzung von Freiherr von Cramm, Berlin [1911], s. 31.

wizytę w galerii Raczyńskiego i oglądanie „małej ale bardzo dobranej kolekcji obrazów” uznała za „jedną z największych przyjemności artystycznych” w czasie jej pobytu w Berlinie w marcu 1855 roku¹⁶. W tym samym czasie najważniejsze berlińskie pisma branżowe, jak „Museum” czy „Kunstblatt”, komplementowały kolekcjonerską i mecenasowską działalność arystokraty. Do końca jej istnienia, w oficjalnym obiegu kolekcji Raczyńskiego nie nazywa się inaczej niż „Graf Raczynski'sche Gemälde-Galerie”.

*

Bardziej bezpośrednią i zdecydowaną wypowiedź na temat istoty i roli arystokracji w zmieniającym się świecie sformułował Raczyński jednak poza Berlinem. Była to wypowiedź spersonalizowana, odnosząca się do Raczyńskiego i jego rodziny, ale pozwalająca się interpretować znacznie szerzej – jako w pełnym tego słowa znaczeniu manifest przywiązania Atanazego do tradycyjnych wyobrażeń o miejscu, znaczeniu, przywilejach i powinnościach arystokracji w ogóle. Galeria portretowa w Gaju Małym w Wielkopolsce – bo o niej mowa – była tym samym w całości poświęcona refleksji nad arystokratyczną pamięcią.

Galerię malarskich portretów rodowych stworzył Raczyński w latach 1865–1870 w specjalnie dla tego celu wzniesionym budynku w swym ziemskim majątku w Gaju niedaleko Obrzycka, kilkadziesiąt kilometrów na północ od Poznania. Odwołując się do tradycyjnej formuły, zaktualizował ją, nadał oryginalną formę i uczynił bardzo bogatą w treści.

W dojrzałym okresie życia majątek w Gaju nabrał dla Raczyńskiego szczególnego znaczenia. Od czasu powrotu z dziesięcioletniego pobytu na półwyspie Iberyjskim do Berlina, to jest od jesieni 1852 roku, Atanazy przyjeżdżał do Gaju bardzo często, nawet kilka razy w roku. Początkowo sprostawały go tu głównie sprawy administracyjne, ale wkrótce wielkopolski majątek stał się jego ulubionym miejscem wytchnienia. Gaj, jak wcześniej przez pewien czas galicyjska Zawada, stał się spełnieniem wyrażanego do wczesnej młodości pragnienia posiadania wiejskiego pałacu lub zamczku.

Gaj był własnością Raczyńskich od połowy XVIII wieku. Na początku XIX stulecia Filip Raczyński wystawił tam niewielki dwór o prostej, surowej bryle urozmaiconej jedynie przez mansardowy dach. Założenie rozbudował w kilku etapach Atanazy, wznosząc w 1845 roku nowy, znacznie większy od ojcowskiego dworu pałac oraz, w latach 60., skomunikowany z nim jedynie wąskim przejściem w wieży budynek galerii i monumentalną wieżę bramną z przejazdem łączącą dwór i pałac. Nowe wybudowania uzyskały po 1860 roku stylistycznie dość niespodziewaną, neorokokową dekorację

16 G. Eliot, *The Journals of George Eliot*, M. Harris, J. Johnston (red.), Cambridge 1998, s. 254.



3. Pałac w Gaju Małym, stan obecny, fot. M. Mencfel

z terakoty w oprawach okien i zostały wzbogacone przez skromny, ale ciekawy program rzeźbiarski zrealizowany na elewacjach wieży bramnej i galerii. W efekcie powstało eklektyczne założenie o interesującej, asymetrycznej, dającej malowniczy efekt kompozycji.

Budynek galerii, prosty w planie, ale o ciekawej bryle, zamyka założenie od wschodu. Zwróconą ku północy fasadę zdobią dwa duże okna zamknięte łukiem pełnym oraz usytuowana ponad nimi prostokątna nisza wypełniona płaskorzeźbionym herbem właściciela. Bogatszą dekorację posiada także ściana zachodnia, od dziedzińca, na której zrealizowano program rzeźbiarski. Wewnątrz znajdują się dwa pomieszczenia: wąski przedsionek, do którego wchodzi się z wieży, oraz właściwa galeria o zaskakującym układzie. Jej niewielką przestrzeń organizują dwie kolumny z szarego granitu o brązowych kapitelach, wprowadzających w partii krzyżowego sklepienia podział na sześć przęseł. Ściany galerii są pozbawione dekoracji, jedynie górą obiega je skromny fryz, na którym zapisano złotymi literami na czarnym tle nazwiska i godności sportretowanych. Bogato zdobione jest natomiast sklepienie, które zostało pokryte malarską ornamentyką nawiązującą do malarstwa rzymskiego. Wnętrze jest mroczne; północne okna dają niewiele światła, a pierwotnie było go jeszcze mniej, bo okna wypełniały zaciemniające pomieszczenie witraże o treściach heraldycznych. Całość

nasuwa skojarzenia z architekturą sakralną i przekonująco brzmią słowa Elise Grauer, widzącej w galerii „rodzinne sanktuarium”¹⁷.

W tak zaaranżowanej przestrzeni Raczyński umieścił, wieszając na ścianach w dwóch rzędach, 46 portretów przedstawiających przedstawicieli rodu i rodzin spokrewnionych¹⁸. Ich zestaw pozwala się dokładnie zrekonstruować, zostały wyszczególnione w specjalnym katalogu wydanym przez Atanazego w 1866 roku, któremu od razu należy poświęcić trochę uwagi, gdyż jego treść może wskazać istotny trop dla interpretacji założenia¹⁹.

Trzeba od razu powiedzieć, że fakt publikacji katalogu galerii w Gaju jest w istocie zaskakujący. Jak wspomniano, Raczyński drukował wcześniej regularnie katalogi swojej galerii berlińskiej, ale tamta miała charakter publiczny i wydawnictwa mogły z powodzeniem służyć odwiedzającym jako przewodniki po zbiorach. Inaczej w Gaju. Tutejsza realizacja wręcz ostentacyjnie odwracała się od widza, manifestując swą prywatną, intymną naturę. Ale i sam katalog, niewielka, trzydziestostronicowa książeczka, ma specyficzny układ. Akcent pada w nim na ogół nie na portrety (obrazy), a na postaci sportretowanych (bohaterów obrazów). Jest to w istocie dzieło genealogiczne, zbiór biogramów wybranych członków rodu, jakby uzupełnienie do monumentalnych *Badań historycznych* opracowanych i wydanych przez Atanazego w tym samym czasie. Mamy więc w Gaju do czynienia z realizacją niosącą przede wszystkim treści genealogiczne. Jednak skąd u Raczyńskiego determinacja, by w późnym okresie życia stworzyć takie dzieło i dlaczego zostało ono zrealizowane właśnie w Gaju, a nie w berlińskim pałacu



4: Galeria portretów przy pałacu w Gaju, stan obecny, fot. M. Mencfel

17 E.F. Grauer, dz. cyt. s. 42–43.

18 Pełną listę podaje M. Pawlaczyk, *Portrety Raczyńskich. Przyczynek do dziejów rodziny i jej kolekcji*, „Studia muzealne”, t. 11, 1984, s. 81–128.

19 *Katalog der Familien-Portraits in Gay*, Posen 1866.

hrabiego? Odpowiedzi na te pytania kryją się tak w samym założeniu, jak i zewnętrznych okolicznościach jego realizacji.

Jak zaznaczono, galeria uzyskała skromną, ale ciekawą oprawę rzeźbiarską. Stanowią ją przede wszystkim trzy rzeźby figuralne. W niszach umieszczonych na ścianie zachodniej, pozbawionej poza tym dekoracji, ustawione zostały pełnoplastyczne figury z terakoty. Figury w Gaju przedstawiają kolejno, patrząc od lewej: półnagięgo starca trzymającego w ręce martwe jagnię, kobietę w powłóczystej szacie, z wieńcem na głowie i snopkiem zboża w ręce oraz młodzieńca o nagim torsie wspierającego się na bujnym krzewie winorośli. Wzorów dla postaci dostarczyły rzeźby berlińskiego artysty Juliusa Franza, wykonane w połowie lat 60. XIX wieku. W katalogu fabryki March – która figury wykonała – rzeźby te, uzupełnione o czwartą figurę, przedstawiającą kobietę z rogiem obfitości w ręce, zostały potraktowane jako zespół i przedstawione na jednej planszy²⁰. Ponieważ przeznaczone były do produkcji seryjnej i trafić mogły do różnych odbiorców, nieść mogły rozmaite znaczenia, zależnie od kontekstu i potrzeby.

Precyzyjna identyfikacja figur w Gaju jest tymczasem mniej istotna, bo i bez tego niosą one łatwe do odczytania znaczenia związane z naturą, płodnością, rolnictwem. Mówią o dostatku płynącym z gospodarstwa: z pasterstwa i myślistwa, z uprawy roli i z ogrodnictwa, poddanym niezmiennemu rytmowi przyrody (wyrażonemu sekwencją: młodzieniec – dojrzała kobieta – starzec). Program figuralny dopowiadany jest przez ornamentykę w postaci bujnych splotów liści i kwiatów w oprawach okien. Przyrodzie upersonifikowanej i stylizowanej towarzyszy wreszcie rzeczywista natura. Pałac usytuowany był w parku angielskim, zaś jego ściany, jak o tym świadczą zachowane do dziś haki dla pnączy, pokrywały gęste zwoje bluszczu czy winorośli. Raczyński wyraźnie podkreśla zatem ziemiański, wiejski charakter pałacu w Gaju.

Ciekawe, że w korespondencji z lat 60. Raczyński, od czterdziestu lat światowiec i mieszkaniec stolic europejskich, chętnie prezentuje się jako ziemianin, nawet nie sprawny zarządca majątkiem, ale wprost jako gospodarz, rolnik. Oczywiście, majątki ziemskie stanowiły podstawę ogromnej fortuny Atanazego, były ekonomiczną podstawą jego egzystencji i wszechstronnej działalności. Ale nie tylko względy ekonomiczne, lecz, by tak rzec, tożsamościowe skłoniły go do takiego właśnie definiowania charakteru siedziby.

W połowie lat 60. XIX wieku decyzja o rozbudowie wiejskiej rezydencji i jej symbolicznym dowartościowaniu poprzez wzniesienie galerii

20 *Ernst March's Thonwaaren Fabrik Chralotenburg bei Berlin*, Berlin 1869 [katalog wyrobów firmy], tab. IV.

portretowej, a także pochwały życia wiejskiego utrzymane w tonie pasterkiej idylli nabierały charakteru deklaracji światopoglądowej, czy wręcz politycznej. Środkowe dekady XIX wieku to w krajach Środkowej Europy okres gwałtownej industrializacji. Zanim wielki krach giełdowy roku 1873 przyniósł jego kres, pełną parą szła wielka produkcja fabryczna, rozwijała się sieć kolei żelaznych, powstawały przemysłowe imperia, niosąc nie tylko technologiczny progres, ale także głębokie przemiany społeczne i polityczne: dominację wielkiego kapitału, ruchy migracyjne na wielką skalę, pauperyzację proletariackich warstw społeczeństwa, zaś na poziomie teorii politycznej – awans ideałów klasycznego liberalizmu z jednej strony i rozwój myśli socjalistycznej i komunistycznej z drugiej strony. W Berlinie wszystkie te procesy występowały z wielką wyrazistością wpływając na charakter miasta. Oto fotograficzna panorama pruskiej stolicy z połowy lat 60., wzięta od zachodu: na pierwszym planie pałac Raczyńskiego, w tle – przemysłowa *metropolis*.

Wiejska siedziba, utrzymana w formach historycznych i obudowana idyllicznym dyskursem, stanowiła alternatywę dla zindustrializowanego miasta – ucieczkę przed nim i zarazem jego kontestację. Dawala wyraz, co nawet ważniejsze, sympatiom dla tradycyjnego porządku politycznego, społecznego i ekonomicznego. W takiej znaczeniowej ramie widzieć należy galerię portretową Raczyńskiego, realizację także pod względem typologicznym bardzo tradycyjną. Nie w tym rzecz, że Raczyński był przeciwnikiem technologicznego postępu. Jednakże inaczej niż liczni optymiści XIX stulecia nie wiązał technologicznego progresu z ideą udoskonalenia i wyzwolenia człowieka. Przeciwnie, przerażały go zmiany społeczne i szerzej: cywilizacyjne, które postęp niósł ze sobą jako efekt uboczny, zmiany tym szybsze i bardziej dramatyczne, że napędzane przez komplikującą się sytuację polityczną.

Korespondencja Raczyńskiego z lat 50. i 60., gdy dotyczy spraw politycznych, utrzymana jest niemal bez wyjątku w pesymistycznym, a momentami katastroficznym tonie: „uwagam – pisał w 1860 roku – że świat zmierza ku otchłani”²¹. Nie stracił zupełnie nadziei na utrzymanie drogiego mu tradycyjnego porządku politycznego i społecznego w Europie. Jego wyobrażenia była jednak zdominowana przez obraz Europy poddanej tyranii jednej z dwóch, jak je nazywał, piekielnych potęg (*puissances infernales*), Francji Ludwika Napoleona lub Anglii lorda Palmerstona. Zwycięstwo dowolnej z nich oznaczać miało dla kontynentu „degradację lub upadek tronów, destrukcję wszelkiego porządku, ruinę handlu i przemysłu, rewolucjonistów w roli panów sytuacji”²². W odpowiedzi na taki stan rzeczy sformułował Raczyński

21 Z listu Atanazego do Ferdinanda von Galena z 22 XI 1860 r.; odpis w *Dzienniku*.

22 Z listu Atanazego do Alphonse'a d'Antioche z 26 III 1860 r.; odpis w *Dzienniku*.

na swój użytek program politycznego minimalizmu, wyrażony najpełniej w liście do przyjaciela z 10 IV 1860 roku: „Mieć do dyspozycji fundusze, zachować wszystko, co może być zachowane, nie mieszać się w nic, co mnie nie dotyczy i pozostawać biernym – oto mój cały system polityczny”²³. W tym kontekście prowincjonalna rezydencja w Gaju może być postrzegana jako realne, ale przede wszystkim symboliczne refugium dla tradycyjnych wartości, ideałów i obyczajów, przestrzeń ucieczki i znaczącej pasywności.

Zwrot ku tradycji, przywiązanie do wartości i ideałów usankcjonowanych w przeszłości nadawały galerii walor retrospektywny. Widziana w innej perspektywie, odslania ona wszakże swój potencjał prospektywny – zwraca się ku przyszłości, sankcjonując pewien jej aspekt związany z – kluczową dla arystokratycznego myślenia – kwestią sukcesji po Atanazym.

W późnych latach 60., gdy Raczyński budował galerię w Gaju, jego syn Karol był już człowiekiem dojrzałym, miał lat pięćdziesiąt, a pozostawał bezdzietny. Męskiego potomka, Edwarda Aleksandra, posiadał wprawdzie bratanek Atanazego, Roger, obu jednakże Raczyński wykluczył z grona swoich sukcesorów. W tej sytuacji jako spadkobiercy zostali wskazani synowie Wincentego Raczyńskiego, reprezentujący kurlandzką linię rodu, nie związani dotąd z Wielkopolską. Ta polityka rodowa znalazła swoje odzwierciedlenie w galerii. Zabrakło w niej portretów Rogera i Edwarda Aleksandra, natomiast w osobach Wincentego Raczyńskiego i jego żony Luizy oraz ich dwóch synów, Wilhelma i Edwarda, a także żony Wilhelma, Marii, silnie reprezentowana była linia kurlandzka. Tym samym galeria mówiła o jej ścisłej przynależności do rodziny i w ten sposób sankcjonowała decyzję spadkową Atanazego. Zarazem nakładała na spadkobierców obowiązek pielęgnacji nie tylko materialnej, ale również duchowej i ideowej spuścizny po Raczyńskim, której galeria i całe założenie w Gaju były nośnikami.

ABSTRACT:

Aristocratic memory. The Berlin and Gaj galleries of Atanazy Raczyński (1788–1874)

The endeavours of this discerning scholar and art lover in the field of art collecting reflect two conceptions of aristocratic memory: the public one, which highlighted the social and cultural duties of the gentry as a class, and the private one, with its focus on traditional values and the perception of the place, significance, privileges and duties of the aristocracy in general. The

23 Z listu Atanazego do Alphonse'a d'Antioche z 10 IV 1860 r.; odpis w *Dzienniku*.

first of those was put into effect by means of a private gallery, opened in the year 1836 in Berlin, which presented renowned paintings in a state-of-the-art manner. This, combined with Raczyński's output as an author and his involvement in the artistic life of Prussia and of Europe, quickly assured him the admiration of his contemporaries. Raczyński himself perceived his endeavour to amass a collection of classical paintings as a duty, but also as a source of personal prestige that enhanced the standing of his family. These aims were a component of the then-current strategies of restoring the ethos of the gentry class, firmly inculcated in Raczyński during his youth. His other, less renowned collection was a portrait gallery established in 1865–1870 in the Gaj Mały estate in Greater Poland. Its artistic and ideological program was expressed through the architectural form of the edifice which, together with the carefully arranged space where 46 portraits of family members and members of related families were exhibited, constituted a *sui generis* family shrine. Similarly to the Berlin collection, this gallery was described in a catalogue published by Raczyński, even though its character was more private. A turning towards tradition, so clear in the case of the Gaj gallery, expressed not only Raczyński's attachment to traditional values and ideals, but also his concern as to the subsequent fate of his material and non-material legacy. The article is based on earlier research and to a great extent reiterates the conclusions found in *Atanazy Raczyński (1788–1874). Biografia*, Poznań 2016, by the same author.

MICHAŁ MENCFEL

doktor habilitowany, adiunkt w Instytucie Historii Sztuki UAM, autor szeregu publikacji z dziedziny kolekcjonerstwa, kierownik grantu „Atanazy Raczyński (1788–1874). Zabezpieczenie, naukowe opracowanie i krytyczna edycja piśmienniczej spuścizny wielkopolskiego arystokraty, dyplomaty, historyka i kolekcjonera sztuki” (finansowanego z MNiSW)

MICHAŁ MENCFEL

PhD (habil.) is an assistant professor at the Institute of Art History of Adam Mickiewicz University, author of several publications on art collecting, supervisor of the “Atanazy Raczyński (1788–1874). Preservation, scientific elaboration and critical edition of the literary legacy of an aristocrat, diplomat, historian and art collector from Wielkopolska” project (financed by the Ministry of Science and Higher Education).

EKSPOZYCJA A KONCEPCJA KOLEKCJONERSKA. CASUS MUZEUM KSIĄŻĄT CZARTORYSKICH

Muzeum Książąt Czartoryskich składa się z trzech budynków – Arsenалу miejskiego przy ul. Pijarskiej 8, Collegium Novum, czyli dawnego klasztoru oo. Pijarów przy ul. Pijarskiej 6 oraz pałacu przy ul. Św. Jana 19. Historia siedziby Muzeum rozpoczęła się, kiedy Władysław Czartoryski przy ideowym wsparciu prezesa Akademii Umiejętności dr. Józefa Majera¹ podjął decyzję ulokowania w Krakowie rodzinnych zbiorów: po prawie 30-letnim okresie kształtowania muzeum puławskiego, zakończonym wraz z wybuchem powstania listopadowego ewakuacją zbiorów do Paryża, gdzie w Hôtel Lambert gromadzono zwożone stopniowo z Polski i na bieżąco kupowane zabytki², kolekcja miała wrócić na ziemię polskie i nadal służyć polskiej publiczności. Moment ten był niezwykle istotny w kontekście spełnienia założeń, jakie pojawiły się u podstaw tworzenia kolekcji przez księżną Izabelę Czartoryską – publicznej dostępności i wartości edukacyjnej zbiorów³. Cel ten został podjęty przez Władysława Czartoryskiego i wzbożony o wartość naukową. „Zakład naukowy”, jak książę nazwie swoje muzeum, miał służyć nie tylko szerokiej publiczności, ale też badaczom, stąd pozyskiwane przez niego zabytki uzupełniały braki w kolekcji puławskiej w kierunku stworzenia zespołów reprezentatywnych dla rozwoju sztuki. Wybór miejsca na muzeum zdeterminowało względne bezpieczeństwo zbiorów złożonych w Krakowie, naukowa atmosfera miasta i aspekt ekonomiczny – podarowanie na przyszłe muzeum przez Gminę miasta Krakowa dawnego Arsenалу z basztami Ciesielską i Stolarską. Kontrakt na wieczyste użytkowanie budynków podpisano 13 XI 1874 roku⁴. Akt ten stał się początkiem przekształcania architektonicznego i scalania kilku budynków w rejonie murów miejskich, które miało trwać jeszcze po śmierci Władysława Czartoryskiego⁵.

1 Rękopis ze zbiorów Biblioteki Książąt Czartoryskich w Krakowie, (dalej BCz) 12967.

2 A. Zamoyski, *Paryż*, [w:] *Muzeum Czartoryskich. Historia i zbiory*, Z. Żygulski jun. (red.), Kraków 2008, s. 95–121.

3 Z. Żygulski jun., *Dzieje zbiorów puławskich. Świątynia Sybilli i Dom Gotycki*, Kraków 2009, s. 255–261.

4 BCz 12967.

5 J. Lepiarczyk, *Dzieje budowy Muzeum Czartoryskich w Krakowie*, „Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie”, 1953, s. 179–216; M. Rostworowski, *Kraków*, [w:] *Muzeum Czartoryskich...*, dz. cyt., s. 149–196.

Dwukondygnacyjny Arsenał Czartoryski przeznaczyl na zbiory biblioteczne, które od 1875 roku zaczęto sukcesywnie sprowadzać z Sieniawy i umieszczać w sali na parterze. Drugi budynek muzealny, tzw. Klasztorrek⁶ książkę kupił w 1876 roku i tego samego roku, 1 XII, otwarto dla zwiedzających prowizoryczną ekspozycję na pierwszym piętrze. W trzy lata od transakcji kupna Magistrat zatwierdził plan przebudowy fasady i mostka, łączącego od 1878 roku Klasztorrek z Arsenalem, który zrealizowano według projektu Maurycego Ouradou w latach 1879–1884 w stylu neogotyku francuskiego. Wówczas też połączono pomieszczenia z zachowaniem układu korytarzy i cel klasztornych przeznaczonych na cele ekspozycyjne. Pokoje były małych rozmiarów, korytarze zbyt wąskie, aby odpowiednio wyeksponować dzieła sztuki i pamiątki a przede wszystkim pokazać całość kolekcji.

Trudy, z jakimi borykali się pierwsi pracownicy muzeum pod dyrekcją prof. Józefa Łepkowskiego obrazują zachowane materiały archiwalne⁷, które pozwalają odtworzyć proces kształtowania się tej instytucji. Do Krakowa przewożono stopniowo zabytki z Paryża, które rozpakowywał kustosz Leon Bentkowski, katalogował rozdzielając zespoły muzealne i biblioteczne, a w razie potrzeby zlecał naprawy. We fragmencie raportu z 15 XII 1877 roku donosi księciu: „spisałem przedmioty [...], dokończyłem katalog zbrojowni, oprócz tego co się u P. Matejki znajduje, bom tego dotąd nie odebrał; w tym katalogu zbrojowni jest teraz Nrów 304. [...] Miniatur jeszcze nie spisałem będę miał z nimi kłopot, bo wiele z nich nie wiem kogo przedstawiają, więc zostawię miejsca puste na nazwiska, a opiszę każdą miniaturę szczegółowo”. Niektóre książki i zabytki korelowano z katalogami Świątyni Sybilli i Domu Gotyckiego, lecz Bentkowski skarżył się na ogólnikowe zapisy nie pozwalające na ich identyfikację⁸. Dla publiczności otwarta była Zbrojownia. Zwiedzającym towarzyszył Bentkowski, pokazując niektórym więcej niż zawierała ekspozycja, choć zastrzegał się „wymawiam się jak mogę dla braku czasu, bo roboty mam więcej niż podołać mogę”⁹.

Optymalnym rozwiązaniem dla podniesienia komfortu przechowywania i eksponowania zbiorów było zwiększenie przestrzeni muzealnej. Koncepcja architektoniczna i użytkowa obecnego pałacu rozwijała się wraz z nabywaniem kolejnych XVI-wiecznych trzech kamienic na rogu ulic Św. Jana i Pijarskiej. Narożny dom pod nr 21 Czartoryski kupił w 1886 roku, powiększając w ten sposób zasoby lokalowe muzeum o 514 m², zaś sąsiedni w 1889 roku.

6 A. Chmiel, *Domy krakowskie: ulica św. Jana. Cz. 1, Liczby nieparzyste (1–19)*, Kraków 1924, s. 92; J. Lepiarczyk, dz. cyt., s. 188–193.

7 BCz 12516; 7308–7309; 7412–7414.

8 BCz 12516.

9 Tamże.

Pierwszym etapem remontu obu kamienic było połączenie kamienicy narożnej z klasztorkiem mostkiem w stylu nawiązującym do projektu Klasztoru i Arsenału Maurycego Ouradou przez paryskiego architekta Alberta Bitnera według projektu z roku 1886¹⁰, a dalsze prace przy dwóch kamienicach zakończyły się dopiero w 1890 roku w kamienicy narożnej i w 1894 roku w kamienicy środkowej. Na cele muzealne dobudowano drugie piętro nad kamienicą narożną, bez okien, z oświetleniem dachowym i połączono je z pomieszczeniami drugiego piętra sąsiedniej kamienicy. Jeszcze w trakcie remontu Sokołowski zaprezentował przyszłą galerię muzealną: „drugie piętro [...] przeznaczone jest na pomieszczenie obrazów, rycin, tudzież na antiquarium. Skoro ta przebudowa będzie ukończona, wtedy miejsca dosyć przybędzie, aby całość i bogactwo zbiorów w całej pełni przystępnem i pożytecznem uczynić”¹¹. Muzeum w Klasztoru otwarte było wówczas tylko dwa razy w tygodniu, we wtorki i piątki w godzinach 9–13¹², zaś z czytelnikami korzystali codziennie pracownicy i badacze, co miało „związać instytucję z potrzebami umysłowymi, tudzież z życiem naukowym i artystycznym kraju”¹³. Pomimo że zabytki w Klasztoru rozmieszczone były w sposób tymczasowy, Muzeum cieszyło się zainteresowaniem, o czym świadczy frekwencja wynosząca kilkaset osób w bibliotece i czterypięć tysięcy osób rocznie na wystawie. Zwiedzający nie mogli skorzystać z żadnej publikacji o zbiorach. Nad katalogiem pracował Sokołowski, zlecał też fotografowanie, „żeby uprzystępnić zbiory jeszcze bardziej dla publiczności i związać je [...] z ruchem naukowym tak krajowym jak i zagranicznym”, oraz konserwację zabytków, które „pokryte kurzem i zczerniałym werniksem, o popękanych deskach, zatraciły całą swą wartość dla powierzonego obserwatora [...]. Bogactwo zbiorów przy odpowiednim oświetleniu i ustawieniu wpadać będzie wtedy wszystkim w oczy, wystąpi w całej pełni i zwiąże się tem ściślej z wymaganiami i potrzebami artystycznymi publiczności”¹⁴. Nowa prezentacja zbiorów miała odpowiadać „najwybredniejszym wymaganiom europejskich zbiorów muzealnych”¹⁵.

W 1893 roku, tuż po otwarciu galerii w narożnej kamienicy i tuż przed ukończeniem remontu drugiego budynku, ukazał się przewodnik Jerzego Mycielskiego po *Galeryi obrazów*. Autor we wstępie podkreśla znaczenie

10 J. Lepiarczyk, dz. cyt., s. 197.

11 M. Sokołowski, *Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie*, „Kwartalnik Historyczny”, 1892, z. 2, s. 229.

12 Tamże, s. 274.

13 Tamże, s. 230.

14 Tamże, s. 276.

15 J. Mycielski, *Galerya obrazów przy Muzeum Ks. Czartoryskich w Krakowie*, Kraków 1893, s. 13.

udostępnienia zbiorów przede wszystkim dla odwiedzających Kraków specjalistów: „zagranica, świat jej uczoney, lub choćby po dyletancku sztuką się zajmujący, przecież tak mało, tak niedokładnie wie, ile skarbów artystycznych Zachodu u nas się mieści” i chwali hojność księcia, który „z każdego pobytu za granicą przywozi zawsze jakiś nowo nabyty dla Muzeum przedmiot, rzeźbę, obraz czy rękopis, a czyni to z metodą naukową nieledwie, wypełniając o ile możliwości luki, bardzo zresztą naturalne, jakie ze względu na różne epoki dziejowe w zbiorach tych jeszcze się znajdują”¹⁶. Przewod-



1. Muzeum Książąt Czartoryskich, sala włoska, fot. 1929 r., ze zbiorów Archiwum Muzeum Narodowego w Krakowie.

nik zawierał opis trzech sal wystawy. Pierwsza o kształcie wydłużonego prostokąta, pomalowana była farbą zielonawo-szarą, w ciepłym tonie odpowiednim do kolorystyki dzieł sztuki. Światło górne miało istotne znaczenie ekspozycyjne: pozwalało oświetlić wszystkie obrazy i nadawało im odpowiednią barwę. Pokazane tu zostały najlepsze obrazy w kolekcji: na ścianie po lewej stronie zawieszono obrazy włoskie w podziale na szkoły z czasów od XIII do XVI wieku. Pośrodku jej długości ustawiono *cassone*, a nad nią umieszczono obraz malarza weroneńskiego *Brutus i Porcja* z XVI wieku, barwnie scharakteryzowany przez Mycielskiego: „młodzieńcy i dziewczęta,

16 Tamże, s. 1, 8.

na tle trewizańskiego krajobrazu, wśród arkad stylowej fantastycznej architektury, biegają, bronią się, czule na siebie patrzą, jedna panienka ma nogę sztyletem przebitą i krew z niej cieknie¹⁷. Po bokach „wiszą nisko” dwa najcenniejsze dzieła w galerii, „młoda kobieta Leonarda da Vinci i młodzieniec Rafaela” a nad nimi „wybitnie weneckie” dwa przedstawienia Madonn. W przypadku jednej z nich pojawia się komentarz konserwatorski „koloryt w mocno brunatne przechodzący tony świadczy o wielkim zniszczeniu, na które restauracja źle w Paryżu dokonana, nic nie zaradziła”¹⁸. Pociemniałe były też portrety Karola V z pracowni Tycjana i margrabiego Pescary umieszczone w grupie dzieł weneckich. W dalszej części ściany wisiały *Madonna na tle zielonej firanki w rodzaju Giovanniego Belliniego*, *Judyta z głową Holofernesa* przypisywana warsztatowi Mantegni „pomimo swoich tonów nieco bladych i zimnych a faktury miejscami nadto wylizanej”¹⁹ oraz obrazy religijne i portrety z różnych szkół o spójnej kompozycji wystawieniowej. Na przeciwległym końcu ściany umieszczono obrazy florenckiego quattrocenta m.in. *Pokłon trzech Króli* Garofala. Centralnie na przeciwległej ścianie widoczne były przykłady dzieł włoskiego trecenta, wśród nich polityk ołtarzowy *Jacobella di Bonomo*. Zespół malarstwa włoskiego zestawiony był z malarstwem flamandzkim, holenderskim, krakowskim zajmującym boczne partie ściany na prawo od wejścia, w sposób uwzględniający harmonię barw i kompozycji. Znalazły się tu dwa obrazy – *Zaśnięcie Matki Boskiej* z ok. 1530 roku autorstwa krakowskiego naśladowcy Michała Lancza Kitzingen i *Zwiastowanie* Mistrza Jerzego z pierwszej ćwierci XVI wieku – znalezione przez Izabelę Czartoryską w ruinach kolegiaty św. Michała na wzgórzu wawelskim. Po bokach centralnej partii ściany zgrupowano dzieła flamandzkie i holenderskie, zaś ostatni zespół obrazów stanowiło malarstwo z XVII wieku o tematyce krajobrazowej. Tu znalazł miejsce pośrodku innych dzieł *Krajobraz z miłosiernym Samarytaninem* Rembrandta. Pejzaże otaczały portrety flamandzkie i francuskie. Na bocznej zaś ścianie zakomponowano pejzaże, w tym obrazy przypisywane Antoniemu Watteau: *Rozmowa w parku* Jean Baptiste’a Josepha Patera i *Scena w parku* Jacques-Phillippea Caresme’a.

Druga sala miała dla Mycielskiego wartość drugorzędną ze względu na wartość zabytków dla badań historyka sztuki²⁰. Rozwieszona na trzech ścianach sali ekspozycja malarstwa polskiego z czasów od XVI do XVIII wieku, skonfrontowana z dziełami zachodnioeuropejskimi, wprowadzała

17 Tamże, s. 15.

18 Tamże, s. 17.

19 Tamże.

20 Tamże, s. 34–40.

zwiedzającego „w pełni polskiej kultury i historii”. Zestawienie takie miało na celu pokazanie zależności sztuki polskiej i europejskiej, a zarazem jej oryginalności „narodowego piękna”. Obrazy polskie, głównie portrety m.in. Jana III Sobieskiego, Marii Leszczyńskiej, Stanisława Augusta, w sposób przemyślany połączono z portretami malarzy zachodnich, wśród których znalazły się miniaturowe portrety Jagiellonów Cranacha młodszego. W sali tej eksponowano też chorągiew tzw. Carów Szujskich, wcześniej „przybitą do pułapu w przechodnim korytarzu”, teraz oprawioną w gablotę i odpowiednio rozpiętą, tak żeby można ją było oglądać z dwóch stron, oraz obraz *Polonia. Rok 1863* Jana Matejki.

Trzecia, najmniejsza sala bez górnego świetlika, z dwoma oknami wychodzącymi na dziedziniec, nie była jeszcze ukończona w 1893 roku. Oprócz flamandzkiego kobierca wiszącego na jednej ze ścian zebrano tu zabytki starożytne z dekoracją malarską, takie jak dwa sarkofagi egipskie, fragmenty fresków rzymskich, dwa portrety mumiiowe, eksponowane za szkłem tkaniny egipskie i koptyjskie. Dzieła te miały stanowić końcowy akcent zwiedzania i przenosić gości w czasy początków rozwoju sztuki.

Muzeum promowane publikacją Mycielskiego znajdowało się dopiero w połowie prac związanych z przebudową i organizowaniem ekspozycji. Trzecią kamienicę²¹ pod numerem 17 pozyskał dopiero w 1896 roku syn Władysława, Adam Ludwik. Dom zburzono i rozbudowano na jego miejscu pałac według projektu Zygmunta Hendla, tak że ostatecznie na pierwszym piętrze urządzono pomieszczenia mieszkalne, zaś drugie przeznaczone było na cele muzealne. Pierwszy katalog, a właściwie spis inwentarzowy, całości ekspozycji Muzeum powstał przed rokiem 1914. Trzy rękopiśmienne tomy autorstwa Romana Jodko-Narkiewicza²² obejmują wystawę w Klasztoru podzieloną na trzy oddziały, mostek, klatkę schodową i siedem sal na drugim piętrze pałacu. W Klasztoru przeważała ekspozycja prezentująca elementy uzbrojenia umieszczone w szafach i gablotach, w podziale na trzy wątki tematyczne określone jako oddziały. Znalazły się tu laski marszałkowskie, tarcze, w tym tarcza wróżebna Jana III Sobieskiego, części pancerzy (oddział I), masztarnia wzbogacona o buławy i buzdycany (oddział II) i szabelnia (oddział III). Katalog Jodko-Narkiewicza prowadzi dalej na mostek nad ul. Pijarską, przy ścianach którego również eksponowano elementy uzbrojenia, i na klatkę schodową w pałacu dekorowaną tkaninami. Ekspozycja w trzech pierwszych salach galerii pokrywa się zasadniczo z opisem Mycielskiego. Z uwagi na inwentarzowy charakter katalogu opisy dzieł w salach galerii zwięźle informują o obrazach: w sali I „Rafaël Sanzio

21 A. Chmiel, dz. cyt., s. 104–111.

22 BCz 12770–12772.

– Portret olejny na drzewie w ramach złożonych”, czy nieco bardziej szczegółowo: „Hans von Kulmbach – Św. Katarzyna obraz olejny na drzewie; młoda kobieta w pół postaci z koroną na głowie; włosy długie rozpuszczone; w oddaleniu widok gór i budowli średniowiecznych, wycięty z większego obrazu”. Sala IV dedykowana była sztuce antyku. Zabytki greckie, etruskie i rzymskie zgrupowano zasadniczo według materiału – wazy greckie, figurki terakotowe, wyroby z brązu, naczynia szklane, drobne fragmenty marmurowe – oraz rozmiaru: większe w szafach, mniejsze w gablotach. Po zostały obiekty ustawiono na



2. Muzeum Książąt Czartoryskich, mostek nad ul. Pijarską, fot. 1929 r., ze zbiorów Archiwum Muzeum Narodowego w Krakowie.



3 Muzeum Książąt Czartoryskich, sala Antykwarium, fot. 1929 r., ze zbiorów Archiwum Muzeum Narodowego w Krakowie.

podłodze i szafach oraz zawieszono na ścianach. Sala V przeznaczona była na wyroby porcelanowe, w tym chińskie i japońskie, wyroby fajansowe, majolikowe i szklane. Jodko-Narkiewicz nie spisał wszystkich medali w sali VI, podobnie jak grafik i rysunków, ze względu na brak numerów inwentarzowych. Sala VII prezentowała zabytki w teatralnej aranżacji: centralnie stał rozpięty namiot, w nim rozłożono trzy dywaniki tureckie, na nich stały naczynia miedziane i sześć kul, obok namiotu na stojakach karaceny, a na maszcie zawieszono buńczuki. Ściany zajmowała galeria polskich postaci historycznych z portretami Zygmunta Zbierchowskiego, Władysława IV, Stefana Batorego, Bogdana Chmielnickiego, Jana Karola Chodkiewicza. Obok nich znalazł się obraz *Widok oblężonego Wiednia*, zbroja łuskowa,



4. Muzeum Księżąt Czartoryskich, sala namiotowa, fot. 1925 r., ze zbiorów Archiwum Muzeum Narodowego w Krakowie.



5. Muzeum Książąt Czartoryskich, widok korytarza w Klasztorze, fot. 1929 r., ze zbiorów Archiwum Muzeum Narodowego w Krakowie.

tarcze tureckie, hełm i halabardy, zaś w gablotach umieszczono drobne militaria. Ostatnią salę – VIII – dekorowało m.in. pięć obrazów Norblina, meble, tkaniny i miniatury perskie.

Kolejny rozdział katalogu prowadzi do Klasztoru, gdzie w sieni stały cztery armaty, a na klatce schodowej zawieszono tarcze kommemoratywne. Pierwsza duża sala (A) na piętrze podzielona była na trzy oddziały rzeźmiśla artystycznego, z wyróżnieniem przedmiotów hiszpańskich w drugim oddziale i polskich w trzecim. W oddziale II zgromadzono czapaki, chorągwie, portrety m.in. rodziny Czartoryskich, widoki puławskie, brązowe futerały z fragmentem krzesła Szekspira i z krzesłem po Janie Jakubie Rousseau.

Sala C, tzw. Ciekawości, oddzielona drzwiami od pozostałej części ekspozycji, mieściła w szafach najcenniejsze wyroby rzemiosła.

Nie wszystkie zabytki były eksponowane w Muzeum. W rozdziale zatytułowanym „Skład” Jodko-Narkiewicz zestawia obiekty niemieszczące się w ówczesnych aranżacji i mniejszej wartości. Znalazło się tu m.in. popiersie Chopina, które według późniejszej adnotacji przeniesiono w 1921 roku do salonu prywatnego, klucz do świątyni Sybilli i wartościowe dla księżnej Izabeli pamiątki jak np. sarkofagi ze szczątkami sławnych Polaków. Jediną przestrzenią ekspozycyjną, gdzie trafiła część romantycznych przedmiotów, była biblioteka.

Zanim powstało Muzeum w Krakowie kolekcja Czartoryskich miała już ugruntowaną tradycję wystawienniczą związaną z aranżacją zbiorów przez Izabelę Czartoryską w dwóch puławskich budynkach muzealnych, w Świątyni Sybilli – panteonie Polaków – i w Domu Gotyckim – panteonie cesarzy, królów i książąt europejskich. Zachowane katalogi obu wystaw²³ pozwalają odtworzyć wygląd pomieszczeń, sposób przechowywania zbiorów i założenia ekspozycyjne. Główna sala Świątynia Sybilli, dedykowana świetności polskiej historii, zawierała w niszy naprzeciw wejścia reprezentacyjne pano-plium. Przy ścianach stały dwie mahoniowe szafy ściśle wypełnione około trzema tysiącami obiektów, pamiątkowymi szkatułkami i przedmiotami, grupowanymi tematycznie. W pomieszczeniach Domu Gotyckiego znajdowało się około cztery tysiące obiektów, po roku 1815 również te niemieszczące się w Świątyni Sybilli. Układ wnętrza pozwalał na stworzenie sześciu sal ekspozycyjnych, z których dwie główne zaaranżowano jako galerie malarstwa z obrazami zawieszonymi w swobodnej kompozycji i wystawę rzemiosła artystycznego, ukrytego w szafach i witrynach. W układzie zabytków Izabela widziała sens wynikający z jej specyficznego postrzegania nabywanych przedmiotów, które rzadko oceniała merytorycznie, częściej zaś przez pryzmat skojarzeń historycznych, bądź swoistego odczuwania emocjonalnego. Sam proces układania wystawy, zwłaszcza w Domu Gotyckim, przebiegał też na tyle swobodnie, że merytoryczna strona kojarzeń obiektów, widoczna w zachowanych katalogach, stała na drugim planie. Właściwy odbiór zabytków zapewniała opowieść samej księżnej lub przewodnika. Przedmioty wprowadzane do puławskiego muzeum starano się zabezpieczyć przed zniszczeniem – wnętrza były ogrzewane i oświetlone rozproszonym światłem górnym w Świątyni Sybilli, zaś w Domu Gotyckim wpadającym przez okna witrażowe. Obiekty te traktowano jako nośnik wiedzy i dążono do właściwej ich ekspozycji. W tym kontekście należy rozpatrywać nie tylko

23 Z. Żygulski, dz. cyt., s. 113–122; 204–207.

scenograficzną aranżację w Świątyni Sybilli, ale również wykonywanie szaf, witryn, skrzyneczek czy futerałów na obiekty małe bądź nietrwale.

Zasady puławskie były kontynuowane w Muzeum krakowskim poprzez zatrudnianie coraz bardziej wykwalifikowanych osób do katalogowania i oprowadzania oraz rozwijania ekspozycji w sposób umożliwiający zaprezentowanie większości zabytków o wartości naukowej. Epoka romantycznej pamięci o relikwiach została zakończona. Rozpoczęła się nowa, w której zbiory Muzeum „nigdy nie grały tak doniosłej i tak potrzebom społeczeństwa odpowiadającej roli, nigdy tak o nie dbano i tak wielkiej do nich nie przywiązywano wagi. Można powiedzieć, że obecnie każdy okaz do Muzeum wchodzący zaczyna żyć życiem nowem i wyższem, staje się przystępnym dla wszystkich przedmiotem nauki i razem z innymi, źródłem wykształcenia i oświaty. Muzeum dzisiejsze, o ile odpowiada tym wymaganiom, rośnie, pomnaża się, klasyfikuje i przemienia, staje się do pewnego stopnia żywym organizmem, którego rozwój i historia powinny wszystkich wykształconych, czy kształcących się ludzi obchodzić.”²⁴

ABSTRACT:

An exposition vs. the collector's conception. The case of the Princes Czartoryski Museum

In 1874 the commune of Cracow conferred on Władysław Czartoryski the right of perpetual usufruct of the former Arsenal building and adjacent city towers, which became the seat of the Princes Czartoryski Museum. The collection instituted by Izabela Czartoryska in Puławy and further enlarged by her grandson, Prince Władysław, in Paris was moved to Cracow with the intention that it serve Polish society. The Cracow museum was opened to visitors in 1876; the article, based on archival sources, describes its first years, when its exposition was being formed. The adjacent building, the so-called Little Monastery, was bought in the same year; its arrangement can be discussed on the basis of a description by Marian Sokołowski. Additional detailed information on the arrangement of the first exposition in the Princes Czartoryski Museum is provided by a guidebook by Jerzy Mycielski, published in 1893, and the 1914 manuscript catalogue by Roman Jodko-Narkiewicz. These two publications make it possible to recreate not only the original placement of exhibits in particular rooms, but also the collector's conception from which it resulted. This conception drew on the tradition of

24 M. Sokołowski, dz. cyt., s. 259–260.

Izabela Czartoryska's collection held in Puławy, combining it with an emphasis on the scientific value of collected items. The value of the Princes Czartoryski Museum must be viewed not only in the context of an assemblage of objects resulting from a gatherer's instinct driven by emotions and patriotic feelings, but that of a collection of world-class pieces of art. These were the requirements which the Museum's first exposition, created in the years 1876–1893, was intended to meet.

DOROTA GORZELANY

doktor, kurator zbioru sztuki starożytnej w Muzeum Księżąt Czartoryskich (Muzeum Narodowe w Krakowie). Zajmuje się opracowaniem zabytków z kolekcji Czartoryskich i historią kolekcjonerstwa.

DOROTA GORZELANY

PhD is a curator of the collection of ancient art in the Princes Czartoryski Museum (National Museum in Cracow). Her research interests include the study of museum objects in the Czartoryski collection and the history of art collecting.

PROBLEM PRZYNALEŻNOŚCI PAMIĘCI NA PRZYKŁADZIE KOLEKCJI-MUZEUM LESSERA GIEŁDZIŃSKIEGO. PRZYCZYNEK DO BADAŃ

Lesser Giełdziński, chociaż urodzony we Włocławku, pokochał całym sercem Gdańsk i z tym miastem utożsamiał się najbardziej. Udowodnił to, zapisując mu swoje zbiory. Żyd uznający się za Polaka, przez Niemców był uważany za Niemca, którego w 1901 roku odznaczono najwyższym orderem za zasługi dla Prus – Orderem Orła Czerwonego¹. Postać ta łączy w sobie jakby trzy osobowości, a zatem badania nad jego życiem i działalnością kolekcjonerską powinny być analizowane w szerszym kontekście, niż dotychczas je przedstawiano, w omawianej postaci przenikają się bowiem trzy narodowości: żydowska, polska i niemiecka, a oprócz tego silnie odczuwana więź z Gdańskiem. Przykład Giełdzińskiego i jego muzeum powinien być odczytywany w szerszy sposób niż jest to z reguły czynione. Na ogół postrzega się go tylko jako Żyda, ale fakty wskazują na bardziej złożony problem.

Urodził się w 1830 roku, szybko dorobił się sporego majątku, handlując zbożem². Powiększał go w błyskawicznym tempie, odkrył bowiem, że największy zysk może przynieść mu eksport zboża za granicę. Biznes jednak to nie jedyne pole działalności i zainteresowań Lessera Giełdzińskiego. Był hojnym społecznikiem – ufundował schody w sieni Gdańskiej, podarował szafy gdańskie do Dworu Artusa, sfinansował wyposażenie do gdańskiej Wielkiej Synagogi, a do klasztoru Franciszkanów ufundował tapiserie³. Nie ograniczał się tylko do działalności w ramach społeczności żydowskiej. Pasjonowała go historia, i żydowska, i polska – badał ją z wielkim zainteresowaniem, a z dużym znanstwem przełożył na swoją pasję kolekcjonerską. Zaczął gromadzić pamiątki żydowskie z terenów dawnej Rzeczypospolitej⁴. Jest to dość ważna informacja, chociaż często pomijana – mówi nam, jaki rodzaj pamięci stał się podstawą jego kolekcji. Z czasem zbiory Giełdzińskiego

1 Gedanopedia: https://www.gedanopedia.pl/index.php?title=GIEŁDZIŃSKI_LESSER, [dostęp 18.07.2017].

2 I. Rejduch Samkowa, *Lesser Giełdziński - kolekcjoner judaików i prekursor żydowskich muzeów w Polsce*, „Porta Aurea. Rocznik Zakładu Historii sztuki Uniwersytetu Gdańskiego”, t.3, 1994, s. 161; Judaica Art – strona poświęcona działalności naukowej dr Izabelli Rejduch Samkowej, http://judaica-art.com.pl/index.php?mact=News,cntnt01,print,0&cntnt01articleid=10&cntnt01showtemplate=false&cntnt01returnid=67_, [dostęp 28.07.2017].

3 Gedanopedia, https://www.gedanopedia.pl/index.php?title=GIEŁDZIŃSKI_LESSER, [dostęp 18.07.2017].

4 Tamże.

powiększały się również o judaika z jeszcze szerszych terenów – nie tylko dzisiejszej Polski, Ukrainy, Litwy i Białorusi, ale również z Włoch, Austrii czy Niemiec⁵. Co ciekawsze okazał wysyłał do Gdańska, do swojego muzeum. Starał się też wyszukiwać przykłady sztuki gdańskiej na terenach całej Europy i w miarę możliwości je sprowadzał, by dopełniały kolekcję.

Kolekcja-muzeum początkowo znajdowała się przy ulicy Długiej 18, z początkiem wieku została przeniesiona do kamienicy pod numerem 29. Jeszcze za życia kolekcjonera należało do „dobrego tonu”, aby w czasie pobytu w Gdańsku zwiedzić i podziwiać bogate zbiory, po których oprowadzał sam Giedziński. W swoim domu

podejmował wiele ważnych osobistości, jego gościem był nawet cesarz Wilhelm II z cesarzową Augustą i czworgiem dzieci. Wśród wycinków prasowych zachowała się relacja popołudniowej wizyty rodziny cesarskiej na podwieczorku. Cesarzowa w dowód życzliwości ofiarowała kolekcjonerowi ręcznie malowany i poślaczany serwis do herbaty i fotografię z dedykacją⁶.

Giedziński prowadził skrupulatny katalog swojej kolekcji, według którego można by dokonać rekonstrukcji rozkładu mieszkania oraz ekspozycji⁷. Katalog zawierał 2381 pozycji, wśród których znajdowały się: szeroko rozumiane obiekty ceremonialne jak kandelabry, modlitewniki, bogato zdobione



1. Portret Lessera Giedzińskiego, repr. z *Sammlung Giedzinski Danzig: Ausstellung 30. November – 2. Dezember 1912*; Katalog Nr. 1662, Rudolph Lepke's Kunst Auctions Haus, Berlin 1912, ze zbiorów Universitätsbibliothek Heidelberg

5 Tamże.

6 E. Cats, *Lesser Giedzinski (1830–1910)* [w:] *Danzig 1939: Treasures of Destroyed Community*, New York 1980, s. 44.

7 Tamże, s. 43.

oprawy, szofar⁸, parochety⁹, naczynia na etrog¹⁰, XVIII-wieczne i XIX-wieczne jady¹¹ wykonane przez niemieckich i polskich złotników, również wszelkie inne przykłady rzemiosła artystycznego pochodzące z pracowni złotniczych z Gdańska, Elbląga, Warszawy, Wrocławia, Szczecina, Królewca, Berlina, a nawet z Moskwy, Pragi i Erfurtu. Giełdziński w swoich zbiorach posiadał również 27 bardzo rzadkich i bogatych Tor, sześć balsaminek, kolekcję mis sederowych¹².

10 I 1904 roku zbieracz dokonał trudnego wyboru: ze swojej kolekcji wyselekcjonował przedmioty judaistyczne (127 obiektów) i podarował je Gdańskiej Gminie Żydowskiej działającej przy Wielkiej Synagodze. Swoją darowiznę opatrzył komentarzem, zawierającym jego wolę: „Ja, Lesser Giełdziński, zapisuję w testamencie moją kolekcję dawnych ceremonialnych obiektów synagodze i gminie żydowskiej w Gdańsku na zawsze. Kolekcja powinna być znana jako dar Giełdzińskiego, zawsze ma być pokazywana w oddzielnym pokoju, starannie strzeżona i z wolnym wstępem dla wszystkich. Ten dokument winien pozostać na zawsze w tym pokoju razem z kolekcją jako wieczna pamiątka”¹³. Dotychczasowe kwerendy gdań-

8 Szofar – instrument muzyczny znany już w czasach biblijnych, wykonywany z rogu zwierzęcego, zwykle baraniego. Używano go do obwieszczenia jakiegoś ważnego wydarzenia, również kultowego. Współcześnie dźwięk szofaru rozlega się m.in. z okazji zakończenia Jom Kipur.

9 Parochet – bardzo bogato zdobiona kotara, która zasłania od przodu *aron ha-kodesz*, czyli tzw. świętą skrzynię lub wnękę do przechowywania rodaków. Jej zadaniem jest ukrycie Bożej obecności przed oczyma wiernych. Najczęściej ozdabiana dwoma, złotymi lwami podtrzymującymi koronę.

10 Etrog – owoc cytrusowy, nazywany rajskim jabłkiem, wraz z lulaw (gałązką palmy), hadas (gałązka mitru) i arawą (dwoma wtkami wierzbowymi) tworzy lulaw – świąteczny bukiet na Sukot. Symbol Żyda studiującego Torę i wykonującego Boże przykazania.

11 Jad – wskazówka w kształcie ręki z wyciągniętym palcem wskazującym, ułatwiający czytanie Tory bez dotykania pergaminu. Wykonany z kamienia, metalu szlachetnego lub kości słoniowej; bogato zdobiony, niekiedy wysadzany kamieniami szlachetnymi.

12 Misa sederowa – specjalna misa, która wraz z innymi naczyniami sederowymi, przeznaczona do użytku w święto Pesach. Misy te nazywano również *keara*; charakteryzowały się trzypoziomowym dołem, który był specjalnie przystosowany do podawania trzech placków macy, górna część zaś służyła do podawania pozostałych świątecznych potraw.

13 I. Rejduch Samkowa, dz. cyt.; *Judaica Art* – strona poświęcona działalności naukowej dr Izabelli Rejduch Samkowej, <http://judaica-art.com.pl/index.php?mact=News,cntnt01,print,0&cntnt01articleid=10&cntnt01showtemplate=false&cntnt01returnid=67>, [dostęp 28.07.2017].

skich czasopism z tamtego okresu nie zaowocowały jednak odnalezieniem żadnych wzmianek na temat tego wydarzenia, być może dalsze, bardziej szczegółowe badania poskutkowałyby uzupełnieniem dotychczasowej wiedzy o pochlebne bądź krytyczne komentarze w prasie. Warto jednak wspomnieć, że powstała inicjatywę Jakub Bielak nazywa zgodnie z wolą fundatora Salą Gieldzińskiego (Gieldzinski Zimmer) i podkreśla, że zgodnie ze spisem katalogowym z 1933 roku znajdowało się tam 2381 obiektów¹⁴.

Zaledwie dwa lata po śmierci kolekcjonera, w 1912 roku, duża część jego zbiorów została wystawiona na aukcji w Berlinie. Dysponujemy szczegółowym katalogiem aukcji zorganizowanej przez synów kolekcjonera: Waltera i Eduarda w Domu Aukcyjnym Rudolpha Lepkego¹⁵. Rodzina zmarłego wystawiła takie przedmioty jak: meble pochodzące z XVII-XIX wieku, kryształowe żyrandole z XVIII wieku, zegary, rzeźby, obrazy, modele statków, majolikę, szkło, fajanse, brązy, kadzielnice, a nawet ryciny przedstawiające chrześcijańskich świętych, np. św. Otylię¹⁶.

Gieldziński swoim wielkim sercem do sztuk, hołdujący tradycjom przyczynił się do powstania pierwszego żydowskiego muzeum w Polsce, pierwszego żydowskiego muzeum w Europie¹⁷. Wielu badaczy, jak np. Mieczysław Abramowicz, głosi tezę, że tak naprawdę zbiory Gieldzińskiego stały się pierwszym żydowskim muzeum na świecie¹⁸, choć tu należałoby być powściągliwym, ponieważ pierwsze muzeum żydowskie powstało w 1904 roku w Nowym Jorku¹⁹. Oczywiście taka teoria może być spowodowana odczytywaniem samego faktu budowania kolekcji przez Lessera Gieldzińskiego już jako inicjatywy protomuzealnej – niemal od początku tworzenia kolekcji znawca udostępniał swoje zbiory zwiedzającym, katalogował je, a niekiedy nawet sam po nich oprowadzał, osadzając swoje obiekty w kontekście historycznym. By obejrzeć zbiory kolekcjonera, nie trzeba było być zamożnym, ani należeć do elity społeczeństwa – Lesser Gieldziński jako osoba niezwykle postępową, był otwarty na każdego zwiedzającego. Co ciekawe,

14 J. Bielak, *Wielka Synagoga gdańska An der Reitbahn 11/13 w latach 1887–1939*, [w:] E. Kizik Edmund, J. Friedrich (red.), *Studia z historii sztuki i kultury Gdańska i Europy Północnej. Prace poświęcone pamięci doktor Katarzyny Cieślak: materiały z sesji naukowej, Gdańsk 2000*, Gdańsk 2003, s. 434.

15 *Sammlung Gieldzinski Danzig: Ausstellung: 30. November – 2. Dezember 1912*, Katalog Nr 1662, Rudolph Lepke's Kunst Auctions Haus, Berlin 1912.

16 Tamże, s. 104

17 Fundacja Rodziny Nussenbaumów, <http://www.nissenbaum.pl/pl/gdansk.html>, [dostęp 10.07.2017].

18 M. Abramowicz, *Żydzi gdańscy: obrazy nieistniejącego świata*, Gdańsk 2008.

19 The Jewish Museum w Nowym Jorku, <http://thejewishmuseum.org/about>, [dostęp 21.08.2017].

najprawdopodobniej samą kamienicę kolekcjoner zapisał miastu Gdańsk²⁰, co na pewno było gestem przemyślanym, pokazującym jak bardzo zależało kolekcjonerowi na pielęgnowaniu kultury żydowskiej w Gdańsku, kultury będącej jego nieodłączną częścią.

Znając sytuację społeczną można się zatrzymać przy związkach Gieldzińskiego z polskością i niemieckością. Humanista-kolekcjoner, jak go nazwała Izabella Rejduch Samkowa w swoim artykule pt. *Lesser Gieldziński - kolekcjoner judaików i prekursor żydowskich muzeów w Polsce*, był godnym reprezentantem nurtów humanistycznych swoich czasów. Bezsprzecznie należał do grupy Żydów postępowych, którzy podążali za ideami i reprezentowali silnie tworzący się kierunek myślowy – *haskalę*, czyli oświecenie żydowskie. Haskala powstała w Niemczech, w drugiej połowie XVIII wieku²¹, i propagowała integrację ze środowiskiem nieżydowskim, asymilację, emancypację, odrodzenie kulturowe, polepszenie edukacji oraz wyjście z tzw. średniowiecza i zaściankowości. Oczywiście *haskala* nie ogarnęła całej społeczności żydowskiej, widoczne stały się zatem różnice między inteligencją żydowską, niższymi warstwami społeczeństwa a najbiedniejszymi, mieszkającymi w wioskach i odległych miasteczkach kresowych, którzy kultywowali tradycyjne wartości i ortodoksyjne podejście do wiary i życia. Należy zaznaczyć, że to *haskala* przyczyniła się do rozwoju judaistycznych sztuk pięknych – w Polsce od połowy XIX wieku powoli rozwija się malarstwo żydowskie, a pod koniec wieku powstają pierwsze rzeźby²².



2. Strona tytułowa aukcji zbiorów Lessera Gieldzińskiego, repr. Sammlung Gieldzinski Danzig: Ausstellung 30. November – 2. Dezember 1912, Katalog Nr. 1662, Rudolph Lepke's Kunst Auctions Haus, Berlin 1912, ze zbiorów Universitätsbibliothek Heidelberg

20 M. Abramowicz, dz. cyt.

21 Polski Słownik Judaistyczny, <http://www.jhi.pl/psj/haskala>, [dostęp: 8.08.2017].

22 Tamże.

Należy tu zaznaczyć, że Elisabeth Cats w przeciwieństwie do Rejduch Samkowej pisze, że katalog, na podstawie którego można zrekonstruować dawne mieszkanie kolekcjonera, dotyczy tego z aukcji wyprzedażowej, nie zaś innego, powstałego za życia kolekcjonera. Dokładne losy kolekcji Lessera Gieldzińskiego podczas wojny nie są znane. Część zabytków muzeum, przez nasilający się antysemityzm, została potajemnie spakowana do dziesięciu skrzyń i wywieziona na pokładzie statku do Nowego Jorku. Zaznaczono jednak, że po powrocie do Gdańska społeczności żydowskiej, amerykańska społeczność będzie zmuszona w ciągu 15 lat zwrócić całą kolekcję²³. Jednakże pomimo powrotu Żydów do Gdańska, kolekcja już nie wróciła, tworząc znaczący trzon zbiorów Muzeum Żydowskiego w Nowym Jorku.

W 1980 roku Muzeum Żydowskie w Nowym Jorku wydało ciekawą publikację zatytułowaną *Gdańsk 1939 – skarby zniszczonej społeczności*²⁴. Elisabeth Cats poświęciła tam rozdział Lesserowi Gieldzińskiemu i jego zbiorom. Jednak należy zaznaczyć, że spora część kolekcji gdańszczyzanina nie została uwzględniona w tym katalogu. Elisabeth Cats skupia się na zbiorach i dobroczynnej działalności, nie traktując tylko i wyłącznie o sprawach związanych z Żydami i judaikami. Wspomina również o szerszej działalności kolekcjonera, o tym, że podarował tapiserie do Kościoła Franciszkanów i Sieni Gdańskiej, a także meble do Dworu Artusa. Badaczka podkreśla rolę, jaką odegrała zapomniana i na nowo odkryta w latach 80. XX w., pochodząca z Gdańska kolekcja w budowaniu kolekcji Muzeum Żydowskiego w Nowym Jorku – okazała się bezcenna²⁵. Zaakcentowała jednak sentymentalizm Lessera Gieldzińskiego, przytaczając historię jarmułki jego ojca, którą przechował, a także kolekcji fotografii XIX-wiecznych europejskich synagog. Zaznaczała również niejednokrotnie, że w jego zbiorach widać miłość do tradycji oraz regionu, w którym się wychował i w którym mieszkał²⁶.

Warto wspomnieć, że o działalności społecznej Gieldzińskiego, wychodzącej poza sferę żydowską, ciężko jest znaleźć jakiegokolwiek szczegóły. Polscy badacze szczególnie skupiają się na jego związkach z Synagogą i tą stroną jego działalności. Zadziwiającym jest fakt, że na kolekcjonera jako Żyda zasymilowanego, postępowego – oświeconego, największą uwagę zwraca amerykańska badaczka, czyli Elisabeth Cats. Nikt oprócz niej

23 Reportaż Eweliny Pająkowskiej dla TV Północna, <http://strefahistorii.pl/article/3541-czy-kiedys-kolekcja-gieldzinskiego-wroci-do-gdanska>, [dostęp 18.07.2017].

24 G. Grass, V.B. Mann, J. Gutmann, S. Schwartz (red.), *Danzig 1939: Treasures of Destroyed Community*, New York 1980.

25 E. Cats, *Lesser Gieldzinski (1830–1910)*, [w:] G. Grass, V.B. Mann, J. Gutmann, S. Schwartz (red.), *Danzig 1939...*, dz. cyt., s. 43.

26 Tamże, s. 43–44.



3. Plyty miedziane: Matka Boża Marienburdzka z monstrancją i berłem, Św. Otylia z atrybutem, nr 912 wg katalogu aukcji zbiorów Lessera Giełdzińskiego, repr. z *Sammlung Giełdzinski Danzig: Ausstellung 30. November – 2. Dezember 1912*, Katalog Nr. 1662, Rudolph Lepke's Kunst Auctions Haus, Berlin 1912, s. 104, ze zbiorów Universitätsbibliothek Heidelberg

nie wspomniał o ścisłych związkach Lessera Giełdzińskiego z miejscowym Kościołem Franciszkanów, ani nie skupiał się na konkretnej proveniencji interesujących go przedmiotów, jaką były tereny dawnej Rzeczypospolitej. A właśnie te, często pomijane fakty, są świadectwem pamięci, w kontekście której powinno się rozpatrywać postać omawianego kolekcjonera: pamięci regionalnej – związanej z Gdańskiem, poprzez kolekcjonowanie szeroko rozumianych gadaników; pamięci polskiej ze względu na zainteresowania historią Rzeczypospolitej, znajomości języka polskiego, polskiej pisowni nazwiska, a przede wszystkim poczucia bycia polskim Żydem i kolekcjonowania obiektów związanych z historią polskich Żydów; w niewielkim stopniu również pamięci religijnej innej niż żydowska, poprzez dbanie o Kościół Franciszkanów, dotowanie go nie tylko finansowo, ale i fundowanie dzieł sztuki.

Jednak żaden z badaczy do tej pory nie umiejscowił omawianej kolekcji w szerszym kontekście pamięci. Wszystko skupia się na pamięci o Żydach, ale zapomina się, że Giełdziński dążył do tego, by pamiętać o Żydach z konkretnych terenów. O ludziach, którzy stali się częścią nowych narodowości, zasymilowali się. Dlatego też przy obecnym stanie wiedzy, interpretacje działalności kolekcjonera wydają się zbyt jednostronne. Niezbędne są więc

badania o szerszym kontekście, które na pewno rzuciłyby zupełnie nowe światło na postać dziś już historyczną i przede wszystkim na muzeum, które wyraźnie miało służyć jako nośnik pamięci.

Na koniec należy zaznaczyć, że Gieldziński w swojej działalności kolekcjonerskiej nie był osamotniony. W pierwszym dziesięcioleciu XX wieku można wyróżnić trzy polskie miasta, w których powstały żydowskie muzea czy też po prostu żydowskie kolekcje. Były nimi Warszawa, Lwów i Gdańsk. Każda kolekcja różniła się od siebie nie tylko zbiorami, ale przede wszystkim powodami i kontekstem ich powstania. Jedno jest pewne – te trzy kolekcje powstały z inicjatywy osób prywatnych. Niezwykle interesujące okazałoby się porównanie inicjatyw gdańszczanina Lessera Gieldzińskiego, warszawiaka Mathiasa Bersohna oraz lwowianina Maksymiliana Goldsteina, nie tylko w odniesieniu do samych zbiorów i działalności ich muzeów, ale również w kontekście omawianym w niniejszym artykule, kontekście problemu pamięci.

ABSTRACT:

The issue of the ownership of memory as illustrated by Lesser Gieldziński's museum/collection. A research contribution

The collection owned by Lesser Gieldziński (1830–1910), relatively little known to contemporary scholars, was a multifaceted one; it not only reflected the interests and pursuits of its creator, but also pointed to his cultural identity and his connections with the region. Gieldziński, a Polish Jew who was generally considered to be a German, was an active participant in the life of the multicultural city of Gdańsk. His collection, which had been instituted in the latter half of the 19th century, consisted of Jewish ceremonial objects and mementoes produced in Europe and in the area of the former Commonwealth, but also of furniture, craftworks, paintings, sculptures and prints. These objects were exhibited in a private museum created specially for the purpose at no. 18 (later 29) Długa Street in Gdańsk. In 1904 Gieldziński decided to convey a part of his collection to the Jewish *kahal* of Gdańsk, thus laying the foundations for the first Jewish museum in Europe. The outbreak of the Second World War interrupted the activity of this institution; a part of the collection amassed until the year 1939 was transported to the United States to become the basis for the collection of the Jewish Museum in New York. After Gieldziński's death, his collection housed in Gdańsk was sold by his heirs at an auction in Berlin. As it has been pointed out in the article, the stature of the Gdańsk collector of art by far exceeds his

Jewish roots, prompting a discussion of the issue of his Polish and German identity and pertinent memory.

EWELINA BEDNARZ DOICZMANOWA

absolwentka Ochrony Dóbr Kultury, obecnie doktorantka na kierunku nauki o sztuce na Wydziale Sztuk Pięknych UMK. Asystentka projektu „Muzeum w polskiej kulturze pamięci do 1918 r.: wczesne instytucje muzealne wobec muzeologii cyfrowej” (finansowanego z MNiSW).

EWELINA BEDNARZ DOICZMANOWA

is a graduate of the Protection of Cultural Heritage, currently a postgraduate student of Art Theory and Criticism at the Faculty of Fine Arts of the Nicolaus Copernicus University, and an assistant in the “Museum in the Polish culture of memory until 1918: early museum institutions vs. digital museology” project (financed by the Ministry of Science and Higher Education).

PAMIĘĆ O „MUZEUM” ARCHEOLOGICZNYM MICHAŁA TYSZKIEWICZA W RZYMIE

Działalność kolekcjonerska Michała Tyszkiewicza (1828–1897) w Rzymie była kontynuacją jego wcześniejszych wysiłków podejmowanych na Litwie, na rzecz rozwoju kultury. Kiedy w 1855 roku jego krewny, Eustachy Tyszkiewicz (1814–1873) zakładał polskie Muzeum Starożytności w Wilnie, Michał Tyszkiewicz podarował doń meble oraz sfinansował witryny do stołów numizmatycznych¹, a w okolicach Gródka Ostróżyckiego, swojej rodzinnej rezydencji, ufundował kościół poświęcony Matce Boskiej Cholańskiej².

Po upadku Powstania Styczniowego, w ramach represji, muzeum wileńskie zostało zamknięte, a jego zbiory wywieziono do Moskwy w 1867 roku³. W Wilnie zawieszono jednocześnie działalność Komisji Archeologicznej, której Tyszkiewicz był członkiem. Podobnie jak wielu innych wybitnych przedstawicieli polskiej kultury, świadomie szukał on życia na poziomie swych talentów i ambicji poza granicami rodzimego kraju⁴. Dzięki wielkiej, odziedziczonej po przodkach fortunie, ostatecznie w 1865 roku, osiedlił się w Rzymie, gdzie szybko



1. Michał Tyszkiewicz, repr. z J. Tyszkiewicz *Tyszkiewicziana: militaria, bibliografia, numizmatyka, ryciny, zbiory, rezydencje, etc. etc.*, Poznań 1903, s. 5

1 A. Snitkuviene, *Zainteresowanie starożytnym Egiptem na Litwie*, praca doktorska, Warszawa 1999, s. 66.

2 J. Tyszkiewicz, *Tyszkiewicziana: militaria, bibliografia, numizmatyka, ryciny, zbiory, rezydencje, etc. etc.*, Poznań 1903, s. 65.

3 Tamże, s. 82.

4 W. Dobrowolski, *Michał Tyszkiewicz – collectionneur d'œuvres antiques*, [w:] *Warsaw Egyptological Studies I, Essays in honour of Prof. Dr. Jadwiga Lipińska*, J. Aksamit i in. (red.), Warszawa 1997, s. 162–163.

odnalazł swoje miejsce wśród ówczesnej elity kolekcjonerów antyku, prowadząc m.in. legalne wykopaliska na historycznej Via Appia.

Jako twórca prywatnego zbioru muzealnego, Tyszkiewicz rywalizował na europejskim rynku antykwarycznym z najważniejszymi muzeami swojej epoki w poszukiwaniu materialnych śladów najstarszych cywilizacji, głównie z basenu Morza Śródziemnego. W nieznanym liście z 2 I 1893 roku z Rzymu, pisze on z przejęciem do Wilhelma Froehnera (1834–1925), niemieckiego uczonego zamieszkałego

na stałe w Paryżu, o wyjątkowo dużej statuetce archaicznego Apollina z brązu, znalezionej na Sycylii, który miał być wystawiony na licytację: „[...] wiem, że muzea w Berlinie, Londynie oraz Luwr, podjęły już odpowiednie starania, aby mieć tam swoich przedstawicieli. Wyobraża Pan sobie z jakim zapalem wstąpiłem w szeregi⁵.”

Liczne są muzea, które zakupiły dzieła z kolekcji Tyszkiewicza. Niektóre, takie jak Luwr, Muzeum Boulaq w Kairze, Muzeum Watykańskie czy Muzeum Starożytności w Wilnie, otrzymały od niego hojne dary. Obecnie obiekty, które dawniej do niego należały są rozproszone, zgodnie zresztą z wolą kolekcjonera, w najważniejszych muzeach światowych takich jak British Museum, Museum of Fine Arts w Bostonie, Metropolitan Museum of Art w Nowym Yorku, czy Ny Carlsberg Glyptotek w Kopenhadze. Fundator tej ostatniej, Carl Jacobsen zakupił u Tyszkiewicza czterdzieści osiem marmurowych rzeźb



2. Kopenhaga, Ny Carlsberg Glyptotek, *Głowa Pompejusza*, marmur, I w. p.n.e., fot. M. Kazimierczak, 2013.

5 Listy M. Tyszkiewicza do W. Froehnera przechowywane są dzisiaj w Weimarze, w Archiwum Goethego i Schillera (Goethe und Schiller Archiv, dalej GSA), GSA 107/692 (1–7). Chodzi o blok 450 listów w j. francuskim, z lat 1872–1897. Stały się one przedmiotem pracy doktorskiej autorki, *La correspondance de Michel Tyszkiewicz, grand collectionneur d'antiquités, adressée à Wilhelm Froehner entre 1872 et 1897*, na Uniwersytecie Sorbony-Paryż IV, w 2015 r.

w latach 1887–1890, m.in. *Głowę Pompejusza* (106–48) w wieku 50 lat⁶. Jest to emblematyczne dzieło kopenhaskiej glyptoteki.

Muzeum Luwru posiada dzisiaj wiele dzieł z dawnej kolekcji Tyszkiewicza, w tym ponad 200 antyków egipskich. Do najważniejszych zaliczają się: arcydzieło sztuki rzymskiej w brązie, *Głowa „atlety z Benewentu”*, z I w. p.n.e., (inw. NIII 3533)⁷ oraz arcydzieło sztuki orientalnej, srebrny *Uskrzydłony koziorożec* z mistrzowskimi złoceniami, służący w IV w. p.n.e. za uchwyt do wazy w pałacu Dariusza I w Suzie (AO 2748)⁸.

Zgodnie z klasyfikacją muzeów wprowadzoną przez Krzysztofa Pomiana, „instytucja” Tyszkiewicza stanowiłaby przykład modelu tradycyjnego, wypełniając swoje zwyczajowe funkcje (apartament mieszkalny), stworzyła warunki do powstania kolekcji dostępnej dla publiczności⁹. Muzeum tradycyjne było bowiem dostępne „[...] dla wszystkich lub pewnej tylko kategorii zwiedzających, według ustalonych wcześniej godzin lub w okolicznościach szczególnie uroczystych”¹⁰. XIX-wieczne „muzeum” Tyszkiewicza, mogłoby spełniać również warunki określone w definicji ICOM (International Council of Museums) z 1951 roku: „muzeum ma na celu konserwację, studiowanie, rewaloryzację kolekcji, a głównie wyeksponowanie ich dla delektowania się oraz dla pouczenia publiczności [...]”¹¹. Jak dowodzą źródła, wszystkie te wymagania byłyby w mniejszym lub większym stopniu spełnione przez Michała Tyszkiewicza. Przede wszystkim jego kolekcja miała wielką wartość naukową. Świadczy o tym chociażby imponująca liczba artykułów wydanych za jego życia¹². Niektóre rzadkie obiekty były prezentowane podczas seansów we włoskiej *Accademia dei Lincei* oraz we francuskiej *Académie des inscriptions et belles lettres*, a także na Kongresie Orientalistów w Paryżu, w 1897 roku.

Stanisław Lorentz, w *Przewodniku po muzeach i zbiorach w Polsce* z 1973 roku, wymienia Tyszkiewicza w części poświęconej prywatnym

6 F. Johansen, *Roman portraits, I, Ny Carlsberg Glyptotek*, Copenhagen 1994, s. 24, inw. 733.

7 M. Tyszkiewicz, *Notes et Souvenirs d'un Vieux Collectionneur*, Paryż 1898, s. 6.

8 W nawiasach zapisano nr inwentarzowe obiektów oraz daty dzienne prowadzonej przez Tyszkiewicza korespondencji z kolekcji GSA.

9 K. Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux, Paris, Venise: XIVe-XVIIIe siècle*, Paris 1987, s. 296.

10 Tamże.

11 D. Poulot, *Musée et muséologie*, Paris 2005, s. 6.

12 M. Kazimierczak, *Michel Tyszkiewicz (1828–1897) à Rome: sa stratégie pour faire connaître sa collection archéologique*, „Archeologia, Rocznik Instytutu Archeologii i Etnologii Polskiej Akademii Nauk”, t. 65, 2014, s. 67–68.

zbiorom muzealnym, jako wybitnego polskiego kolekcjonera w Rzymie¹³. Podkreśla on, że jego zbiory, wzbogacane m.in. przez wykopaliska prowadzone we Włoszech, „należały do cenniejszych kolekcji europejskich” jakie powstały w drugiej połowie XIX wieku¹⁴. Terminu „rodzaj muzeum” w odniesieniu do mieszkania Tyszkiewicza w Rzymie, użył po raz pierwszy współczesny kolekcjonerowi, generalny dyrektor Antyków przy włoskim rządzie, Felice Bernabei (1842–1922), wspominając je jako miejsce spotkań ówczesnej elity uczonych i kolekcjonerów antyków: „Jego dom był rodzajem muzeum [...] [gdzie] prawie każdego dnia, po południu, spotykały się osoby najbardziej kompetentne w dziedzinie antyków, które mieszkaly w Rzymie, aby podziwiać cenne przedmioty już wyeksponowane oraz najnowsze nabytki, które hrabia prezentował swoim pełnym podziwu przyjaciółom”¹⁵. Za nim, w 1995 roku, francuski amator Charles Rouit, autor pracy doktorskiej poświęconej egipskiej kolekcji Tyszkiewicza z Luwru, używa sformułowania „apartament-muzeum w Rzymie”¹⁶. W 1990 roku, historyk sztuki Maria Cristina Molinari notuje: „Tyszkiewicz miał wielkie zdolności do pracy, a antyczne obiekty magazynował w swoim rzymskim apartamencie, na półkach perfekcyjnie zorganizowanych”¹⁷. Starannego katalogowania przedmiotów pochodzących z wykopalisk nauczył go jego bliski przyjaciel, baron Giovanni Barracco (1829–1914)¹⁸. Obecnie na stałej ekspozycji w Muzeum Archeologicznym Barracco, jego dawnym pałacu w Rzymie, znajdują się dwa obiekty z dawnej kolekcji Tyszkiewicza, pominięte przez Aldonę Snitkuvienę w dziele o dziedzictwie hrabiów Tyszkiewiczów z Birż, które obejmuje 1625 dzieł sztuki, w tym niemal całą kolekcję Michała Tyszkiewicza¹⁹. Pierwszy z nich jest darem, mała grecka głowa z białego marmuru z V wieku p.n.e.; drugi, to niewielka głowa Dionizosa z terakoty, również z V w. p.n. e.

13 S. Lorentz, *Przewodnik po muzeach i zbiorach w Polsce*, Warszawa 1973, s. 24–25.

14 Tamże, s. 25.

15 F. Bernabei, *Memorie inedite di un Archeologo*, [w:] *Nuova Antologia, Revista di Lettere, Science ed Arti, Settimana seria Luglio*, Agosto 1933, s. 568.

16 Ch. Rouit, *Recherches sur la collection Tyszkiewicz*, praca doktorska, École du Louvre, t. 1, 1995, s. 18.

17 M.C. Molinari, E. Spagnoli, *Il rinvenimento di via Alessandrina, Il tesoro di via Alessandrina*, Roma 1990, s. 13–18.

18 A. Jandolo, *Antiquaria*, Milano 1947, s. 241.

19 A. Snitkuvienė, *Biržų Grafai Tiškevičiai ir jų palikimas*, Kaunas. 2008, s. 453.

MIEJSCE

W 1884 roku hrabia wynajął w Rzymie mieszkanie przy 9 Piazza Trinità dei Monti²⁰, gdzie zajmował całe pierwsze piętro²¹. Stąd w 1891 roku przeprowadził się do nowowyzbudowanego budynku przy 25 via Gregoriana,



3. Rzym, Muzeum Barracco, *Głowa Dionizosa*, terracotta, V w. p.n.e., fot. M. Kazimierczak, 2012.

opierającego się jednym bokiem o plac Trinità dei Monti²². Tam, na 3 piętrze, miał do dyspozycji 300 metrów kwadratowych²³, ale zmęczony codzienną wspinaczką po wysokich schodach, przeprowadził się po pięciu latach do sąsiedniego budynku przy 24 via Gregoriana: „Jestem całkowicie pochłonięty moją przeprowadzką i nowy apartament, do którego mam nadzieję przeprowadzić się już w tym miesiącu, pozwoli mi na rozszerzenie mojej kolekcji, ponieważ lokal jest dużo większy, przyjemniejszy, usytuowany na pierwszym piętrze i mający kilka zielonych tarasów, znajdujących się na tym samym poziomie co apartament. Ale ileż zamieszania sprawia ta przeprowadzka! Ileż zmęczenia i problemów”

(GSA, 13 II 1896). Zgodnie z archiwami miasta Rzymu, Tyszkiewicz nigdy nie był właścicielem swoich mieszkań, a tylko lokatorem²⁴.

20 M. Tyszkiewicz, list do W. Froehnera z 9 X 1884 (GSA).

21 A. Jandolo, dz. cyt., s. 241.

22 Adres ten figuruje w serii listów Tyszkiewicza do Froehnera z lat 1891–1896 (GSA 107/692 (3–7)). Budynek został zaprojektowany przez architekta Avenali dla Ugo Attilio, na parceli nr. 1126. W przeciwieństwie do Francji, archiwa miasta Rzymu rejestrowały tylko właścicieli, a nie lokatorów.

23 Informacja ta pochodzi od obecnego właściciela tego mieszkania Giancarlo Ricciardelli, potomka Ugo Attilio.

24 Dzisiaj, budynek przy 24 via Gregoriana jest własnością państwa Watykanu i siedzibą domu mody Valentino.



4. Rzym, 24 via Gregoriana, na prawo 25 via Gregoriana, fot. M. Kazimierzczak, 2016.

Poza kolekcjonerami takimi jak Barracco, Martinetti, Stroganoff, do stałych bywalców należeli archeolodzy: Niemiec Wolfgang Helbig (1839–1915) i Austriak Ludwig Pollak (1868–1943). Ten ostatni relacjonuje, że apartament Tyszkiewicza był miejscem, gdzie zawsze panowała pogodna atmosfera: „Ta pogoda ducha emanowała od pana domu, który był wysokiego wzrostu, niezgarbiony wiekiem, z okazałą białą brodą”²⁵. Pollak często podziwiał witryny hrabiego, zawierające głównie brązy, złotą biżuterię i ceramiczne wazy, ale również marmurowe rzeźby²⁶. Co do rzeźbionych kamieni, które miały dla Tyszkiewicza największe znaczenie, nie pokazywał ich nikomu poza kilkoma uprzywilejowanymi osobami, zazwyczaj pod koniec wizyty. Nazywał je swoimi „okazami wytrzymałości”. Jego kolekcja gemm, licząca sześćdziesiąt cztery sztuki, znajduje się obecnie w Bostonie, w Museum of Fine Arts.

Witryny były ważnym elementem wyposażenia mieszkania i to one właśnie stanowiły o jego muzealnym charakterze: „Moje witryny są już przepełnione i wkrótce trzeba będzie zamówić jeszcze jedną” (GSA, 11 XI 1895). Sam Tyszkiewicz we wspomnieniach wzmiankuje swoje witryny

25 L. Pollak, *Rom*, „Allgemeine Zeitung, Beilage München”, 1898, nr 22, s. 7.

26 Tamże.

w kontekście niespodziewanej wizyty pana Gsell'a, członka *École française de Rome*, który szukał u niego skradzionej wazy: „Skoro często w okresie zimowym, który spędzam w Rzymie, przychodzą do mnie archeolodzy i podróżni prosząc o obejrzenie moich kolekcji, czułem się zobowiązany zaprowadzić P. Gsell przed moje witryny”²⁷.

Bernabei również był pełen podziwu dla witryn Tyszkiewicza²⁸. Po śmierci hrabiego to właśnie on zakupił je dla Muzeum Term Rzymskich²⁹. Jedna z tych profesjonalnych witryn została uwieczniona na znanej fotografii Bruckmanna, przedstawiającej polskiego kolekcjonera w ostatnich latach życia, w jego rzymskim apartamencie (Fig. 5)³⁰. Bernabei dostarcza ciekawego szczegółu na temat publiczności odwiedzającej hrabiego. Oprócz antykwariuszy, archeologów, kolekcjonerów, byli tam także „*des antiquaillieurs*”, jak ich nazywał, rodzaj handlowców, którzy z braku środków na większe zakupy na własne konto, pracowali za wynagrodzenie na rzecz „wielkich spekulantów”³¹.

Listy hrabiego do Froehnera potwierdzają, że jego kolekcja cieszyła się europejską renomą. Wiosną 1895 roku musiał on opóźnić swój wyjazd do Francji, ze względu na zapowiedzianą wizytę cesarzowej niemieckiej Wiktorii Koburg (1840–1901), wdowy po królu Prus Fryderyku III, często nazywanej cesarzową Fryderyką: „Nie mogę wrócić do Neuilly przed 10 albo 15 maja, ponieważ potrzebuję czasu



5. Michał Tyszkiewicz w swym apartamencie przy 24 via Gregoriana w Rzymie (1896 lub 1897 rok), fotografuira Bruckmann München, repr. z J. Tyszkiewicz *Tyszkiewicziana: militaria, bibliografia, numizmatyka, ryciny, zbiory, rezydencje, etc. etc.*, Poznań 1903, s.n.

27 M. Tyszkiewicz, dz. cyt. s. 50.

28 Ch. Rouit, dz. cyt., s. 14.

29 Tamże, s. 25.

30 Giancarlo Riccardelli obejrzałszy te fotografie, stwierdził, że prezentowane wnętrze nie odpowiada żadnemu pokojowi w jego apartamencie, przy 25 via Gregoriana. Najprawdopodobniej, zdjęcie to zostało wykonane po przeprowadzce do apartamentu przy 24 via Gregoriana.

31 Ch. Rouit, dz. cyt., s. 15.

na spakowanie moich antyków i zdeponowanie ich w banku. A nie mogę ich spakować przed Świętami Wielkanocnymi, gdyż cesarzowa Fryderyka pragnie obejrzeć moją kolekcję i jej wizyta jest mi zapowiedziana po Świętach. Od chwili kiedy się rozpogodziło mam u siebie pod dostatkiem zagranicznych gości, do tego stopnia, że staje się to wręcz męczące” (GSA, 18 III 1895). Miesiąc po wizycie cesarzowej, spieszyło mu się, aby opuścić wieczne miasto: „Tylko kilka linijek, aby Panu powiedzieć, że jestem bardzo zajęty pakowaniem i jeszcze dzisiaj oddaję moje skrzynie z antykami do banku. [...] Pan. S. [Salomon, MK] Reinach jest w Rzymie, ale nie przyszedł się ze mną zobaczyć, gdyż moja kolekcja jest spakowana od 10 dni” (GSA, 19 IV 1895).

Każdego roku na wiosnę, Tyszkiewicz wyjeżdżał do Francji, do podparyskiej miejscowości Neuilly-sur-Seine, gdzie mieszkała najbliższa rodzina Juliette Beaud, jego drugiej żony, którą poślubił już jako obywatel szwajcarski, otrzymawszy trzy miesiące wcześniej rozwód z pierwszą żoną, księżniczką Marią z Radziwiłłów w Szwajcarii (13 VII 1878)³². W listach do Froehnera pojawiają się dwa adresy w Neuilly: pierwszy przy 40 rue de Chézy i drugi przy 74 boulevard Bineau. Z dokumentów zachowanych w archiwach miejskich wynika, że właścicielką obu domostw była Juliette Beaud, hrabia zaś jest odnotowany jako lokator³³.

We Francji, podobnie jak w Rzymie, hrabia przyjmował u siebie gości pragnących obejrzeć jego antyki. Charles Rouit twierdzi, że Tyszkiewicz był mistrzem „marketingu”: z jednej strony prezentował swe kolekcje największym amatorom w swoim „mieszkanu-muzeum” w Rzymie, a z drugiej strony, najcenniejsze ze swych najświeższych nabytków pokazywał w swoim apartamencie w Neuilly³⁴. Zbiegali się tam, podobnie jak w Rzymie, najbardziej cenieni specjaliści i w ten sposób „niosła się sława obiektów”³⁵. Tyszkiewicz poznał Froehnera 14 IX 1868 w paryskim mieszkaniu H. Hoffmanna, dokąd przyniósł złote medale z Tarsu (III w n.e.)³⁶. Cztery lata później, 14 V 1872 roku, w Neuilly Froehner odwiedził Tyszkiewicza w towarzystwie

32 Kilka miesięcy przed ślubem miała miejsce aukcja w Paryżu, w hotelu Drouot, przedmiotów należących do Juliette Beaud: katalog z 18–19/02/1878, INHA, nr 38025. Pierwsza wyprzedaż jej rzeczy miała jednak miejsce już w maju 1877 roku również w Drouot: katalog z 7–8 mai 1877, INHA, nr 37439.

33 M. Kazimierzczak, *La correspondance de Michel Tyszkiewicz, grand collectionneur d'antiquités, adressée à Wilhelm Froehner entre 1872 et 1897*, praca doktorska, Paryż: Uniwersytet Sorbony-Paryż IV, t. 1, 2015, s. 114–115.

34 Ch. Rouit, dz. cyt., t. 1., s. 18.

35 Tamże.

36 Dziś znajdują się one w Cabinet des Monnaies, médailles et antiques, BnF w Paryżu.

dwóch marszandów, Hoffmanna i Sambona. Tego dnia Tyszkiewicz miał im do pokazania swoją kolekcję rzymskich medali, opublikowanych sześć lat później przez Froehnera³⁷.

NAUKOWA WARTOŚĆ KOLEKCJI TYSZKIEWICZA

Tyszkiewicz chętnie udostępniał swoje zbiory zwiedzającym, a w szczególności specjalistom. Według L. Pollaka, nie skrywał on zazdrośnie swoich skarbów dla siebie tak, jak to czynili inni: „[...] można było studiować kolekcje hrabiego Tyszkiewicza pod każdym kątem i publikować z nich to, co się chciało”³⁸.

Edmond Le Blant (1818–1897), dyrektor znanej i cieszącej się prestiżem Szkoły Francuskiej w Rzymie (*École française de Rome*), znał dobrze M. Tyszkiewicza i „[...] jego piękną kolekcję rzeźbionych kamieni”³⁹. W liście wystosowanym do sekretarza *Académie des inscriptions et belles-lettres* w Paryżu, z dnia 1 III 1885 roku, opisuje on wielkie intaglio „w najpiękniejszym stylu” z kolekcji Tyszkiewicza: „Jest to chalcedon z głową kobiety, widzianą z profilu i uczesaną tak jak Izis, z rogami, pośrodku których znajduje się dysk słoneczny. Dzieło wykonane jest grecką ręką i nosi nazwisko jeszcze nieznanego artysty: ΛΥΚΟΜΕΔΗΣ”⁴⁰. Inny list Le Blant do sekretarza paryskiej akademii, z 29 XII 1885 roku, jest w całości poświęcony zakupionemu niedawno przez Tyszkiewicza, dużemu fragmentowi płyty marmurowej pokrytej inskrypcją, którą właśnie studiował uczony epigrafista Pan Gatti, współpracownik *Corpus inscriptionum latinarum* oraz *Lex horreorum*⁴¹. Według Le Blant, napis ten miał wielką wartość naukową: „Dokument ten jest mi znany dzięki łaskawości jego właściciela P. hrabiego Tyszkiewicza, który tak dobrze zna antyczne rzeczy i potrafi z wielką finezją dostrzec ich piękno”⁴².

37 W. Froehner, notatka autobiograficzna z 14 V 1872, GSA 107/823. Patrz W. Froehner, *Les Médaillons de l'Empire romain depuis le règne d'Auguste jusqu'à Priscus Attale*, Paryż 1878. Dzieło nosi następującą dedykację: „Monsieur le Comte MICHEL TYSZKIEWICZ”.

38 L. Pollak, dz. cyt. s. 8.

39 E. Le Blant, *Lettre du directeur de l'École française de Rome*, „Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres”, wol. 29, 1885, nr 1, s. 41.

40 Tamże.

41 E. Le Blant, *Lettre de Monsieur Edmond Le Blant, relative à la découverte d'un fragment de marbre sur lequel on lit une inscription incomplète concernant les Horrea Caesaris*, „Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres”, wol. 30, 1886, nr 1, s. 29.

42 Tamże, s. 30.

Pięć lat później Auguste Geffroy, nowy dyrektor *École française de Rome*, roku informuje przewodniczącego Académie des inscriptions et belles-lettres w Paryżu, listem z 14 IV 1891 roku, o greckiej inskrypcji z VI wieku p.n.e., badanej przez profesora Carla Roberta. Otóż, profesor Robert zdążył już zaprezentować tę inskrypcję w rzymskiej akademii, gdzie udowadniał jej wielkie znaczenie filologiczne; pismo akademii, „Les Monuments” miały „w najbliższym numerze wydać ów tekst pochodzący z Argos, wygrawerowany w siedmiu liniach na małej płytce z brązu, należącej do hr. Tyszkiewicza”⁴³. Ta i inne wieści archeologiczne z Rzymu były następnie przedstawione podczas seansu paryskiej akademii w dniu 17 IV 1891 roku⁴⁴. W rzeczy samej, liczne są raporty z posiedzeń członków akademii („Comptes-rendus des séances de l’Académie des Inscriptions et Belles-Lettres”) zawierające informacje o obiektach z kolekcji Tyszkiewicza. W dniu 6 IV 1883 Jules Oppert (1825–1905), ojciec asyriologii, zaprzyjaźniony z Froehnerem, przedstawił w akademii paryskiej dwa cylindry fenickie pokryte pismem klinowym z kolekcji Tyszkiewicza. Z kolei Salomon Reinach, dyrektor Muzeum archeologicznego w Saint-Germain-en-Lay, przedstawił na Kongresie Orientalistów w Paryżu, w 1897 roku, hetycki cylinder pieczętkę z XVII wieku p.n.e., własność Tyszkiewicza⁴⁵, a następnie go opublikował w „Revue archéologique”⁴⁶.

Z listów kolekcjonera dowiadujemy się ponadto, że najwybitniejsi uczeni owej epoki konkurowali między sobą, aby móc opublikować jego niektóre unikaty: „Wiadomo Panu, że w zeszłym roku zgodziłem się na to, żeby P. [Le] Blant opublikował moją łacińską kasetkę [łac. *cista*, fr. *ciste*] i u niego znajduje się jej rysunek. W chwili obecnej, wygląda na to, że i Momsen [Mommsen] pragnie ją opublikować. Mówi, że P. [Le] Blant jest ekstremalnie zerowy w swoich publikacjach i że ta rzecz będzie przez niego opublikowana nie wcześniej jak za dwa albo trzy lata, podczas, gdy on chętnie by ją opublikował już teraz” (23 X 1889).

43 A. Geffroy, *Lettre du directeur de l’École française de Rome*, „Comptes-rendus des séances de l’Académie des Inscriptions et Belles-Lettres”, wol. 35, 1891, nr 2, s. 150.

44 *Informations diverses*, „Comptes-rendus de l’Académie des Inscriptions et Belles-Lettres”, 1891, nr 2, s. 119–120, tu s. 119.

45 M. Tyszkiewicz, list do W. Froehnera z 22 III 1883 r. (GSA 107/692 (1)), dzisiaj Boston, MFA, 98.706, Stamp-cylinder seal „The Tyszkiewicz seal”.

46 S. Reinach, *Cylindre hittite de la collection du Comte Tyszkiewicz*, „Revue archéologique”, maj-czerwiec 1898, seria nr 3, t. 32, s. 421–423, tu s. 423. Podczas moich badań trafiłam na ślad pięćdziesięciu nieznanych listów M. Tyszkiewicza do S. Reinacha z lat 1894–1897, które znajdują się w Bibliotece Méjanes w Aix-en-Provence, w zbiorze rękopisów.

MIĘDZYNARODOWY TRANSPORT DZIEŁ SZTUKI

Rozpięte między Włochami a Francją, „mobilne muzeum” Michała Tyszkiewicza, wiązało się bezpośrednio z kwestią transportu dzieł sztuki między Włochami a Francją, legalnego i nielegalnego. Przewóz małych obiektów nie był kłopotliwy: można je było łatwo ukryć w kieszeniach marynarki lub w walizce, co było wówczas powszechnie praktykowane. Wiosną 1883 roku Tyszkiewicz transportował z Rzymu do Paryża jedną z najsłynniejszych włoskich kolekcji grawerowanych kamieni, należącą do księżęcej rodziny Ludovisi Boncompagni de Piombino, którą udało mu się nabyć sekretnie, na spółkę z przyjacielem, rzymskim antykwariuszem Francesco Martinettim (1833–1895)⁴⁷. Szczęśliwy pisze o tym do Froehnera w liście z 14 I 1883 roku: „Prawie że podwoiłem moją kolekcję kamieni nabywając okazy cenne i bardzo rzadkie, które z największą przyjemnością pokażę Panu po powrocie [do Neuilly]”.

Inaczej było z przewozem dzieł większych, bowiem generalny dyrektor Antyków zwracał na hrabiego szczególną uwagę⁴⁸. Bernabei podejrzewał zresztą Tyszkiewicza, Martinettiego i Helbiga o to, że posługiwali się między sobą telefonem – wówczas nowością dla osób uprzywilejowanych – dla załatwiania własnych interesów ze szkodą dla Administracji publicznej⁴⁹. Z listów natomiast wynika, że przeciwnie, Tyszkiewicz respektował prawo, nawet jeśli go ono ograniczało lub paraliżowało jego działania. Kolekcjoner starał się o pozwolenia na eksport, wydawane przez włoską Komisję rządową: „Większość moich bibelotów jest już w Paryżu, i w tych dniach, wyślę resztę, gdy tylko otrzymam zezwolenie z Komisji rządowej” (GSA, 28 I 1888). Najczęściej antyki były wysyłane do Francji pocztą. W tym czasie ta instytucja była już dobrze rozwinięta i dostosowana do potrzeb użytkowników. Z analizy listów do Froehnera wynika, że można było wysłać cenne przedmioty przesyłką zwykłą, szybką lub poleconą. Podobnie antyki z Paryża były wysyłane do Rzymu w pocztowych paczkach, z małą lub z dużą szybkością (GSA, 26 X 1895). Rzeźbione kamienie wysyłano też listami poleconymi (GSA, 4 XI 1895). Marszandzi znali także adresy letnich pobytów Tyszkiewicza w Szwajcarii i tam dostarczali mu pocztą swe przesyłki (GSA, 12 VI 1894). Czasami paczki się gubiły (GSA, 8 I 1893).

W owym czasie francuska firma „Chenue” była już wyspecjalizowana w przewozie większych dzieł. Przesyłka, którą Tyszkiewicz przewidywał w liście z października 1895 roku miała być ubezpieczona na 35 000 franków, i dostarczona na adres jego znajomego w Rzymie (GSA, 10 X 1895).

47 M. Kazimierzczak, *La correspondance...*, dz. cyt., t. 3, s. 122–123.

48 F. Bernabei, dz. cyt., s. 565.

49 Tamże.

Wszystkie przesyłki pocztowe musiały być ubezpieczone. Wysyłka sześciu medali greckich i dwóch z brązu do Paryża, miała być ubezpieczona przez Hoffmanna na sumę 4300 franków (GSA, 6 XII 1888). Najgorzej było z transportem ciężkich rzeźb marmurowych. Tyszkiewicz szybko zdecydował się je sprzedać Jacobsenowi, który go odwiedził w Neuilly, stwierdzając przy tym, w liście z 22 II 1889, że „...czasy są takie iż lepiej jest nie posiadać obiektów trudnych do przemieszczenia, i łatwo rzucających się w oczy”. Natomiast Perrone Mercanti pisze, że marmurowe rzeźby, które Jacobsen zakupił w Paryżu dla Ny Carlsberg Glyptotek, były wyeksportowane z Rzymu w sposób nielegalny.

Według Pollaka, kolekcja Tyszkiewicza bez przerwy się zmieniała. Dzięki liczny i szerokim kontaktom, miał on zawsze coś nowego i bardzo ważnego do pokazania. Ze wszech stron dostarczano mu drogocennych śladów dawnych cywilizacji. „W ten sposób, uczono się u niego i razem z nim”⁵⁰. W przeciwieństwie do innych kolekcjonerów, wołał on mieć mniej obiektów, ale za to pierwszej rangi⁵¹. Wiązało się to naturalnie z kwestią wyprzedaży dzieł zbędnych. Z listów do Froehnera wynika, że Tyszkiewicz systematycznie przysyłał do Paryża te przedmioty, których nie chciał zachować w swojej kolekcji. Trafiały one najczęściej do Hoffmanna, znanego paryskiego marszanda i najbliższego przyjaciela Froehnera⁵². Z innych źródeł wiadomo, że u Tyszkiewicza zaopatrywała się w antyki księżniczka Matylda Bonaparte⁵³. Według Augusto Jandolo, hrabia dostarczał dzieła antyczne dla jej butik w Paryżu⁵⁴. Z czasem ta aktywność stała się dla niego poważnym źródłem dodatkowego dochodu. Po zrzeczeniu się rosyjskiego obywatelstwa i ordynacji birżanskiej, oprócz rocznej renty, którą mu wysyłał syn, Tyszkiewicz czerpał również dochody z wiedzy, jaką nabył w dziedzinie historii sztuki antycznej, zainwestowanej w działalność kolekcjonerską⁵⁵.

Myślał o przyszłości. Przez lata przygotowywał się do pośmiertnej aukcji swej kolekcji. Pragnął, aby przed czekającym ją rozproszeniem, była ona znana w jak największych kręgach specjalistów, przede wszystkim we Francji. W liście do Froehnera z 15 marca 1890, czytamy: „[...] jeśli Panu to nie sprawia różnicy, to wolę, aby te dwa obiekty były opublikowane po francusku, w jakimkolwiek paryskim czasopiśmie archeologicznym. Przyczyna tego jest następująca: kiedy po mnie te obiekty zostaną sprzedane w Paryżu razem z całą moją kolekcją, trzeba, żeby świat francuski je wcześniej

50 L. Pollak, dz. cyt., s. 7.

51 Tamże.

52 M. Kazimierczak, *La correspondance...*, dz. cyt., t. 3, s. 159.

53 A. Snitkuviene, *Biržų Grafai Tiškevičiai...*, dz. cyt., s. 77.

54 A. Jandolo, dz. cyt., s. 241.

55 M. Kazimierczak, *La correspondance...*, dz. cyt., t. 3, s. 159.

poznał i mógł je docenić. Jeśli się ukazały w zagranicznym dzienniku czy piśmie, Francuzi nigdy się o nich nie dowiedzą, podczas gdy opublikowane w Paryżu obiekty, będą również znane i w innych krajach”.

Zbieracz zdawał sobie doskonale sprawę z faktu, że jego kolekcja nabrała dużego znaczenia. Sam pisze, że była ona radością jego starości, tym bardziej, że liczni zwiedzający byli nią oczarowani (GSA, 18 III 1895).

ZASŁUGI POLSKIEGO KOLEKCJONERA

Z czasem został Tyszkiewicz uznany przez wielkich ekspertów, za jednego z nich oraz za jednego z największych znawców epoki w numizmatyce, a przede wszystkim w gliktyce, jego głównej specjalności⁵⁶. Znaczenie i rangę polskiego kolekcjonera podkreśla fakt, że Salomon Reinach, redaktor naczelny paryskiej „Revue archéologique” zaproponował mu opublikowanie jego wspomnień *Notes et Souvenirs d'un Vieux Collectionneur*, które wychodziły w odcinkach począwszy od 1895 roku. Jego zasługi podkreśla fakt, że uczeni naszych czasów nazwali jego imieniem pewną grupę cylindrów-pieczęci: „grupą Tyszkiewiczza”, a nieznanemu malarzowi greckich waz antycznych, żyjącemu w V w. p.n.e. nadano imię „malarz Tyszkiewicz”. Najważniejszy krater (*Calyx krater*) w Bostonie, w Museum of Fine Arts, przedstawiający wojnę trojańską jest właśnie, m.in. dziełem „**Tyszkiewicz Painter**” (nr kat. 070, nr 90.368). Podobnie jak *Stamnos* (nr 66.206) i *Askos* (nr 13.169).

Zainteresowanie dla materialnych śladów najstarszych cywilizacji z Basenu Morza Śródziemnego sprawia, że Tyszkiewicz wychodzi daleko poza narrację patriotyczno-narodową, mimo iż pierwszą jego pasją było kolekcjonowanie monet polskich. Doświadczenie miażdżącej siły okupanta, unicestwiającego wieloletnią pracę jego rodaków, sprawiło, że dbał on później w sposób szczególny o to, aby cenne i rzadkie antyki z jego kolekcji były utrwalane w licznych publikacjach i aby w ten sposób przetrwały w pamięci jak najszerzych kręgów specjalistów na świecie. Być może również po to, aby nadrobić to, co zostało stracone.

ABSTRACT:

Remembering Michał Tyszkiewicz's archaeological “museum” in Rome

Michał Tyszkiewicz (1828–1897) was an outstanding archaeologist, traveller and collector of works of ancient art, whose knowledge, and the

56 Ch. Rouit, dz. cyt., t. 1, s. 15.

collection he had amassed, were celebrated throughout Europe. The article focuses on the collection assembled and exhibited during Tyszkiewicz's stay in Rome. It was on show from 1884 onward, with some intervals necessitated by its owner's travels. Tyszkiewicz, who focused more on the quality of exhibits than on their quantity, was particularly attentive to the manner of their presentation. In the perception of the elite scholars and collectors who visited him, his apartment constituted "a museum of sorts", where the most valuable items were expertly exhibited in vitrines. In later years, the same objects became the pride of leading European and American museums. The scholarly value of this collection, as well as its owner's knowledge, caused one group of cylinder seals to be named after him, i.e. the Tyszkiewicz group, and one anonymous painter of ancient Greek vases to be called the Tyszkiewicz Painter. The history of the collection has been described in the light of its owner's private correspondence, which reveals him as a man of great knowledge and one who was guided by clear-cut principles of gathering remnants of the past and describing them in a scholarly manner. In keeping with his will, the collection was sold after his death; yet the collector had made sure that it became known and appreciated worldwide through numerous publications. Thus, even though the collection itself was dispersed, virtually every object that had once belonged to it takes part in commemorating Michał Tyszkiewicz's unique "museum".

MARIOLA KAZIMIERCZAK

doktor nauk slawistycznych na Uniwersytecie Sorbony-Paryż IV (2015), autorka rozprawy dotyczącej korespondencji Michała Tyszkiewicza z Wilhelmem Froehnerem z lat 1872–1897. Od 1992 roku pracownik Ministerstwa Kultury we Francji, w tym Muzeum Luwru w latach 1998–2007. Obecnie pracuje w Muzeum na zamku w Malmaison.

MARIOLA KAZIMIERCZAK

holds a PhD in Slavic Studies from Sorbonne-Paris IV (2015) and is the author of a dissertation on Michał Tyszkiewicz's correspondence with Wilhelm Froehner in the years 1872–1897. From 1992 she has been an employee of the Ministry of Culture of France, including the Musée du Louvre in 1998–2007. Currently she works at the Musée national du château de Malmaison.

KOLEKCJA MUZEUM TOWARZYSTWA NAUKOWEGO W TORUNIU

Towarzystwo Naukowe w Toruniu powołano z inicjatywy Zygmunta Działowskiego 16 XII 1875 roku¹. Muzeum TNT otwarto już 20 XI 1876 roku, dzięki opiece „i prawie wyłącznym kosztem”² Działowskiego, który podczas inauguracji muzeum mówił: „Dziś powstające muzeum ma być przede wszystkim miejscem, dokąd znosić i składać będziemy wszystkie przedmioty, które się do zbadania ziem przez nas zamieszkałych przyczynić mogą”³. Inicjatywą zmierzającą do dalszego rozwoju kolekcji było zawiązanie w 1881 roku spółki akcyjnej pod nazwą „Muzeum w Toruniu” i położenie kamienia węgielnego pod gmach TNT przy ul. Wysokiej 16, który miał nosić nazwę „Muzeum”. Zbiory do nowego budynku przeniesiono już w roku 1883⁴.

Pierwsze wzmianki o kolekcji pochodzą z *Inwentarza* sporządzonego przez Gotfryda Ossowskiego w roku 1877⁵. Następnie zbiory spisał w roku 1909 ks. Kazimierz Chmielecki⁶. Oddzielne omówienie eksponowanych zbiorów Towarzystwa znajduje się w przewodniku *Toruń, Królowa Wisły* z 1928 roku⁷. Wiele cennych informacji zamieszczała prasa toruńska, gdzie często podkreślano darowizny Działowskiego⁸. O muzeum TNT, a zatem i o zbiorach pisali: Nikodem Pajzderski⁹, Władysław Łęga¹⁰, Gwido

1 Wcześniej, w 1853 r. powstało Kopernikowskie Towarzystwo Nauki i Sztuki (Coppernicus–Verein für Wissenschaft und Kunst), które od 1861 r. eksponowało pozyskane od mieszkańców i instytucji Torunia zbiory, w ratuszu staromiejskim.

2 I. Łyskowski, *Kilka słów do publiczności polskiej o ‘Towarzystwie Naukowem w Toruniu’*, „Gazeta Toruńska”, 1882, 26 X, s. 1.

3 *Mowa na otwarciu Muzeum Towarzystwa Naukowego w Toruniu w d. 20. listopada 1876 r. miana przez Zygmunta Działowskiego, prezesa wydz. historycznego*, „Rocznik TNT”, 1878, s. 8.

4 K. Wajda, *W dobie zaboru pruskiego 1875–1918*, [w:] *Dzieje Towarzystwa Naukowego w Toruniu 1875–1975*, t.1, M. Biskup (red.), Toruń 1977, s. 128.

5 APT, *Inwentarz TNT z 1877 r. sporządzony przez G. Ossowskiego*, rękopis, sygn. 50.

6 K. Chmielecki, *Człowiek przedhistoryczny w Prusiech Zachodnich oraz Przewodnik po zbiorach Towarzystwa Naukowego w Toruniu*, Toruń 1909.

7 *Muzeum T-wa Naukowego w Toruniu*, [w:] *Toruń, Królowa Wisły*, Toruń 1928.

8 *Przeszłość i przyszłość*, „Gazeta Toruńska”, 1876, 10 XI, s. 1; *Toruń, Królowa Wisły*, dz. cyt., s. 8.

9 N. Pajzderski, *Muzea toruńskie*, „Przegląd muzealny. Miesięcznik poświęcony muzeologii”, 1920, nr 2, s. VII.

10 W. Łęga, *Muzeum i zbiory muzealne Tow. Naukowego w Toruniu*, „Mestwin. Dodatek naukowo-literacki Słowa Pomorskiego”, 1925, nr 4, s. 30–31.

Chmarzyński¹¹, Halina Załęska¹² i Kazimierz Wajda¹³ oraz w kontekście historii wystawiennictwa Muzeum w Toruniu – Michał Woźniak¹⁴. W toruńskim Muzeum Okręgowym badania nad kolekcją (tylko archeologiczną) kontynuowały – Bogusława Wawrzykowska i Romualda Uziembło¹⁵, natomiast Adam Musiałowski badał kolekcję numizmatyczną¹⁶. W 2011 roku w ramach jubileuszu 150-lecia muzeum, wydano katalog towarzyszący wystawie, w którym omówiono kolekcję Towarzystwa w kontekście całego muzealnego zbioru¹⁷. Najnowsze podsumowanie badań nad kolekcją TNT stanowi publikacja wydana w 2015 roku z okazji 140-lecia działalności Towarzystwa, w której zanalizowano poszczególne, przechowywane w Muzeum Okręgowym w Toruniu, kolekcje¹⁸.

GROMADZENIE ZBIORÓW

Gromadzenie zbiorów opierało się głównie na darowiznach i zapisach testamentowych, o które często zabiegano w środowisku ziemiańskim. Podstawą kolekcji stały się darowane muzeum zbiory Zygmunta Działowskiego. W latach 90. XIX wieku spadła liczba darów, w związku z czym zamieszczano apele na łamach „Gazety Toruńskiej” z prośbą o hojność dla placówki¹⁹. Darczyńcami byli ziemianie, duchowni, osoby prywatne i instytucje naukowe i kulturalne, towarzystwa, biblioteki²⁰. Zestawienia darów

11 G. Chmarzyński, *Organizacja Muzeum Pomorskiego w Toruniu*, [w:] Z. Bocheński (red.), *Pamiętnik Muzealny*, Kraków, 1935, z. 4, 66–77.

12 H. Załęska, *Muzeum Miejskie w Toruniu*, „Głos Demokratyczny”, 1946, nr 26, s. 8; tejże, *Muzeum Pomorskie w Toruniu. Jego historia i działalność (1861–1951)*, Toruń, 1952.

13 K. Wajda, *W dobie zaboru pruskiego 1875–1918*, [w:] *Dzieje Towarzystwa Naukowego w Toruniu...*, dz. cyt., s. 11–110.

14 M. Woźniak, *Ekspozycje muzeum w Toruniu dawniej i dziś*, „Muzealnictwo”, 1995, nr 37, s. 38–46.

15 R. Uziembło, B. Wawrzykowska (red.), *Z dziejów publicznych zbiorów archeologicznych w Toruniu*, Toruń 2002.

16 A. Musiałowski, *Walery C. Amrogowicz 1863–1931. Pasja życia. Kolekcja numizmatyczna*, Toruń 2004.

17 A. Ziembłowska (red.), *150 lat Muzeum Okręgowego w Toruniu 1861–2011. Katalog*, Toruń 2011.

18 A. Mierzejewska, M. Niedzielska (red.), *Nauka, sztuka, edukacja. 140. lat działalności Towarzystwa Naukowego w Toruniu*, Toruń 2015.

19 A. Musiałowski, *Zbiory numizmatyczne*, [w:] *Nauka, sztuka, edukacja...*, dz. cyt., s. 94.

20 Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Lwowie, Towarzystwo Archeologiczne Krajowe we Lwowie, Akademia Umiejętności w Krakowie, Biblioteka Kórnicka, za:

sporządzano od początku funkcjonowania Muzeum²¹, natomiast od roku 1908 wykazy darczyńców i depozytariuszy zamieszczano w „Zapiskach Towarzystwa”²². Najważniejszym, obok Działowskiego, depozytariuszem był Walery Amrogowicz, który darował TNT pierwsze numizmaty już w roku 1880 i 1909²³.

Jak trudne było utrzymanie kolekcji i jej rozbudowa niech świadczy zamiar przekazania jej w latach 1896–1897 Poznańskiemu Towarzystwu Przyjaciół Nauk (z powodu sprzeciwu ofiarodawców i deponentów zabytki zostały w Toruniu)²⁴. Ponownie o przeniesienie muzealiów z powodów oszczędnościowych do Poznania postulował 8 II 1904 roku na walnym zebraniu Towarzystwa prezes ks. Stanisław Kujot. Kolekcja pozostała jednak w Toruniu, pomimo skarg na niedostępność zbiorów dla zwiedzających²⁵. Także 18 III 1918 roku na zebraniu zarządu poddano pod rozagę przekazanie ich do Poznania. Wobec protestu członków wnioski ponownie upadły²⁶. Dla polepszenia sytuacji zbiorów TNT, powołano z inicjatywy Ottona Steinborna²⁷ w roku 1918 Towarzystwo Muzealne w Toruniu pod przewodnictwem dra Leona Szumana. „Miało ono zajmować się powiększaniem zasobów TNT i popularyzacją zabytków regionu pomorskiego”²⁸. Już w lutym

M. Superczyński, *Akta i Zbiory Towarzystwa Naukowego w Toruniu w zasobie Archiwum Państwowego a Toruniu*, [w:] *Nauka, sztuka, edukacja...*, dz. cyt., s. 25.

21 Tamże.

22 A. Musiałowski, *Zbiory numizmatyczne*, [w:] *Nauka, sztuka, edukacja...*, dz. cyt., s. 94.

23 Tamże, s. 96. Cały legat został przekazany w 1931 roku. Zbiór samych monet wraz z medalami obliczano na ok. 2000 sztuk. Oprócz nich na uwagę w zasługuje zbiór 53 akwarel Mariana Mokwy (spośród których pozostało obecnie 16) oraz ok. 250 grafik, w tym 127 Daniela Chodowieckiego (za: A. Rissmann, *Kolekcja grafiki*, [w:] *Nauka, sztuka, edukacja...*, dz. cyt., s. 143) oraz zbiór kilku glinianych, sumeryjskich tabliczek z pismem klinowym (za: A. Mierzejewska, *Zbiory historyczne*, [w:] *Nauka, sztuka, edukacja...*, dz. cyt. s. 59).

24 K. Wajda, dz. cyt., s. 96.

25 K. Wajda, dz. cyt., s. 103.

26 Tamże, s. 124. Inaczej stało się np. ze zbiorami archeologicznymi towarzystwa w Kwidzynie (Historischer Verein für den Regierungs-Bezirk Marienwerder), które w 1905 r. przekazało je za 1500 marek do Gdańska za: M. Niedzielska, *Towarzystwa naukowe w XIX w. w Prusach Zachodnich i ich zbiory*, [w:] *Nauka, sztuka, edukacja...*, dz. cyt. s. 15.

27 H. Piskorska, *Otton Steinborn. Dr Med.*, Toruń 1947, s. 20.

28 K. Wajda, dz. cyt., s. 102–103.

tego roku Steinborn wybrany został do zarządu TNT „jako bibliotekarz i kustosz zbiorów muzealnych”²⁹.

Sytuacja zbioru nie przedstawiała się dobrze także po odzyskaniu przez Polskę Torunia w roku 1920. W roku 1929, po zatrudnieniu Gwidona Chmarzyńskiego na stanowisko kustosza, tak samo jak w XIX wieku apelowano w prasie „o zbieranie przedmiotów związanych z Pomorzem; inne rzeczy mogą tu znaleźć miejsce chyba dla celów porównawczych”³⁰. Po włączeniu zbiorów TNT do Muzeum, w latach 30. XX wieku w znaczący sposób zintensyfikowano pozyskiwanie dzieł sztuki o tematyce toruńskiej: np. obraz *Oblężenie Torunia przez Szwedów w r. 1703* z Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk w roku 1930³¹, lecz także dzieł sztuki o znaczeniu ponadregionalnym. W roku 1934 starano się o testamentowy zapis kolekcji obrazów malarzy polskich zebranych przez Halinę z Działowskich Jeżewską³², którego jednak nie udało się pozyskać³³. Dokonywano także zakupów, m.in. dokumentów w antykwariatach w Berlinie³⁴.

W zbiorach TNT gromadzono obiekty biorąc pod uwagę ich wartość artystyczną, ale głównie historyczną i dokumentującą obecność kultury polskiej na terenach zagarniętych przez zaborcę³⁵. Podkreślano wielokrotnie rangę zbiorów jako przekaznika przeszłości dla budowania przyszłości. Zachęcając w roku 1876 do udziału w uroczystości otwarcia muzeum, zapraszano „wszystkich tych, którzy umieją kochać przeszłość, wierzyć w przyszłość i pracować w zlej i dobrej terażniejszości”³⁶.

29 M. Wojciechowski, *Otton Steinborn (1868–1936)*, [w:] *Działacze Towarzystwa Naukowego w Toruniu 1875–1975*, M. Biskup (red.), Warszawa-Poznań-Toruń 1975, s. 191.

30 *Reorganizacja muzeum miejskiego w Toruniu*, „Słowo Pomorskie” 1929, 1 XI, nr 253, nr 253, s. 10.

31 Archiwum Państwowe w Toruniu, Towarzystwo Naukowe w Toruniu (dalej: APT, TNT) sygn. 54, karta 15. Obraz (nr inw. MNP: MP 833) pozostawał w depozycie w muzeum toruńskim do 2001 r.

32 APT, TNT, sygn. 20, karta 25.

33 APT, TNT, sygn. 20, karta 26. Na wystawie kolekcji w Muzeum, która trwała od 11 XI do 18 XII 1934 r. eksponowano 40 dzieł 20 malarzy: m.in. Teodora Axentowicza, Juliana Fałata, Franciszka Kostrzewskiego, Jacka Malczewskiego, Stanisława Masłowski, Józefa Mehoffera, Mariana Mokwy, Ksawerego Pillatiego, Józefa Rapackiego, Leona Wyczółkowskiego, Franciszka Żmurki i samej kolekcjonerki, za: *Pomorska Wystawa Sztuki 1934. Katalog*, Toruń 1934, s. 6–10.

34 K. Wyszomirska, *Zbiory rękopisów Towarzystwa Naukowego w Toruniu*, [w:] *Nauka, sztuka, edukacja...*, dz. cyt. s. 54.

35 M. Niedzielska, *Towarzystwa naukowe w XIX w.*, dz. cyt., s. 10.

36 *Przeszłość i przyszłość*, „Gazeta Toruńska” 1876, 10 XI, s. 1.

Zbiory muzeum podzielono na trzy działy³⁷. Jeszcze przed jego powołaniem zostały darowane TNT monety³⁸, których ilość w roku 1877 osiągnęła już osiemset osiem sztuk³⁹. Trzy lata później wzrosła o następne prawie czterysta monet oraz medali⁴⁰. W roku 1882 odnotowano wzrost zbioru numizmatycznego o kolejne około sto monet oraz medali polskich i obcych⁴¹, podobnie w roku 1884⁴². Problemem, szczególnie w dziedzinie numizmatyki, był brak fachowej literatury⁴³ i znawców przedmiotu.

Zbiory archeologiczne od początku tworzenia kolekcji TNT stanowiły najważniejszą jej część – miały umacniać polski rodowód Pomorza. Już w roku 1874 na zaproszenie Zygmunta Działowskiego do Torunia przybył Ossowski, geolog i archeolog z Krakowa, aby przeprowadzić badania archeologiczne na Pomorzu. W roku 1877 Ossowski sporządził pierwszy inwentarz zabytków Muzeum TNT i uporządkował zbiory archeologiczne. Dwa lata później wyjechał z Torunia, pozostawiając liczne zabytki, artykuły⁴⁴ i mapę archeologiczną⁴⁵. W roku 1877 w dziale archeologicznym było już pięćset siedemdziesiąt sześć obiektów. Po długoletniej przerwie w działalności archeologicznej Towarzystwa, w roku 1904 badania wykopaliskowe i powierzchniowe podjął archeolog-samouk ksiądz Kazimierz Chmielecki⁴⁶. W całej historii Muzeum wielokrotnie podkreślano konieczność uporządkowania i naukowego opracowania tego zbioru. Odpowiedzią na te su-

37 I – przyrodniczy, II – archeologiczny, III – dział, który gromadził „pieczęcie, numizmaty, medale, rzeczy odnoszące się do kultów religijnych i zwyczajów obywatelskich, dalej sprzęty domowe, sztuki piękne i na koniec różności”, cyt. za, H. Załęska, *Muzeum Pomorskie w Toruniu...*, dz. cyt., s. 14–15.

38 A. Musiałowski, *Zbiory numizmatyczne...*, dz. cyt., s. 91.

39 H. Załęska, *Muzeum Pomorskie w Toruniu...*, dz. cyt., s. 15.

40 A. Musiałowski, *Polskie i niemieckie zbiory numizmatyczne w Toruniu przed I wojną światową i ich ślady w Dziale Numizmatyki Muzeum Okręgowego w Toruniu*, „Prace i materiały Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi, Seria Numizmatyczna i Konserwatorska”, 1987, nr 7, s. 93.

41 A. Musiałowski, *Zbiory numizmatyczne...*, dz. cyt., s. 92.

42 A. Musiałowski, *Polskie i niemieckie zbiory numizmatyczne...*, dz. cyt., s. 93.

43 A. Musiałowski, *Zbiory numizmatyczne...*, dz. cyt., s. 92.

44 *O pomnikach przedhistorycznych Prus Królewskich*, „Rocznik TNT”, 1878, nr 1, s. 15–46.

45 Wydana w Paryżu w 1880 r., *Mapa archeologiczna Prus Zachodnich z przyległymi częściami W. Ks. Poznańskiego według badań w latach 1875–1878 dokonanych przez Godfryda Ossowskiego, wydana staraniem i nakładem Zygmunta Działowskiego prezesa wydziału archeologicznego i historycznego Towarzystwa Naukowego w Toruniu*.

46 R. Uziębło, B. Wawrzykowska (red.), dz. cyt., s. 14.

gestie było zaproszenie w tym celu w roku 1918 przez hrabiego Oswalda Potockiego, wiceprezesa TNT, archeologa z Krakowa – dra Włodzimierza Antoniewicza. Na jego wjazd do zaboru pruskiego nie zezwoliły jednak władze Galicji⁴⁷. Zabytki archeologiczne pochodziły głównie z wykopalisk przeprowadzonych przez Ossowskiego i stanowiły największy zbiór w kolekcji TNT⁴⁸, która zachowała do dziś swój pierwotny charakter i tworzy zwartą kolekcję – około sześciuset całych lub zrekonstruowanych zabytków⁴⁹.

Malarstwo i rzeźba należały w zbiorach TNT do działu historycznego. Chmielecki w roku 1909 podawał, że 2/3 zabytków w tym dziale pochodziło od Zygmunta Działowskiego, który darował je Towarzystwu, „by zapełniały puste w pierwszych początkach ściany”⁵⁰. Pomimo dowolnego doboru obrazów, „względniono po trosze stronę historyczną, umieszczając w zbiorach przeważnie portrety królów i postaci znanych z historii”⁵¹. Ponadto chętnie przyjmowano portrety zasłużonych dla Towarzystwa osób⁵², m.in. portrety: Józefa Gólkowskiego⁵³ i Bolesława Buszczyńskiego⁵⁴ oraz portret dyrektora gimnazjum chełmińskiego dra Wojciecha Łożyńskiego, który pozyskano w roku 1915⁵⁵. Dwa osiemnastowieczne obrazy w kolekcji odnosiły się do patriotycznej idei Polskiego Pomorza i polskiego malarstwa historycznego. Były to darowane przez Działowskiego: *Oblężenie Gdańska przez Rosjan w 1734 r.*⁵⁶ i *Okręty polskie w Wisłoujściu*⁵⁷. Wyjątkowe znaczenie dla kolekcjonerstwa w Toruniu miał niewątpliwie *Szkic do II Traktatu toruńskiego* Mariana Jaroczyńskiego z roku 1870⁵⁸, który także był pierwotnie własność-

47 Tamże, s. 17.

48 P. Gużyński, *Zbiory archeologiczne*, [w:] *Nauka, sztuka, edukacja...*, dz. cyt. s. 83.

49 Tamże, s. 88.

50 K. Chmielecki, *Człowiek przedhistoryczny w Pruszech Zachodnich oraz Przewodnik po zbiorach Towarzystwa Naukowego w Toruniu*, Toruń 1909, s. 43.

51 Tamże.

52 Tamże.

53 NN, ok. 1882, płótno, olej, 57 x 47 cm, MT/Ad/156/M/N; biogram J. Gólkowskiego [w:] *150 lat Muzeum Okręgowego...*, dz. cyt., s. 136–137.

54 NN, k. XIX w., płótno, olej, 91 x 57,5 cm, MT/Ad/147/M/N; biogram B. Buszczyńskiego [w:] *150 lat Muzeum Okręgowego...*, dz. cyt., s. 136.

55 M. Wojciechowski, dz. cyt., s. 192.

56 NN, wg akwaforty G. P. Buscha, płótno, olej, 72 x 106 cm, MT/Ad/163/M/SN; darowany przez Z. Działowskiego.

57 NN, płótno, olej, 93,5 x 126 cm, MT/Ad/164/M/SN; darowany przez Z. Działowskiego.

58 Papier, pastel, 198 x 294 cm, MT/Ad/183/M/N Kompozycja ukazuje podpisanie traktatu w toruńskim Dworze Artusa 19 października 1466 roku; AP w Toruniu, *Inwentarz 1877 roku*, sygn. 50, karta 3; Chmielecki 1909, s. 44, nr 23.



1. Marian Jaroczyński, *Szkic do II Traktatu Toruńskiego*, 1870, papier, pastel, 198 x 294 cm, fot. K. Deczyński, depozyt TNT w Muzeum Okręgowym w Toruniu

cią Działowskiego. Obraz olejny⁵⁹ namalowany wg *Szki*ca malarz ukończył w roku 1873. Patriotyczną wymowę miało zamówienie do nowo powstałego Muzeum TNT popiersi wybitnych Polaków⁶⁰, które wykonał odlewnik A. Krzyżanowski z Poznania na zamówienie Działowskiego⁶¹. W roku 1878 natomiast trafiło do TNT 45 grafik⁶².

Istotną grupę artefaktów stanowią przedmioty związane z szeroko pojętą religijnością. Darczyńcami byli zapewne księża katolickich parafii, których członkostwo w TNT skutkowało licznymi darami. Należą do nich m.in. szaty liturgiczne i dewocjonalia oraz dzieła o ponadregionalnym znaczeniu, np. płaskorzeźba z alabastru *Narodziny Panny Marii*, wykonana w warsztacie

59 *II Traktat Toruński*, 1873, płótno, olej, 450 x 640 cm, pochodzi z kolekcji poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, obecnie w zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu.

60 W 1877 r. zamówiono 16 odlewów gipsowych pokrytych warstwą woskową. Byli to: Zygmunt August, Władysław Jagiełło, Kazimierz Wielki, Jan Sobieski, Tadeusz Kościuszko, Mikołaj Kopernik, Zygmunt Krasiński, Wincenty Pol. Ponadto: Joachim Lelewel, Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki, Karol Marcinkowski, Józef Kraszewski i Karol Libelt (medalion) i scena rodzajowa i medalion gipsowy św. Piotra za: APT, *Inwentarz TNT z 1877 roku*, sygn. 50, karta 4.

61 APT, TNT, sygn. 49, karta 7.

62 A. Rissmann, dz. cyt., s. 137.



2. *Zaśnienie Marii*, alabaster, 42 x 28 cm, fot. A. R. Skowroński, depozyt TNT w Muzeum Okręgowym w Toruniu



3. *Fotografia Marii Dobrej Nadziei*, fot. ze zbiorów Archiwum Muzeum Okręgowego w Toruniu

angielskim po roku 1450, którą darował pan Kostka⁶³ i *Św. Anna Samotrzeć* z pierwszej połowy XVI wieku⁶⁴ czy też rzeźba – *Maria Dobrej Nadziei* z ok. 1400 roku⁶⁵.

Gromadzenie dokumentów i wizerunków związanych wybitnym toruńczykiem – Mikołajem Kopernikiem także wpisywało się w rozważania

63 Alabaster, 42 x 28 cm, MT/Ad/244/Rz/SN.

64 Drewno polichromowane, wys. 41 cm, MT/Ad/243/Rz/SN. Najprawdopodobniej członek rodziny Kostków z Pomorza (Kartuzy, Garcz, Starogard Gd).

65 Kamień, wys. 42 cm. Rzeźbę widać na fotografii z przed 1931 r. sali muzeum Towarzystwa, gdzie stała na jednej z witryn prezentujących zbiory archeologiczne. W czasie 2 wojny światowej – zaginęła, ale wcześniej, w 1934 r. Gwido Chmarzyński polecił wykonać jej gipsowy odlew, który znajduje się w zbiorach prywatnych. Muzeum Okręgowe w Toruniu posiada jeszcze trzy kopie w różnym materiale. Pochodziła z okolic zamku krzyżackiego w Popowie Biskupim koło Torunia, za: A. Jagodzińska, *Maria Dobrej Nadziei – styl i ikonografia rzeźby z terenu państwa zakonnego w Prusach*, „Teki Komisji Historii Sztuki TNT”, t. 10, 2005, s. 87; za: G. Chmarzyński, *Toruń dawny i dzisiejszy*, Toruń 1933, s. 504.

o jego wyłącznie polskim lub niemieckim rodowodzie. Wyjątkowy w skali całego zbioru – Globus Ziemi Willema Blaeu (Amsterdam, pierwsza ćwierć XVII wieku) – reprezentuje kolekcję obiektów kartograficznych⁶⁶ stanowiących istotną ilustrację kultury czasów nowożytnych.

Dział zabytków historycznych liczył dwieście pięćdziesiąt cztery sztuki⁶⁷. Pierwsze masonika (fartuszki masonskie, wstęgi od orderów, odznaki, dokumenty) zostały darowane w roku 1878⁶⁸. Z militariów pozostały do dziś i zasługują na szczególną uwagę m.in. miecz z XII/XIII wieku, hełm, kolczuga, topór i prochownica⁶⁹.

Dział przyrodniczy zawierał w roku 1877 w czterech sekcjach około pięćset pięćdziesiąt obiektów oraz kilkaset dubletów minerałów, ponadto kilkadziesiąt okazów flory⁷⁰. W zbiorach znajdowały się także okazy fauny; świadczy o tym m.in. tłumaczenie Łęgi, który w roku 1925 wskazuje na konieczność ustanowienia woźnego, preparatora, fachowych kustoszów i przeprowadzenia nowoczesnej konserwacji zabytków⁷¹.



4. Willem Blaeu, *Globus Ziemi*, Amsterdam, 1. ćw. XVII w., fot. Krzysztof Deczyński depozyt TNT w Muzeum Okręgowym w Toruniu

UPOWSZECHNIANIE

Oprócz Ossowskiego i Chmieleckiego zbiorami opiekował się także na początku lat osiemdziesiątych XIX wieku Leopold Różycki, sekretarz

66 M. Kłosiński, *Kopernikana*, [w:] *Nauka, sztuka, edukacja...*, dz. cyt., s. 75–76.

67 H. Załęska, *Muzeum Pomorskie w Toruniu...*, dz. cyt. s. 15.

68 A. Mierzejewska, *Zbiory historyczne...*, dz. cyt., s. 59.

69 Tamże, s. 65–66.

70 W. Łęga, dz. cyt., s. 31.

71 Tamże.

Towarzystwa w latach 1877–1884 oraz dr Otton Steinborn, lekarz, który w latach 1914–1920 zajmował się zbiorami bibliotecznymi i muzealnymi⁷².

W roku 1897 Kazimierz Chmielecki zreorganizował zbiory muzealne Towarzystwa i od tego roku były one udostępnione społeczeństwu⁷³. Ekspozowano je krótko, tylko w niedziele od 11.00 do 13.00 i odstępowano od tej zasady wyłącznie w wypadku gości zamiejscowych⁷⁴. Udokumentowanym gościem Muzeum był Jan Matejko, który oglądał zbiory 9 X 1877 roku⁷⁵. W roku 1909 roku w niedziele i święta, w godzinach popołudniowych, wstęp do Muzeum był dla ogółu bezpłatny. W inne zaś dni można było zwiedzać o każdej porze po otrzymaniu klucza, znajdującego się w drukarni nakładowej Józefa Buszczyńskiego przy ul. Mostowej 13⁷⁶. W roku 1917 zwiedzenie Muzeum nadal było możliwe, ale po skontaktowaniu się z Ottonem Steinbornem (ul. Łazienna 16 – prywatne mieszkanie Steinbornów) od 15.00 do 17.00⁷⁷. Informacja o takiej samej treści pojawia się w prasie także w roku 1924⁷⁸.

Zbiory Muzeum ekspozowano do roku 1882 w dwóch pokojach na parterze prywatnego mieszkania wynajętego od kupca Adolfa Giełdzińskiego przy ul. Białej 70 (obecnie ul. Łazienna 6)⁷⁹. Zwracano w tym czasie uwagę na niewystarczającą dla zbiorów wielkość pomieszczeń, niedogodny ich rozkład oraz „brak światła”⁸⁰. Ekspozycja w roku 1883 została przeniesiona do budynku przy ul. Wysokiej, na drugie piętro, gdzie przechowywano ją aż do roku 1923⁸¹, kiedy to zbiory muzealne przeniesiono do dwóch przyległych pokoi w celu przygotowania miejsca dla rozrastającej się biblioteki – Książnicy Miejskiej⁸² (il. 5). Po połączeniu z Muzeum Miejskim zbiory faktycznie przeniesiono w roku 1930 roku do ratusza i 14 II 1931 roku otwarto nową ekspozycję pt. *Wystawa zbiorów przyszłego Muzeum Pomorskiego*, która prezentowała obie kolekcje.

72 M. Wojciechowski, dz. cyt., s. 191.

73 H. Załęska, *Muzeum Miejskie...*, dz. cyt. s. 8.

74 K. Wajda, dz. cyt., s. 103.

75 B. Rediger, *Jan Matejko w Toruniu. Na podstawie ówczesnych pism toruńskich*, Toruń 1926, s. 14.

76 H. Załęska, *Muzeum Pomorskie w Toruniu...*, dz. cyt. s. 18.

77 A. Semrau, *Führer durch Thorn und seine Umgebung mit 1 Plane und 31 Abbildungen*, Thorn 1917, s. 77.

78 J. Lankau, N. Pajzderski (opr.), *Monografia i przewodnik ilustrowany po Toruniu*, Toruń 1924, s. 81.

79 K. Wajda, dz. cyt., s. 44. H. Załęska i W. Łęga podawali mylnie ul. Żeglarską.

80 *Muzeum w Toruniu*, „Przyjaciół. Pismo dla ludu, Toruń”, 1881, nr 11, s. 3.

81 H. Załęska, *Muzeum Pomorskie...*, dz. cyt. s. 17.

82 M. Woźniak, dz. cyt., s. 39.



5. Wystawa Muzeum TNT przy ul. Wysokiej 16, przed 1931, fot. ze zbiorów Archiwum Muzeum Okręgowego w Toruniu

Kolekcja Muzeum znana była w Europie, o czym świadczy m.in. użyczenie w roku 1878 zabytków archeologicznych i dokumentów historycznych na wystawę Towarzystwa Antropologicznego do Paryża⁸³ i w 1880 roku do Berlina, gdzie wysłano zabytki archeologiczne i ich fotografie (96 pozycji w katalogu wystawy)⁸⁴. W roku 1883 na wystawę do Krakowa, zorganizowaną w związku z dwusetną rocznicą odsieczy wiedeńskiej, przekazano m.in. monety, dokumenty, przywileje, nominacje, korespondencję oraz przedmioty domowego użytku⁸⁵.

W przewodnikach po Toruniu do początku lat 20. XX wieku⁸⁶ wymienia się zwykle najpierw Muzeum Miejskie w ratuszu, a następnie Muzeum TNT, poświęcając więcej miejsca temu pierwszemu. Podczas gdy Muzeum Miejskie funkcjonowało w nazewnictwie bez połączenia z Towarzystwem, dzięki

83 K. Wajda, dz. cyt., s. 45.

84 P. Grużyński, dz. cyt., s. 89.

85 B. Osmólska-Piskorska, *Towarzystwo Naukowe w Toruniu. Powstanie i zarys dziejów 1875–1948*, „Zapiski TNT”, t. 14, 1948, s. 6.

86 *Przewodnik po Toruniu*, Toruń [1904]; K. Chmielecki dz. cyt.; *Przewodnik po Wystawie Przemysłowej w Toruniu od 16. do 27 sierpnia 1913*, Toruń [1913]; A. Semrau, dz. cyt.; J. Lankau, N. Pajzderski, dz. cyt.; Z. Knothe, *Toruń, stolica Pomorza*, Toruń 1934.

któremu zostało powołane, Muzeum przy ul. Wysokiej określane było jako Muzeum Polskie⁸⁷ lub Muzeum Towarzystwa Naukowego w Toruniu⁸⁸.

Doceniano wówczas zbiory archeologiczne Towarzystwa⁸⁹, które do dziś tworzą wyselekcjonowany, największy ilościowo i najbardziej wartościowy naukowo zbiór, wzbogacany dzięki pracom wykopaliskowym Ossowskiego i Chmieleckiego. Postrzegano go jako materiał do badań, których najbardziej pożądanym rezultatem byłoby wykazanie polskości Pomorza Nadwiślańskiego i Ziemi Chełmińskiej.

Historia Muzeum TNT skończyła się w roku 1931, gdy zbiory ostatecznie połączono. Nie zakończyła się jednak historia kolekcji, która przechowywana do dziś w Muzeum Okręgowym w Toruniu stanowi wyodrębniony zespół i nadal jest świadectwem czasu oraz miejsca, w którym powstawała dzięki zaangażowaniu i hojności głównie mieszkańców regionu. Zbiór jest kolekcją, gdy budowany jest według jednoczącej poszczególne artefakty idei. Kolekcja Towarzystwa budowana w trudnej rzeczywistości pod pruskim zaborem, z pamięcią o polskiej przeszłości i wiarą w odzyskanie niepodległości, stała się swoistym manifestem idei narodowych Polaków.

ABSTRACT:

The collection held by the Museum of the Scholarly Association in Toruń

The Museum of the Scholarly Association in Toruń was opened in 1876, less than a year after the Association itself had been instituted. The article discusses the initial period of the collection's existence, as well as the efforts undertaken by the Association and scholars who collaborated with it to raise the public awareness of the amassed collectibles, and thus of the Polish identity of their creators. The local landlord Zygmunt Działowski

87 *Przewodnik po Wystawie...*, dz. cyt., s. 57.

88 *Przewodnik po Toruniu*, dz. cyt., s. 60; za: *Przewodnik po Toruniu z roku 1904*, J. Domasłowski (wstęp i oprac.), Toruń 2005, s. 70; *Przewodnik po Wystawie...*, dz. cyt., s. 57; N. Pajzderski, dz. cyt., s. 25; *Toruń w jednym dniu*, Toruń 1921; *Mieczysław Orłowicz, Ilustrowany przewodnik po Województwie Pomorskiem z 264 ilustracjami, planem Torunia i Grudziądza i mapką*, Lwów-Warszawa 1924, s. 86; *Toruń – monografia miasta*, Toruń 1929, s. 36–41; *Przewodnik po Toruniu*, Toruń 1929, s. 12, 23; M. Sydow, *Toruń jego dzieje i zabytki z ilustracjami*, Toruń 1929, s. 88–89, 119–120.

89 M. Walicki, *Pomorski Instytut Naukowy oraz Muzeum Pomorskie w Toruniu*, „Pamiętnik Warszawski”, 1931, nr 4, s. 101.

was one of the first patrons to donate his collection, including paintings and sculptures, to the Toruń Museum; his generosity encouraged other land-owners, as well as clergymen, to make similar donations. The first references to the collections date from as early as the year 1877, indicating that they included not only works of art; exhibits pertaining to archaeology and natural sciences, church objects, historical mementoes and archival documents were also represented. Because of financial difficulties, the Association which ran the collection often faced the threat of having to move it to Poznań, but each time its true creators, that is the donors and depositors of the assembled exhibits, voiced a vehement protest; this indicates that the role which the so-called "Polish Museum" played in the region was indeed crucial. This collection, gathered in difficult conditions characteristic of the part of Poland that had been incorporated into Prussia, became a manifesto of Polish national ideas, combining the commemoration of Poland's past with trust in its future independence. Also, being of considerable artistic and historical value, it gained recognition among foreign museums. In 1931 it was incorporated into the collection of the Municipal Museum, but it still remains a testimony to the time and place in which it was created, and the people whose efforts made it happen.

ANNA KROPLEWSKA-GAJEWSKA

historyk sztuki, muzealnik, krytyk sztuki, starszy kustosz w Muzeum Okręgowym w Toruniu, członek ICOM, SHS i SMP. Autorka katalogów zbiorów malarstwa i rzeźby, wielu wystaw, audiodeskrypcji obrazów dla osób z dysfunkcją wzroku. Zajmuje się malarstwem i rzeźbą polską XX wieku, wystawiennictwem sztuki i środowiskiem artystycznym Torunia w XX wieku.

ANNA KROPLEWSKA-GAJEWSKA

is a historian of art, museologist, art critic, senior custodian in the District Museum in Toruń, member of the ICOM, the Association of Art Historians and the Association of Polish Museologists. She is the author of catalogues of the collections of painting and sculpture, as well as many exhibitions, and a specialist in audio-description of paintings for persons with sight impairments. Her research interests include 20th-century Polish painting and sculpture, the theory and practice of exhibiting art, and the artistic milieu of Toruń in the 20th century.

ZBIORY FORM PIERNIKARSKICH W TORUNIU OD XVII WIEKU DO 1926 ROKU W ŚWIETLE INWENTARZA STANISŁAWA DĄBROWSKIEGO

W 1926 roku w 33. tomie Rocznika Towarzystwa Naukowego Torunia pojawiła się pionierska publikacja Stanisława Dąbrowskiego pt. *Dawne pierniki toruńskie*¹. Była to pierwsza w języku polskim publikacja w tak szeroki sposób prezentująca problematykę toruńskiego piernikarstwa oraz omawiającą formy piernikowe. Wcześniejsze opracowania, zarówno w języku polskim, jak i niemieckim, dotyczyły samych pierników, z rzadka były ilustrowane fotografiami obiektów. Dla muzealników bezcenne znaczenie ma zamieszczony tam szczegółowy inwentarz form znajdujących się w kolekcjach prywatnych i muzealnych. Noty zawierają opisy i rysunki pozwalające przypisać formy określonym toruńskim warsztatom piernikarskim oraz prześledzić sposób pozyskania drewnianych klocków do kolekcji muzealnej. Drobiazgowość przeprowadzonej pracy budzi refleksję nad przygotowaniem badacza i autora publikacji.

Stanisław Dąbrowski (Stanisław Aleksander Spiegel) urodził się 24 III 1889 roku we Lwowie, zmarł 9 I 1969 roku, w miejscowości Góra Kalwaria koło Warszawy. Jak można przeczytać w biografii zamieszczonym w *Encyklopedii Teatru Polskiego* Dąbrowski był historykiem teatru prowincjonalnego, który łączył działalność badawczą z praktyką aktorską, reżyserską i scenograficzną. W Wiedniu odbył studia prawnicze, które uzupełniane były wykładami z historii sztuki. Swoją naukę kontynuował we Lwowie. Zdecydował się na karierę aktorską². Od 1928 roku rozpoczął pracę nad publikacją poświęconą dziejom teatru *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965*³.

Z Pomorzem oraz Toruniem był związany aktywnością zawodową w okresie międzywojennym. Występował jako aktor, a zarazem pełnił funkcję scenografa m.in. w Gdańsku, Grudziądzu, a także toruńskim teatrze. Jako wykładowca studium aktorskiego prowadził zajęcia z mimiki, charakteryzacji i kostiumologii. Pracę tę łączył z funkcją dyrektora Teatru Miejskiego w Grudziądzu. Stał się aktywnym członkiem życia artystycznego Torunia i Grudziądza.

1 S. Dąbrowski, *Dawne Pierniki Toruńskie*, „Rocznik Toruński”, t. 33, 1926, s. 266–336, na stronie 496 streszczenie w j. francuskim. Publikację wydano w drukarni Sylwestra Buszczyńskiego.

2 Hasło: Stanisław Dąbrowski, <http://www.encyklopediateatru.pl/osoby/18028/stanislaw-dabrowski>, [dostęp 20.12.2017].

3 S. Dąbrowski, *Słownik biograficzny teatru polskiego: 1765–1965*, [na podstawie materiałów Stanisława Dąbrowskiego; red. nac. Z. Raszewski], Warszawa 1973.



1. Wystawa *Toruńskie rzemiosło w Ratuszu*, 9 VIII – 17 XI 1941 r., fot. Kurt Grimm, ze zbiorów Archiwum Muzeum Okręgowego w Toruniu

Częste zmiany miejsca zamieszkania i podróże wynikające z aktywności zawodowej, w połączeniu z zamiłowaniem naukowym, przyczyniły się do tego, że Stanisław Dąbrowski w wolnym czasie prowadził badania w archiwach i bibliotekach miejskich. Dało mu to możliwość zapoznania się z często nieznaną w szerszych kręgach dokumentacją życia kulturalnego prowincji. Wśród tekstów i krótkich opracowań tego autora znaleźć można liczne pozycje poświęcone sztuce, rzemiosłu artystycznemu czy etnografii⁴.

Stanisławowi Dąbrowskiemu zawdzięczamy opracowanie, dzięki któremu możemy prześledzić powstawanie wyjątkowej kolekcji muzealnej dawnych drewnianych klocek pierniarskich, powstałej w muzeum już u początku XX wieku, a mającej swoje początki w pomorskich i toruńskich warsztatach rzemieślniczych. Muzeum Okręgowe w Toruniu, posiada ponad 100-letnią tradycję gromadzenia form do pierników, tragantów i marcepanów. Opracowana przez Dąbrowskiego publikacja *Dawne pierniki toruńskie*, stanowi do dziś podstawowe źródło wiedzy na temat dziejów toruńskiego piernikarstwa i owej kolekcji narzędzi służących do formowania słynnych pierników. Publikacja podzielona jest na dwie części: opisową

4 Hasło: Stanisław Dąbrowski, <http://www.encyklopediateatru.pl/osoby/18028/stanislaw-dabrowski>, [dostęp 20.12.2017].



2. Wystawa *Toruńskie rzemiosło w Ratuszu*, 9 VIII – 17 XI 1941 r., fot. Kurt Grimm, ze zbiorów Archiwum Muzeum Okręgowego w Toruniu

i inwentarzową. Obie uzupełnione zostały ilustracjami i rysunkami. W pierwszej części autor omówił historię wypieku pierników w Toruniu na tle innych ośrodków piernikarskich w Europie (m.in. Norymbergi, Pulsnitz, Akwizgranu), przytaczając informacje historyczne, źródła archiwalne, teksty literackie, anegdoty oraz podkreślając funkcje piernika w kulturze staropolskiej. Także w tej części autor nawiązał do inwentarza form i omówił pobieżnie problematykę artefaktów piernikarskich w zakresie datowania oraz autorstwa, wskazując na brak możliwości pełnej inwentaryzacji.

W kolejnej części omówione zostały motywy ikonograficzne i ich symbolika. Dąbrowski wskazał m.in. na tradycje przedchrześcijańskie, związane z wypiekiem pieczywa figuralnego, a także zaproponował interpretację poszczególnych motywów ikonograficznych, podając częstotliwość ich użycia w zbiorze. Są to kolejno dzik (11)⁵, słońce, brukowiec, katarzynka (100), ze wskazaniem na popularność i typowość tego piernika, a także na rozróżnienie katarzynki jadalnej – gładkiej i figuralnej ornamentowanej. Przy tym motywie autor zatrzymał się dłużej wskazując na toruńskie tradycje związane z postacią św. Katarzyny.

Kolejne motywy to św. Jerzy (6), motyw rycerza (3) oraz rycerza na koniu, św. Mikołaj (2), dziecko w powijakach (13), które interpretuje jedynie w wąskim kontekście postaci Dzieciątko Jezus. Ponadto autor wymienia takie przedstawienia jak: baranek (17), ryba (15), lew (11), jeleń (10), kogut (10), pies (9), świnia (8), koń (7), mały (7), antylopa (5), lis (5), niedźwiedź

5 W nawiasach podano ilość zachowanych form w omawianych zbiorach.



3. Wystawa czasowa *Pierniki toruńskie*, 1955 r., fot. A. Czarnecki, ze zbiorów Archiwum Muzeum Okręgowego w Toruniu

(5), zające (4), nosorożec (3), tygrys (3), orzeł (2), papuga (2), pelikan (2), wielbłąd (2), bocian (1), kot-lew (1), słoń (1), lampart (1), jaguar (1), jednorozec (1), rozeta (66), serce (13), rękawiczki (10), karety (6), orzech (3), gwiazdy (2), lira (2), okręt (2), oprawa książki (1), syrena (2), anioł (10), prządki (2), Indianin (3), błazen (2), żołnierze (ponad 34), Bachus (3), Narodziny Wenus (1), Adam i Ewa (2), Jozue i Kaleb (2), Dawid (2), Goliat [?] (1), trzej królowie (2), Matka Boska z „Chrystusikiem” (1), Salome z głową Jana Chrzciciela (1), Męka Chrystusa (3); postaci historyczne: Tadeusz Kościuszko (2), Fryderyk Wielki (1), być może Bonaparte? (1), symbole terytorialne: herb Torunia (ponad 130), gryf pomorski (1), orły państwowe –

polskie (1), pruskie (2), rosyjskie (4), herby polskie i obce (3).

W drugiej części publikacji zamieszczony został inwentarz form znajdujących się w kolekcjach toruńskich i regionalnych. Wśród firm toruńskich Dąbrowski omówił zbiory Gustawa Weese (473 form pierniarskich), Hermmana Thomasa (152 form) oraz Jana Ruchniewicza (12 form). Ponadto autor uwzględnił w swoim opracowaniu zabytki przechowywane w Muzeum Miejskim w Grudziądzu (2 formy ofiarowane przez piekarza Grabowskiego) oraz w Muzeum Miejskim w Toruniu. Dodatkowo w inwentarzu wspomniane zostały zabytki z Malborka (22 formy), Elbląga (9 form), Nowego Dworu (47 form), Pasłęka (7 form), Koszalina, Landsbergu i Gorzowa (48 form). Łącznie Dąbrowski udokumentował w swoim opracowaniu zbiór 772 form pierniarskich.

Inwentarz posiada część wprowadzającą do spisu. Znajduje się tutaj charakterystyka zbioru. Formy wymienione są w dwóch kolumnach. Każda z nich ma przypisany numer porządkowy. Na początku znajduje się informacja o typie formy, motywie na jednej bądź drugiej stronie, potem podany jest czas powstania, wymiary oraz informacje o sygnaturach, oznaczeniu. Niekiedy

wykonane są rysunki przedstawiające charakterystyczne znaki głównie własnościowe. W przypadku części dotyczących zbiorów muzealnych mamy – po liczbie porządkowej – podany numer inwentarzowy obiektu⁶.

W inwentarzu znajdują się karty ze zdjęciami, na których przedstawiono ponad 40 sztuk pierników, wyciśniętych z opisanych klocków piernikarskich. Ilustracje zostały wykonane w Zakładzie Reprodukcyjnej Fototechnicznej Stanisława Welanika w Krakowie. Przedstawiono tylko pierniki z warsztatów Weese i Thomasa⁷.

Nie znamy z nazwisk twórców najstarszych toruńskich form piernikowych. Dąbrowski wymienia jednak w swoim opracowaniu, w przypadku później powstałych klocków m.in. zakłady Antona Kempfa w Norymberdze oraz Nabers w Düsseldorfie. Warto podkreślić, że w przypadku wytwórni Kempfa, zamówione zostały konkretne, zachowane do dzisiaj, przedstawienia związane z Toruniem, są to: herb Torunia i pomnik cesarza Wilhelma w Toruniu. Liczba podanych form z tej pracowni świadczy o stałej współpracy pomiędzy ośrodkami piernikarskimi także w XIX wieku⁸.

Na zaprezentowanych w inwentarzu klockach znajdują się różne sygnatury i informacje: są wyrzeczane, wypalane, nanoszone jako znaki



4. Toruńska forma piernikowa, repr. z S. Dąbrowski, *Piernik toruński*. „As. Ilustrowany magazyn tygodniowy”, 1935, nr 21, s. 22

6 Autor odwołuje się do danych zawartych w inwentarzach muzealnych, które nie przetrwały czasów wojennych, S. Dąbrowski, dz. cyt., s.323–325.

7 Karty (tablice) z fotografiami są starannie opisane, każda ma swój numer porządkowy t. I, t. II, itp. Pierniki przedstawione na zdjęciach są ponumerowane, w podpisie znajduje się odwołanie do numeru porządkowego w inwentarzu.

8 S. Dąbrowski, dz. cyt., s. 272.

pieczętkowe (stemplowane), naklejane na papierze, malowane farbą. Mają one postać liter, cyfr, kolejnych numerów, gmerków, dat. W dużej mierze są to znaki własnościowe poszczególnych warsztatów: HL, Henry Lucht (Elbląg), AK August Kessler (Elbląg), HT, 1857 (Hermann Thomas), JW.; 1763 Weese (Jan Weese). W tych ostatnich przypadkach daty odwołują się do założenia firm.

Najstarsze omawiane formy, datowane przez Dąbrowskiego na wiek XVII, związane są m.in. z powstałym w XVIII wieku warszatem Weese. Klocki piernikarskie sygnowane inicjałami kolejnych mistrzów piernikarskich z tej rodziny, mogą świadczyć o tradycji przekazywania z pokolenie na pokolenie form. Ród Weese poprzez koligacje małżeńskie można powiązać z innymi rodzinami piernikarskimi takimi jak Grauerowie i Schreiberowie, sięgając wieku XVII⁹.

Dzięki publikacji *Dawne pierniki toruńskie* możemy prześledzić także ponad stuletnią tradycję gromadzenia klocków piernikarskich przez Muzeum Okręgowe w Toruniu. Pierwsze udokumentowane nabytki i dary pochodzą z pierwszej ćw. XX wieku. W zbiorach Städtisches Museum (Muzeum Miejskiego) znajdowały się formy piernikowe m.in. z firmy w Nowym Mieście Gdańskim uzyskane w 1912 roku, a także z cukierni w Pasłęku. Kolejne zespoły form piernikowych w muzeum pochodzą z fabryk cukierniczych G. Weese, H. Thomasa i F.C. „Kopernik”¹⁰.

Pierwszą grupę obiektów stanowią dary z pasłęckiej cukierni Zachowskiego, który był nadwornym dostawcą ks. Fryderyka Karola pruskiego, dla Copernicus Verein für Wissenschaft und Kunst zu Thorn (Kopernikowskie Towarzystwo Nauki i Sztuki). Przekazano je w 1913 roku (obecnie w zbiorach muzeum znajduje się 7 form z tego zbioru)¹¹. Kolejną grupą są już nabytki docelowe dla Städtisches Museum. Tutaj pojawia się pierwsza znana data zakupów i tym samym początek kolekcji. W roku 1908 zakupiono formy z firmy Hermana Edwarda Baehra z Koszalina (obecnie 4 formy)¹². Ostatnim zespołem są nabytki z 1912 roku pochodzące z firmy Dawida Schellenberga z Nowego Miasta Gdańskiego, działającej w latach 1806–1857 (obecnie 4 formy)¹³. W tym czasie formy piernikowe udostępnione były zwiedzającym muzeum w Ratuszu Staromiejskim. Eksponowano

9 A. Semrau, *Die Thorner Pfefferküchler*, „Mitteilungen des Copernicus-Vereins für Wissenschaft und Kunst zu Thorn“, 1938, z. 46, s. 126.

10 *150 lat Muzeum Okręgowego w Toruniu 1861–2011*, katalog wystawy, A. Ziemiańska (red.), Toruń 2011, s.106 i 156; s. 75.

11 Pierwotni figurowały pod numerem II.5.30. Obecnie nr inwentarza Muzeum Okręgowego w Toruniu (dalej: MT): MT/S/890, MT/S/891/, MT/S/893, MT/S/895.

12 Nr inw. II.5.31., obecnie: MT/S/861, MT/S/869, MT/S/879, MT/S/884.

13 Nr inw. II.5.32, obecnie MT/S/815, MT/S/817, MT/S/823, MT/S/825.



5 Wystawa *Toruńskie Rzemiosło artystyczne XVII-XIX*, 17 VII 1947 r., fot. A. Czarniecki, ze zbiorów Archiwum Muzeum Okręgowego w Toruniu

je w części związanej z toruńskim rzemiosłem. W 1936 roku Mieczysław Orłowicz opisując muzeum wspomina, że wśród „zabytków cechowych bardzo interesującą całość, jedyną w swoim rodzaju w Polsce stanowi zbiór form artystycznych do wyrobu pierników, z których [to] wyrobów od dawna słynie Toruń”¹⁴. Najstarsze zdjęcia pierników toruńskich odcisniętych z form sięgają końca XIX i początku XX wieku. Wizerunki form pojawiają się rzadko, wyjątkiem jest zdjęcie klocka piernikarskiego umieszczonego w artykule z 1935 roku¹⁵.

W czasie okupacji formy piernikowe udostępniono w ramach ekspozycji rzemiosła artystycznego. Wystawa „Thorner Kunsthandwerk” eksponowana była w zachodnim skrzydle Ratusza Staromiejskiego, w miejscu dawnych średniowiecznych sukiennic, w okresie od 9 VIII do 29 XI 1941 roku. Zwiedziło ją 3166 osób¹⁶. Najstarsze zdjęcia ekspozycji form piernikarskich Muzeum zostały wykonane w 1941 roku, a ich autorem był Kurt Grimm. Na zdjęciach tych widzimy sale parteru ratusza, w których w gablotach oraz na ścianach prezentowane są drewniane klocki i ich piernikowe odciski.

14 *150 lat Muzeum Okręgowego w Toruniu...*, dz. cyt., s. 31–32.

15 S. Dąbrowski, *Piernik toruński...*, dz. cyt., s. 22.

16 *Okupowany Toruń w obiektywie Kurta Grimma. Niemiecka fotografia propagandowa ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Toruniu*, oprac. Sylwia Grochowina, Iwona Markowska, Toruń 2018, s. 121.



6. Wystawa *Toruńskie rzemiosło artystyczne*, 27 III 1956 r., fot. A. Czarniecki, ze zbiorów Archiwum Muzeum Okręgowego w Toruniu

W czasie wojny kolekcja uległa znacznemu rozproszeniu. Od 1945 roku rozpoczęto porządkowanie i inwentaryzowanie zabytków. Informacja z 13 II 1945 roku przekazuje, że Józef Kozłowski, Kazimierz Waluk i Zygfryd Gardzielewski, którzy udali się do Ratusza, aby spenetrować pomieszczenia gmachu, zastali tam skrzynie przygotowane do wywozu. Józef Kozłowski wspomina, że spisanych zostało wówczas ok. 2000 pozycji wśród nich znalazły się formy piernikowe¹⁷. W dniach 23–24 VIII oraz 14 IX 1945 roku, z Wyrzyska i Sępólna wróciły zagrabione z muzeum skrzynie, w których znajdowało się 127 form piernikowych¹⁸. Inne

obiekty zostały przekazane z muzealnych składnic. W 1951 roku ze składnicy w Bożkowie do Muzeum w Toruniu trafiły formy śląskie m.in. z Jeleniej Góry. Odzyskany i utworzony po wojnie w muzeum zbiór form pochodził głównie z kolekcji omawianych przez Dąbrowskiego. Dzięki bogatej w opisy poszczególnych zabytków publikacji możliwe stało się zidentyfikowanie poszczególnych klocków piernikarskich.

Egzemplarz publikacji *Dawne pierniki toruńskie* przechowywany w zbiorach Biblioteki Muzeum Okręgowym w Toruniu, pochodzi jeszcze z Muzeum Miejskiego i są na nim zaznaczone sygnatury, ślad dawnych wpisów i adnotacji, które prowadzili opiekunowie zbiorów po wojnie, rozszyfrowując odnalezione klocki.

Omówione przez Dąbrowskiego i przechowywane obecnie w muzeach formy służyły do wyrobu pierników dekoracyjnych o zapewne niskich walo-
rach konsumpcyjnych. Nie dodawano do nich spulchniaczy, co pozwalało utrzymać pierwotny kształt pierników. Z zachowanego materiału badawczego, dającego wyobrażenie o wyglądzie pierników figuralnych, dostępne

17 150 lat Muzeum Okręgowego w Toruniu..., dz. cyt., s. 35.

18 Tamże, s. 36.

są pierniki toruńskie (odbitki) przechowywane w Muzeum Etnograficznym w Krakowie od międzywojnia oraz fotografie.

Jak wynika z omówionego wyżej opracowania tematyka form w toruńskiej kolekcji jest różnorodna. Występują tutaj motywy wspólne dla kolekcji piernikarskich w polskich i europejskich muzeach, są to wizerunki dam i kawalerów w barokowych strojach, postaci niemowląt owiniętych w powijaki, prządek, sceny biblijne (Adam i Ewa, Pokłon Trzech Króli, Ukrzyżowanie, Jozue i Kaleb), motywy religijne (krzyż, palma, pelikan karmiący młode, anioł), postaci świętych (św. Jerzy, św. Michał Archanioł, św. Piotr, Matka Boża, św. Mikołaj), alegorie cnót (Caritas, Spes, Amor, Patientia, Prudentia) i pór roku, sceny z życia codziennego (noszenie wody). Znaleźć również można przedstawienia zwierząt (kogut, bocian, dzik, wół, baranek, lew, ryba, koń, niedźwiedź, egzotyczne zwierzęta), motywy „składane”, pełnoplastyczne – domki, bucik, zegar, waza, dekoracja ornamentalna. Bardzo popularne były motywy serc, postaci pasterzy, pasterek, potem wieśniaczek, karety, ilustracje bajek, rękawiczki, motywy heraldyczne, geometryczne, rozety. Do wyjątkowych form należały natomiast wyobrażenia przedstawiające historyczne postacie: m.in. formy z przedstawieniami Fryderyka Wielkiego i Tadeusza Kościuszki oraz tzw. formy królewskie, niestety zaginione, niemniej bardzo silnie związane z wyobrażeniami toruńskiego piernika.

Toruński piernik, słynący z urody i kunsztu wykonania, zachował do czasów współczesnych funkcję pamiątki i podarunku. Rolę piernika figuralnego określa trafnie broszura pt. *Czem jest piernik toruński?* z 1929 roku: „Był dziełem sztuki. Polichromowany barwnie, sownicie złożony, działał raczej na oko niż na podniebienie. Był swoistym *objet d’art*. Przywożonym przez szlachcica, powracającego z Gdańska przez Toruń do domu. Stanowił ozdobny upominek i miłą pamiątkę”¹⁹.

W podsumowaniu należy podkreślić ponownie znaczącą rolę publikacji Stanisława Dąbrowskiego dla badań nad dziejami toruńskiego piernikarstwa i muzealnej kolekcji. Przeprowadzona przez niego inwentaryzacja jest niezwykle drobiazgowa, a opracowanie posiada wysoką wartość historyczną. Jest bezcennym źródłem wiedzy o dawnych warsztatach piernikarskich oraz pokazuje mechanizm pozyskiwania form do zbiorów muzealnych i prywatnych. Dzięki ilustracjom wiemy również jak wyglądały pierniki toruńskie przed II wojną światową. Dąbrowski podaje informacje o zaginionych w czasie działań wojennych formach, a także przekazuje wiadomości na temat przekazania pierników do Muzeum Etnograficznego na Wawelu²⁰. Seweryn Udziela, etnograf i dyrektor wspomnianej instytucji w artykule poświęconym

19 J. Grabowski, *Czem jest piernik Toruński?*, Toruń 1929, s. 6.

20 S. Dąbrowski, *Dawne pierniki toruńskie...*, dz. cyt., s. 286.



7. Wystawa *Toruńskie rzemiosło* w *Ratuszu*, 9 VIII – 17 XI 1941 r., fot. Kurt Grimm, ze zbiorów Archiwum Muzeum Okręgowego w Toruniu

piernikom toruńskim tak wspominał: „Tradycje dawnego przemysłu piernikarskiego, przechowują jeszcze dwie stare firmy w Toruniu: *Weeseego* i *Tomasa*, które przechowały dotychczas stare formy do wyrabiania pierników z XVII i XVIII w. i dzięki zabiegom p. Stanisława Dąbrowskiego udało się uzyskać do *Muzeum etnograficznego w Krakowie* na tych dawnych formach wyrobionych kilkadziesiąt pierników. Można tu podziwiać bardzo staranne, prawie artystyczne wykonanie form w drzewie, w których wygniecione pierniki mają podobieństwo płaskorzeźb rżniętych w drzewie lub w kamieniu”²¹.

Publikacja zawiera jednak pewne braki w zakresie wiedzy na temat interpretacji znaczeniowych motywów form i kontekstów europejskich (np. brak wyróżnienia „motywu *kinderbringer*”). Autor powiela informacje, nie mające uzasadnienia w źródłach historycznych. Przytacza zaskakująco niewiele informacji o sposobach udostępniania, eksponowania i przechowywania klocków piernikarskich dodając jedynie, że w przypadku fabryk były to skrzynie. Równocześnie brak jest opisu funkcjonowania kolekcji w przestrzeni muzeum oraz przede wszystkim ilustracji, zdjęć samych form – głównego materiału zabytkowego. Badacz zastrzegł jednak, że przytoczony

21 S. Udziela, *Pierniki toruńskie*, „Dodatek Ilustrowany Kuriera Codziennego”, 1925, nr 266, s. 20, 21.

materiał może być niepełny, chociażby ze względu na to, że nie wszystkie obiekty mogły być mu pokazane. Spostrzeżenia te nie umniejszają jednak znaczącej roli dzieła w refleksji nad kolekcją form piernikarskich w Toruniu. Sam Dąbrowski zresztą popularyzował wiedzę na ten temat w licznych artykułach. W jednym z nich pisał: „Niespełna tysiąc starych form piernikarskich, przechowywanych dziedzicznie u właścicieli (Weese, Thomas, Buchniewicz²²) oraz Miejskim Muzeum – opowiada nam o dawnym Toruniu i jego sztuce, która się tak silnie tu zakorzeniła, wspierana przez miejscowy, bogaty i rozmiłowany w zdobnictwie patrycjat”²³. Wrażliwość autora na artystyczny kunszt wykonania obiektów znajdujemy m.in. w detalicznych dość opisach form na pierniki królewskie. O zamiłowaniu i pasji zawodowej do tworzenia scenografii, projektów kostiumów teatralnych odnaleźć możemy w notce do klocka ze zbioru G. Weese: „[...] Postać w stroju z XVII w. w czapce futrzanej, wykorzystana przez autora niniejszej pracy w intermediach jako wzór do kostiumu piernika toruńskiego w: „Betlejem pomorskiem” odegranem w Teatrze miejskim w Toruniu w grudniu 1924 r.”²⁴.

Znaczenie pracy Dąbrowskiego dla poznania i promocji toruńskich pierników podkreślali współcześni, m.in. Jan Grabowski²⁵, tak podsumowuje działalność badacza: „Dzięki niestrudzonej, iście benedyktyńskiej pracy



8. Pierniki toruńskie, wypieczone z historycznych form z kolekcji Gustawa Weese, 1926 r. repr. z Stanisław Dąbrowski, *Dawne Pierniki Toruńskie*, „Rocznik Toruński”, t. 33, 1926, tab. III

22 Prawdopodobnie omyłka, chodziło zapewne o nazwisko Ruchniewicz.

23 S. Dąbrowski, *Piernik toruński...*, dz. cyt., s. 22.

24 S. Dąbrowski, *Dawne pierniki toruńskie...*, dz. cyt., s. 300.

25 Jan Grabowski (1882–1950), inżynier, społecznik, pedagog, krajoznawca.

odkrywcy piernikarstwa toruńskiego, p. Stanisława Dąbrowskiego, znamy dokładny inwentarz *starych form piernikarskich*, ocalałych bądź to w istniejących do dziś dnia *fabrykach pierników w Toruniu*, bądź też dochowanych w *muzeach*. Form *ozdobnych* dochoowało się około *tysiąca* [...]”²⁶. Pojawiały się również głosy krytyczne²⁷. Kolejne pokolenia badaczy doceniały pionierską publikację *Dawne pierniki toruńskie*. Janina Kruszelnicka, powojenna badaczka toruńskich form piernikarskich oraz autorka publikacji i wystawy poświęconej piernikarstwu wspomina: „Literatura dotycząca zagadnienia toruńskich pierników przedstawia się ubogo. Na pierwszym miejscu wymienić trzeba cenną publikację St. Dąbrowskiego pt. „Dawne Pierniki toruńskie” – publikacja ta stanowi pierwsze monograficzne opracowanie toruńskiego piernikarstwa, jak również zbioru form piernikowych pozatoruńskich znajdujących się w ówczesnym Muzeum Miejskim w Toruniu. [...] Obok części opisowej publikacja Dąbrowskiego zawiera również katalog form, który posiada szczególne znaczenie ze względu na to, że rejestruje także formy obecnie zaginione”²⁸. W artykule z 1971 roku, dotyczącym dziejów przemysłu piernikarskiego, autorzy historyk Ryszard Sudziński i dyrektor zakładu „Kopernik” Michał Samulski podsumowują „Warto zaznaczyć, że wydana w 1926 r. praca była właściwie pierwszą monografią toruńskiego piernikarstwa”²⁹. Dzięki szczegółowej informacji o sposobach i źródłach nabycia artefaktów spoza Torunia, pojawia się możliwość pogłębienia wiedzy i poszerzenia perspektywy spojrzenia badawczego na problematykę piernikarstwa na Pomorzu.

Przechowywane w Muzeum i Fabryce Cukierniczej „Kopernik” dawne, historyczne formy, są artefaktami przenoszącymi pamięć o nietrwałym pieczywie, jakim jest toruński piernik. Dzięki badaczom, takim jak Stanisław Dąbrowski, pomimo następujących z czasem zmian o charakterze technologicznym czy politycznym, pomimo pojawiających się trendów, mód – zachowana i przekazana została wiedza nie tylko o początkach tworzenia kolekcji muzealnej, ale także funkcji, znaczeniu i roli dawnych form oraz pierników toruńskich w budowaniu świadomości lokalnej społeczności Torunia.

26 J. Grabowski, *Piernik toruński*, „Kuryer Literacko-Naukowy”, dodatek do nr 356 „Ilustrowanego Kurjera Codziennego”, 1928, s. XI.

27 A. Semrau, dz. cyt., s. 122, przypis 2.

28 J. Kruszelnicka, *Pierniki toruńskie i inne*, Toruń 1956, s. 10.

29 R. Sudziński, M. Samulski, *Dzieje przemysłu piernikarskiego w Toruniu*, „Rocznik Toruński”, 1971, z. 6, s. 7–39.

ABSTRACT:**The collection of gingerbread moulds in Toruń from the 17th century until 1926 in the light of Stanisław Dąbrowski's inventory**

Collections of gingerbread moulds currently held at the Regional Museum in Toruń and the "Kopernik" Bakery go back over a hundred years. The first items were acquired in 1908; the collections later increased to include more moulds and examples of gingerbread. They were shown at permanent and temporary exhibitions, also during the Second World War. Owing to the fact that these collections are mostly dispersed and the archival sources are unavailable, it is currently impossible to trace the history of these moulds with any precision. For this reason, the inventory compiled by Stanisław Dąbrowski, a theatre director, actor and amateur art historian, is one of the most important sources regarding this collection, as well as the history of gingerbread production in the Toruń region. This text, which is discussed in detail in the current article, points to the oldest gingerbread-making utensils extant in the area in the early 20th century, referring to the collections owned by the then-active pâtissiers and bakery factories, e.g. those of Gustaw Wees, Hermman Thomas and Jan Ruchniewicz. The current article discusses the earliest known block moulds for Toruń gingerbreads, which date from the 17th century, and indicates the method of acquiring moulds for family workshops, e.g. that of Jan Weese (moulds marked with the JW initials), in the 18th century. Block moulds came to bakeries and factories from various sources: they could be made to order, but also inherited, with kinship ties being of crucial importance; in some cases, the vagaries of history helped. Dąbrowski's study embraced not only moulds themselves, but also pictorial representations featured on them. His inventory mentions and identifies many mythological, biblical and genre scenes; it also makes the distinction between zoomorphic and ornamental motifs. Stanisław Dąbrowski's work testifies to the awareness of the function and significance of the gingerbread-making craft and industry within the local community of Toruń and their role in building its identity. Generations of researchers will regard the work *Dawne pierniki toruńskie* as an important and valuable source of information on gingerbread baking in Toruń.

ANNA KORNELIA JĘDRZEJEWSKA

historyk sztuki, muzealnik, edukator, kurator, absolwentka muzealnictwa na Wydziale Sztuk Pięknych UMK w Toruniu oraz Podyplomowych Muzealnych Studiów Kura-torskich przy Instytucie Historii Sztuki UJ w Krakowie. Pracownik Muzeum Okręgo-

wego w Toruniu i Muzeum Okręgowym im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy (od 2017). Obecnie pracuje nad rozprawą doktorską poświęconą kolekcjom form piernikarskich w Toruniu.

ANNA KORNELIA JĘDRZEJEWSKA

is a historian of art, museologist, educator, museum curator, a graduate of the Studies in Museology at the Faculty of Fine Arts of the Nicolaus Copernicus University in Toruń and Postgraduate Studies in Museum Curatorship at the Institute of Art History of the Jagiellonian University in Cracow, and an employee of the Regional Museum in Toruń and Leon Wyczółkowski Regional Museum in Bydgoszcz (from 2017). She is currently writing a doctoral dissertation on the collections of gingerbread moulds in Toruń.

KOLEKCJONOWANIE PAMIĘCI MUZEÓW. O PROJEKCIE „MUZEUM W POLSKIEJ KULTURZE PAMIĘCI...”

Bazy danych w scyfryzowanym coraz mocniej świecie stanowią pewnego rodzaju symulakrum bibliotek, archiwów, muzeów, galerii sztuki, wreszcie... archiwum pamięci o aktualnym stanie wiedzy, który tak łatwo jest zaktualizować w czasie rzeczywistym, obudować kontekstami, połączyć w sieci [semantyczne¹]. Jednym kliknięciem w kilka sekund możliwe jest odnalezienie odpowiedzi na nurtujące pytania, które odnaleźć można również równolegle w drukowanych zasobach bibliotecznych, jednak wymaga to odpowiednio większego nakładu czasu i pracy. W oparciu o metadane², kontekstowe bazy danych czy multiwyszukiwarki możliwe jest przeglądanie wirtualnych zasobów światowej nauki, zdigitalizowanych archiwaliów, muzealiów i innych wytworów ludzkiego umysłu – przed ekranem komputera, mając na wyciągnięcie ręki całą cyfrową „Bibliotekę Aleksandryjską”.

Zasoby te nie mogłyby jednak zaistnieć bez upowszechnienia Internetu, za sprawą którego dokonana się rewolucja społeczno-kulturowa³,

1 Sieci semantyczne (sieci WEB 3.0) – sieci umożliwiające ustawienia dodatkowych relacji między kategoriami, których nie można przekazać zwykłym podziałem taksonomicznym, tworzące gęste połączenie między poszczególnymi pojęciami, działające w oparciu o meta-dane (w tym słowa kluczowe) opisujące dokumenty z baz danych w globalnej sieci WWW; zob. m.in.: M.A. Afaure, B. Le Grand, M. Soto, N. Bennacer, *Metadata- and Ontology-Based Semantic Web Mining*, [w:] *Web Semantics Ontology*, D. Taniar, J.W. Rahayu (red.), Hershey-London-Melbourne-Singapore, 2006, s. 259–298; *Semantic Web Technologies. Trends and Research in Ontology-based System*, J. Davies, R. Studer, P. Warren (red.), Chichester 2006. W. Babik, *Słowa kluczowe*, Kraków 2010, s. 49. Jak przytacza Piotr Barczyk za: L. Feigenbaum, I. Herman, T. Hongsermeier, E. Neumann, S. Stephens, *Sieć Semantyczna w akcji*, „Świat Nauki” 2008, nr 3, s. 39, sieć semantyczna to: „Zestaw formatów oraz języków, które pozwalają wyszukiwać dane w Internecie, co umożliwia użytkownikom i firmom zrozumienie wielu znajdujących się w nim, użytecznych informacji”. Nadzór nad rozwojem i standaryzacją sieci semantycznych sprawuje World Wide Web Consortium (<http://www.w3.org>); za: P. Barczyk, *Nowe technologie a kultura cyfrowego dostępu*, [w:] *Wokół mediów ery Web 2.0*, B. Jung (red.), Warszawa 2010, s. 17, p. 26.

2 „Metadane (metainformacja) to informacja opisująca informację. Służą one do opisywania przekazywanej informacji w celu umożliwienia jej prawidłowej interpretacji” – definicja za: Ł. Bownik, *Sieć semantyczna. Reprezentacja i logika*, Katowice 2009, s. 26.

3 Zob. T. Zarycki, *Společne konsekwencje rozwoju Internetu – rewolucja czy reprodukcja struktur społecznych?*, [w:] *Společna Przestrzeń Internetu*, D. Batorski, M. Maroda, A. Nowak, Warszawa 2006, s. 337–346.

wywierając głęboki wpływ na formy udostępniania i upowszechniania wiedzy, kształtując nowoczesne społeczeństwo informacyjne. Z drugiej strony, cały ten ogrom wiedzy wymagał wielu lat tradycyjnie prowadzonych badań, kwerend, przesiadywania w bibliotekach i przewracania stosów zakurzonych woluminów odnajdywanych w najdalszych zakamarkach archiwów, kilometrów przewijanych mikrofilmów... Dziś wiele z tych artefaktów pamięci zostało już zdigitalizowanych, umieszczonych w cyfrowych repozytoriach, w coraz szybciej działających chmurach obliczeniowych. Także muzea obecnie sięgają do narzędzi cyfrowych, a szeroko pojęta digitalizacja⁴ obejmuje całe spektrum ich działalności, podobnie jak i innych instytucji zajmujących się badaniem i ochroną dziedzictwa kulturowego. Witryny internetowe, muzea wirtualne, repozytoria cyfrowe, aplikacje mobilne, kody QR obecne w przestrzeni wystawienniczej czy stosowanie mediów społecznościowych (Facebook, Instagram)⁵ i innych narzędzi internetowych (Google Art Project, Wiki-GLAM⁶) przez instytucje kultury do promowania działań edukacyjnych i upowszechniających, ale też cyfrowa ewidencja muzealiów (MONA czy MusNet)⁷, specjalnie tworzone

4 Korpus języka polskiego wskazuje, że spolszczona „dygitalizacja” nie przyjęła się i obecnie najpowszechniej stosowaną formą jest „digitalizacja” (<https://sjp.pwn.pl/korpus/szukaj/digitalizacja.html>), czyli nadawanie cyfrowej postaci różnego rodzaju danym pisany i drukowanym, zawartym na nośnikach magnetycznych lub innych, zob. <https://sjp.pwn.pl/sjp/dygitalizacja;2555621.html>, [dostęp 12.12.2017]; choć odpowiednikiem w języku polskim jest stosowana jako synonim „cyfryzacja” lub „ucyfrowienie”.

5 Zob. A.de Rosset, K. Zielonka, *Aplikacje mobilne w muzeach. Moda czy potrzeba?*, „Muzealnictwo”, 2016, nr 57, s. 236–244; Z. Stańska, *Muzea na Instagramie*, Muzealnictwo.com: <http://muzealnictwo.com/2014/01/muzea-na-instagramie/> [dostęp 21.12.2017]; Z. Stańska, *Polskie muzea na Twitterze*, Muzealnictwo.com: <http://muzealnictwo.com/2013/05/polskie-muzea-na-twitterze/> [dostęp 21.12.2017]; S. Kucharska, *Publikować i udostępniać*, Muzealnictwo.com: <http://muzealnictwo.com/2013/05/publikowac-i-udostepniac/> [dostęp 21.12.2017]; S. Zdziebłowski, *Twitter w muzeum*, Muzealnictwo.com: <http://muzealnictwo.com/2013/05/twitter-w-muzeum/> [dostęp 21.12.2017]; Z. Ogonowska, *Muzeum w znajomych*, Muzealnictwo.com: <http://muzealnictwo.com/2013/05/muzeum-w-znajomych/> [dostęp 21.12.2017].

6 Zob. Projekt „Faras na Wikipedii” realizowany przez Muzeum Narodowe w Warszawie we współpracy ze Stowarzyszeniem Wikimedia Polska. Podsumowaniem projektu była konferencja „Muzeum cyfrowe: zbiory online, strategie cyfrowe, otwarte projekty”, która odbyła się 19 X 2016 r.

7 Lidia M. Kamińska-Kreda, *Zarządzanie wiedzą o zabytkach za pomocą systemu muzealnego MONA. Realizacja przepisów o ewidencjonowaniu zabytków*, [w:] *Informatyka w historii sztuki. Stan i perspektywy rozwoju współczesnych technologii*, A. Seidel-Grzezińska, K. Stanicka-Brzezicka (red.), Wrocław 2009, s. 12–23;

środowiska do budowania muzealnych witryn internetowych (dMuseion, LoCloud⁸), mapowanie zabytków w technologii 3D, powszechnie dostępne bazy cyfrowe, połączone z agregatorami treści (Europeana⁹), gdzie znajdują się zasoby cyfrowych odwzorowań zbiorów – stanowią stały element muzealnej codzienności¹⁰. Brytyjski teoretyk mediów i informacji prof. Roy Ascott zwracał uwagę na to, że „[...] nazwa *muzeum cyfrowe* jest wewnętrznie sprzeczna. *Cyfrowy*, w moim rozumieniu, oznacza wszystko co jest płynne, przejściowe, niematerialne i przede wszystkim podlegające zmianom. *Muzeum* zaś zawsze uosabiało solidność, stabilność, trwanie”¹¹. Komentując tekst Ascotta, medioznawca Piotr Zawojski podkreślał charakter muzeów wirtualnych, jako tych, które winny być rozpatrywane „[...] jako część globalnej sieci informacyjnej i kompleksu rozrywkowego, którego ekspansja jest konsekwencją rozwoju Internetu, a szerzej ujmując – przechodzenia wielu działań i praktyk społecznych, w tym także kulturowych i artystycznych, z przestrzeni fizycznej do cyberprzestrzeni”¹². To wszystko wpłynęło na kształt współczesnego muzealnictwa, w którym stosowanie narzędzi informatycznych znacznie usprawnia pracę w zakresie ochrony zbiorów, rozpowszechniania wiedzy o nich, jak i prowadzenia badań, także tych dotyczących historii kształtowania kolekcji czy badań proveniencyjnych. Digitalizacja wymogła również wytworzenie standardów (międzynarodowych) pozwalających na jasne i ujednoczone opracowywanie zbiorów.

H. Słomka, *Opis zabytki na podstawie systemu muzealnego MONA*, [w:] *Nowoczesne metody gromadzenia i udostępniania wiedzy o zabytkach*, A. Seidel-Grzejska, K. Stanicka-Brzezicka (red.), Wrocław 2008, s. 94–101.

8 Środowiska dMuseion i aplikacja LoCloud (chmurowy system bibliotek cyfrowych) opracowane zostały przez Poznańskie Centrum Superkomputerowo-Sieciowe. Zob. <https://locloud.pl> [dostęp 15.11.2017].

9 Zob. <https://www.europeana.eu/>, [dostęp 15.11.2017].

10 Szerzej na ten temat pisała dr Beata Gontar; zob. B. Gontar, *Cyfrowa rewolucja w muzeach*, „Nierówności społeczne a wzrost gospodarczy” 2013, nr 35, s. 132–143; por. M. Mondzelewski, *Po co nam digitalizacja? Katalogi internetowe i wirtualne muzea. Nowe Metodologie*, Muzealnictwo, 2015, nr 56, s. 150–156; A. Kuśmidrowicz-Król, *Odwzorowanie cyfrowe dzieła sztuki i techniki multimedialne – perspektywa rozwojowa czy konkurencja dla współczesnego muzealnictwa?*, [w:] *Nowoczesne metody gromadzenia...*, dz. cyt. 121 n; E. Bunsch, R. Sitnik, *Proces digitalizacji 3D. Od założeń do dokumentacji cyfrowej*, „Muzealnictwo”, 2011, nr 52, s. 48–53.

11 R. Ascott, *Muzeum cyfrowe. Kultura telepatyczna i sztuczne życie*, „Magazyn Sztuki”, 1995, nr 2–3, s. 288; por. Piotr Zawojski, *Wirtualna sztuka, wirtualne muzea*, [w:] *Muzeum sztuki. Od Luwru do Bilbao*, M. Popczyk (red.), Katowice 2006, s. 68–69.

12 Piotr Zawojski, dz. cyt., s. 69–70.

Tworzone są centra kompetencji¹³ i wprowadzane standardy dla tworzenia cyfrowych dokumentacji (nie tylko muzealnych¹⁴), jak również zalecenia międzynarodowe i przepisy krajowe¹⁵. W tomie poświęconym Wirtualnej Galerii im. Mielżyńskich, autorzy postulują, że: „Digitalizacją powinny zostać objęte zbiory stanowiące spuściznę przeszłych pokoleń w tym dzieła sztuki, archiwalia, księgozbiory [...]. Inny jest też charakter działalności prowadzonej przez instytucje pełniące funkcję strażników tych zbiorów, tj. biblioteki, archiwa i muzea. Projekty digitalizacyjne powinny objąć składniki wszystkich wskazanych zasobów [...]”¹⁶. Zarówno muzea, jak również instytucje naukowe powinny zatem opracowywać i udostępniać możliwie najpełniejszy stan wiedzy o dobrach kultury materialnej i niematerialnej, w tym sposobów kształtowania pamięci – także w formie baz danych, wirtualnych galerii itp.

PAMIĘĆ MUZEÓW

W 2015 roku, na I Kongresie Muzealników Polskich w Łodzi, w trakcie jednej z dyskusji poruszony został problem braku portalu muzealnego

13 A. Kuśmidrowicz-Król, *Rola Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów w rozwijaniu digitalizacji w muzeach*, „Muzealnictwo”, 2013, nr 54, s. 154–158.

14 Zob. *Standardy w procesie digitalizacji obiektów dziedzictwa kulturowego*, G. Płoszajski (red.), Warszawa 2008; *Zalecenia dotyczące planowania i realizacji projektów digitalizacyjnych w muzealnictwie*, D. Galas (red.), Warszawa 2011; M. Mondzelewski, *Standardy i dobre praktyki tworzenia cyfrowej dokumentacji wizualnej w muzeach*, „Muzealnictwo”, 2011, nr 52, s. 37–47. Por. Ł. Gawęł, *Bez kompromisu i bez mapy... O zarządzaniu digitalizacją zbiorów muzealnych w Polsce*, „Muzealnictwo”, 2012, nr 53, s. 120–123; *Metadane, zagadnienia słowników kontrolowanych*, Warszawa 2012, http://digitalizacja.nimoz.pl/uploads/zalaczniki/Raport_Metadane_NIMOSZ_2012.pdf, [dostęp 20.12.2017]; *Cyfrowe odwzorowania muzealiów, parametry techniczne, modelowe rozwiązania*, Warszawa 2012, http://digitalizacja.nimoz.pl/uploads/zalaczniki/Raport_Odwzorowania_NIMOSZ_2012.pdf, [dostęp 20.12.2017]

15 Zob. D. Urban, *Prawne aspekty udostępniania obiektów muzealnych przez Internet*, „Muzealnictwo”, 2014, nr 55, s. 75–84; *Digitalizacja – wyzwania prawne*, [w:] A. Jagielska-Burduk, W. Szafranski, M.A. Górski, dz. cyt., s. 75–109; M. Derla, *Korzystanie i rozpowszechnianie wyglądu muzealiów w Internecie a prawo autorskie*, K. Łopatecki, W. Walczak, Białystok 2007; M. Derla, *Prawne aspekty rozpowszechniania wyglądu muzealiów*, [w:] *Prawo muzeów*, J. Włodarski, K. Zeidler, Warszawa 2008; R. Golał, *Aspekty prawne digitalizacji*, [w:] *Cyfrowy świat dokumentu. Wydawnictwa, biblioteki, muzea, archiwa*, red. H. Hollender, Warszawa 2011; B. Szczepińska, *Prawo autorskie – ochrona dzieł elektronicznych*, [w:] *Biblioteki cyfrowe. Projekty, realizacje, technologie*, J. Woźniak-Kasperek, J. Franke (red.), Warszawa 2007.

16 *Digitalizacja dziedzictwa kulturowego*, dz. cyt., s. 52.

o charakterze „laboratorium badawczego”, który skierowany byłby do specjalistów – muzealników, zawierający nie tylko podstawowe informacje o muzeach, ale również umożliwiający uczestnictwo w pracy naukowo-badawczej oraz wymianę wiedzy. Obecnie w Polsce taki portal nie istnieje, a działające mają charakter raczej informacyjny lub katalogowy¹⁷. Stało się to inspiracją dla obecnych wówczas przedstawicieli Zakładu Muzealnictwa UMK¹⁸. Idea ta wpisywała się w prowadzone w Zakładzie badania z zakresu muzeologii i muzealnictwa, ale otwierała również nowe perspektywy i możliwości poprzez włączenie do badań problematyki kultury pamięci oraz zastosowania narzędzi cyfrowych w muzealnictwie, które stały się już kilka lat wcześniej jednym z obszarów zainteresowań w ramach prowadzonych zajęć dydaktycznych¹⁹. Ważnym aspektem Kongresu było również przyjęcie przez delegatów Uchwały nr 5 *O potrzebie wsparcia przez instytucje państwowe procesu cyfryzacji zbiorów polskich muzeów i społecznego udostępniania rezultatów cyfryzacji*²⁰, w której postulowano m.in. konieczność zwiększenia dostępności zasobów kultury zgromadzonych w muzeach, podniesienie jakości dokumentacji zbiorów czy zabezpieczenie zasobów cyfrowych wytworzonych podczas procesu cyfryzacji. Oczywistym było również, że istnieje potrzeba szerszej współpracy pomiędzy środowiskiem muzealniczym a naukowym, która umożliwiłaby realizację wspólnych projektów naukowo-badawczych, w tym związanych z ucyfrowieniem.

W trakcie jednej z kongresowych dyskusji w ramach panelu szóstego, *Zwiedzający – widz czy aktor współtworzący doświadczenie muzealne?*²¹, przytoczono kilka przykładów projektów związanych z wykorzystaniem narzędzi cyfrowych, głównie różnego rodzaju mediów społecznościowych, które pozwalają na budowanie społeczności lokalnych i sympatyków muzeów, prowadzenia akcji społecznych i będących również formą sondażu

17 M.in. <http://www.museo.pl> [dostęp 15.12.2017]; strona prowadzona przez NIMOZ: muzealnictwo.com.

18 W I Kongresie Muzealników Polskich z ramienia Zakładu Muzealnictwa uczestniczyli: dr hab. Tomasz de Rosset prof. UMK, dr hab. Michał F. Woźniak prof. UMK (także jako członek ICOM), mgr Małgorzata Wawrzak oraz doktorantki: Małgorzata Baka, Honorata Gołuńska i Aldona Tołysz.

19 Na Wydziale Sztuk Pięknych prowadzone są Podyplomowe Studia w zakresie Ochrony i Zarządzania Kolekcją Muzealną, w ramach których realizowany jest blok obejmujący zagadnienia wykorzystania zasobów internetowych (w tym baz danych, social mediów) w zarządzaniu i przekazywaniu informacji muzealnej.

20 *I Kongres Muzealników Polskich*, M. Wysocki (red.), Warszawa 2015, s. 285–286.

21 Panel 6: *Zwiedzający – widz czy aktor współtworzący doświadczenie muzealne? Uwagi na temat zmian determinujących recepcję muzeum*, prowadzenie Michał Niezabitowski; zob. *I Kongres Muzealników Polskich*, dz. cyt., s. 121–128.

i informacji zwrotnej, wykorzystywanych powszechnie przez muzea zachodnie, m.in. przez TATE Modern, MOMA, Luwr, muzea niemieckie²². Dyskusja toczyła się wokół problemu docierania do odbiorcy i doświadczania kolekcji. Jednym z przykładów wykorzystania partycypacji, związanej z ideami humanistyki cyfrowej, na której oparte zostały założenia późniejszego projektu Zakładu Muzealnictwa, za pośrednictwem narzędzi społecznościowych przeprowadzona została akcja Muzeum Józefa Piłsudskiego w Sulejówku pod nazwą „Wykaz legionistów polskich 1914–1918” (Akcja „Sprawdź czy Twój dziadek walczył w Legionach”)²³, do współtworzenia którego zachęcani byli użytkownicy Internetu, związani lokalnie z muzeum. Obecnie w bazie znajduje się ponad trzydzieści dwa tysiące nazwisk. Każdy zalogowany użytkownik posiada możliwość dodawania kolejnych postaci legionistów do bazy danych, uzupełniania istniejących wpisów czy dodawania materiałów ikonograficznych (np. fotografii). Dodatkowo, bazę uzupełnia mapa, na której zaznaczono miejsca bitewne z okresu I wojny światowej, ale także miejsca urodzeń i pochówku poszczególnych legionistów lub związane z nimi miejsca pamięci (pomniki, tablice, inskrypcje)²⁴. Ponadto, wykorzystano także wizualizacje do przedstawienia średniej wieku, popularnych imion, zawodów legionistów, jak również i miejscowości ich pochodzenia – w formie wykresów słupkowych i procentowych. Tym samym, portal połączony z mediami społecznościowymi, pozwalający na budowanie treści i zawartości przez użytkowników, przy wsparciu specjalistów, stał się elementem budowania lokalnej historii i poszukiwania tożsamości. Jak zwracał uwagę medioznawca Serge ter Braake, w artykule poświęconym cyfrowym zbiorom żydowskim w Holandii:

„Pamięć jest nierzetelna, ponieważ ludzie (nieświadomie) przekształcają swoje wspomnienia na podstawie późniejszej wiedzy lub wydarzeń. [...] czasami historyk nie ma innego wyboru, niż polegać na wspomnieniach. Ponadto, sposób, w jaki ludzie doświadczyli wydarzeń historycznych, jest obecnie uważany za cenne uzupełnienie historii. Późniejsze zeznania rzadko podnoszą naszą wiedzę faktograficzną, ale dają wgląd w to, co dzieje się dla ludzi, którzy ich przeżyli. Upamiętnienie często ma na celu potwierdzenie tożsamości, podczas gdy historia akademicka dotyczy głównie dokładności historycznej. [...] Trudno jest badać pamięć i historię niezależnie od siebie, ponieważ często są ze sobą powiązane. Osobiste wspomnienia są skażone wiedzą nabytą później, zapisaną w książkach historycznych lub opowiadaną w dokumentach, a także zbiorową pamięcią wydarzenia.

22 Notatki z dyskusji w archiwum autorki.

23 Zob. <http://wykaz.muzeumpilsudski.pl/wykaz-legionistow> [dostęp 12.12.2017].

24 Zob. <http://wykaz.muzeumpilsudski.pl/wykaz-legionistow/mapa> [dostęp 12.12.2017].

Z kolei historia naraża się na kształtowanie idei odcisniętych w pamięci zbiorowej...²⁵.

Prof. Jan Świąch w kongresowym referacie *Muzealium – między kryzysem a potrzebą autentyzmu*, nazwał muzeum „przedmiotowym depozytem pamięci”, a wprowadzenie rzeczy-objektów (podlegających „sakralizacji”) do kolekcji jest rodzajem kreacji rzeczywistości, zależnej od muzealników²⁶. Podobną myśl zawarł w swojej wypowiedzi historyk prof. Robert Traba, który zwrócił uwagę na to, że muzeum historyczne [choć nie tylko, MB], jest rodzajem „[...] medium społecznego, które opowiada i pokazuje przeszłość”²⁷, tworząc różnego rodzaju historyczne narracje. Narracje te funkcjonują w społecznej przestrzeni, gdzie dochodzi do zderzenia treści i ideologii, a samo muzeum prowadzi dyskurs tożsamościowy. Wreszcie, zdaniem Traby, muzeum stanowi miejsce narracji pamięci zapośredniczonej, przenosząc na kolekcję czy przedmiot-muzealium, sens symboliczny, przez co stają się one przekąźnikiem treści lub idei, symbolami określonego zdarzenia, nośnikiem ładunków emocjonalnych albo treści uniwersalnych. Przykładem tego może być puławski zbiór pamiątek narodowych Izabeli z Flemingów Czartoryskiej, który nazywany jest w literaturze tematu pierwszym polskim założeniem muzealnym (1801).

UCYFROWIENIE PAMIĘCI

Projekt „Muzeum w polskiej kulturze pamięci (do 1918 roku): wczesne instytucje muzealne wobec muzeologii cyfrowej”²⁸ pomyślany został jako część szerszych badań nad tradycjami polskiego muzealnictwa, przede wszystkim w aspekcie budowania przez muzea polskiej kultury pamięci. Ich obiektem stały się wczesne instytucje muzealne, czyli założenia protomuzealne oraz publiczne i prywatne muzea, a także kolekcje prywatne funkcjonujące na obszarze publicznym do 1918 roku. Rozpoczęte w 2016 roku

25 S. ter Braake, *Between History and Commemoration, The Digital Monument to the Jewish Community in the Netherlands*, [w:] *Museums in Digital Culture. How Art And Heritage Become Meaningful*, Ch. van den Akker, S. Legêne (red.), Amsterdam 2016, s. 103–104.

26 Notatki z referatu w archiwum autorki; zob. J. Świąch, *Muzealium – między kryzysem a potrzebą autentyzmu. Odkrywanie kontekstu*, [w:] *I Kongres Muzealników Polskich*, dz. cyt., s. 65–67.

27 Notatki z referatu w archiwum autorki. R. Traba, *Epoka muzeów? Muzeum jako medium, muzeum jako mediator*, [w:] *I Kongres Muzealników Polskich*, dz. cyt., s. 47.

28 Projekt jest realizowany od czerwca 2016 r. do grudnia 2019 r. w Zakładzie Muzealnictwa Instytutu Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, w ramach Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki na lata 2016–2019, finansowanego ze środków Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego.

badania objęły m.in. inwentaryzację wczesnych instytucji muzealnych, ich analizę, a także analizę semantyczną terminu i modelu funkcjonowania muzeum w kulturze polskiej, opracowanie wybranych założeń programowych muzeów. Ponadto, jeden z obszarów badawczych projektu stanowi próba zastosowania narzędzi cyfrowych w badaniach muzeologicznych, które nazwane zostały roboczo „muzeologią cyfrową”. Pod terminem tym kryje się jednak szeroko stosowana paleta narzędzi cyfrowych. W ramach zadania podjęto prace nad utworzeniem specjalistycznego portalu naukowego, zawierającego zebrane w trakcie kwerend muzealnych, archiwalnych i bibliotecznych materiały, w formie semantycznej bazy wiedzy oraz oparte na nich opracowania i publikacje. W założeniu baza danych zawierać miałaaby rekordy instytucji muzealnych powstałych przed 1918 rokiem (z możliwością uzupełniania w przyszłości o kolejne okresy historyczne), powiązanych z rekordami muzeologów i badaczy muzeów, wystaw, katalogów wystaw i zbiorów; ponadto dane bibliograficzne agregowanoby z Biblioteki Narodowej za pośrednictwem mechanizmu typu API. Idea portalu wynikała zatem z potrzeby środowiska, jako forum, gdzie muzealnicy i specjaliści (historycy, kulturoznawcy czy antropolicy) mogliby włączyć się w prace badawcze (co nie zawsze jest możliwe w miejscu pracy z uwagi na służbowe obowiązki i istniejące tam hierarchie).

Odczytanie i interpretacja zakresu semantycznego, a także strategii i specyficznego języka kolekcjonerstwa, eksponowania i innej działalności (popularyzacji, badań naukowych, propagandy politycznej) przyjmowanych przez instytucje muzealne funkcjonujące do 1918 roku na obszarze szeroko rozumianej kultury polskiej poprzez stworzenie odpowiednich narzędzi, wykorzystując przy tym technologie informatyczne pozwoli postawić badania muzeologiczne na nowej drodze i sprawdzić przy tym na ile dotychczasowe metody (historyczne) dawały wgląd w historię muzeów. Zbudowanie bazy danych zawierającej rekordy z poszczególnymi instytucjami, których na dzień dzisiejszy udało się ustalić już ok. 340 (z przewidywanych ok. 150, a nie jest to liczba zamknięta), zostaną także obudowane za pomocą narzędzi do wizualizacji danych (map interaktywnych połączonych z osiami czasu, infografik, grafów), które być może ukażą zjawiska, które z uwagi na różnorodność problematyki, nie są bez pomocy narzędzi cyfrowych możliwe do dostrzeżenia²⁹.

29 Jednym z aspektów zadania dotyczącego zastosowania narzędzi cyfrowych w muzealnictwie jest wizualizowanie danych; zob.: *Wizualizacja danych w humanistyce*, M. Kowalska, V. Osińska, Toruń 2017; V. Osińska, *Wizualizacja informacji. Studium informatologiczne*, Toruń 2016.

Narzędzia cyfrowe przestają być jedynie dodatkiem do tradycyjnych badań z obszaru humanistyki, stając się czynnikiem generującym nowe postawy i modele poznania oraz rozumienia rzeczywistości, co zmierza również do głębszego zrozumienia i świadomości istnienia kultury pamięci przekazywanej i utrwalanej w muzeach. Przeniesienie tej pamięci do obszaru cyberkultury pozwala wyznaczać nowe modele komunikacji naukowej opartej m.in. na partycypacji. Podjęcie polemiki dotyczącej wirtualizacji kultury wydaje się jednym z aspektów analizy w ramach postulowanej „muzeologii cyfrowej”, ze względu na coraz częstsze wykorzystywanie narzędzi cyfrowych do zastępowania autentycznego przedmiotu w ekspozycjach i działalności muzealnej. Portal naukowy może zatem stać się swego rodzaju laboratorium doświadczalnym cyfrowej i tradycyjnej humanistyki w badaniach z zakresu muzeologii, historii muzeów, kultury pamięci z perspektywy pamięci cyfrowej.

ABSTRACT:

Collecting the museum memory. On the “Museum in the Polish culture of memory...” project

The contemporary culture of memory is increasingly closely associated with digital tools that offer new methods of its storage. Among them are, for instance, databases, digital repositories, websites, virtual museums, mobile apps, QR codes; the growing presence of social media is also significant. In combination, digital tools materially influence the shape of modern museology, where the application of these tools greatly facilitates not only the efforts pertaining to the protection and popularisation of cultural heritage, but also research, including the study of the histories of collections or the provenance of particular objects. The development of international standards enabling a clear and consistent scholarly description of museum collections has also been enforced by digitalisation. The article discusses the project titled “The register of Polish legionaries, 1914–1918” carried out at Józef Piłsudski Museum in Sulejówek. The completion of this project relied on digital tools, including a database, interactive maps and visualisations, as well as crowdsourcing; it was thus an element of the process of constructing local history and searching for an identity. Owing to such projects, a museum can increasingly clearly deliver intellectual contents or ideas, become a symbol of a given event, or convey an emotional charge or universal contents. This experience has been applied in the “Museum in the Polish culture of memory until 1918: early museum institutions vs. digital museology” project, which has been designed as a component

of a wide-ranging exploration of the traditions of Polish museum tradition, with special attention to the museums' input into the creation of Polish culture of memory. This research focuses on the early museums, that is, proto-museum establishments, public and private museums, as well as private collections that functioned in the public sphere, before the year 1918.

MAŁGORZATA BAKA

Muzeolog i muzealnik. Asystent w Zakładzie Muzealnictwa Wydziału Sztuk Pięknych UMK w Toruniu. Koordynatorka projektu „Muzeum w polskiej kulturze pamięci do 1918 r.: wczesne instytucje muzealne wobec muzeologii cyfrowej” (finansowanego z MNiSW).

MAŁGORZATA BAKA

Museologist. Assistant in the Department of Museology of the Faculty of Fine Arts at the Nicolaus Copernicus University in Toruń; and the coordinator of the “Museum in the Polish culture of memory until 1918: early museum institutions vs. digital museology” project (financed by the Ministry of Science and Higher Education).

INDEKS OSOBOWY

- Abramowicz Mieczysław 174, 175
 Ajewski Konrad 83
 Aksamit J. 180
 Aleksandrowiczowa Maria 129
 Amrogowicz Walery 196
 Antoniewicz Włodzimierz 199
 Apanowicz Cyprian 125, 127, 131
 Apollin 181
 Ascott Roy 223
 Attilio Ugo 184
 Aufaure Mari A. 221
 Augusta, cesarzowa 172
 Axentowicz Teodor 197
- Babik Wiesław 221
 Bacciarelli Marcello 86, 101
 Baehr Herman Edward 212
 Baka Małgorzata 14, 21, 221, 225, 230
 Banasik T. 77
 Bancekowa Anna 47
 Baraniecki Adrian 11, 18, 68, 71, 75
 Barczyk Piotr 221
 Barracco Giovanni 183, 185
 Batorski Dominik 221
 Batory Stefan 166
 Bazin Germain 9, 15
 Bąbiak Grzegorz P. 12, 18, 82, 98
 Beaud Juliette 187
 Bennacer Nacera 221
 Bennett T. 9, 15
 Bentkowski Leon 160
 Bernabei Felice 183, 186, 190
 Bersohn Mathias 178
 Betlej Andrzej 147
 Beyer Karol 94
 Białostocki Jan 41
 Bielik Jakub 174
 Biskup Marian 194, 197
 Bitner Albert 161
 Blaeu Willem 202
 Bluhm-Kwiatkowski Aleksander 122
 Bocheński Zbigniew 195
- Bolesław Chrobry 102
 Bolesławita B. 91
 Bonaparte Ludwik Napoleon III 156
 Bonaparte Matylda 191
 Bookmann Hartmut 27
 Borlach Jan Gottfried 143
 Borowski T. 73
 Borusiewicz Mirosław 23
 Bourdieu Pierre 65
 Bownik Łukasz 221
 Brandt Józef 110
 Bruckmann 186
 Brunetce P. 16
 Brzozowski Karol 66
 Bujak Jan 52, 53
 Bunsch Eryk 223
 Buszczyński Bolesław 199
 Buszczyński Józef 203
- Canaletto wł. Bernardo Bellotto 86
 Caresme Jacques-Phillippe 163
 Cats Elisabeth 172, 176
 Cegielski Hipolit 100
 Cehak Leon 136, 138
 Celtis Konrad 135
 Chałubiński Tytus 11, 18, 114
 Chamcówna Mirosława 34
 Charazińska E. 95
 Chętnik Adam 55, 56, 125, 126
 Chmarzyński Gwido 195, 197, 201
 Chmiel Adam 160, 164
 Chmielecki Kazimierz 194, 198, 199, 202, 203, 204, 205
 Chmielińska Aniela 51, 53, 56, 58, 116, 121, 122, 124, 127, 129
 Chmielnicki Bogdan 166
 Chodkiewicz Jan Karol 166
 Choiński A. 53
 Choynowski Józef 55
 Chwalewik Edward 48, 62
 Ciecierski Stefan 99
 Clair Jean 9, 15, 31

- Corinth Lovis 108
 Cranach Lukas (młodszy) 164
 Cullen Micheal S. 151
 Czajkowski Józef 66, 69
 Czarnik Bronisław 49
 Czarnocki Jan 57
 Czarnowski Adam 114
 Czartoryska Izabela 13, 20, 34, 159, 163, 168, 170
 Czartoryska Izabela (z Flemingów) 31, 227
 Czartoryski Adam Ludwik 164
 Czartoryski Władysław 159, 160, 164, 169
 Czyż Anna Sylwia 147
 Czyżewski Marian 115

 d'Antioche Alphonse 156, 157
 da Vinci Leonardo 163
 Danowski Andrzej 118
 Dariusz I 182
 Davies John 221
 Dąbrowski Stanisław (Spiegel Stanisław Aleksander) 14, 21, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219
 de Rieule Stefan (Chardon) 32, 120
 de Rosset Alicja 222
 de Rosset Tomasz 10, 11, 16, 17, 31, 42, 45, 48, 225
 de Talleyrand-Périgord D. 151
 della Robbia Luca 90
 Dembowski Leon 94
 Demby Stefan 53
 Derla Monika 224
 Dettloff Szczesny 102, 109, 110
 di Bonomo Jacobello 163
 Dietl Józef 49
 Dionizos 183
 Dobroński Adam Czesław 114, 116
 Dobrowolski Tadeusz 58
 Dobrowolski Witold 180
 Dobrzycka Anna 148
 Dobrzycki Jerzy 74, 75
 Doiczmanowa Bednarz Ewelina 13, 20, 171, 179
 Dolińska Magdalena 68
 Domasłowski Jerzy 205
 Drozdowski Marian Marek 82
 Duro Paul 15
 Dürer Andrzej 143
 Działowski Zygmunt 194, 195, 196, 198, 199, 200, 205
 Działyński Tytus 100
 Dziedzic Maria 70

 Eliot George 151, 152
 Engeström Wawrzyniec Benzelstjerna 100
 Erzepki Bolesław 103, 109

 Fałat Julian 197
 Feigenbaum Lee 221
 Finn David 36
 Fiorentini Piotr 90
 Folga-Januszewska Dorota 28, 32
 François Etienne 24, 25
 Franke Jerzy 224
 Franz Julius 155
 Friedrich Jacek 174
 Froehner Wilhelm 181, 184, 186, 187, 188, 189, 190, 191
 Fryderyk III Wilhelm 147, 186
 Fryderyka, cesarzowa 186, 187
 Fryderyk Karol 212

 Gajda Kinga A. 11, 18, 73, 81
 Galas Daniela 224
 Gardzielewski Zygfryd 214
 Garofalo (Benvenuto Tisi) 163
 Gatti G. 188
 Gaweł Łukasz 224
 Gediga Bogusław 22
 Geffroy Auguste 189
 German Marcin 143
 Gerson Wojciech 66, 94, 95
 Giełdziński Adolf 203
 Giełdziński Eduard 174
 Giełdziński Lesser 13, 20, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178
 Giełdziński Walter 174
 Gierymski Aleksander 70, 88
 Gieszczyńska-Nowacka Katarzyna 99
 Gimeno-Martinez Javier 60

- Gloger Zygmunt 51, 53, 113, 116, 129
 Gluziński Wojciech 23, 73, 74, 78, 79, 80, 127
 Godlewski Józef 51
 Golat Rafał 224
 Goldstein Maksymilian 178
 Gołaszewska M. 74
 Gołuńska Honorata 225
 Gontar Beata 223
 Gorczakow Michaił Dymitrowicz 94
 Gorzelany Dorota 13, 20, 159, 170
 Goszczyński Seweryn 38, 42
 Gólkowski Józef 199
 Górny Maciej 24
 Górská Monika A. 224
 Górski Artur 115
 Grabowski Ambroży 136, 138
 Grabowski Jan 215, 217, 218
 Grabski Tadeusz 103, 104
 Graeve Stanisław 127, 129
 Grass Günter 176
 Grauer Elise F. 151, 154
 Grimm Kurt 213
 Grodzicki Wincenty 129
 Grossman Anna 22
 Grażyński P. 204
 Gryglewicz Tomasz 46
 Grzesiowski Jerzy 143
 Grzonkowska Joanna 14, 21
 Gsell Stéphane 186
 Gumowski Marian 57
 Gutmann Joseph 176
 Gużyński Piotr 199

 Hadziewicz Rafał 94
 Hagedorn-Saupe Monika 46
 Hahn Hans Henning 24, 25
 Halbwachs Marice 35
 Hamacher Willy 108
 Harris Margaret 152
 Haupt Georg 106
 Hazelius Artur 61
 Hegel Konstanty 94
 Heilmann Christoph 148
 Helbig Wolfgang 185, 190
 Hendel Zygmunt 164
 Herman Ivan 221

 Hoffman Karol 115
 Hoffmann H. 187, 188, 191
 Hohenzollern Fryderyk III 86
 Hohenzollern Wilhelm II 172
 Hollender Henryk 224
 Homolacs Karol 69
 Hondius Wilhelm 143
 Hongsermeier Tonya 221
 Hrdina Johann Nepomuk 136, 137
 Hrdina Ludwig Emanuel 136, 137
 Huml Irena 66, 70
 Hussakowska Maria 9, 10, 36
 Huysen Andreas 80

 Jacobsen Carl 181, 191
 Jagielska-Burduk Alicja 224
 Jagiełło Władysław 200
 Jagodzińska Anna 201
 Jan Paweł II (Wojtyła Karol) 26
 Jandolo Augusto 184, 191
 Janowski Aleksander 114, 115, 118, 119, 126, 127, 131, 132
 Jaroczyński Marian 199
 Jasieński Feliks 39, 43, 66, 70, 71
 Jastrzębowski Wojciech 69, 70
 Jeżewska Halina 197
 Jędrzejczyk Konrad Jacek 118, 131
 Jędrzejewska Anna Kornelia 14, 21, 207, 219, 220
 Jodko-Narkiewicz Roman 164, 166, 168, 169
 Jodłowski Antoni 136
 Johansen F. 182
 Johnston Judith 152
 Jung Bohdan 221
 Jurkowska Hanna 32
 Juzwenko Adolf 47
 Jyrkkiö Teijamari 46

 Kaczmarek J.E. 104
 Kaemmerer Ludwig 104, 105, 106, 108
 Kalicka Joanna 23, 32
 Kalinowski Konstanty 148
 Kamińska-Kreda Lidia M. 222
 Kant Immanuel 39
 Kantecki Klemens 103

- Kaplan Flora E.S. 60
Kapliński Leon 100
Kartowicz J. 55
Karnicki Justynian 90, 94
Kazimierczak Mariola 13, 20, 180, 182, 187, 190, 191, 193
Kazimierz Wielki 200
Kazimierz Ołdziejewski 47
Kaźmierczak Jerzy 37
Kekowa A. 136
Kempf Anton 211
Kessler August 212
Kędzierski A. 52
Kiciński Jan 127, 129, 131
Kizik Edmund 174
Klaczko Julian 42
Kluczevska-Wójcik Agnieszka 11, 18, 60, 61, 66, 72
Kłoczowski J.M. 31
Kłosiński Michał 202
Kłudkiewicz Kamila 12, 18, 42, 99, 109, 112
Knothe Z. 204
Koburg Wiktoria 186
Kolberg Henryk Oskar 114
Kolenda K. 9, 10, 36
Konieczny Włodzimierz 70
Konwerska Barbara 12, 19, 135, 145
Kończal Kornelia 24, 25
Kopera Feliks 49, 58
Kopernik Mikołaj 83, 90, 135, 200, 201
Korwin-Milewski Ignacy 39
Kossak Juliusz 94, 109
Kostrzewski Franciszek 197
Kostrzewski Józef 55, 110
Kościuszek Tadeusz 110, 200, 215
Kovats Edgar 61
Kowalczyk Izabela 38
Kowalewska Agnieszka 129
Kowska Małgorzata 228
Kowalski Hubert 26, 133
Kozakiewicz Stefan 84
Kozłowski Józef 214
Krajewska Maria 53, 55
Kras Janina 68
Kraśniński J. 136
Kraśniński Zygmunt 200
Kraszewski Józef Ignacy 66, 90, 91, 94, 200
Kronthal Arthur 105, 106
Kroplewska-Gajewska Anna 14, 20, 194, 206
Kruszelnicka Janina 218
Kryściak Zdzisław 53
Krzywicki Ludwik 115
Krzyżanowski A. 200
Krzyżanowski Stanisław 76
Kubler Georg 38
Kucharska Sylwia 222
Kujawski Baltazar 128
Kujot Stanisław 196
Kula Marcin 37
Kulwiec Kazimierz 114, 115, 116, 121
Kunstverein 106
Kurowski Piotr 142, 143
Kurzątkowski Jan 70
Kuśmidrowicz-Król Anna 223, 224
Kwiatkowski Marek 82
Labuda A.S. 104
Lachnicki Cyprian 92
Lameński Lechosław 14, 21
Lanckoroński Karol 39
Lankau Jan 203, 204
Lanz Michał z Kitzingen 163
Lauterbach Alfred 57, 58
Le Blant Edmond 188, 189
Le Grand Bénédicte 221
Legêne Susan 227
Lelewel Joachim 200
Lepiarczyk Józef 159, 160, 161
Lepke Rudolph 174
Leser Aleksander 94
Leski Józef 55
Leszczyńska Maria 164
Lewiński Jakub 94
Libelt Karol 100, 200
Linde Samuel Bogumił 34, 35
Lorente Jesus Pedro 40
Lorentz Stanisław 58, 89, 90, 182, 183
Lowenthal David 73
Lübbe Hermann 74
Lubomirski Henryk 46
Lucht Henry 212

- Łepkowski Józef 160
 Łęga Władysław 194, 202
 Łopatecki Karol 224
 Łożyński Wojciech 199
 Łubieński Franciszek 129
 Łyskowski Ignacy 194
- Maciesza Aleksander 52, 123, 124
 Majer Józef 159
 Majewski Erazm 49, 51, 53, 54, 55, 58, 121
 Majewski Piotr 14, 21
 Makowski Tomasz ?
 Malczewski Jacek 70, 109, 197
 Malinowski Jerzy 61
 Malinowski Kazimierz 47, 73, 77, 120, 122
 Maliński Paweł 83, 90
 Małkowski Stanisław 57
 Manikowska Ewa 82
 Mann Vivian B. 176
 Mansfeld Bogusław 32, 33, 34, 54, 120
 Mantegna Andrea 163
 Marcinkowski Karol 100, 200
 Markowska Iwona 213
 Maroda Mirosława 221
 Martinetti Francesco 185, 190
 Martynowski Franciszek K. 49, 50
 Masłowska Anna 87, 88
 Masłowski Stanisław 197
 Matejko Jan 66, 95, 109, 160, 164, 203
 Matlakowski Władysław 65
 Matusiewicz Andrzej 128
 Mączyński Franciszek 69
 Mehoffer Józef 197
 Meijer-van Mensch Léontine 46
 Mencfel Michał 13, 19, 32, 42, 146, 147, 148, 158
 Mercanti Perrone 191
 Méyet Leopold 92
 Michałowski M. Piotr 108, 110, 148
 Mickiewicz Adam 95, 200
 Mielżyński Józef 99
 Mielżyński Seweryn 99, 100, 101, 111
 Mierzejewska Aleksandra 195, 196, 202
 Mieszko I 102
 Minta-Tworzowska Danuta 22
- Miziołek Jerzy 26, 133
 Mniszech Michał Jerzy Wandalin 32, 37, 77, 120, 121
 Moczulska Agnieszka 86
 Mokłowski Kazimierz 65
 Mokwa Marian 196, 197
 Molinari Maria Cristina 183
 Momsen 189
 Mondzelewski Marcin 223, 224
 Monet Claude 43
 Morawińska Agnieszka 87, 92
 Morawski Franciszek 100
 Morris William 62, 71
 Mostkowski Tadeusz 142
 Mościcki P. 31
 Muchanow Siergiej 94
 Murawska Agnieszka 32
 Musiałowski Adam 195, 196, 198
 Mycielski Jerzy 161, 162, 163, 164, 169
- Nałkowski Wacław 117
 Nepros Edward 42, 88, 92
 Nestorow Rafał 147
 Neumann Eric 221
 Niedzielska Magdalena 195, 196, 197
 Niemcewicz Julian Ursyn 114
 Nietzsche Friedrich 27
 Nietenka Maria 86
 Niezabitowski Michał 225
 Nilson Johannes Esaias 143
 Nora Pierre 24, 31, 35
 Norblin Jan Piotr 167
 Norwid Cyprian Kamil 62, 63, 64, 71
 Nowak Andrzej 221
- Ogonowska Zofia 222
 Olszaniecka Maria 61
 Olsztyński Marian 94
 Oppert Jules 189
 Orgelbrand Samuel 35
 Orłowicz Mieczysław 213
 Osińska Vielslava 228
 Osmólska-Piskorska Bożena 204
 Ossoliński Józef Kajetan 39
 Ossoliński Józef Salezy 32, 34, 85
 Ossowski Gotfryd 194, 198, 199, 202, 205

- Ostrowska-Kębtowska Zofia 99, 100, 109
 Ouradou Maurycy 160, 161
- Pac Michał 85, 88
 Pająkowska Ewelina 176
 Pajzderski Nikodem 194, 203, 204, 205
 Palmerston Malmesbury 156
 Partsch Josef 46
 Paszkiewicz Piotr 86
 Patek Stanisław 114
 Pater Jean Baptiste Joseph 163
 Patkowski Aleksander 125
 Pawęski Franciszek 121
 Pawlaczyk Mateusz 154
 Pawlikowski Gwalbert 38
 Pettersson Sutanna 46
 Piekarski Florian 129
 Pieńkos A. 9, 24, 31
 Piestrak Feliks 138
 Pillati Ksawery 197
 Piotrowski A. [Antoni?] 96
 Piotrowski Maksymilian Antoni 102
 Piotrowski Wojciech 22
 Piskorska Helena 196
 Platonów A. 85
 Plersch Jan Bogumił 101
 Płoszajski Grzegorz 224
 Podkański Karol 66
 Poklewski Józef 14, 21
 Pol Wincenty 38, 43, 48, 114, 200
 Polanowska Jolanta 38
 Pollak Ludwig 185, 188, 191
 Pomian Krzysztof 9, 15, 23, 26, 31, 37, 133, 182
 Poniatowski Józef 83
 Poniatowski Stanisław August 43, 82, 83, 90, 98, 101, 102, 128, 164
 Popczyk Maria 223
 Potocki Oswald 199
 Potocki Stanisław Kostka 83, 85
 Poulot Dominique 36, 182
 Preziosi Donald 9, 10, 15, 16, 36
 Prometeusz 63, 64
 Przesmycki Zenon 53, 57
 Przedziecki Aleksander 94
 Przybylski Ryszard 84
- Przybyszewski Stanisław 77
 Pustowski Ksawery 94
- Quincy Antonie-Chrysostome
 Quatremère de 9, 15
- Rabski Władysław 92, 93
 Raciborski Marian 122
 Raczyńska Luiza 157
 Raczyńska Maria 157
 Raczyński Atanazy 13, 19, 39, 105, 107, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 154, 155, 156, 157, 158
 Raczyński Edward 100, 148
 Raczyński Edward (syn Wincentego) 157
 Raczyński Edward Aleksander 39, 109, 157
 Raczyński Filip 152
 Raczyński Karol 157
 Raczyński Kazimierz 147
 Raczyński Roger 157
 Raczyński Wilhelm 157
 Raczyński Wincenty 157
 Radziwiłł Maria 187
 Rahayu Johanna W. 221
 Rapacki Józef 197
 Rastawiecki Edward 42, 94, 99, 101
 Raszewski Zbigniew 207
 Ravené Pierre Louis 149
 Rediger Bolesław 203
 Reif Heinz 146
 Reinach Salomon 187, 189, 192
 Rejduch Samkowa Izabella 171, 173, 175, 176
 Rembrandt Harmenszoon van Rijn 163
 Renan Ernest 60
 Rhetyk Joachim 135
 Ricciardelli Giancarlo 184, 186
 Rissmann Agata 196, 200
 Robert Carl 189
 Romanow Aleksander I 85, 86
 Romanow Aleksander II 86
 Romanow Aleksander III 91
 Romanow Mikołaj I 86
 Rosenblum Dawid 95
 Rostworowski Janusz 94

- Rostworowski Marek 159
 Rottermund Andrzej 26, 90, 133
 Rouit Charles 183, 186, 187
 Rousseau Jan Jakub 167
 Różycki Leopold 202
 Ruchniewicz Jan 210, 217, 219
 Ruskin John 62, 71
 Rydzewski B. 128
 Ryszkiewicz Andrzej 99
- Sambon Jules 188
 Samulski Michał 218
 Sanzio (Santi) Rafael 164
 Saryusz-Wolska Magdalena 23, 32
 Sas August II (mocny) 101
 Sawicki Ludomir 123, 124
 Scheler Max 27
 Schellenberg Dawid 212
 Schönfeld Emil 114
 Schouppé Alfred 94
 Schroeter Adam 135
 Schulze Hagen 24, 25
 Schwartz Sheila 176
 Seidel-Grześnińska Agnieszka 222, 223
 Semrau Arthur 203, 212, 218
 Sheehan James J. 147
 Simler Józef 94
 Simon Karl 106
 Sitnik Robert 223
 Skibicki Z. 54
 Sklenář K. 10, 16
 Skowron Wanda 115, 117, 128
 Slevogt Max 108
 Słomka Halina 223
 Słowacki Juliusz 200
 Smugiewicz Franciszek 101
 Snitkuvienne Aldona 180, 183, 191
 Sobański Kazimierz 92
 Sobieski Jan III 43, 164, 200
 Sokołowski Marian 161, 169
 Sosnowska Joanna 94
 Soto Michel 221
 Spagnoli Emanuela 183
 Springer Anton 105
 Stachiewicz Piotr 143
 Stanek Kinga 55
 Stanicka-Brzezicka Ksenia 222, 223
- Stańska Zuzanna 222
 Starynkiewicz Sokrates 97
 Starzyński Stefan 97
 Staszic Stanisław 113
 Steinborn Otton 196, 197, 203
 Stelmach Jerzy 26, 27
 Stephens Susie 221
 Stieglitz Heinrich 151
 Stobiecki Stefan 121
 Strack Johann 150
 Stroganoff Gregorio 185
 Stryjeński Tadeusz 68, 69
 Strzelecki Antoni 130
 Studer Rudi 221
 Stwosz Wit 90
 Suchocka Dorota 99
 Suchocki Wojciech 103
 Suchodolski January 86, 94
 Sudziński Ryszard 218
 Superczyński Mateusz 196
 Sygietyński Antoni 43
 Szabunow Fiodor 86
 Szafrąński Wojciech 224
 Szczepańska B. 224
 Szczygieł Andrzej 76
 Szekspir (Shakespeare) William 167
 Szersznik Leopold Jan 32
 Szewczykowski Roman 92
 Szopen Fryderyk 63, 168
 Szpociński Andrzej 37
 Szuchiewicz Włodzimierz 65
 Szukiewicz Maciej 49
 Szuman Leon 196
 Szybiński Zbigniew 135
 Szydłowski Tadeusz 73, 77, 78
 Szymański Stanisław 117, 122, 129
- Śliwowska Wiktoria 85
 Św. Katarzyna 209
 Święch Jan 227
- Taniar David 221
 Tarczyński Władysław 50, 51, 58
 Tatar Ewa Małgorzata 9, 10, 36
 Tatarski Władysław 82
 ter Braake Serge 226, 227
 Tetmajer Władysław 66

- Thiesse Anne-Marie 60
 Thoma Hans 108
 Thomas Hermman 210, 212, 217, 219
 Thorvaldsen Bertel 83, 90
 Thugutt Stanisław 125
 Tichy Karol 66
 Tolysz Aldona 11, 17, 35, 46, 47, 51, 58, 59, 225
 Traba Robert 23, 24, 25, 32, 227
 Treter Mieczysław 57, 127
 Trojanowski Edward 66, 70
 Trübner Wilhelm 108
 Trzciński Stanisław 125, 128
 Turkawski Marceli Antoni 52
 Turski Jan Kanty 136, 137
 Twaróg Janina Barbara 123
 Tycjan (Tiziano Vecelli) 163
 Tyszkiewicz Eustachy 180
 Tyszkiewicz Józef 180
 Tyszkiewicz Michał 13, 20, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193

 Udziela Seweryn 65, 71, 121, 215, 216
 Urban Dominika 224
 Uziębło Henryk 69, 198
 Uziębło Romualda 195

 van den Akker Chiel 227
 van Mensch Peter 46
 van Nuis Cahill J. 9, 15
 von Bode Wilhelm 105
 von der Hagen F.H. 150
 von Dino Dorothea 151
 von Galen Ferdinand 156
 von Dino Herzogin 151
 von Kaulbach Wilhelm 150
 von Kulmbach Hans 165
 von Uhde Fritz 108
 von Weckbecker Wilhelm 48

 Wagener Joachim Heinrich 149
 Wajda Kazimierz 194, 195, 196, 203, 204
 Walas Łukasz 74, 77
 Walczak Wojciech 224
 Walicki Michał 205

 Waluk Kazimierz 214
 Warburg Aby 38
 Warchałowski Jerzy 66, 68, 70
 Warchałowski Walerian 51
 Warkoczewska Magdalena 99
 Warren Paul 221
 Warschauer Adolf 106
 Watteau Jean-Antoine (Antoni) 163
 Wawrzak Małgorzata 12, 19, 113, 134, 225
 Wawrzykowska Bogusława 195, 198
 Wawrzyniak Joanna 26
 Waza Władysław IV 166
 Weese Gustaw 210, 212, 217, 219
 Weese Jan 212, 219
 Weij Astryd 46
 Welanyk Stanisław 211
 Wesendonk Karl 105
 Weyer Johann Peter 41, 90
 Wielki Fryderyk 215
 Wielogłowski Mikołaj W. 74
 Wielopolski Aleksander 87
 Wienfort Monika 146
 Wiercińska Joanna 94, 95
 Wierusz-Kowalski Alfred 110
 Wierzbowski 128
 Wilder Hieronim 48
 Wiles-Portier Elizabeth 15
 Wilhelm I, cesarz 211
 Wills D. 16
 Wisznicki Mikołaj 115, 122
 Wiśniewski Jan 125
 Witanowski Michał Rawita 127, 129
 Witkiewicz Stanisław 43, 61, 65
 Włodarski Józef 224
 Włoszek Tadeusz 124, 127
 Wnuk Marian 70
 Wojak Sławomir 78
 Wojciechowski Mieczysław 197, 199, 203
 Wojtkowski Andrzej 100
 Woronicz Jan Paweł 33
 Woźniak Michał F. 10, 17, 22, 28, 30, 195, 203, 225
 Woźniak-Kasperek Jadwiga 224
 Wrangiel W. 86
 Wyczółkowski Leon 197

- Wysocki Michał 225
Wyspiański Stanisław 66, 70
Wyszomirska Krystyna 197
- Zajac Dariusz Mariusz 125
Zajac Małgorzata 125
Zajączek Józef 84
Zalewska Anna 23
Załęska Halina 195, 198, 202, 203
Zamoyski Adam 159
Zamoyski Stanisław 94
Zarycki Tomasz 221
Zawojski Piotr 223
Zbierchowski Zygmunt 166
- Zdziebłowski Szymon 222
Zeidler Kamil 224
Zielonka Katarzyna 222
Ziemiecki Teodor 48, 49
Ziemlewska Anna 195, 212
Ziębińska-Witek Anna 32
Znatowicz Bronisław 114
Zygmunt II August 130, 200
Zygmunt III 128
- Żmurko Franciszek 197
Żuchowski Tadeusz J. 103, 104
Żygulski Kazimierz 78
Żygulski Zdzisław (jun.) 37, 82, 159, 168

Recenzenci: dr hab. Lechosław Lameński, prof. KUL
dr hab. Józef Poklewski, prof. UMK

© Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, Warszawa 2018
ISBN 978-83-64889-31-8

Koordynator projektu: Joanna Grzonkowska
Sekretarz wydawnictw: Andrzej Zugaj
Redakcja wydawnicza i korekty: Ewelina Bednarz Doiczmanowa, Aldona Tołysz
Tłumaczenie, redakcja wydawnicza i korekty: Klaudyna Michałowicz
Projekt serii wydawniczej NIMOZ: Piotr Safjan
Projekt i opracowanie graficzne okładki: Piotr Modelewski
Skład i łamanie: Piotr Modelewski
Druk: Agencja Wydawnicza i Reklamowa AKCES Sukces-Sport Robert Nowicki

Wydawca: Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów



Partner wydania

Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego w ramach Narodowego Programu
Rozwoju Humanistyki



**NARODOWY PROGRAM
ROZWOJU HUMANISTYKI**


Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu



**UNIwersytet
MIKOŁAJA KOPERNIKA
W TORUNIU**

Ilustracje na okładce: Nowa sala wystawy Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, „Kłosa” 1870, nr 278, s. 260; Erazm Majewski przy pracy, fot. ze zbiorów Pracowni Dokumentacji Naukowej Państwowego Muzeum Archeologicznego w Warszawie, sygn. M/6854.

Biblioteka Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów 011

The page features a complex abstract graphic design. At the top, there are five horizontal colored bars: purple, red, green, orange, and magenta. Below these, a network of grey lines and rectangular blocks of various sizes and colors (purple, red, green, orange, magenta) is scattered across the page, creating a layered, architectural feel. The text is centered in the lower half of the page.

MUZEUUM JEST JEDNYM Z NARZĘDZI PIELEGNOWANIA, ALE TAKŻE BUDOWANIA I PRZEKSZTAŁCANIA PAMIĘCI. REPREZENTUJĄC DANY NARÓD, SPOŁECZNOŚĆ, GRUPĘ LUDZI LUB JEDNOSTKĘ, JEGO KULTURĘ, HISTORIĘ I STAN WIEDZY, PREZENTUJE RÓŻNE, CZĘSTO ODMIENNE INTERPRETACJE PRZESZŁOŚCI, HISTORII I KULTURY, UWARUNKOWANE ODMIENNĄ KONTEKSTEM POLITYCZNYM CZY EKONOMICZNYM, CO WIDOCZNE JEST M.IN. NA PRZYKŁADZIE INSTYTUCJI POLSKICH LUB ZNAJDUJĄCYCH SIĘ NA TERENIE DAWNEJ RZECZYPOSPOLITEJ DO 1918 ROKU. W KAŻDYM JEDNAK PRZYPADKU PODTRZYMYWANA PRZEZ MUZEA PAMIĘĆ SŁUŻYŁA MIAŁA OBECNYM I PRZYSZŁYM POKOLENIOM. OWĄ NIEJEDNORODNOŚĆ PAMIĘCI DOSTRZEĆ MOŻNA RÓWNIEŻ W TEKSTACH ZEBRANYCH W NINIEJSZYM TOMIE. OMAWIAJĄ ONE ZAGADNIENIA ZWIĄZANE Z FUNKCJONOWANIEM MUZEÓW W KONTEKŚCIE HISTORYCZNYM, ALE TAKŻE PRAKTYCZNEJ DZIAŁALNOŚCI TEJ INSTYTUCJI, TWORZĄCYCH JĄ ORGANIZACJI CZY JEDNOSTEK. POSŁUGUJĄC SIĘ KATEGORIĄ TZW. PAMIĘCI KRZYŻOWEJ WPISUJĄ SIĘ ONE W TWORZONĄ WSPÓŁCZEŚNIE WIELOWĄTKOWĄ NARRACJĘ MUZEUM I O MUZEUM.