Muzeum w kulturze pamięci

na ziemiach Rzeczpospolitej Obojga Narodów

Antologia wczesnych tekstów

Tom II

Muzeum w kulturze pamięci na ziemiach Rzeczpospolitej Obojga Narodów

Antologia wczesnych tekstów

Tom II

1882–1917

redakcja
Tomasz F. de Rosset
Michał F. Woźniak
Ewelina Bednarz Doiczmanowa

Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika
Toruń 2020

Redakcja naukowa: Tomasz F. de Rosset
Michał F. Woźniak
Ewelina Bednarz Doiczmanowa

Redakcja i korekta: Danuta Murawska

Projekt graficzny: Oliwia Jurkiewicz

ISBN 978-83-231-

NARODOWY PROGRAM
ROZWOJU HUMANISTYKI

Publikacja finansowana w ramach programu
Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego
pod nazwą „Narodowy Program Rozwoju Humanistyki" na lata 2016–2019

UNIWERSYTET
MIKOŁAJA KOPERNIKA
W TORUNIU

Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu

Redakcja: tel. 56 611 42 95, fax 56 611 47 05, e-mail: wydawnictwo@umk.pl
www.wydawnictwo.umk.pl
Dział handlowy: ul. Mickiewicza 2/4, 87-100 Toruń, tel. 56 611 42 38
e-mail: books@umk.pl
Druk i oprawa: e-mail: drukarnia@umk.pl

Spis treści

Silva rerum (2):
Wczesne teksty muzeologiczne na ziemiach dawnej Rzeczpospolitej 1882–1917
od redakcji 7

Silva rerum (2):
Early Museological Texts in the Polish-Lithuanian Commonwealth
1882–1917
from the editors 19

[OO. Jan Hoszowski, Ignacy Chojnacki, Michał Dobrianski]
Statut cerkiewno-archeologicznego muzeum Prawosławnego Bractwa Święto-Bogurodzickiego w Chełmie / [OO. Іоанъ Гошовскій, Игнатій Гоинацкій, Михаилъ Добрянскій], *Уставъ церковно-археологическаго музея при Холмскомъ Православномъ Свято-Богородицкомъ Братствѣ, 1882* 29
komentarz Dariusz Dąbrowski 38

Statut ordynacji rodziny książąt Czartoryskich na Gołuchowie, 1893 45
komentarz Kamila Kłudkiewicz 61

Ludwig Kaemmerer
Muzeum Cesarza Fryderyka w Poznaniu / Kaiser-Friedrich-Museum in Posen, 1904 .. 65
komentarz Kamila Kłudkiewicz 86

Iwan Trusz
Potrzeba ukraińskiego muzeum / Іван Труш, Потреба українского музея, 1905 ... 93
komentarz Dariusz Dąbrowski 103

Feliks Jasieński
Przewodnik po dziale japońskim Oddziału Muzeum Narodowego, 1906 107
komentarz Agnieszka Kluczewska-Wójcik 125

Stanisław Wyspiański i Władysław Ekielski
Akropolis. Projekt zabudowania Wawelu, 1908 131
komentarz Daria Jagiełło 145

Aleksander Maciesza

Zasady organizacji muzeów krajoznawczych, 1910 157
komentarz Małgorzata Wawrzak 171

Stefan Stobiecki
W sprawie krajowego muzeum przyrodniczego, 1910 179

Stefan Stobiecki
W sprawie krajowego muzeum przyrodniczego.
Cz. 2. Program muzeum i projekt regulaminu muzealnego, 1912 193
komentarz Piotr Daszkiewicz 206

Aniela Chmielińska
W jakim celu tworzymy muzeum w Łowiczu?, 1913 213
komentarz Aldona Tołysz 232

Zenon Przesmycki „Miriam"
Pro arte, 1914 243
komentarz Aldona Tołysz 266

Eligiusz Niewiadomski
Przyszłe muzea Warszawy, 1915 277
komentarz Aldona Tołysz 293

Maciej Szukiewicz
Muzeum teatralne im. Stanisława Wyspiańskiego (projekt), 1917 301
komentarz Małgorzata Baka 312

Mieczysław Treter
W sprawie polskiego Muzeum wojny, 1914 323

Mieczysław Treter
Muzea współczesne, 1917 335
komentarz Małgorzata Wawrzak 346

Indeks osobowy 357

Silva rerum **(2)**

Wczesne teksty muzeologiczne na ziemiach Rzeczpospolitej

1882–1917

od redakcji

Wykorzystano fragment ilustracji:

Projets des bâtiments pour un musée des beaux arts de la composition de Cte Stanislas Potocki, Biblioteka Narodowa (źródło: https://polona.pl/item/projets-des-batiments-pour-un-musee-des-beaux-arts-de-la-composition-de-cte-stanislas,NTU0OTc5OQ/3/#info:metadata).

Ostatnie dziesięciolecia XIX i pierwsze XX wieku były bardzo istotne dla muzeów na ziemiach dawnej Rzeczpospolitej. Instytucje wcześniejsze, utworzone w poprzednich latach, wówczas właśnie wkraczały w intensywny okres swojej działalności i rozwoju, ale powstawało ich znacznie więcej i bardziej zróżnicowanych pod względem instytucjonalnej skali i struktury organizacyjnej, bogactwa zbiorów i kulturalnego zasięgu oraz przesłania o charakterze narodowym i wyznaniowym. Historia tych muzeów byłaby bowiem niepełna, gdyby ograniczyć ją wyłącznie do placówek polskich. Nasza historiografia, poza instytucjami żydowskimi (M. Bersohna w Warszawie i L. Gieldzińskiego w Gdańsku), niewiele miejsca poświęciła muzeom litewskim (w Wilnie i Kownie) i ukraińskim (we Lwowie), pomijając zupełnie te, które tworzyli zaborcy, Rosjanie i Niemcy. Istnienie w Polsce muzeów rosyjskich wydaje się wręcz nieprawdopodobne, a było ich niemało (chociaż nie należały do pokaźniejszych ani bardziej znaczących). Powstały przy urzędach gubernialnych i powiatowych, zakładały je stowarzyszenia, szkoły i uczelnie (przede wszystkim na ziemiach włączonych do cesarstwa), a także bractwa religijne i wojsko, pułki gwardyjskie i armijne (głównie w Królestwie). W antologii zamieszczony został statut Muzeum Bractwa Święto-Bogurodzickiego w Chełmie na Lubelszczyźnie – być może pierwszego na naszych ziemiach muzeum cerkiewno-archeologicznego prawosławnych bractw religijnych. Dokument ukazuje wyraźnie propagandowy, antypolski, ale przede wszystkim antykatolicki charakter założeń jego działalności. Głównym celem gromadzenia i udostępniania przez bractwo pamiątek było bowiem podtrzymywanie świadomości narodowej i religijnej (prawosławnej) jako dowodu na ruskość (rosyjskość) tego obszaru. Trzeba przyznać, że istniały ku temu pewne racje historyczne, gdyż Chełm w XIII wieku był przez jakiś czas stolicą i ważnym ośrodkiem Rusi Halicko-Wołyńskiej, dopiero w późniejszych czasach został spolonizowany, a pod względem wyznaniowym stał się katolicki i unicki. Podobne misje podejmowały inne muzea cerkiewne – we Włodzimierzu Wołyńskim, Kamieńcu Podolskim, Łucku i Żytomierzu (komentarz Dariusz Dąbrowski). Kolejny tekst jest swoistym manife-

stem nawołującym do tworzenia ukraińskiego muzeum we Lwowie. Jego autor, malarz i działacz kulturalny Iwan Trusz, podkreśla palącą potrzebę powołania ukraińskiego muzeum etnografii, archeologii i sztuki, świadczącego o samodzielności narodowej, na wzór wielu polskich instytucji w Galicji, zwłaszcza we Lwowie i Krakowie, oraz czeskich w Pradze. Jak długo – pisze – go nie stworzymy, „[tak] długo nas będą pokazywać obcy panowie w swoich muzeach, jak pokazują kulturę Tunguzów, Hotentotów, Indian itp." (komentarz Dariusz Dąbrowski).

Całkiem inna była natomiast wymowa przemówienia dyrektora Ludwiga Kaemmerera wygłoszonego z okazji inauguracji nowego gmachu Muzeum Cesarskiego w Poznaniu (Kaiser-Friedrich-Museum). Autor zaprezentował tę instytucję jako efekt kilkunastoletniej – od zjazdu stowarzyszeń historycznych i archeologicznych w Poznaniu (1888) i utworzenia Muzeum Prowincjalnego przez Historische Gesellschaft für die Provinz Posen (1894) – działalności niemieckich entuzjastów. Jego tekst jest wyrazem przekonania o kluczowej roli kultury niemieckiej w rozwoju Wielkopolski, traktowanej jako swoista niemiecka „kolonia rolna". Neguje istnienie tu jakiejkolwiek tradycji polskiej, całkiem pomijając dobrze zorganizowane i dysponujące ciekawymi zbiorami Muzeum im. Mielżyńskich przy Poznańskim Towarzystwie Przyjaciół Nauk. Muzeum niemieckie w początkowym okresie nie mogło się z nim równać, zmiana nastąpiła wraz z ponownym jego otwarciem w nowo wzniesionym gmachu – już w roli Muzeum Cesarskiego. Zyskując bogate kolekcje, stało się wówczas częścią niemieckiego systemu muzealnego i przyjęło na siebie szczególne zadania na obszarze polityki wschodniej, wedle słów autora: „krzewienia kultury na […] od dawna zaniedbanych rubieżach Rzeszy". Kaemmerer w przemówieniu daje jednocześnie wykład swoich przekonań odnośnie do celów i zadań publicznej kolekcji sztuki. Kwestia ta wiąże się z debatą ówczesnego niemieckiego muzealnictwa nad rolą i reformą muzeów, i odzwierciedla specyficznie konserwatywne stanowisko Kaemmerera w tym względzie (komentarz Kamila Kłudkiewicz).

Istotną cechą porozbiorowego muzealnictwa polskiego są instytucje prywatne, powiązane z mecenatem wielkich rodzin – często funkcjonujące w ramach specyficznej formy dziedziczenia majątku, jaką była ordynacja. Ordynacje „muzealne" mające znaczenie dla kultury narodowej

z uwagi na posiadaną bibliotekę lub kolekcję także w systemie prawnym międzywojennej Polski miały szczególną pozycję (w 1939 roku było ich dwanaście). Przykładem takich regulacji prawno-organizacyjnych jest zaprezentowany tu statut ordynacji gołuchowskiej Izabeli z Czartoryskich Działyńskiej. Zgodnie z zawartą w dokumencie klauzulą kolekcja gołuchowska ma pozostać na zamku po wieczne czasy. „Spodziewam się – pisze w nim hrabina – że zbiór powyższy ogółowi pożytek przyniesie, wywołując i podnosząc upodobanie do sztuki i zmysł piękna; oglądanie tych zbiorów ma być dostępne dla każdego, pragnącego znaleźć źródło pomocnicze do badań naukowych i w zakresie sztuki". W tym celu statut określa zabezpieczenie materialne kolekcji w kapitale i majątkach ziemskich oraz zapewnia udostępnianie co najmniej piętnaście dni w roku bez opłat za wstęp (komentarz Kamila Kłudkiewicz).

Z mecenatem prywatnym, tym razem inteligenckim i miejskim, łączy się też kolejny tekst. Nie jest to akt prawny, lecz *Przewodnik po dziale japońskim Oddziału Muzeum Narodowego* napisany przez Feliksa „Mangghę" Jasieńskiego (1906). W samych początkach XX stulecia kolekcjoner, rozczarowany warszawskim środowiskiem artystycznym, zamieszkał w Krakowie i zapowiedział, że zbiory przekaże Muzeum Narodowemu. Zanim to jednak nastąpiło, udostępniał je we własnym mieszkaniu przy ul. św. Jana. W 1906 roku, z okazji wystawy sztuki japońskiej w Pałacu Sztuki (siedzibie Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych), opublikował *Przewodnik*, będący rodzajem syntezy jego poglądów na ten temat. Japonia, jej sztuka i kultura są w nim przedstawione jako wzór dla odnowy sztuki w Polsce – malarstwa i rzeźby, ale także innych gatunków artystycznych, od grafiki, typografii i ceramiki, po złotnictwo, tkactwo i sztukę ogrodów: „Pokazałem wam Japonię, żeby Was nauczyć myśleć o Polsce, na wzór artystów, którzy przez dwa tysiące lat po japońsku o Japonii myśleli" (komentarz Agnieszka Kluczewska-Wójcik).

Przewijająca się już przez stulecia kwestia centralnej instytucji o charakterze narodowym na początku XX wieku w pełni zachowała swoją żywotność. W 1903 roku dość luźne pomysły dotyczące muzeum na Wawelu stały się nagle realne. Z zamku wycofano armię, likwidując tamtejsze koszary, i przeznaczono go na rezydencję cesarską. Powstał wówczas projekt omówiony w kolejnym tekście antologii, *Akropolis* Stanisława Wyspiań-

skiego i Władysława Ekielskiego (1908). W zasadzie wykracza on poza zakres muzealnictwa, postanowiliśmy go jednak uwzględnić, gdyż polskie muzeum narodowe stanowi istotny element obmyślonego przez autorów specyficznego kompleksu kulturalnego na krakowskim wzgórzu. Odgrywałoby ono jedną z naczelnych ról, usytuowane na tym „Akropolu polskim" będącym połączeniem miejsca pamięci, kultury i administracji państwowej (monarchii austro-węgierskiej), gdzie – jak w Atenach Partenon, Erechtejon, Apteros, pinakoteka – mieściłyby się katedra, zamek, Muzeum, Sejm, Senat, Akademia Umiejętności, Teatr, a nawet stadion sportowy. „Wawel zogniskować winien życie narodu, najidealniejszy wykwit jego państwowej i umysłowej kultury i być jej widomym znakiem", zachowując wszak swój zabytkowy charakter. Sam zamek jednak w intencjach twórców miał być rezydencją cesarską i raczej monumentem narodowym niż muzeum, dla którego stosowniejsze byłyby osobne budynki, między innymi poddane odpowiedniej adaptacji dawne mieszkania wojskowe (komentarz Daria Jagiełło).

Stefan Stobiecki w dwuczęściowym tekście z początków XX wieku pt. *W sprawie krajowego muzeum przyrodniczego* podjął problematykę dotyczącą innego aspektu centralnej i narodowej instytucji. Obok jej zadań naukowych i kulturalnych podkreśla wymierne korzyści: „Znajomość ziemi swojskiej i właściwości przyrody naszego kraju ułatwiłaby rolnikom lepsze zrozumienie wielu warunków pracy zawodowej dla umiejętniejszego ich wykorzystania i usunęła, a może i wykorzeniła brak zmysłu przedsiębiorczego i rzutności, tak niezbędnych i nieodzownych przy coraz droższej produkcyi rolnej" (1910, 1912). Autor zwraca uwagę na mało stabilny byt kolekcji prywatnych w Polsce, często rozpraszanych, czemu zapobiec mogłoby utworzenie publicznego muzeum (całkiem jednak pomija tu inicjatywy Włodzimierza Dzieduszyckiego we Lwowie i Konstantego Branickiego w Warszawie). Placówkę taką widzi jako warsztat pracy przyrodników oparty na bazie zbiorów dla badań naukowych i dobrze zaopatrzonej fachowej bibliotece, a także narzędzie popularyzacji wiedzy przyrodniczej, głównie przez muzealne ekspozycje. Postuluje utworzenie jej w Krakowie, jako część „ogólnego Muzeum Narodowego" (być może na Wawelu), ku czemu sprzyjające warunki polityczne tworzyła autonomia Galicji, a solidne podłoże kulturalne budowały narodowe zabytki i główne krajowe placówki naukowe, w tym przede wszystkim Uniwersytet Jagielloński i Polska

Akademia Umiejętności. Druga część rozprawy Stobieckiego ma charakter propozycji szczegółowej organizacji muzeum, jego struktury finansowej i zakresu merytorycznej działalności. W niniejszym tomie zamieściliśmy jednak poprzedzającą ją przedmowę, w której autor zawarł syntetyczną sygnalizację wcześniejszych prób muzealnictwa przyrodniczego na ziemiach polskich. Zwrócił uwagę na działalność Komisji Edukacji Narodowej, ideę *Musaeum Polonicum* Michała Mniszcha (którą publikujemy), postulaty w tej materii Stanisława Staszica i Wincentego Pola (także tu zamieszczone). Dokładnie zrelacjonował też dwa ważne dokumenty, których nasza antologia nie obejmuje: podejmującą kwestię muzeum wypowiedź Józefa Żulińskiego z Akademii Górniczej w Paryżu w związku ze zjazdami przyrodników polskich w Krakowie i zacytowany w niej list w tej sprawie Ignacego Domeyki z Chile (komentarz Piotr Daszkiewicz).

Obszarem bardzo istotnym dla polskiej kultury epoki rozbiorów było muzealnictwo krajoznawcze. Idea instytucji, której zbiory stanowiłyby ilustrację, dokumentację i źródło wiedzy o ojczyźnie – czy to w szerokim rozumieniu kraju, Polski, Rzeczpospolitej, czy też małej ojczyzny, prowincji, województwa, powiatu, parafii – pojawiała się tu od początku. Obecna była w *Musaeum Polonicum* Mniszcha oraz w kolekcjach gromadzonych przez Towarzystwo Przyjaciół Nauk w Warszawie, na Mazowszu przez Towarzystwo Naukowe Płockie, na ziemi radomskiej przez gubernatora Białoskórskiego w pałacu gubernialnym w Radomiu i wielu innych. Na początku XX stulecia przybrała ona organizacyjną postać sieci muzeów Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego założonego w 1906 roku i z nią wiąże się wypowiedź Aleksandra Macieszy pt. *Zasady organizacji muzeów krajoznawczych* opublikowana w „Ziemi" (1910). Autor stara się ukazać potrzeby, wobec których stanęły stosunkowo liczne inicjatywy PTK, i kreśli swego rodzaju wzorzec muzeum krajoznawczego. Zwraca uwagę na niefachowy, sentymentalny i na poły amatorski charakter ówczesnych placówek, ich koncentrację na etnografii, archeologii, sztuce i częściowo przyrodzie, przy zaniedbaniu „współczesnych warunków życia i otoczenia, oraz stosunków ekonomicznych naszego kraju". Wysuwa konieczny postulat uświadamiania celów i kierunków krajoznawstwa i planowej działalności muzeów, która w każdym przypadku winna zmierzać do uzyskania reprezentatywności zbioru zawierającego „wszelkie okazy dotyczące ziemi, wraz z przyro-

dą martwą i żywą, oraz okazy odnoszące się do jej mieszkańców obecnych i dawniejszych". Owa reprezentatywność przekładałaby się na wizualną dokumentację kraju pod względem mineralogicznym, paleontologicznym, hydrograficznym, klimatologicznym, flory i fauny, człowieka i jego działalności. W miejsce często w praktyce przypadkowego i amatorskiego nagromadzenia kuriozów, proponował Maciesza swego rodzaju „małe muzeum narodowe" kultywujące i kształtujące lokalną pamięć historii, cywilizacji i ziemi, z użyciem nowoczesnych środków informacji, map, wykresów, fotografii itd. (komentarz Małgorzata Wawrzak).

W tym samym kierunku zmierzały rozważania Anieli Chmielińskiej zawarte w broszurze *W jakim celu tworzymy muzeum w Łowiczu?* (1913). Jest to jeden z nielicznych w piśmiennictwie polskim tego czasu zarys programu muzealnego świetnie przygotowany, przemyślany i oparty na niemałej wiedzy specjalistycznej. Biorąc pod uwagę status kulturalny niewielkiego miasta na prowincji, autorka kreśli zasadnicze cele działalności założonego w nim muzeum krajoznawczego. Stanowiłoby ono instytucję o bardzo szeroko zakrojonym zakresie zainteresowań, swego rodzaju encyklopedyczną ilustrację krainy (tu: Księstwa Łowickiego), jego zasobów i przyrody, jak też ludu oraz jego potrzeb. Jest to świadectwo koncepcji muzealnej charakterystycznej dla pierwszych lat nowoczesnego ruchu krajoznawczego zmierzającego do wypełniania braków w zakresie szkolnictwa, ochrony zdrowia, gospodarki, wiedzy o przeszłości i kultury. Autorka proponuje szczegółowo zaplanowane działy zbiorów i aktywności w związku z potrzebami edukacyjnymi i gospodarczymi ziemi łowickiej: ogrodniczy, pszczelniczy, rolniczy, higieniczny, działy przyrodnicze i dział ochrony dziedzictwa: etnograficzny. Charakteryzując przewidywane ekspozycje, kładzie nacisk – niezależnie od prezentowanych obiektów – na informację i statystykę, z wykorzystaniem plansz, wykresów, wzorów. W duchu znamiennie podobnym do argumentów Iwana Trusza (w tekście sygnalizowanym wyżej) pisze o celowości wysiłków na polu popularyzacji wiedzy o polskich lokalnych ojczyznach: „Wstydem prawdziwym jest, że najlepiej poznać można życie i stroje ludu polskiego w niemieckim Muzeum Etnograficznym w Wiedniu" (komentarz Aldona Tołysz).

Z kolei do nielicznych tekstów o charakterze ogólnym, teoretycznym, bez bezpośrednich utylitarnych odniesień należały eseje Zenona „Miriama"

Przesmyckiego – chociaż i one miały stanowić głos w „praktycznej" debacie nad przyszłą siedzibą Muzeum Miejskiego w Warszawie (1908). Wiązały się z narastającą wtedy krytyką muzeum jako instytucji niezdolnej do spełniania ówczesnych oczekiwań artystycznych oraz intelektualnych. Autor kwestionował w nich nowożytną jeszcze zasadę (o randze wręcz dogmatu) ścisłych powiązań muzeum i nauki, z czym wiązała się konieczność, ale i obowiązek, stosowania się do jej narracji przy popularyzacji osiągnięć. Zdaniem „Miriama" nieodpowiedniość tej zasady jest widoczna w sposób jaskrawy w przypadku muzeów artystycznych – gdyż podporządkowanie wykładowi historii sztuki wyjaławia ich ekspozycje i pozbawia je emocjonalnego oraz estetycznego oddziaływania. Można w tym przekonaniu dostrzec odblaski krytyki muzeum Antoine'a-Chrysostome'a Quatremère de Quincy, bezpośrednio natomiast odwołuje się autor do poglądów Ruskina, pisząc o sprzeniewierzaniu się społecznej roli, do której muzea są powołane, i podnosząc postulaty zjazdu muzealnego w Mannheim: „kształcenie warstw najszerszych, i to nie za pośrednictwem historii sztuki, nie przez komunikowanie pamięciowych, erudycyjnych wiadomości, lecz przez budzenie zmysłu do sztuki, przez uczenie patrzenia i odczuwania – oto co uznano [na zjeździe] za najwyższy cel, za pierwsze zadanie muzeów sztuki" (1903). Przesmycki nie był praktykiem muzeum ani gruntownym znawcą tej problematyki. Jego wypowiedzi stanowiły przede wszystkim efekt lektur, toteż niezbyt były one odkrywcze, a ich oddziaływanie w polskim środowisku muzealnym umiarkowane. Miały jednak znaczenie, przenosząc refleksję muzeologiczną na płaszczyznę ogólną, ponad lokalną problematykę warszawskiego muzeum skoncentrowanego na swoich kłopotach organizacyjnych i finansowych. Artykuły „Miriama", opublikowane wpierw w stołecznej prasie, zostały potem w 1914 roku przedrukowane w zbiorze esejów pt. *Pro arte* (komentarz Aldona Tołysz).

Z charakterystycznej dla epoki krytyki muzeum wyrasta również projekt Muzeum Teatralnego im. Stanisława Wyspiańskiego autorstwa kustosza Domu Matejki w Krakowie i poety Macieja Szukiewicza (1917). Domagał się on placówki żywej, która z jednej strony byłaby swego rodzaju aktywnym archiwum przechowującym materiał historyczny (afisze, projekty, kostiumy) oraz dokumentującym wartościowe inscenizacje i bieżące życie teatralne drogą gromadzenia recenzji, krytyk, fotografii, różnych do-

kumentów oraz wywiadów z twórcami; z drugiej natomiast – „literackim gabinetem teatralnym", który miałby wspierać twórców oferując swoisty research historyczny, kostiumologiczny i artystyczny, a jednocześnie usługi z zakresu prawa autorskiego. Muzeum z „aresztu sztuki" bądź też „nekropolu dokumentów kultury", a wręcz „trupiarni", przekształciłoby się w ten sposób w „kuźnię, z której wychodzą Pierroty i Colombiny, Falstafy i książęta niezłomni", miałoby więc bezpośredni wpływ na rozwój i poziom sztuki dramatycznej. Można nawet w projekcie dostrzec odległe antycypacje dzisiejszej rzeczywistości artystycznej, roli aktywności i aktualności w ideach muzealnych J. Ludwińskiego, wykorzystywania przez wielu kuratorów wywiadów z artystami do dokumentowania sztuki efemerycznej, a w końcu także i funkcjonowania krakowskiej Cricoteki jako aktywnego muzeum połączonego z teatrem (komentarz Małgorzata Baka).

Pierwsza wojna światowa, w przeciwieństwie do kolejnej, nie oznaczała całkowitego zaniku oficjalnego życia kulturalnego w kraju. Powstało wtedy kilka muzeów, z Muzeum Narodowym w Warszawie na czele, czego przeczucie jakby wyrażał szkic Eligiusza Niewiadomskiego *Przyszłe muzea Warszawy* napisany wkrótce po opuszczeniu stolicy przez wojsko rosyjskie (1915). Niewiadomski, skazany na śmierć prawomocnym wyrokiem sądu, w sferze pamięci sam na siebie wydał równie ciężki wyrok, pamiętamy go bowiem przede wszystkim jako zbrodniarza, zabójcę pierwszego prezydenta Rzeczpospolitej Gabriela Narutowicza. Ale był on także malarzem i wprawnym krytykiem, należącym do pierwszego pokolenia polskiej fachowej krytyki artystycznej. W antologii zamieszczony został jego bardzo interesujący tekst na temat organizacji muzeów warszawskich, będący jakby wczesnym głosem w dyskusji nad przeznaczeniem, funkcją, postulowanym działaniem utworzonego w 1916 roku Muzeum Narodowego. Autor wskazywał kierunek rozwoju jego zbiorów i podział na galerie (Narodowa, Mistrzów Europejskich, Rzeźby) oraz osobne niejako muzea (sztuki dekoracyjnej, starożytności polskich, etnograficzne). Jego pomysły co do ekspozycji, planowanej wedle ścisłych reguł nowoczesnej konwencji *white cube*, były mocno kontrowersyjne, głównie ze względu na propozycję wykorzystania na dużą skalę doskonałych kopii malarskich, odlewów i fotografii (w zastępstwie trudnych do zdobycia oryginałów).

Wynikało to oczywiście z edukacyjnego przede wszystkim rozumienia misji muzeum, warto jednak dodać, że te same kwestie pojawiły się niewiele potem w refleksji Waltera Benjamina, one też konstruowały *musée imaginaire* André Malraux, a w końcu w jakimś sensie tworzą wirtualną rzeczywistość obecnych tzw. wystaw narracyjnych. Jest przy tym swoistym paradoksem, że to właśnie zdeklarowany endek Niewiadomski jako jeden z niewielu polskich krytyków i historyków sztuki u progu niepodległości konsekwentnie używał określenia „sztuka europejska" a nie „sztuka obca" (komentarz Aldona Tołysz).

Pierwszy okres dziejów polskiego muzealnictwa i jednocześnie zaproponowany przez nas tom zamykają prace Mieczysława Tretera. Ponieważ najistotniejsza z nich, zatytułowana *Muzea współczesne* (1917), została niedawno wznowiona i była tematem kilku esejów, zdecydowaliśmy zamieścić tu tylko niewielki jej fragment szczególnie związany ze stanowiskiem autora wobec kulturalnej roli muzeum i jego krytyki, jaka była charakterystyczna dla końca XIX i początków XX stulecia. Prezentujemy natomiast inną, nieznaną dotąd jego wypowiedź. Dotyczy ona problematyki muzealnej w czasie toczącej się wojny światowej, która będąc nieledwie spełnieniem Mickiewiczowskiej modlitwy „o wojnę powszechną za Wolność Ludów", wzbudziła nadzieje w wielu środowiskach polskich. Jedną z inicjatyw była propozycja utworzenia muzeum dokumentującego udział Polaków w tych wydarzeniach, z czym wiązała się niewielka polemika w prasie. Treter wziął w niej udział tekstem *W sprawie polskiego Muzeum wojny* w „Kurierze Lwowskim" (grudzień 1914). Wpierw zaprezentował, jak rozumie założenia takiej instytucji i przedstawił krótką charakterystykę jej europejskich realizacji, takich jak Muzeum Wojny i Pokoju Jana Gotliba Blocha w Lucernie, United Service Museum w pałacu Whitehalle diuka Wellingtona w Londynie, Musée de l'Armée w Hôtel des Invalides w Paryżu, Zeughaus w Berlinie, Heeresgeschichtliches Museum w Wiedniu, Arsenał w Wenecji i Museo del Risorgimento Nazionale w Mediolanie. Zastanawiał się potem nad jej sensem i celowością w odniesieniu do idei polskiego muzeum, czego dostrzec nie potrafił. Nie uważał bowiem wojny za sprawę polską, a udział w niej Polaków służył, jego zdaniem, obcym rządom i monarchiom. Mu-

zeum wojny nie było więc im potrzebne, a nawet szkodliwe – prezentowało bowiem całkiem obcą historię[1] (komentarz Małgorzata Wawrzak).

Od redakcji

[1] Trzeba dodać, że potem Treter zmienił zdanie odnośnie do potrzeby istnienia tego rodzaju placówki. W programowym tekście z 1922 r. na temat organizacji polskiego muzealnictwa pisał o Muzeum Walk o Niepodległość Narodu w latach 1795–1920 na wzór Museo del Risorgimento Nationale we Florencji (od 1945 r. funkcjonującego jako Bibliotece e Archivio del Risorgimento, zob. M. Treter, *Organizacja zbiorów państwowych Rzeczpospolitej Polskiej*, Wiadomości Archeologiczne, 7, 1922, s. 8).

Silva Rerum (2): Early Museological Texts in the Polish-Lithuanian Commonwealth 1882–1917

The last decade of the 19th and first decade of the 20th century were very important for national museums in what was then the First Polish Republic. Institutions created in the early years of the Republic were entering maturity. They were centers of intense development and activity. However, this does not tell the whole story of museology at that time. There were many other independent museums, from the very small to very large which focused on specific areas of art, culture and religion. The history of these museums at this time would be incomplete if it were limited to just the Polish national institutions.

With the exception of the Jewish museums (M. Bersohn in Warsaw and L. Gieldzinski in Gdańsk), very little attention has been paid in historiographic studies to the development of museums created in Lithuania (Vilnius and Kaunas) and Ukraine (Lviv). Those established by the invaders, i.e., by Russians or Germans, have not been described at all. The existence of Russian museums may seem surprising, but invaders often created their own institutions, although they were generally not substantial or significant. They were established in provincial and poviat offices, by associations, schools and universities (primarily in the territories incorporated into the empire), as well as by religious brotherhoods and the army, guardian and army regiments (mainly in the Kingdom of Poland).

The Anthology includes the statute of the Museum of the Virgin Mary Brotherhood (pl. Muzeum Bractwa Święto-Bogurodzickiego) in Chełm in the Lublin region, which was perhaps the first church and archaeo-

logical museum of the orthodox religious brotherhoods in the Commonwealth. The document clearly shows the anti-Polish, but above all anti-Catholic nature of its activity. The main purpose of collecting and sharing memorabilia was to maintain national and religious (orthodox) awareness as evidence of the Russianness of the area. In this case, there were some historical reasons for this, such as in the 13th century when Chełm was for some time the capital and an important centre of Halych and Volyn Rus (pl. Ruś Halicko-Wołyńska). It was only later that it was polonized, and in terms of religion, it became Catholic and Uniate. Similar missions were adopted by other church museums in Volodymyr-Volynskyi (pl. Włodzimierz Wołyński), Kamianets-Podilskyi (pl. Kamieniec Podolski), Lutsk (pl. Łuck) and Zhytomyr (pl. Żytomierz) (comment by Dariusz Dąbrowski).

The next in this group of texts is a manifesto by the painter and cultural activist Ivan Trusz calling for the creation of a Ukrainian museum in Lviv. The author emphasizes the urgent need for a Ukrainian museum of ethnography, archaeology and art, testifying to national independence, like many Polish institutions in Galicia, Lviv and Cracow, and Czech in Prague. He writes that, as long as we do not create it, "strangers will show us in their museums, as they show the culture of Tunguz, Hottentots, Indians, etc." (comment by Dariusz Dąbrowski).

The speech of Director Ludwig Kaemmerer, on the occasion of the inauguration of the new building of the Imperial Castle (Museum) in Poznań (de. Kaiser-Friedrich-Museum), is quite different. The author presents the Museum as a result of several years of activity of German enthusiasts following the congress of historical and archaeological associations in Poznań (1888) and the creation of the Provincial Museum by the Historische Gesellschaft für die Provinz Posen (1894). His text is an expression of a belief in the key role of German culture in the development of Greater Poland (pl. Wielkopolska) as a peculiar German 'agricultural colony'. He negates the existence of any Polish tradition there, disregarding the well organized and interesting collections of the Mielżyński Museum at the Poznań Society for the Advancement of Arts and Sciences. The German museum in its initial period could not compare with the Mielżyński Museum until it was reopened in the newly established building as the Imperial Museum. By

gathering rich collections, it then became part of the German museum system, taking on specific tasks in the area of Eastern policy, which, according to the author, included "propagating culture in [...] long-neglected borders of the Reich". At the same time, Kaemmerer gives a lecture on his beliefs about the aims and tasks of the public art collection. This is related to the debate of the then German museology on the role and reform of museums, reflecting its specifically conservative position in this regard (comment by Kamila Kłudkiewicz).

Another important feature of the post-partition Polish museology was that they were joined with private institutions associated with the patronage of large families – often functioning as part of a specific inheritance of property, which was the fee tail. 'Museum' fee tails paramount for national culture due to their library or collection also had a special place in the legal system of interwar Poland (in 1939, there were 12 of them). The statute of the Isabella Elżbieta Czartoryska's (née Działyńska) Gołuchów fee tail is an example of such legal and organizational regulations. The document contains a clause that the Gołuchów collection is to remain in the castle forever. "I expect – the countess writes – that the above collection will benefit the general public, evoking and increasing the penchant for art and the sense of beauty; viewing these collections is to be available to anyone wishing to find a supporting source for scientific and artistic research." To this end, the statute determines its material security in the capital and estate and ensures that it is made available for at least 15 days a year without admission fees (comment by Kamila Kłudkiewicz).

Another text relates to private, intellectual and urban patronage. This time it is not a legal act, but a *Przewodnik po dziale japońskim Oddziału Muzeum Narodowego* (1906). At the very beginning of the 20th century, the collector, disappointed with the Warsaw artistic community, settled in Cracow and announced the collection to be handed over to the National Museum. However, before that he made them available in his own apartment at St. John Street. In 1906, to mark the Japanese art exhibition at the Palace of Arts (main residence of the Society of Friends of Fine Arts), a Przewodnik, which was a synthesis of the author's views on this subject, was published. Japan, its art and culture is presented here as a model for the renewal of art in Poland, referring not only to painting and sculpture

but also to other artistic genres from graphics, typography and ceramics, to goldsmiths, weaving and the art of gardening. According to „Mangghi": "I showed you Japan to teach you how to think about Poland, just like artists who had been thinking in Japanese about Japan for two thousand years" (comment by Agnieszka Kluczewska-Wójcik).

The need for central national institutions remained important. In 1903, simple ideas about the Wawel museum suddenly became real. The army was withdrawn from the castle, liquidating the barracks there and it was allocated to the imperial residence. At that time, a project was created, which was discussed in the next text of the anthology, *Akropolis* by Stanisław Wyspiański and Władysław Ekielski (1908). It goes beyond the scope of museology, but it was decided to include it in the Anthology as the Polish national museum is an important element of the specific cultural complex devised by the authors on the Kraków hill. It was proposed that it would play one of the leading roles on this „Polish Acropolis". The 'Acropolis' was to be a place of remembrance, culture and state administration (of the Austrian and Hungarian Monarchy), which, following the example of Athens' Parthenon, Erechtheum, Temple of Athena Nike and pinacotheca, would house the cathedral, the castle, the Museum, the Parliament, the Academy of Arts and Sciences, the Theater and even a sports stadium. "The Wawel Castle should become the center of the life of the nation and the most ideal efflorescence of its state and mental culture and be its visible sign" while maintaining its historic character. However, the castle in the intention of the creators was to be an imperial residence and a national monument rather than a museum for which separate buildings would be more appropriate, including former military housing subject to adaptation works (comment by Daria Jagiełło).

In his two-part text dating back to the early 20th century, entitled *W sprawie krajowego muzeum przyrodniczego*, Stefan Stobiecki addressed a different aspect of the central and national institutions. In addition to its scientific and cultural tasks, the author emphasizes some tangible benefits of the museum: "Knowledge of the landscape and nature of our country would make it easier for farmers to better understand many conditions of their work making it more efficient, and would help remove, or even eradicate the lack of entrepreneurial sense and projectiveness, skills so necessary

in these times when agricultural production becomes more and more expensive" (1910, 1912). The author draws attention to the fragility of private collections in Poland, often scattered, which could be prevented by the creation of a public museum (however, he completely disregards the initiatives of Włodzimierz Dzieduszycki in Lviv and Konstanty Branicki in Warsaw). He sees such an institution as both a workshop of naturalists, based on collections serving the purposes of scientific research and on a well-stocked professional library, and as a tool to popularize natural knowledge, mainly through museum exhibitions. He postulates that the national institution be created in Cracow, as part of the 'general National Museum' (perhaps in the Wawel Castle). Favorable political conditions emerged for the creation of such an establishment, taking into consideration the autonomy of Galicia, and the solid cultural background built by national monuments and major national scientific institutions, above all the Polish Academy of Arts and Sciences. The second part of Stobiecki's dissertation is a proposal concerning a detailed organization of the museum, its financial structure and its main scope of activity. In this Volume, however, we have included a preface to this work, in which the author presented a synthetic overview of earlier attempts to establish the natural museology in Poland. He drew attention to the activities of the Commission of National Education, the idea of *Musaeum Polonicum* by Michał Mniszech (which we publish), and the relevant postulates of Stanisław Staszic and Wincenty Pol (also included in the Anthology). He also thoroughly reported on two important documents that our Anthology does not include: a museum-related statement by Józef Żuliński from the Paris School of Mines concerning the conventions of Polish naturalists in Cracow, and a letter of Ignacy Domejko from Chile regarding this issue, which was quoted in that statement (comment by Piotr Daszkiewicz).

A very important area for Polish culture during the partitions era was museum museology. The idea of an institution whose collections would be an illustration, documentation and source of knowledge about the homeland – be it in the broadest sense of the country, Poland, Commonwealth, or the small homeland, province, voivodeship, poviat, parish – has been present from the beginning. It was present, among others, in the Mniszech's *Musaeum Polonicum*, in the collections of the Society for the

Advancement of Arts and Sciences in Warsaw, and, when it comes to Mazovia and the Radom region, respectively in the collections of the Płock Society for the Advancement of Arts and Sciences and those gathered in the government palace in Radom.

By the beginning of the 20th century, the idea had taken the organizational form of a museum network of the Polish Tourist-Country Lovers Society founded in 1906, which is associated with the statement of Aleksander Maciesza, *Zasady organizacji muzeów krajoznawczych* published in "Ziemia" (1910). The author considers the needs of the large number of museums of Polish Tourist-Country Lovers Societies, and proposes a model for a local history museum. He emphasizes the unprofessional, sentimental and semi-amateur nature of existing institutions, their focus on ethnography, archaeology, art and partly nature, neglecting "contemporary living and environmental conditions, and economic relations of the country". He puts forward the necessary postulate of awareness of the aims and directions of local history and the planned activity of museums, which in each case should strive to obtain the representativeness of the collection containing "all specimens concerning the land, including dead and living nature, and specimens relating to its present and former inhabitants". This would translate into visual documentation of the country in terms of mineralogical, paleontological, hydrographic, climatological, flora and fauna, man and his activities. Instead of the often random and amateurish accumulation of curiosities, he suggested a kind of 'small national museum', cultivating and shaping the local memory of history, civilization and land using modern means of information, maps, charts, photographs, etc. (comment by Małgorzata Wawrzak).

Aniela Chmielińska's conclusions in the brochure *W jakim celu tworzymy muzeum w Łowiczu?* (1913) were heading in the same direction. This is one of the few museum outlines of the museum in Polish literature at that time. It is well prepared, carefully thought out and based on considerable specialist knowledge. Given the cultural status of a small town in the province, the author outlines the main goals of the local museum. It would constitute an institution with a very wide range of interests, a kind of encyclopedic illustration of the land (here of the Duchy of Łowicz), its resources and nature, as well as the people and their needs. It is a testimony to the museum

concept characteristic of the first years of the modern museological movement aimed at filling the gaps in health education, economy, knowledge of the past and culture. The author proposes carefully designed collection and activity departments focusing on the educational and economic needs of the Łowicz region: horticulture, beekeeping, agricultural, hygiene, nature and heritage protection (ethnography). By describing not only the collected objects but the exhibitions themselves, she emphasizes information and statistics, using boards, charts, patterns. One of her quotes, referring to the important role of efforts made in the field of popularizing knowledge about local Polish homelands, is similar to the spirit of Ivan Trusz, whose text was mentioned above. Chmielińska states that "The real shame is that the best experience of the life and the clothing of the Polish people comes from the German Museum of Ethnology in Vienna" (comment by Aldona Tołysz).

On the other hand, the small group of texts of general, theoretical nature without direct utilitarian references included essays by Zenon „Miriam" Przesmycki – although they were also supposed to be the voice in the 'practical' debate on the future residence of the Museum of Warsaw (1908). They are associated with the growing criticism of the museum for some time, as an institution unable to meet the current artistic and intellectual expectations. They questioned the well-established principle (or, rather, dogma) of close links between the museum and science, which involved the necessity, but also the obligation to follow its achievement-oriented narrative. It became a clear disadvantage in the case of art museums and their exhibitions subordinated to the lecture of art history, which sterilizes them and deprives them of emotional and aesthetic impact. The text could be interpreted as a reflection of the museum criticism stated by Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy. The author himself refers directly to the views of Ruskin, writing about the misappropriation of the social role of the museum and quoting the postulates of the museum congress in Mannheim: "educating different social groups, as large as possible, not through art history, not through memorizing and erudite knowledge, but by awakening the sense of art, by teaching perception and feeling – this is what the congress considered to be the highest objective and the main task of art museums" (1903). Przesmycki was neither a museum practitioner nor a specialist in this field. His statements were primarily derived from

reading. Therefore, they were not very revealing, and their impact in the Polish museum environment was rather limited. However, they were significant here, transferring the supra-local museum reflection – focused on their organizational and financial problems – to the general level, the issues of which were rarely raised here. These articles were first published in the Warsaw press and were later reprinted in 1914 in a collection of essays *Pro arte* (comment by Aldona Tołysz).

The criticism of museums typical for that period also gave rise to the Project of the Stanisław Wyspiański Theatre Museum created by Maciej Szukiewicz, poet and curator of the Jan Matejko House in Cracow (1917). He expressed the need for a living institution, which, on the one hand, would be a kind of active archive for storing historical material (posters, designs, costumes) and documenting valuable productions and current theatre life through collecting reviews, photographs, various documents and interviews with artists. On the other hand, the museum was to be a 'literary theatre cabinet' which would support artists by doing historical, costume and artistic research, and by providing copyright services. This would allow for the transformation of the museum, perceived in its original form as an 'art prison', a 'necropolis of cultural documents', or even a 'mortuary', into a "cradle for Pierrots and Colombans, Falstaffs and steadfast princes", thus having a direct impact on the development and quality of dramatic art. The project may even be interpreted as providing distant references to today's artistic reality. The need for a museum to be both active and updated is expressed in Jerzy Ludwiński's ideas. Modern curators also use interviews with artists for the purposes of documenting the ephemeral art. Finally, echoes of Szukiewicz's ideas can be seen in the functioning of the Cracow Cricoteka as an active museum combining museological and theatrical activities (comment by Małgorzata Baka).

Unlike the Second World War, the First World War did not result in the total disappearance of cultural life in the country. During WW1, several museums were established in Poland, headed by the National Museum in Warsaw. A prognosis for such a situation can be found in a sketch by Eligiusz Niewiadomski entitled *Przyszłe muzea Warszawy*, written shortly after the Russian army left the capital (1915). Niewiadomski, who was sentenced to death under a final judgment of the court, issued an equally heavy sen-

tence to his own memory, as we remember him primarily as a criminal, the killer of the first President of the Republic of Poland, Gabriel Narutowicz. However, he was also a painter and a skilled critic, belonging to the first generation of professional Polish artistic criticism. The Anthology contains his fascinating text on the organization of Warsaw museums, which may be considered an early voice in the discussion on the purpose, function, and postulated activities of the National Museum created in 1916. The author established a direction for developing the collections, and suggested that the museum be divided into galleries (National, European Masters, Sculptures), or into somewhat separate museums (of decorative art, Polish antiquity, and ethnography). His ideas of an exhibition outlined according to strict rules of the modern 'white cube' convention, were highly controversial, mainly due to the fact that he suggested using large-scale painting copies, castings and photographs, rather than originals which were often difficult to obtain. This, of course, resulted mostly from the educational understanding of the museum's mission, but it is worth noting that similar ideas soon appeared in Walter Benjamin's writings. They were also the basis of the *musée imaginaire* by André Malraux, and may, in some ways, be considered as the foundation of the virtual reality of the so-called 'Narrative Exhibitions' in our times. It is also a kind of paradox that it was the declared National Democracy follower, Niewiadomski, who was among the very few Polish critics and art historians of the time using the term 'European art' instead of 'foreign art' (comment by Aldona Tołysz).

Both the first period of the history of Polish museology and this volume end with the works of Mieczysław Treter. Since the most important of them, entitled *Muzea współczesne* (1917), was recently republished and was the subject of several essays, we decided to include only a small fragment. We chose the one expressing the author's position on the cultural role of the museum and its criticism, which was characteristic of the late 19th and early 20th centuries. We also present another, previously unknown Treter's statement. It concerns museums during the ongoing world war, which was almost a fulfilment of the Mickiewicz prayer "for a universal war for the freedom of peoples", raising hopes among many Poles. One of the initiatives included a proposal to create a museum documenting the participation of Poles in these events, which provoked some discussion in the press. Treter

took part in the dispute, publishing a text in "Kurier Lwowski" entitled *W sprawie polskiego Muzeum wojny* (December 1914). First, he presented his basic ideas of such an institution, completed by a brief description of some of the existing European examples, such as the Jan Gotlib Bloch International Museum of War and Peace in Lucerne, the United Service Museum at the Whitehall Palace of Duke Wellington in London, the Musée de l'Armée at the Hôtel des Invalides in Paris, the Zeughaus in Berlin, the Heeresgeschichtliches Museum in Vienna, the Arsenal in Venice and the Museo del Risorgimento Nazionale in Milan. He then reflected on the relevance of this idea for creating a Polish museum of this type, and found none. He did not consider the war to be a Polish matter, and the military actions of Poles served foreign governments and monarchies in his view. Therefore, he insisted that Poles did not need a Museum of War, which could even be perceived as potentially harmful and presenting a foreign vision of history[1] (comment by Małgorzata Wawrzak).

Tłumaczenie: Katarzyna Widlas
Redakcja językowa: Aleksandra Walkiewicz

[1] It should be added that Treter later changed his mind concerning the need for this type of facility. In his 1922 work on the development of Polish museology, he mentions the creation of a Museum of the Polish Struggle for Independence in the Years 1795–1920, which was to be inspired by the Museo del Risorgimento Nationale in Florence, functioning as the Biblioteca e Archivio del Risorgimento since 1945, M. Treter, *Organizacja zbiorów państwowych Rzeczpospolitej Polskiej* („Organizing the State Collections of the Republic of Poland"), „Wiadomości Archeologiczne" (Archeological News), 7, 1922, p. 8.

[OO. Jan Hoszowski
Ignacy Chojnacki
Michał Dobrianski]

Statut cerkiewno-archeologicznego muzeum Prawosławnego Bractwa Święto-Bogurodzickiego w Chełmie

1882

komentarz
Dariusz Dąbrowski

Podstawa edycji:

Холмско-Варшавскій Епархіальный Вѣстникъ, 6, 1882, 22 (15/27 XI), s. 379–380; tekst skolacjonowano z wersją wydrukowaną w: Феодоръ Коралловъ, *Церковно-археологическій музей при Холмскомъ Православномъ Свято-Богородицкомъ Братствѣ*, Холмъ 1911, s. 12–14; przekład z języka rosyjskiego: Dariusz Dąbrowski.

Wykorzystano fragment ilustracji:

Widok katedry chełmskiej jako soboru prawosławnego, pocz. XX w.

(źródło: https://pl.wikipedia.org/wiki/Bazylika_Narodzenia_Najświętszej_Maryi_Panny_w_Chełmie?fbclid=IwAR23A-9y_XkaJnET2ZZlfJ_jYLIRKX0jLVqDXw5lXIAN70Md-S1wdhZSA5Gw#/media/Plik:Церква_Різдва_Пресвятої_Богородиці_Холм.jpg).

§ 1. Cerkiewno-archeologiczne muzeum[1] zakłada się w m.[ieście] Chełmie, guberni lubelskiej przy Chełmskim Prawosławnym Święto-Bogurodzickim Bractwie[2] dla zachowania ocalałych przed działaniem czasu nielicznych pamiątek dawnego istnienia prawosławia i rosyjskiej narodowości[3], głównie w granicach lubelskiej i siedleckiej guberni, w celu podtrzymania wśród miejscowej ruskiej ludności wiedzy o swoich

---

[1] Muzeum zostało otwarte 8 IX 1882 r., funkcjonowało do 1915 r., do momentu ewakuacji Chełma przez Rosjan podczas I wojny światowej, gdy jego działalność praktycznie zamarła. Przytłaczająca część zbiorów muzealnych – co potwierdzają m.in. relacje z końca 1915 r. – pozostała na miejscu, lecz uległa daleko idącemu rozproszeniu, w dużej mierze nawet zniszczeniu. D. Dąbrowski, *Muzea w służbie caratu na przykładzie Cerkiewno-Archeologicznego Muzeum przy Chełmskim Bractwie Bogurodzickim*, http://muzeumpamieci.umk.pl/?p=628 (dostęp: 14 VI 2018).

[2] Chełmskie Prawosławne Święto-Bogurodzickie Bractwo zostało założone w 1879 r. (jego statut zatwierdzono 30 X); *Уставъ Холмского Православного Свято-Богородицкого Братства*, Холмъ 1879. Była to laicka organizacja mająca na celu wspieranie rosyjskiej Cerkwi prawosławnej na terenie prawosławnej diecezji chełmsko-warszawskiej za pomocą różnych form aktywności (kolportaż wśród ludności diecezji Biblii, książek i broszur w języku rosyjskim, zakładanie sklepów brackich dla rozpowszechniania wydawnictw cerkiewnych, prowadzenie działalności wydawniczej, dostarczanie i wyposażanie świątyń w ikony oraz cerkiewne utensylia, utworzenie klasy pisarzy ikon w ramach chełmskiego systemu kształcenia, kształcenie w zakresie śpiewu cerkiewnego w parafiach diecezji, pomoc dla sierot i biednych, przeprowadzenie tzw. misji wewnętrznej służącej umacnianiu prawosławia wśród byłych unitów); S. Dmitruk, *Zarząd Prawosławnego Bractwa Przenajświętszej Bogurodzicy w Chełmie w latach 1879–1882*, w: *Chełm nieznany. Ludzie. Miejsca. Wydarzenia*, red. M. Karwatowska, Chełm 2009, s. 212–213. Bractwo działało w Chełmie do ewakuacji w 1915 r., potem zostało przeniesione do Moskwy, gdzie jego aktywność z czasem wygasła; Є. Пастернак, *Нарис історії Холмщини і Підляшшя (новіші часи)* (Волиніяна, 17), Вінніпег–Торонто 1968, s. 139–140; A. Wrzyszcz, *Administracja guberni chełmskiej wobec wojny i ewakuacji w latach 1914–1915*, Rocznik Chełmski, 2, 1996, s. 181, 184.

[3] Konsekwentnie tłumaczymy termin „русской" jako „rosyjskiej". Wynika to zarówno z ówczesnego, jak i obecnego jego znaczenia, a także niewątpliwych intencji autorów publikowanego statutu.

religijnych przekonaniach, narodowych odrębności, a równocześnie dla korzyści cerkiewno-historycznej nauki.

§ 2. W skład [zbiorów] muzeum wchodzą cerkiewno-historyczne pamiątki, a mianowicie: a) starodruki cerkiewno-liturgiczne, wydane przez lwowskie Bractwo Stauropigialne[4], z błogosławieństwem czterech Wschodnich patriarchów[5], i przez inne typografie tego czasu; b) starsze rękopisy o religijno-prawnej zawartości, głównie z czasów unii[6]; c) zwracające uwagę dawnością wyposażenie prawosławnej świątyni, jak to: ikony, naczynia i różnego rodzaju cerkiewne sprzęty, a także inne niecerkiewne pamiątki, służące objaśnieniu religijno-narodowego bytu prawosławnych obywateli tutejszego kraju w minionych czasach.

§ 3. Wyżej wyliczone pamiątki cerkiewno-narodowej miejscowej starożytności pozyskiwane są jako dary od cerkwi, monastyrów i osób prywatnych, zwolenników prawosławia i rosyjskiej narodowości, a także poprzez zamianę lub zwrot właścicielowi pamiątek materialnej ich wartości, na mocy wzajemnej zgody.

§ 4. Pozyskanie przedmiotów dla muzeum z cerkwi i monastyrów dopuszcza się nie inaczej, jak tylko na podstawie osobnego dla każdego przedmiotu pozwolenia miejscowego eparchialnego dostojnika, a przy szczególnej wadze przedmiotu na podstawie pozwolenia Przeświatłego Synodu.

§ 5. Rozchody związane z pozyskaniem pamiątek na drodze zakupu pokrywają się już to ze środków Bractwa, już to z darów osób prywatnych i – wreszcie – z pieniężnych środków z eparchialnych źródeł.

---

[4] Działające we Lwowie, oficjalnie zatwierdzone w 1586 r. bractwo skupiające prawosławne elity miejskie, posiadające w pewnym momencie własną drukarnię, stanowiące żywy ośrodek działalności kulturalnej i religijnej. Po przyłączeniu Lwowa do monarchii Habsburgów, w 1788 r. postanowieniem cesarza Józefa II przekształcone w Instytut Stauropigialny. Я. Ісаєвич, *Львівське братство, Свято-Успенське ставропігійське братство у Львові, Львівська ставропігія*, w: *Енциклопедія історії України*, t. 6: *Ла–Мі*, Київ 2009, s. 349.

[5] Zapewne autor miał na myśli czterech patriarchów Wschodu, czyli patriarchów Konstantynopola, Aleksandrii, Antiochii i Jerozolimy, co dawało drukom zapewnienie ich ortodoksyjności.

[6] Chodzi o unię brzeską z 1596 r., która przyniosła głęboki rozłam w świecie ruskiego chrześcijaństwa.

§ 6. Pamiątki starożytności pozyskuje się przez Bractwo przy uczestnictwie władz eparchialnych, szkolnych i innych władz i wszystkich zwolenników prawosławia, tak wchodzących w skład Bractwa, jak i nienależących do niego. W celach skuteczniejszego pozyskiwania cerkiewno-historycznych zabytków Bractwo ze środowiska członków, gdzie by oni nie znajdowali się, specjalnie wydziela kilka osób, które odczuwając miłość do starożytności, dobrowolnie przyjmą na siebie trud poszukiwania dla muzeum zabytków starożytności i rekomendowania ich Bractwu, gdzie by takowe się nie znajdowały.

Przypis. Osobom z korzyścią trudzącym się dla muzeum albo Rada Bractwa wydaje świadectwa pozwalające nazywać ich honorowymi i rzeczywistymi członkami muzeum, albo okazuje się im innymi sposobami uwagę i wdzięczność według uznania Bractwa.

§ 7. Napływające do muzeum przedmioty mieszczą się i chronią w Domu Brackim, w pomieszczeniach muzeum, które ogrzewa się, remontuje i utrzymuje w należytym porządku ze środków Bractwa: meble niezbędne dla dobrego wyposażenia muzeum pozyskuje się ze środków brackich.

§ 8. Bractwo, w osobie swojego Przewodniczącego, pilnuje dobrego wyposażenia muzeum i okresowo sprawdza stan muzeum poprzez odrębnie wybranych swoich członków. Dla bieżącego i stałego kierowania muzeum ze środowiska Bractwa wybiera się odrębnego kustosza muzeum, obznajomionego z archeologią cerkiewną i dobrowolnie wyrażającego chęć przyjęcia na siebie tego obowiązku bez wynagrodzenia albo – jeśli by taki nie pojawił się – z wynagrodzeniem, według uznania Bractwa[7].

---

[7] Znamy pełną listę kustoszy Muzeum. Pierwszy funkcję tę pełnił Aleksander Budiłowicz (1882–1884/1885), następnie Nikołaj Kalichiewicz (1884/1885–1892), Fiodor Korałłow (1892–1901), Grigorij Ol'chowskij (1902–1903), znów Korałłow (1903––1913) i nieznanego imienia Troickij (1913– ?). Z wyjątkiem ostatniego, o którym nic mi nie wiadomo, wszyscy wymienieni byli nauczycielami i urzędnikami oświatowymi. Ф. Кораллов, *Церковно-археологическій музей при Холмскомъ Православномъ Свято-Богородицкомъ Братствѣ*, Холмъ 1911, s. 24; Archiwum Państwowe w Lublinie (dalej: APL), zespół 103, Chełmski Konsystorz Prawosławny, sygn. 87, s. 400.

§ 9. Kustosz muzeum przyjmuje napływające do muzeum przedmioty, wprowadza do odrębnej księgi[8], wydanej z Bractwa z należytym uwierzytelnieniem, dokładny opis napływających przedmiotów, troszczy się o ich przechowywanie, informuje Radę Bractwa o przyjęciu niezbędnych środków dla możliwie najlepszego wyposażenia muzeum, dopuszcza chcących w wiadome dni i godziny do oglądania, i jednakoż badania przechowywanych w muzeum zabytków i przygotowywuje do rocznego sprawozdania Bractwa sprawozdanie o stanie muzeum.

§ 10. Do księgi muzeum wpisuje się i takie cerkiewno-archeologiczne zabytki, które stanowiąc lokalnie czczone świętości, nie mogą być nabyte przez muzeum, jak, na przykład, cząstki Żywotwórczego drzewa Krzyża Pańskiego z jednego z lubelskich kościołów i z kościoła świętokrzyskiego na Łysej Górze w guberni kieleckiej, ikonostasy z dawnych czasów z prawosławnych cerkwi miasta Zamościa i Lublina i inne zabytki. Te zabytki przechowywane są w muzeum w możliwie dokładnych kopiach albo zdjęciach, ze szczegółowym opisem oryginałów, ich historycznych losów i miejsca, w których się znajdują.

§ 11. Wszystkie przedmioty starożytności przechowywane w muzeum, tak prywatnym osobom, jak i instytucjom, w żadnym wypadku nie są wydawane do rąk.

Przypis. O organizacji przy Chełmskim Prawosławnym Święto-Bogurodzickim Bractwie cerkiewno-historycznego muzeum zwolennicy prawosławia i rosyjskiego narodu dowiadują się poprzez publikacje w stołecznych i lokalnych gazetach.

---

[8] Zachowały się dwie z najpewniej trzech ksiąg inwentarzowych prowadzonych w muzeum, pierwsza obejmuje lata 1893–1906, druga zaś 1906–1914. APL, zespół 103, sygn. 86, 87.

Уставъ церковно-археологическаго музея при Холмскомъ Православномъ Свято-Богородицкомъ Братствѣ, 1882

§ 1. Церковно-археологическій музей учреждается в г. Холмѣ, Люблинской губерніи, при Холмскомъ Православномъ Свято-Богородицкомъ Братствѣ для сохраненія уцѣлѣвшихъ отъ времени немногочисленныхъ памятниковъ древняго существованія православія и русской народности, преимущественно в прѣделахъ Люблинской и Сѣдлецкой губерній, въ видахъ поддержанія въ мѣстном русскомъ населении сознанія своихъ релігиозныхъ убежденій, національныхъ особенностей, а равно и для пользы церковно-исторической науки.

§ 2. Въ музей входятъ церковно-историческіе памятники, а именно: а) старопечатныя церковно-богослужебныя книги, изданныя Львовскимъ Ставропигіальнымъ Братствомъ по благославенію четырехъ восточныхъ патріарховъ и другими типографіями того же времени; б) древнѣйшія рукописи релігіозно-нравственнаго содержанія, преимущественно изъ времени уніи; в) замѣчательныя по древности принадлежности православнаго храма, какъ-то св. иконы, сосуды и разного рода церковная утварь, а также другіе не церковные памятники, служащіе къ уясненію релігіозно-національнаго быта православныхъ обывателей мѣстнаго края прежнихъ временъ.

§ 3. Вышеисчисленные памятники церковно-исторической мѣстной древности пріобрѣтаются пожертвованіями отъ церквей, монастырей и частныхъ лицъ, ревнителей православія и русской народности, а также мѣною или возвращеніемъ владѣльцу памятниковъ матеріальной ихъ цѣнности, по взаимному соглашенію.

§ 4. Пріобрѣтеніе предметовъ для музея отъ церквей и монастырей допускается не иначе, какъ съ особаго на каждый предметъ разърѣшенія мѣстнаго епархіальнаго архіерея, а при особенной важности предмета и съ разрѣшенія Святѣйшаго Сѵнода.

§ 5. Расходы по пріобрѣтенію памятниковъ древности покупкой покрываются или средствами Братства, или пожертвованіями частныхъ лицъ и, наконецъ, денежными пособіями изъ епархіальныхъ источниковъ.

§ 6. Памятники древности пріобрѣтаются Братстсвомъ при содѣйствіи Епархіальнаго Начальства, учебныхъ и другихъ властей и всѣхъ ревнителей Православія, какъ входящихъ въ составъ Брастства, такъ и не прнадлежащихъ къ оному. Въ видахъ же болѣе успѣшнаго пріобрѣтенія церковно-историческихъ памятниковъ Братство изъ средны членовъ, гдѣ бы они ни находились, спеціально выдѣляетъ нѣсколько лицъ, которыя, питая любовь къ старинѣ, добровольно примутъ на себя трудъ разыскивать для музея памятники старины и рекомендовать ихъ Братству, гдѣ бы таковые ни находились.

Примечаніе. Лицамъ, съ пользою потрудившимся для музея, или выдаются Совѣтом Братства свидѣтельства на званіе почетныхъ и дѣйствительныхъ членовъ музея, или же оказываются имъ другими способами вниманіе и признательность по усмотренію Братства.

§ 7. Поступающіе в музей предметы помѣщаются и хранятся въ Братском домѣ, въ помещѣніяхъ музея, которыя отапливаются, ремонтируются и содержатся въ надлежащемъ порядкѣ на средства Братства: мебель, необходимая для благоустройства музея, пріобрѣтается на братскіе средства.

§ 8. Братство, въ лицѣ своего Предсѣдателя, наблюдаетъ за благоустройствомъ музея и по временамъ удостовѣряется о состояніи музея чрезъ особо избранныхъ своихъ членовъ. Для ближайшаго же и построяннаго завѣдыванія музеемъ изъ среды Братства избирается особый хранитель музея, знакомый съ церковной археологіей и добровольно изъявившій желаніе принять на себя эту обязанность безъ вознагражденія или, если бы такого не оказалось, съ вознагражденіемъ, по усмотрѣнію Братства.

§ 9. Хранитель музея принимаетъ поступающіе в музей предметы, ведетъ онымъ въ особой книгѣ, выданной изъ Братства за надлежею скрѣпою, подробную опись поступающимъ памятникамъ, заботится объ ихъ сохранности, докладывает Совѣту Братства о принятіи необходимыхъ мѣръ къ возможно лучшему благоустройству музея, допускаетъ желающихъ въ извѣстрые дни и часы къ разсмотрѣнію, а равно и изученію хранящихся въ музеѣ памятниковъ и изготавливаетъ къ годичсному отчету Братства отчетъ о состояніи музея.

§ 10. Въ внигу музея вносятся и такіе церковно-историческіе памятники, которые, составляя мѣстно-чтимую святыню, не могутъ быть пріобрѣтены для музея, какъ, напримеръ, часть Животворящаго древа Креста Господня въ отдномъ изъ Люблинскихъ костеловъ и въ Свентокржинскомъ костелѣ на Лысой горѣ въ Кѣлецуой губерніи, древнихъ временъ иконостасы въ православныхъ церквахъ гор. Замостья и Люблина и другіе памятники. Эти памятники хранящіеся въ музеѣ, въ возможно точныхъ копіяхъ или снимкахъ, съ подробнымъ описаніемъ подлинниковъ, ихъ исторической судьбы и мѣста наъожденія оныхъ.

§ 11. Всѣ предметы древности, хранящіеся в музеѣ, какъ частнымъ лицамъ, так и учрежденіямъ, ни въ какомъ случаѣ не выдаются на руки.

Примечаніе. Объ учреженіи при Холмскомъ Православномъ Свято-Богородицкомъ Братствѣ церковно-археологического музея ревнители православія и русской народности извѣщаются чрезъ публикацію въ столичныхъ и мѣстныхъ газетахъ.

KOMENTARZ

Tekst publikowanego aktu opracowany został w końcu kwietnia 1882 roku przez członków Rady Chełmskiego Prawosławnego Święto-Bogurodzickiego Bractwa, w odpowiedzi na zgłoszoną jeszcze w roku 1881 inicjatywę ówczesnego prawosławnego eparchy lubelskiego i wikariusza chełmsko-warszawskiego Modesta (Daniela Konstantynowicza Strelbickiego, 1823–1902). Za wzorzec przygotowywanego dokumentu postanowiono przyjąć statut Cerkiewno-Archeologicznego towarzystwa przy kijowskiej Akademii Duchownej, choć bp Modest podczas zebrania rady Bractwa 16 marca 1882 roku proponował również odwołanie się do statutu muzeum w Wilnie[1].

W granicach ziem dawnej Rzeczpospolitej (nie licząc nieobjętych badaniami terenów Wielkiego Księstwa Litewskiego) cerkiewne muzea – poza Chełmem – powstały jeszcze we Włodzimierzu Wołyńskim (1887), Kamieńcu Podolskim (1890), Łucku (1890) i Żytomierzu (1893)[2]. Chełmska placówka była zatem pierwsza. Z inicjatywą jej powołania wystąpił w końcu 1881 roku ówczesny biskup lubelski i chełmsko-warszawski Modest

---

[1] Ф. Коралловъ, *Церковно-археологическій музей при Холмскомъ Православномъ Свято-Богородицкомъ Братствѣ*, Холмъ 1911, s. 9–11. Zagadnienie związków pomiędzy wspomnianymi statutami rozpatrzone zostanie w dalszej części komentarza.

[2] Na temat tych muzeów zob. podstawowe informacje: С. І. Василевсьска, *З історії Володимир-Волинського Давносховища*, w: *Музеї України XIX – початку XX століть. Збірник наукових праць*, Київ 2005, s. 263–270 – za dostarczenie fotografii odpowiednich fragmentów tej książki składam podziękowania prof. Witalijowi Michajłowskiemu z Kijowa; І. О. Старенький, *Подільське Эпаріальне Давньосховище: віхи розвитку (1890–1920)*, Вісник Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Історичні науки, 2011, 4: *На пошану професора А. О. Копилова*, s. 524–532; С. Гаврилюк, *Історичне пам'яткознавство Волині, Холмщини і Підлашшя (XIX – початок XX ст.)*, Луцьк 2008, s. 212, 225–226, 228; Л. О. Дахненко, *З історії формування колекції Волинського Давносховища*, w: *Музеї України XIX – початку XX століть. Збірник наукових праць*, Київ 2005, s. 84–99.

(Модест)[3]. Hierarcha ten – co z naszej perspektywy najważniejsze – przykładał dużą wagę do zbierania pamiątek przeszłości; na te jego zainteresowania („страстный любитель и собиратель старины") zwrócił uwagę znany badacz ruskiej/ukraińskiej literatury i muzealnik Nikołaj I. Petrow. Biskup Modest okazał się nie tylko kolekcjonerem, w czasie sprawowania różnych funkcji w diecezjach na terenie Rosji był też darczyńcą kijowskiego Muzeum Cerkiewno-Archeologicznego. Niejako więc naturalną koleją rzeczy po objęciu stanowiska biskupa w Chełmie przyczynił się do założenia muzeum diecezjalnego i sukcesywne wspierał jego pracę. Tak samo postąpił, gdy przeszedł na eparchię wołyńską – w roku 1893 z jego inicjatywy utworzono analogiczną do chełmskiej placówkę w Żytomierzu[4]. Indywidualne upodobania duchownego zaowocowały zatem powstaniem dwóch cerkiewnych muzeów. Zainteresowania kolekcjonerskie Modesta – jak podkreślił Nikołaj Petrow – przede wszystkim dotyczyły pamiątek szeroko rozumianego życia religijnego (prawosławnego), w tym literatury religijnej[5], co znalazło wyraz także w prezentowanym statucie bractwa (zob. zwłaszcza § 2).

Nim przejdziemy do analizy dokumentu zauważmy jeszcze, że osobiste zamiłowania i działalność fundatorska Modesta znakomicie korespondowały – z jednej strony – z widocznym, wspieranym przez państwo wzro-

---

[3] W życiu świeckim Daniel Konstantynowicz Strelbicki (Даниил Константинович Стрельбицкий; 17 (29) XII 1823–13 (26) IV 1902) – pochodzący z Podola, z rodziny pieczętującej się herbem Sas, prawosławny duchowny, pisarz, historyk i działacz kulturalny. W 1848 r. został mnichem, w 1854 r. ukończył kijowską Akademię Duchowną, a następnie piastował wysokie stanowiska w Cerkwi prawosławnej Imperium Rosyjskiego (m.in. bp lubelski i wikariusz eparchii chełmsko-warszawskiej 1878–1885, bp niżegorodski i arzamaski 1885–1889, bp wołyński i żytomierski od 1889 r., abp wołyński 1892–1902). Архимандрит Тихон (Затекин), О. В. Дегтева, *Святители земли Нижегородской*, Нижний Новгород 2003, s. 174–176; zob. też http://nne.ru/sainters/episkop-modest-strelbitskij/. Za dostarczenie fotografii odpowiednich fragmentów tej książki dziękuję prof. Andriejowi Kuzniecowowi z Niżnego Nowogrodu.

[4] М. Петров, *Воспоминания старого археолога*, w: idem, *Скрижалі пам'яті*, упорядкування В. Ульяновський, І. Карсим, вступна стаття В. Ульяновський, О. Панчук, Київ 2003, s. 116–117. Za dostarczenie fotokopii odpowiednich fragmentów tej książki składam podziękowania prof. Witalijowi Michajłowskiemu z Kijowa.

[5] Ibidem, s. 116–117.

stem zainteresowań zabytkami i ich ochroną[6], z drugiej zaś – z polityką Cerkwi i Cesarstwa Rosyjskiego na byłych ziemiach Rzeczpospolitej. Przy formalnym odwoływaniu się do tradycji jeszcze szesnastowiecznej, 8 maja 1864 roku zostały przyjęte „Podstawowe zasady dla ustanawiania prawosławnych cerkiewnych bractw" (Основные правила для учреждения церковных братств), opracowane przez ministra spraw wewnętrznych Imperium P. A. Wałujewa[7]. Powstały w ten sposób normy prawne dotyczące działania organizacji, o których współczesna rosyjska literatura tematu pisze, że były wyrazem zamiarów rządu, by stworzyć na tym obszarze „siłę społeczną zdolną przeciwstawić się polsko-katolickim wpływom, a także wzrostowi polskiego separatyzmu (co stało się nader aktualne po polskim powstaniu 1863–1864 r.)"[8]. Z polskiej perspektywy sprawa wygląda dokładnie odwrotnie: bractwa można uznać za organizacje działające w ramach rusyfikacyjnych i antykatolickich (szczególnie drastycznie – antyunickich) planów caratu wspieranego przez Cerkiew prawosławną.

---

[6] Interesująco i kompetentnie rosyjskie działania w zakresie poszukiwań i ochrony zabytków przedstawiła Switłana Hawryljuk – С. Гаврилюк, *Історичне пам'яткознавство*, s. 68–123, 170–176.

[7] *Закон № 40863*, w: *Полное собрание законов Российской Империи. Собрание 1825–1881 гг.*, t. 39 *(1864)*, cz. 1: *Законы*, Санктпетербургъ 1867, s. 409–410.

[8] С. С. Лукашова, А. В. Журавский, *Братства православные*, w: *Православная энциклопедия*, t. 6, Москва 2003, s. 201–213, http://www.pravenc.ru/text/153359.html (dostęp: 15 VI 2018). Bractwa powstawały na terenie całego Imperium i pełniły także różnorodne funkcje religijne i społeczne, w tym charytatywne. Ruch bracki szybko rozprzestrzeniał się. W 1893 r. działało w Imperium 159 bractw skupiających ponad 37 tys. członków, w 1917 r. ich liczba doszła do 700, ibidem. O rusyfikacyjnej działalności Cerkwi na Chełmszczyźnie, z zaznaczeniem bardzo ważnej w niej roli Chełmskiego Bractwa Bogurodzickiego, lecz bez odniesienia się do funkcji muzeum w tym procesie zob. А. С. Мельков, *Влияние русского Православия на политику русификации Холмщины в XIX – начале XX вв.*, Studia Humanitatis. Международный электронный научный журнал, 2016, 1, http://www.st-hum.ru/content/obzor-statey-no-1-za-2016-god (dostęp: 13 VI 2018). Na temat zabytkoznawczej i kolekcjonerskiej działalności prawosławnych bractw na terenie Wołynia, Chełmszczyzny i Podlasia, wiążąc ją z głównym celem tych stowarzyszeń, czyli z „wykorzenieniem na etnicznych ukraińskich ziemiach polskiego politycznego i katolickiego wpływu i wszechstronnego wzmocnienia pozycji państwowej rosyjskiej prawosławnej Cerkwi", zob. S. Hawryljuk – С. Гаврилюк, *Історичне пам'яткознавство*, s. 180–185.

W tym kontekście szczególny wydźwięk ma paragraf pierwszy statutu, w którym wyraźnie stwierdza się:

> Cerkiewno-archeologiczne muzeum zakłada się […] przy Chełmskim Prawosławnym Święto-Bogurodzickim Bractwie dla zachowania ocalałych przed działaniem czasu nielicznych pamiątek dawnego istnienia prawosławia i ruskiej narodowości, głównie w granicach lubelskiej i siedleckiej guberni, w celu podtrzymania wśród miejscowej ruskiej ludności wiedzy o swoich religijnych przekonaniach, narodowych odrębności, a równocześnie dla korzyści cerkiewno-historycznej nauki.

Według Fiodora Korałłowa niemal identycznych słów użył w piśmie zatwierdzającym powołanie muzeum ówczesny prawosławny biskup chełmsko-warszawski i zwierzchnik Modesta, Leontij Lebedinskij (1822–1893). Hierarcha ten jeszcze dobitniej wyraził się na temat celów stojących przed nową placówką w piśmie informującym o jej powstaniu Synod Rządzący: „онъ [muzeum] нуженъ для поддержанія въ мѣстном русскомъ населеніи сознанія своихъ релігиозныхъ убѣжденій и національныхъ особенностей”[9]. Można zatem sądzić, że to Leontij był inspiratorem religijno-nacjonalistycznego ukierunkowania statutu[10], tym bardziej że – według Korałłowa – początkowo inicjatorowi założenia muzeum, władyce Modestowi, przyświecał jeden cel: a mianowicie zebranie i uchronienie przed zaprzepaszczeniem starożytności – co ciekawe – głównie unickich[11].

Należy jeszcze podkreślić, że analogicznego ustępu nie ma we wzorcowym dla chełmskiego statucie Cerkiewno-Archeologicznego Muzeum przy kijowskiej Akademii Duchownej, zatwierdzonym przez Synod Rządzący 10 sierpnia 1881 roku. Według paragrafu 1 tego dokumentu Towarzystwo Cerkiewno-Archeologiczne i Cerkiewno-Archeologiczne Muzeum zostały powołane do życia „dla naukowego opracowania cerkiewnej archeologii, a także w celu zachowania dla nauki starożytności cerkiewnych i rozwoju

---

[9] Ф. Кораллов, *Церковно-археологическій музей*, s. 9–10.

[10] Władyka Leontij był jednym z konsekwentnych realizatorów religijno-nacjonalistycznej polityki caratu w Królestwie Kongresowym. O jego działalności i postawie zob. *Древо. Открытая православная энциклопедия*, https://drevo-info.ru/articles/3084.html (dostęp: 12 VI 2018).

[11] Ф. Кораллов, *Церковно-археологическій музей*, s. 9.

religijno-estetycznego smaku”[12]. Jednak w Kijowie, mimo całkiem sporej i aktywnej kulturalnie mniejszości polskiej w mieście i jego okolicach, nie było potrzeby prowadzenia działań takich jak w Chełmie, a także w innych rejonach Królestwa Kongresowego i w guberniach zachodnich.

Różnica w ujęciu zadań obu muzeów i brzmienie paragrafu pierwszego publikowanego statutu wyraźnie świadczą o mocno zaakcentowanej ideologiczno-religijnej motywacji założenia chełmskiej instytucji brackiej – za co w największym stopniu odpowiedzialny był biskup Leontij, ale co zaakceptowało z zadowoleniem Bractwo z biskupem Modestem na czele[13]. Nieliczne ocalałe pamiątki dawnych dziejów prawosławia i ruskiej narodowości miały według uwidaczniających się w statucie zamysłów założycieli placówki służyć podtrzymaniu „wśród miejscowej ruskiej ludności wiedzy o swoich religijnych przekonaniach i narodowych odrębności”. Jak ważne to było zadanie, pokazuje bez wątpienia nieprzypadkowe i wymowne przesunięcie naukowego celu działalności Muzeum na plan dalszy w stosunku do misji ideowo-religijnej.

We frazie: „dla zachowania ocalałych przed działaniem czasu nielicznych pamiątek dawnego istnienia prawosławia i ruskiej narodowości, głównie w granicach lubelskiej i siedleckiej guberni, w celu podtrzymania wśród miejscowej rosyjskiej ludności wiedzy o swoich religijnych przekonaniach, narodowych odrębności” ujawnia się znakomicie stosunek inicjatorów omawianego przedsięwzięcia do pamięci. Jest to pamięć – jeśli można użyć takiego terminu – świadomie zawężona, ograniczona zarówno pod względem etnicznym, terytorialnym, jak i konfesyjnym. Tę konkluzję potwierdza brzmienie paragrafu 2, w którym wytyczono zakres zbiorów („cerkiewno-historyczne pamiątki”) i przedstawiono cel ich gromadzenia

---

[12] *Уставъ Церковно-Археологическаго Общества при Кіевской Духовной Академіи*, Кіевъ 1882, s. 3 (§ 1). Oryginalny, pierwszy statut zatwierdzony został 9 IV 1878 r. Nie mieliśmy do niego dostępu, lecz minimalne, nieistotne z naszej perspektywy różnice w § 1 obu aktów przedstawił Nikołaj Petrow – М. Петров, *Скрижалі пам'яті*, коментарі та додатки склав В. Ульяновський, Київ 2003, s. 123. Za dostarczenie fotokopii odpowiednich fragmentów tej książki składam podziękowania prof. Witalijowi Michajłowskiemu z Kijowa.

[13] Taką postawę Bractwa potwierdzają słowa Korałłowa – Ф. Кораллов, *Церковно-археологическій музей*, s. 9–11.

(objaśnienie religijno-narodowego bytu prawosławnych obywateli tutejszego kraju w minionych czasach), a także jednoznacznie określono krąg potencjalnych odbiorców działalności placówki („zwolennicy prawosławia i rosyjskiego narodu") w drugim przypisie do analizowanego dokumentu.

Praktycznie tak samo przedstawione zostały cele Muzeum oraz środowisko z nim związane w paragrafie 3 dokumentu („Wyżej wyliczone pamiątki cerkiewno-narodowej miejscowej starożytności pozyskiwane są jako dary od cerkwi, monastyrów i osób prywatnych, zwolenników prawosławia i rosyjskiej narodowości"), gdzie zwraca jeszcze uwagę wyraźne uwypuklenie związków między Cerkwią a narodem.

Nieliczne ocalałe pamiątki prawosławia służyć więc mają w zamierzeniach autorów statutu budowaniu samoświadomości ludności prawosławnej utożsamiającej się z rosyjskim pierwiastkiem etnicznym, a także niewątpliwie – choć to nie zostało podane wprost – z polityką Carstwa na konkretnym terytorium (gubernie lubelska i siedlecka). Co prawda, pewien drobny wyłom stanowią, jeśli chodzi o zakres eksponatów, wymienione w paragrafie 10 „cerkiewno-archeologiczne zabytki, które stanowiąc lokalnie czczone świętości, nie mogą być nabyte przez muzeum, jak na przykład cząstki Żywotwórczego drzewa Krzyża Pańskiego z jednego z lubelskich kościołów i z kościoła świętokrzyskiego na Łysej Górze w guberni kieleckiej". Zwróćmy jednak uwagę, że te znajdujące się w katolickich kościołach obiekty zostały nazwane – co można uznać za celowy zabieg retoryczny – „cerkiewno-archeologicznymi".

Muzeum zbierając pamiątki rusko-cerkiewnej (w znaczeniu: rosyjsko-prawosławnej) przeszłości miało więc budować określoną narrację na temat historii regionu. Miało wykazywać jego odwieczną – długo tłamszoną przez Polaków i katolicyzm – ruskość (rosyjskość) i przynależność do kręgu prawosławnego. Nie było to zresztą stanowisko bezpodstawne. Chełm został założony przez noszącego od 1253 roku tytuł króla Rusi Daniela Romanowicza (około 1201–1264) i przez niemal dwadzieścia lat był jego główną rezydencją/stolicą państwa. Również w późniejszym czasie Chełm był ważnym ośrodkiem Rusi halicko-wołyńskiej, a w ręce polskie dostał się ostatecznie dopiero w 1385 roku, co zresztą przez długie lata nie wpłynęło na miejscową strukturę etniczną i religijną. Powiat chełmski (od 1912 roku, w rozszerzonych granicach, gubernia chełmska) był więc niezaprzeczalnie

obszarem historycznie ruskim. Jednak setki lat pozostawania w granicach Królestwa Polskiego, a potem Rzeczpospolitej spowodowały daleko idące zmiany w postaci polonizacji i katolicyzacji rejonu, przy czym przeważająca tam ludność ruska/ukraińska w większości przyjęła unię[14]. Poczynania Bractwa Bogurodzickiego, realizowane między innymi przez działalność muzealną, miały przynieść zdecydowane odwrócenie tego procesu. Można więc – podsumujmy ten wątek – na przykładzie założeń ideowych zawartych w poddanym analizie dokumencie mówić o konsekwentnym wprzęgnięciu Pamięci, upersonifikowanej między innymi (ale przecież nie tylko) przez placówki muzealne i ich zbiory, w służbę prawosławia i caratu.

Na koniec przedstawmy jeszcze kilka uwag na temat podanych w statucie zasad funkcjonowania placówki. Prezentują się one całkiem profesjonalnie. Analizowany dokument zawiera regulacje w kwestiach: sposobów pozyskiwania obiektów, powołania stanowiska kustosza, prowadzenia księgi inwentarzowej, profesjonalnego wyposażenia i utrzymania muzeum, czasu udostępniania zbiorów, obowiązku corocznej sprawozdawczości z działalności, gromadzenia dokumentacji (opisy, fotografie) cennych obiektów, które z różnych względów nie mogą być włączone do zbiorów. Są to ustalenia szczegółowsze niż w kijowskim pierwowzorze i słuszne, lecz w praktyce ich realizacja przedstawiała się niezbyt dobrze. Zwrócił już na to uwagę kurator kijowskiego Cerkiewno-Archeologicznego Muzeum Nikołaj Petrow, który wizytował placówkę w 1893 roku. Nie odmawiając zbiorom wartości, szczególnie przy uwzględnieniu małego znaczenia miasta, jakim był wówczas Chełm, stwierdził on, że największym mankamentem Muzeum jest brak chronologicznego i systematycznego opisu kolekcji oraz literatury przydatnej do wykonania tego zadania. Owe niedostatki miały powodować małą popularność Muzeum w kraju[15].

Dariusz Dąbrowski

---

[14] Zarys dziejów Chełma zob. *Chełm i Chełmskie w dziejach*, red. R. Szczygieł, Chełm 1996.

[15] Н. П. [Н. И. Петров], *Холмский музей церковныхъ древностей*, Кіевская Старина, 1893, 10, s. 155–157.

Statut ordynacji rodziny książąt Czartoryskich na Gołuchowie

1893

komentarz

Kamila Kłudkiewicz

Podstawa edycji:

Statut ordynacji (fideikommissu – rodzinnego) rodziny książąt Czartoryskich na Gołuchowie, Kalisz: Drukarnia pospieszna J. Szczeciński, 1933 (Poznań, Archiwum Muzeum Narodowego, sygn. ZRNP - 9 -1).

Wykorzystano fragment ilustracji:

Fragment Biblioteki Zamku Gołuchowskiego (źródło: https://fotopolska.eu/Goluchow/ b90214,Wnetrza_zamkowe.html?fbclid=IwAR2F3sYrKbMDrdh09zWw19XEkE5CSakJ-3ZHgmXXhvbjTeYZ2wispqL5f3mE&f=369673-foto).

Działo się w Poznaniu dn. 20 Maja 1893 w Królewskim Wyższym Sądzie Koronnym

Obecni:
Radca Wyższego Sądu Krajowego Ulrici, jako Sędzia
Referendarjusz Kempner, jako pisarz sądowy

W sprawie Ordynacji (fideikommissu rodzinnego) Hrabiny Kościelec-Działyńskiej, w terminie wyznaczonym na dzień dzisiejszy do przyjęcia i do obwieszczenia aktu nadawczego, stawił się adwokat Dr. jur. Zygmunt Dziembowski Pomian, zdolny do działań prawnych i składowi dobrze znany – tenże oświadczył:

Izabella Elżbieta Marja Teresa Emanuela Anna Zofija z Książąt Czartoryskich Hrabina Kościelec Działyńska, wdowa na zamku w Gołuchowie w powiecie Pleszewskim zamieszkała, czasowo w Paryżu przebywająca, przez pełnomocnictwo złożone przeze mnie przy podaniu akt w dn. 24 kwietnia r. bieżącego, a sporządzone przez nią w Paryżu w dn. 20 kwietnia 1893 r. przed konsulem Rzeszy Niemieckie[j] w Paryżu, zleciła mi, abym za nią i w jej imieniu złożył Wyższemu Sądowi Krajowemu i podał do protokołu sądowego i do ogólnej wiadomości akt nadawczy ustanowionej przez nią Ordynacji Rodziny Książąt Czartoryskich stosownie do wskazań, zawartych we zmiankowanem pełnomocnictwie i składających się ze wstępów i dwudziestu paragrafów.

Wskutek tego podaję do wiadomości i do protokołu za wzmiankowaną Hrabinę Kościelec Działyńską w jej imieniu, niniejszy akt nadawczy jak następuje:

WSTĘP

Na zamku w Gołuchowie, w powiecie Pleszewskim umieściłam zbiór dzieł sztuki różnego rodzaju, który zbierałam w długim lat szeregu. Życzeniem

jest mojem, aby te dzieła sztuki się nie rozproszyły i aby zbiór ten, zachował się pełny i cały po wieczne czasy.

Spodziewam się, że zbiór powyższy ogółowi pożytek przyniesie, wywołując i podnosząc upodobanie do sztuki i zmysł piękna; oglądanie tych zbiorów ma być dostępne dla każdego, pragnącego znaleźć źródło pomocnicze do badań naukowych i w zakresie sztuki.

Dla tem lepszego zabezpieczenia tych zbiorów przez zachowanie w rękach mej rodziny z uwzględnieniem ich pożyteczności dla ogółu, ja Izabella Elżbieta Marja Teresa Emanuela Anna Zofja z Xiążąt Czartoryskich owdowiała Hrabina Kościelec Działyńska na Zamku Gołuchowskim w powiecie Pleszewskim, z zastrzeżeniem Najwyższego zezwolenia – ustanawiam następującą

Ordynację
rodziny Xiążąt
Czartoryskich
na wieczne czasy, pod następującymi warunkami

§ 1.

Do Ordynacji XX. Czartoryskich mają należeć[1]:

1. moje dobra rycerskie Gołuchów z folwarkiem Przekupowo w pow. Pleszewskim[2]

---

[1] Ordynacja Czartoryskich na Gołuchowie obejmowała majątki ziemskie Izabelli z Czartoryskich Działyńskiej znajdujące się w Prowincji Poznańskiej (Wielkopolsce pod zaborem pruskim). Nabycie części z nich – Sepienka i Konojada – Czartoryscy i Działyńscy dyskutowali przed ślubem Izabelli z Janem Działyńskim. Majątki zakupiono dla przyszłych małżonków. Gołuchów (zakupiony przez Tytusa Działyńskiego dla jego syna Jana) Izabella otrzymała od męża w ramach rozliczeń sum pożyczonych mu w czasie jego przymusowej emigracji po powstaniu styczniowym.

[2] Izabella z Czartoryskich Działyńska posiadała majątek ziemski w Gołuchowie w ówczesnym pow. pleszewskim, na południu Prowincji Poznańskiej, niedaleko granicy z Rosją. W Gołuchowie znajdował się przebudowany przez Działyńską renesansowy zamek z jej kolekcjami dzieł sztuki. Obecnie wieś Gołuchów znajduje się w pow. pleszewskim, w woj. wielkopolskim.

2. moje dobra rycerskie Wszołów w pow. Pleszewskim[3]
3. moje dobra rycerskie Konojad[4] i Doły[5] z folw. Dalekie
4. dobra rycerskie Sepienko wraz z majątkiem Łagiewniki II, w pow. Kościańskim[6]
5. grunta włościańskie Tursko No. 8, 10, 61, 82, 96, 121[7]
6. Jako kapitał ordynacki w papierach wartościowych:
   a) Austriacka 4% Renta złota wartości nominalnej 300 000 Guld. Austrjackich (trzysta tysięcy Guld.)
   b) niemiecka 3% pożyczka państw. nominalnej wartości 336 000 marek (trzysta trzydzieści sześć tysięcy marek)
   c) listy zastawne w 3½% Poznańskiego Ziemstwa Kredytowego (Landschaft) nominalnej wartości 64 000 marek (sześćdziesiąt cztery tysiące marek)
7. Wszystkie meble, dzieła sztuki, obrazy, sztychy, przedmioty srebrne i porcelanowe, które się w Zamku Gołuchowskim znajdują i które są wymienione w załączniku „zbiory sztuki hr. Izabelli Działyńskiej, z domu X. Czartoryskiej, na zamku w Gołuchowie": z wyjątkiem jednak wymienionej na str. 89 bibljoteki, która do Ordynacji włączona nie będzie, a natomiast powinna pozostać przy majątku alodjalnym[8].

---

[3] Majątek ziemski Wszołów znajdował się na terenie ówczesnego pow. pleszewskiego, na południu Prowincji Poznańskiej, obecnie w pow. pleszewskim, w woj. wielkopolskim.

[4] Majątek ziemski Konojad w XIX w. należał do większych wsi w ówczesnym pow. kościańskim, w Prowincji Poznańskiej. Obecnie wieś znajduje się w pow. grodziskim w woj. wielkopolskim.

[5] Majątek ziemski Doły w XIX w. administracyjnie przynależał do pow. kościańskiego w Prowincji Poznańskiej. Obecnie wieś znajduje się w pow. grodziskim w woj. wielkopolskim.

[6] Majątek ziemski Sepienko z przyległym do niego majątkiem Łagiewniki w XIX w. leżał w pow. kościańskim w Prowincji Poznańskiej, obecnie znajduje się w pow. kościańskim w woj. wielkopolskim.

[7] Działki ziemskie we wsi Tursko pod Gołuchowem znajdowały się na terenie pow. pleszewskiego w Prowincji Poznańskiej. Obecnie wieś Tursko leży w pow. pleszewskim, w woj. wielkopolskim.

[8] Majątek alodialny – majątek niewłączony do dóbr ordynackich, którym ordynat mógł swobodnie dysponować bez zgody zarządu ordynacji.

§ 2.

Po upływie trzech miesięcy od najwyższego zatwierdzenia aktu nadawczego mają być papiery wartościowe wymienione w p. 6 § 1 złożone do zachowania w Królewskim Urzędzie Depozytowym w Poznaniu.

Użytkowanie procentów od kapitałów ordynackich należy się każdorazowemu Ordynatowi:

Papiery wartościowe nie powinny być w obiegu.

Ordynat ma obowiązek ubezpieczania papierów wartościowych od strat wskutek losowania, jeżeli będą istniały odpowiednie instytucje ubezpieczeniowe. W razie gdyby które z papierów wartościowych były wycofane z obiegu, Komitet Ordynacji (§ 17) ma obowiązek zarządzenia co do umieszczenia kapitału na oprocentowanie. Wolno jednak nabywać tylko takie papiery wartościowe, które są zagwarantowane przez Państwo lub prowincję (kraj).

Umieszczanie kapitału ordynackiego na hipotekach ziemskich jest dopuszczalne tylko do wysokości połowy szacunku Ziemstwa Kredytowego.

§ 3.

Kurator Ordynacji (§ 18) ma obowiązek czuwania nad losowaniem i wycofywaniem papierów wartościowych, ubezpieczeniem ich od strat na kursie i wymianą sztuk wycofanych z obiegu.

Gdyby Ordynat nie spełniał nałożonych nań w myśl § 2 obowiązków wówczas Kurator winien zawiadomić o tem Komitet, który ma prawo zmusić do wypełnienia tych obowiązków ewentualnie w drodze sądowej.

§ 4.

Majątek wymieniony w § 1 ma być niepodzielny, a użytkowanie z niego służy tylko osobie powołanej, a mianowicie każdorazowemu Ordynatorowi.

§ 5.

Ordynacja XX. Czartoryskich wchodzi w moc z chwilą najwyższego zatwierdzenia. Pomimo, iż według niniejszego aktu nadawczego osoby płci żeńskiej wyłączone są od dziedziczenia Ordynacji, to jednak ja,

Izabella Elżbieta Marja Teresa Emanuela Zofjia, z domu ks. Czartoryska, z dochodów o majątku Ordynacji korzystać będę. Dopiero po mej śmierci dziedziczyć będą osoby wymienione w § 6 lub ich potomkowie.

§ 6.

Kolejność dziedziczenia w Ordynacji ustanawia się następująco:
Powołane będą następujące osoby lub ich następcy męscy:

I. Książę Witold Kaźmierz Czartoryski, syn ks. Władysława Czartoryskiego i jego małżonki Małgorzaty z XX. Orleańskich.
II. Książę Adam Ludwik Czartoryski, syn ks. Władysława Czartoryskiego i jego małżonki Małgorzaty z XX. Orleańskich,
III. Książę Adam Czartoryski, syn ks. Adama Czartoryskiego i jego małżonki Wandy z ks. Radziwiłłów.
IV. Książę Zygmunt Czartoryski, syn ks. Adama Czartoryskiego i jego małżonki Elżbiety z hr. Działyńskich
V. Książę Zdzisław Czartoryski, syn ks. Adama Czartoryskiego i jego małżonki Elżbiety z hr. Działyńskich
VI. Książę Marceli Czartoryski, syn ks. Aleksandra Czartoryskiego i jego małżonki Marceliny z ks. Radziwiłłów.
VII. Książę Jerzy Czartoryski, syn ks. Konstantego Czartoryskiego i jego małżonki Marji z Dzierżanowskich
VIII. ks. Witold Czartoryski, syn ks. Jerzego Czartoryskiego i jego małżonki Marji z Czermaków.

Wyżej wymienieni dziedziczą według prawa starszeństwa § 149 ff cz. II Tit. IV A. L. R.[9]

Linja II wtedy dopiero będzie miała prawo dziedziczenia, gdy wygaśnie męskie potomstwo linji I, każda z powołanych w dalszym ciągu linji dojdzie do dziedziczenia Ordynacji dopiero wówczas gdy wygaśnie męskie potomstwo bezpośrednio poprzedzającej ją linji. Od powyższej zasady pierworództwa postanawiam wszakże następujące wyjątki:

[9] Allgemeines Landrecht für die Königlich Preussischen Staaten (ALR) – tzw. landrecht pruski, powszechny kodeks praw obowiązujący w Prusach w latach 1794–1900.

Gdyby Ordynat mający kilku synów posiadał po za powyżej ustanowioną Ordynacją i inną jaką ordynację rodziny XX. Czartoryskich, którą zgodnie z jej ustanowieniem dziedziczyłby jego syn najstarszy, wówczas będzie miał prawo na wypadek swojej śmierci, przenieść prawo dziedziczenia ustanowionej niniejszem Ordynacji na swego młodszego drugiego z rzędu syna.

To przeniesienie może nastąpić przez wyrażenie ostatniej woli w formie przepisanej przez prawo dla testamentów, lub przez oświadczenie notarialne lub przez sąd zaświadczone i do akt Ordynacji złożone.

To oświadczenie może być odwołane tylko przez oświadczającego a nie przez jego spadkobierców. Po zejściu powołanego w tem sposób młodszego syna dziedziczy jego potomstwo płci męskiej według zasad pierworództwa zgodne § II cz. II tit. 4 A. L. R. W wypadku wygaśnięcia i tego potomstwa w linji męskiej powołany będzie ten, który według ustępów 1 i 2 paragrafu uprawniony jest do dziedziczenia, bez względu na to, czy posiada już inną ordynację czy nie. Paragrafy 166 i 179 ff. Część II tyt. 4 A. L. R. nie mają w tym wypadku zastosowania.

§ 7.

Co 10 lat, licząc od dnia ustanowienia Ordynacji, ma być przez Kuratora Ordynacji a pod kontrolą Komitetu ordynackiego (§17) sporządzone dokładne drzewo genealogiczne rodziny, jako też wykazy mających prawo następstwa w Ordynacji. Do tego wykazu powinny być dołączone wszelkie dokumenty stwierdzające stosunki spadkowe. Jeden egzemplarz ma być przechowywany w archiwum rodziny XX. Czartoryskich w Gołuchowie, a odpis poświadczony przez Kuratora ma być dołączony do akt Ordynacji.

Równocześnie Kurator powinien się zatroszczyć o hipoteczne zapisanie Agnatów i jest niniejszem upoważniony do czynienia odpowiednich wniosków.

§ 8.

Ordynat powołany do objęcia Ordynacji powinien być wprowadzony przez uroczyste oddanie na które powinien zaprosić Kuratora i Ko-

mitet Ordynacji. Ordynatowi ma być przede wszystkim odczytany akt nadawczy, poczem przedstawione mu zostaną katalogi i wykaz załączników, a następnie sprawdzone i opisane ich istnienie i stan. Ordynat winien złożyć przyrzeczenie, że nałożone nań obowiązki spełniać będą gorliwie i sumiennie. Gdyby Komitet na tę uroczystość się nie zebrał, wystarczy obecność Kuratora, który czynności tych dokona i zaświadczy to odnośnym dokumentem.

§ 9.

Z możności dziedziczenia Ordynacji wyłączeni są:

1. Dzieci nieprawego łoża i adoptowane
2. osoby płci żeńskiej
3. osoby karane za pospolite zbrodnie
4. osoby ubezwłasnowolnione z powodu choroby umysłowej lub marnotrawstwa
5. osoby urodzone z małżeństwa z osobą stanu nieszlacheckiego, z wyjątkiem jedynie, gdy takie małżeństwo zawarte zostało za jednomyślną zgodą Komitetu Ordynacji.

Zgoda taka musi być podpisana przez wszystkich członków Komitetu i dołączona do akt Ordynacji w Gołuchowie.

Dzieci osób wymienionych w p. 3 i 4 nie są wyłączone od dziedziczenia.

Gdyby nawet ubezwłasnowolnienie zostało następnie uchylone (Nr 4) to jednak prawo dziedziczenia danej osobie przywróconem być nie może.

§ 10.

W następujących wypadkach Ordynat traci prawo do Ordynacji na rzecz najbliższego, mającego prawo do następstwa:

1. Gdy ogłoszona będzie upadłość majątku Ordynata.
2. Gdy majątek Ordynacki obłożony został aresztem przez wierzycieli.
3. Gdy Ordynat majątek poważnie dewastuje lub części majątku ordynackiego bez zgody Komitetu odsprzedaje.
4. Gdy Ordynat pozbawiony będzie honorowych praw obywatelskich lub ubezwłasnowolniony.

W razie gdy Ordynat prawa swe utraci otrzymywać będzie na swoje utrzymanie corocznie 10% od czystego dochodu z majątków Ordynacji.

Gdyby jeden z wymienionych w p. 1–4 wypadków miał miejsce kurator ma obowiązek niezwłocznie zawiadomić o tem Komitet, a ten ma decydować, czy Ordynat prawa swe utraca.

Droga sądowa jest w tym wypadku wykluczona.

Gdy tylko zapadnie decyzja Komitetu o wykluczeniu Ordynata, Kurator będzie miał prawo i obowiązek usunięcia tego Ordynata, ewentualnie przeprowadzenia eksmisji w drodze sądowej.

§ 11.

Po śmierci każdorazowego Ordynata, albo w razie gdyby został on praw do Ordynacji pozbawiony (§ 10) wstępuje na jego miejsce agnat najbliższy według § 6.

Powołany agnat dziedziczyć może Ordynację dopiero po ukończeniu 24 roku życia. Do tej pory zarządza Ordynacją opiekun Ordynata, zawsze jednak pod nadzorem Komitetu Ordynackiego (§ 17).

W tym wypadku dochody z Ordynacji będą używane tylko w 1/3 na rzecz Ordynata, a 2/3 dochodów będą przelewane na fundusz minoracki. Kurator ma kontrolować wpłaty na fundusz minoracki (§ 14).

§ 12.

Co pięć lat kurator powinien przeprowadzać rewizję majątku Ordynacji i przynależności i sporządzane przez siebie sprawozdanie przedstawić Komitetowi, który ze swej strony ma zmusić Ordynata, ewentualnie w drodze sądowej to co brakuje uzupełnić a przedmioty uszkodzone przywrócić do poprzedniego stanu.

§ 13.

Na każdorazowym Ordynacie ciążą następujące obowiązki:

1. 5% od czystego dochodu ma on co 1-go lipca z dołu wpłacać na rachunek funduszu minorackiego.

2. 5% od czystego dochodu ma Ordynat corocznie na 1-go lipca z dołu wypłacać swojej Matce i takąż sumę swojemu rodzeństwu, które w równych częściach w tej sumie uczestniczą.
3. 4% od czystego dochodu otrzymuje wdowa po zmarłym ordynacie, o ile nie jest jednocześnie matką Ordynata.
4. Każdorazowy Ordynat ma w należytym porządku utrzymywać zamek i zbiory.
5. Każdorazowy Ordynat ma zarządzać odprawianie nabożeństw żałobnych, a mianowicie:
   – 15 lipca za duszę ś.p. ks. Adama Jerzego Czartoryskiego
   – 24 grudnia za duszę Anny z książąt Sapiehów księżnej Czartoryskiej
   – 30 marca za duszę Hrabiego Jana Działyńskiego
   – 14 grudnia za duszę Założycielki Ordynacji

Zajęcie względnie odstąpienie kwot pod l, 2 i 3 wyżej wymienionych jest niedozwolone. O ile by to jednak się stało wtedy obowiązek płacenia ze strony Ordynata upada.

Kurator winien kontrolować, aby powyższe obowiązki były przez Ordynata wypełnione. W wypadku nie wypełnienia powyższych obowiązków, zobowiązany jest Korektor bezzwłocznie donieść o tem Komitetowi, który ewentualnie na drodze sądowej zmusi Ordynata do wypełnienia swoich obowiązków.

§ 14.

Fundusz minoracki składa się z wpłat dokonywanych według § 11 i 13 aktu nadawczego. Pieniądze powinny być umieszczane w procentujących papierach wartościowych i tak samo zarządzane jak i fundusz Ordynacji.

W dziesięć miesięcy po przyjęciu Ordynacji przez nowego Ordynata fundusz minoracki ma być rozdzielony między młodsze rodzeństwo Ordynata.

Jeżeli Ordynat nie posiada rodzeństwa to fundusz minoracki pozostaje niepodzielony i zachowany.

Wpływy pieniężne mają być wnoszone do Królewskiego Zakładu Depozytowego w Poznaniu, a procenty doliczane do kapitału.

Za zezwoleniem Komitetu, Kuratora i Ordynata mogą być z funduszu minorackiego zużyte sumy na wyprawy dla młodszego rodzeństwa do wysokości połowy funduszu.

§ 15.

Kwota rocznego czystego dochodu z Ordynacji (§§ 10. II 13) ma być ustalona przez Ordynata i Kuratora. Spór co do wysokości czystego dochodu ma rozstrzygnąć sąd polubowny z wykluczeniem sądów zwykłych.

Sąd polubowny składać się będzie z trzech członków, przewodniczyć ma najbliższy pełnoletni agnat – jednego członka mianuje Ordynat, drugiego Komitet. Gdyby ktoś z powołanych członków sądu polubownego w przeciągu czterech tygodni zwłóczył z wykonaniem obowiązków swego urzędu, władze Ordynackie zamianują odpowiedniego zastępcę.

§ 16.

Do wydzierżawienia wystarczy zgoda Komitetu by umowa obowiązywała następców i mogła być wciągnięta do ksiąg hipotecznych.

§ 17.

Komitet Ordynacji składa się z 3-ch członków.

Jako pierwszych członków komitetu mianuję Panów:

1. Ks. Adama Czartoryskiego na „Wielkim Borze”[10]
2. Ks. Witolda Czartoryskiego zamieszkałego w Pełkiniach p. Przeworsk w Małopolsce (w Galicji)[11]
3. Hr. Stanisława Żółtowskiego z Niechanowa[12].

---

[10] Adam Antoni Bogusław Czartoryski (1845–1912) z tzw. wielkopolskiej linii Czartoryskich – syn Adama Konstantego Czartoryskiego z jego pierwszego małżeństwa z Wandą Augustą z Radziwiłłów. Jego ojciec poślubił później najstarszą córkę Tytusa Działyńskiego – Elżbietę. Para osiadła w wielkopolskim pałacu w Rokosowie. Adam Antoni Bogusław był posłem do Reichstagu Cesarstwa Niemieckiego i właścicielem majątku w Wielkim Borze koło Jutrosina.

[11] Witold Czartoryski (1864–1945) – ziemianin, członek austriackiej Izby Panów, właściciel klucza pełkińskiego w Galicji oraz majątku i pałacu w Konarzewie pod Poznaniem.

[12] Stanisław Żółtowski (1849–1908) – właściciel majątku i pałacu w Niechanowie pod Gnieznem, pochodzący ze znanej wielkopolskiej rodziny ziemiańskiej.

Komitet decyduje zasadniczo absolutną większością głosów i do ważności oświadczeń piśmiennych wymagane są podpisy dwóch członków. W razie śmierci lub wycofania się jednego z członków mają być dokonane wybory w sposób następujący:

Prawo wybierania mają wszyscy pełnoletni agnaci wylegitymowani w aktach Ordynacji, (§ 7) wybranymi mogą być osoby nieskazitelne, z pełnią praw obywatelskich i zamieszkałe w Europie.

W razie konieczności nowych wyborów wzywa Kurator wszystkich uprawnionych przez listy polecone, by w przeciągu miesiąca podawali na jego ręce odpowiedniego kandydata.

Po upływie 6 tygodni listy mają być otworzone i postępowanie wyborcze zakończone. Wybranym jest kandydat który otrzyma największą ilość głosów. Przy równej ilości głosów rozstrzyga los. Kurator ma obowiązek przeprowadzenia postępowania wyborczego i zakomunikowania o tem Władzom Ordynackim w celu stwierdzenia mocy prawnej tej czynności. Orzeczenie Władz Ordynackich jest obowiązujące i niezaskarżalne.

Jeżeli ani jeden głos nie został oddany, wówczas wybiera Władza Ordynacka odpowiednią osobę z pomiędzy agnatów lub krewnych.

§ 18.

Prawa i obowiązki Kuratora zostały wyżej określone. Ma być wybrany przez Komitet większością głosów i musi być królewsko pruskim poddanym.

Za swoje trudy Kurator otrzymuje wynagrodzenie, którego wysokość określa Komitet. Wynagrodzenie ma wypłacać Ordynat ze swoich dochodów. Kurator ma sprawdzać co pół roku czy są opłacane procenty od hipotek wniesionych. Gdyby to nie miało miejsca Kurator ma natychmiast nawet w drodze procesu odpowiednią sumę od Ordynata uzyskać i procenty uiścić.

Na pierwszego kuratora powołuję hr. Jana Grudzińskiego na Osieku[13]. Komitet Ordynacki zakomunikuje Władzom Ordynackiem o osobie wybranej przez Kuratora. Kuratora obecnego i dalszych zatwierdza Władza Ordynacka i zaopatruje w odpowiedni dokument nominacyjny.

---

[13] Jan Grudziński (1860–1906) – wielkopolski arystokrata, właściciel m.in. majątku Osiek pod Pakosławiem.

§ 19.

Zbiory sztuk i Zamek w Gołuchowie mają być udostępnione dla każdego co najmniej przez dni 15 w roku bez opłaty za wstęp[14].

Dni te mają być przez Ordynata wyznaczone i ogłoszone w pismach publicznych.

§ 20.

Przepisy o kontroli i poszczególnych obowiązkach Ordynata wchodzą w moc dopiero po śmierci założycielki, nie mniej przeto i Kurator i Komitet Ordynacji obejmują swe obowiązki natychmiast po zatwierdzeniu Najwyższem.

Jako uzupełnienie powyższego aktu nadawczego oświadczył pan adwokat Dr. Zygmunt Dziembowski Pomian co następuje:

Na mocy wspomnianego na początku pełnomocnictwa, jestem przez moją mocodawczynię upoważniony, aby za nią i w jej imieniu, wymieniony § 2 pod p. 7 nadawczego załącznik opiewający „zbiory dzieł sztuki Hrabiny I. Działyńskiej urodzonej Księżniczki Czartoryskiej na Zamku w Gołuchowie" podać do wiadomości i do protokołu sądowego jednakże

---

[14] Za czasów fundatorki, Izabelli z Czartoryskich Działyńskiej, oprócz arystokratów i przedstawicieli lokalnego ziemiaństwa Gołuchów zwiedziły na pewno dwie zorganizowane wycieczki. W tym czasie publiczność złożona była z wybranych i umówionych wcześniej gości, którzy mogli odwiedzać Gołuchów latem. W czasie nieobecności właścicielki opiekunowie zbiorów mieli za zadanie oprowadzać „tylko wybitne i znane osoby". Por. K. Kłudkiewicz, *Pomiędzy sferą prywatną a działalnością publiczną – aktywność kolekcjonerska Izabelli z Czartoryskich hr. Działyńskiej w 2 poł. XIX wieku*, w: *Życie prywatne Polaków w XIX wieku. „Portret kobiecy". Polki w realiach epoki*, t. 2, red. J. Kita, M. Sikorska-Kowalska, Łódź–Olsztyn 2014, s. 177–192. Po śmierci fundatorki i objęciu majątku gołuchowskiego statusem ordynacji XX. Czartoryskich, zwiedzanie było możliwe po wcześniejszym uzyskaniu zgody zarządu ordynacji. Wydany przez właścicieli zamku oficjalny przewodnik informował: „Zbiory gołuchowskie są dostępne każdego dnia, z wyjątkiem poniedziałków i dni poświątecznych, w czasie od 1-go maja do 1-go października, za poprzednim zgłoszeniem się do zarządu ordynacji gołuchowskiej", N. Pajzderski, *Przewodnik po muzeum w Gołuchowie*, Poznań 1929, [s.] 1. Zwiedzanie zamku było bezpłatne, ponadto w 1910 r. postanowiono, że od maja do września dwa razy w miesiącu obsługa zamku będzie bezpłatnie dowozić turystów z Pleszewa do Gołuchowa, R. Kąsinowska, *Gołuchów. Rezydencja magnacka w świetle źródeł*, Gołuchów 2006, s. 386.

z wyłączeniem wymienionej na str. 89 bibljoteki, która nie ma być wciągnięta. W związku z tem zaznaczam, wyjaśniając, że mocodawczyni moja nie ma zamiaru tego załącznika dotyczącego wzmiankowanych zbiorów sztuki powtórnie do protokołu sądowego podawać, jest jedynie wolą Założycielki Ordynacji, by wymieniony spis zbiorów należał do aktu nadawczego jako załącznik i tylko jako taki został podany do wiadomości.

Zaznaczam to na mocy wyjaśnienia danego przez moją mocodawczynię przy końcu pełnomocnictwa, przyczem wszelkie wyjaśnienia dawane przeze mnie w jej imieniu, tak samo ją zobowiązują, jak gdyby je sama składała.

Stosownie do wzmiankowanego udzielonego mi polecenia podaję sądownie do wiadomości wzmiankowany wykaz, dotyczący Zbiorów Sztuki który mi został przesłany, datowany w Paryżu 9 lutego 1893 r. i podpisany:

„Izabella, Elżbieta, Marja, Teresa, Emanuela, Anna, Zofja urodzona księżniczka Czartoryska, owdowiała Hrabina Kościelec Działyńska na zamku w Gołuchowie w powiecie Pleszewskim"

a co do powyższego podpisu przez Cesarskiego konsula w Paryżu w dniu 9 lutego 1893 uwierzytelniony został.

Następnie został wolno i wyraźnie panu dr. Zygmuntowi Dziembowskiemu odczytany załącznik, składający się ze 140 ponumerowanych kart z tytułem wpisanym na okładce i zaświadczeniem sporządzonem przed Konsulem Niemieckim w Paryżu, za wyjątkiem jedynie wymienionej na str. 89 bibljoteki, przyczem oświadczył on co następuje:

W imieniu mojej mocodawczyni owdowiałej Hrabiny Działyńskiej z domu Księżniczki Czartoryskiej oświadczam, że się zapoznałem z treścią wykazu odczytanego mi przed chwilą, a dotyczącego zbiorów sztuki Hr. I. Działyńskiej z domu X. Czartoryskiej na Gołuchowie i przyjmuję go, za moją mocodawczynię, w całości i w poszczególnych punktach.

Stwierdzam również w imieniu tej ostatniej, że spis powyższy jest tożsamy z załącznikiem wymienionym w p. 7 § 1 aktu nadawczego[15].

Wreszcie stwierdzam niniejszem w szczególności, że spis powyższy na str. 140 wykazu podpis bardzo dobrze jest mi znany jako podpis mojej mocodawczyni.

---

[15] Załącznik ten nie zachował się do naszych czasów.

W końcu, na mocy udzielonego mi pełnomocnictwa wnoszę o sądowe zatwierdzenie ogłoszonego w dniu dzisiejszym aktu nadawczego, o wyjednanie na to zezwolenia władcy kraju, po otrzymaniu zaś Najwyższego zezwolenia o ujawnienie mojej mocodawczyni w charakterze pierwszej właścicielki majoratu Ordynacji, ordynackiego charakteru gruntów do majoratu dołączonych, porządku dziedziczenia, oraz gruntów i dóbr wymienionych w § 1 w aktu nadawczego księdze wieczystej.

Następnie niżej podpisani urzędnicy sądowi na ostatniej stronie wielokrotnie wzmiankowanego spisu, dotyczącego zbiorów sztuki, umieścili obok podpisu Założycielki, następującą wzmiankę:

„Sądownie obwieszczono na rozprawie w Poznaniu dnia 20 maja 1893”
Ulrici (Radca Wyższ. Sądu Krajowego)
Kempner (referendariusz)

W końcu cały ten akt został powoli i wyraźnie przeczytany pełnomocnikowi, adwokatowi dr. Dziembowskiemu Pomian przez niego przyjęty i jak następuje

podp.: Dr. jur. Sigismund v. Dziembowski Pomian

Działo się jak wyżej

(-) ULRICI	(-) KEMPNER
Radca Wyższego Sądu Krajowego	Referendariusz

KOMENTARZ

Choć funkcjonowanie prywatnych muzeów nie zostało prawnie uregulowane w żadnym zakątku dziewiętnastowiecznej Europy, nie ulega wątpliwości, że część prywatnych kolekcji działała wówczas na zasadach zbliżonych do muzeów publicznych. Zbiory takie były dostępne dla publiczności (zazwyczaj w wyznaczone dni bądź po wcześniejszym umówieniu), miały naukowego opiekuna, były opisywane w niewielkich przewodnikach (wręczanych zwiedzającym) bądź obszernych katalogach (dostępnych jedynie dla wybranych ludzi nauki). Wreszcie nazwa „muzeum" w odniesieniu do takich kolekcji była używana przez samego kolekcjonera i ogół społeczeństwa. Istotną jednak trudnością w działalności otwartych dla publiczności kolekcji prywatnych była ich krótkotrwałość i brak widoków na funkcjonowanie w dłuższej perspektywie czasowej. Muzea prywatne trwały zazwyczaj do śmierci twórcy. Później ich istnienie zależało od postawy spadkobierców kolekcjonera, a ta była niepewna i nie zawsze uwarunkowana chęcią przyjęcia na siebie zobowiązania przekazanego przez ogarniętego pasją zbieracką spadkodawcy.

Sposobem na zapewnienie niepodzielności i trwałości prywatnego muzeum było utworzenie ordynacji rodowej, w późniejszym okresie również fundacji (możliwość taka pojawiła się po 1918 roku w prawodawstwie Drugiej Rzeczpospolitej). Ordynacja rodowa to instytucja prawna, której początki sięgają średniowiecza, popularna w nowożytnej Europie i przeżywająca rozkwit również w XIX wieku, zapewniająca niepodzielność ordynackiego majątku, ale także splendor rodu i prestiż tytułu ordynata[1].

W XIX wieku liczba ordynacji rodowych (w prawie niemieckim „fideikomisów") na ziemiach polskich znacznie wzrosła, przy czym najwięcej

---

[1] Na temat instytucji ordynacji zob. K. Sójka-Zielińska, *Fideikomisy familijne w prawie pruskim w XIX i pocz. w. XX*, Warszawa 1962; K. Kłudkiewicz, *Wybór i konieczność. Kolekcje arystokracji polskiej w Wielkopolsce na przełomie XIX i XX wieku*, Poznań 2016, s. 198–201.

powstało ich pod zaborem pruskim[2]. Co istotne, wiele takich ordynacji utworzono nie tylko w celu zabezpieczenia rodowego majątku przed rozpadem, ale także – a w niektórych przypadkach: przede wszystkim – dla zapewnienia trwałości kolekcji dzieł sztuki, które weszły w skład majątku ordynackiego oraz dla finansowego zabezpieczenia funkcjonujących muzeów prywatnych.

Warto wyraźnie podkreślić, że kiedy po pierwszej wojnie światowej ordynacja coraz częściej zaczęła uchodzić za instytucję przestarzałą i znikać z ustawodawstwa europejskiego, w polskiej ustawie o znoszeniu ordynacji rodowych z 13 lipca 1939 roku wyodrębniono i w sposób szczególny potraktowano ordynacje, z którymi „są związane instytucje o znaczeniu dla kultury narodowej albo zbiory archiwalne, biblioteczne lub muzealne" (art. 3 pkt 2 ustawy). Zniesienie takiej ordynacji wymagało zgody Rady Ministrów. W załączniku do ustawy wymieniono dwanaście owych „szczególnych" ordynacji. Warto je przypomnieć, gdyż w tych majątkach ordynackich znajdowały się znakomite – i dostępne dla publiczności – kolekcje dzieł sztuki, a część wymienionych ordynacji została powołana do życia w celu zapewnienia finansowania prywatnych muzeów. Były to ordynacje: ks. Czartoryskich na Gołuchowie (finansująca kolekcje gołuchowskie), hr. Krasińskich na Opinogórze, hr. Dzieduszyckich na Poturzycach-Zarzeczu (z tego majątku finansowano Muzeum Przyrodnicze im. Dzieduszyckich we Lwowie), hr. Lubomirskich na Przeworsku (finansująca Muzeum im. Lubomirskich przy lwowskim Ossolineum), ks. Czartoryskich na Sieniawie (finansująca Muzeum im. Czartoryskich w Krakowie), hr. Zamoyskich w Zamościu, ks. Radziwiłłów na Nieświeżu, margrabiów Wielopolskich Gonzaga Myszkowskich na Chrobrzu, hr. Branickich na Rosiu, hr. Potockich na Łańcucie, hr. Skórzewskich na Czerniejewie, ks. Radziwiłłów na Ołyce.

---

[2] Na temat ordynacji rodowych pod zaborem austriackim zob. M. Drożdż-Szczybura, *Ordynacje rodowe w XIX i pierwszej połowie XX wieku. Wielkie posiadłości ziemskie i ich kształt prawno-organizacyjny w Polsce porozbiorowej na przykładzie ordynacji łańcuckiej*, Kraków 1998. Na temat powstawania ordynacji pod zaborem rosyjskim zob. L. Narkowicz, *Ordynacja Tyszkiewiczowska na Zatroczu*, Warszawa 2007.

Instytucję rodowej ordynacji dla ochrony swoich znakomitych kolekcji starożytności i renesansowego rzemiosła artystycznego wykorzystała również Izabella z Czartoryskich hr. Działyńska (1830–1899)[3]. W 1893 roku założyła ordynację książąt Czartoryskich na Gołuchowie, która obok pełnienia funkcji ekonomicznej (ochrony majątku rodziny w Wielkopolsce) i prestiżowej (założenia siedziby rodowej dla nowej gałęzi rodu Czartoryskich) miała zapewnić trwałość kolekcji dzieł sztuki.

W zachowanym referacie na temat utworzenia ordynacji gołuchowskiej podkreślono aspekt ekonomiczny projektu: „Tworzymy przez ordynację gwarancję, że pewne rodziny historyczne, na których ciążą obowiązki wyższe, a na które społeczeństwo nasze spogląda jak na przywódców nie stracą ekonomicznej podstawy"[4]. Jednak głównym celem hr. Izabelli było przetrwanie jej kolekcji dzieł sztuki, czemu dała wyraz we wstępie publikowanego tu statutu ordynacji.

Statut gołuchowskiej ordynacji, jak inne tego typu akty prawne, regulował funkcjonowanie fideikomisu w przyszłości. Opisano w nim szczegółowo majątek ordynacji (§ 1), wskazano kolejność dziedziczenia ordynacji i osoby wyłączone od dziedziczenia (§ 6 i § 9), obowiązki ordynata (§ 13), określono system sprawowania kontroli nad ordynatem (powołanie kuratora i komitetu ordynacji, § 12, §17, § 18). Do statutu został dołączony spis wchodzących w skład ordynacji kolekcji dzieł sztuki, co gwarantowało ich niezbywalność i trwałość zbiorów. Równie istotny był zapewniony w § 19 bezpłatny dostęp do zbiorów gołuchowskich dla chętnych zwiedzających w co najmniej piętnastu dniach w roku, a także nałożony na ordynata obowiązek propagowania wiedzy o gołuchowskim muzeum.

Warto odnotować, że decyzję o utworzeniu ordynacji Izabella podjęła wspólnie z bratem ks. Władysławem Czartoryskim (1828–1894), założycielem Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie (w którym znalazły się: kolekcja puławska babki Izabelli i Władysława, Izabeli z Flemingów Czartoryskiej, oraz kolekcje zebrane przez samego Władysława). W lipcu 1884 roku rodzeństwo zadecydowało, że powstaną dwie ordynacje książąt

---

[3] O kolekcjach Izabelli z Czartoryskich Działyńskiej zob. K. Kłudkiewicz, *Wybór i konieczność*, s. 65–90 (tam wcześniejsza literatura).

[4] Biblioteka Polska w Paryżu, sygn. BPP 845, k. 14.

Czartoryskich: na Sieniawie i na Gołuchowie, które obejmą synowie księcia Władysława: ordynację sieniawską – ks. Adam Ludwik Czartoryski (1872–1937), a ordynację gołuchowską po śmierci Izabelli – ks. Witold Kazimierz Czartoryski (1876–1911)[5]. Po śmierci pierwszego ordynata gołuchowskiego, Witolda Kazimierza, jego majątek przejął brat Adam Kazimierz, który będąc pierwszym ordynatem sieniawskim został też drugim ordynatem gołuchowskim. Po jego śmierci w 1937 roku kolejnym ordynatem miał zostać (po ukończeniu dwudziestego czwartego roku życia) jego syn Władysław Maria (1918–1978).

Ordynacja sieniawska powstała po ustanowieniu ordynacji gołuchowskiej. Powołana do życia testamentem zmarłego w 1894 roku Władysława Czartoryskiego, oficjalnie została zatwierdzona przez austro-węgierskie władze w 1897 roku[6]. Podobnie jak Izabella, Władysław Czartoryski włączył do majątku ordynackiego zbiory dzieł sztuki (pod nazwą „Muzeum Xiążąt Czartoryskich"), zapewniając im trwałość i niezbywalność[7].

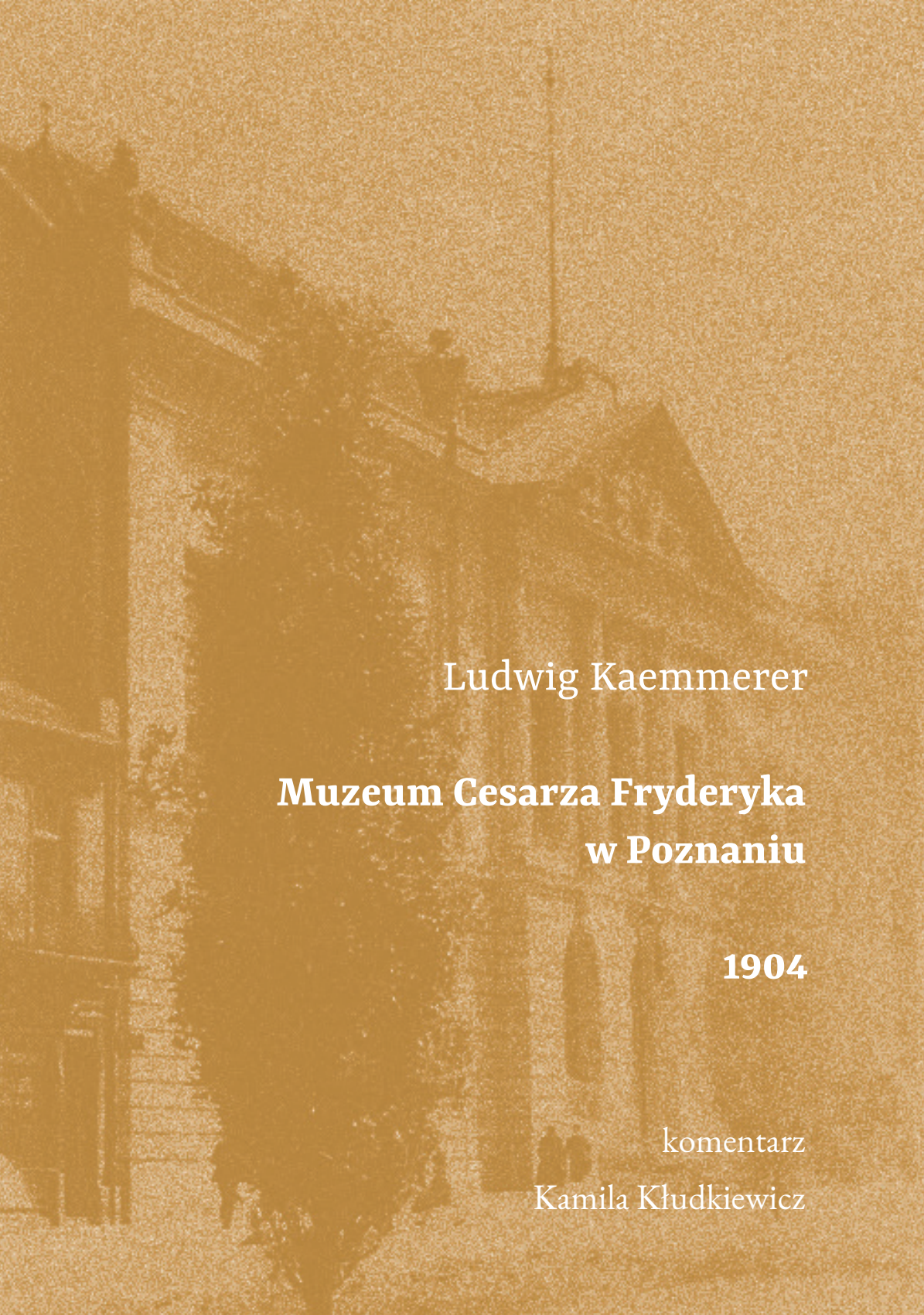
Kamila Kłudkiewicz

---

[5] Por. J. Nowak, *Ordynacja sieniawska książąt Czartoryskich. Plany – zamierzenia – realizacja*, Rocznik Biblioteki Naukowej PAU i PAN w Krakowie, 45, 2000, s. 135.

[6] *Ustawa z dnia 16 stycznia 1897 r. o ustanowieniu powierznictwa familijnego Książąt Czartoryskich*, Dziennik ustaw państwa dla królestw i krajów w Radzie państwa reprezentowanych, 1897, cz. XIII, s. 343–348. Odpis w Bibliotece Książąt Czartoryskich w Krakowie, sygn. 7147.

[7] Dokumentacja starań o powołanie ordynacji w monarchii austro-węgierskiej, kolejnych jej projektów oraz dyskusji z prawnikami ibidem, głównie sygn. 7147, 7285, 7294.



Ludwig Kaemmerer

Muzeum Cesarza Fryderyka w Poznaniu

1904

komentarz

Kamila Kłudkiewicz

Podstawa edycji:

Kaiser-Friedrich-Museum in Posen, 2. Jahresbericht, 1904, s. 6–13; przekład z języka niemieckiego: Michał Mencfel.

Wykorzystano fragment ilustracji:

Pocztówka: Galeria Malarstwa i Rzeźby Muzeum Narodowego w Poznaniu (źródło: https://fotopolska.eu/99057,foto.html).

Długo wyczekiwana, uroczysta chwila, gdy pomieszczenia Kaiser-Friedrich-Museum przekazywane są ku pożytkowi powszechnemu, skłania do poważnego spojrzenia wstecz i w przyszłość. Same te pomieszczenia, w których to przede wszystkim sztuka i jej wartości powinny dochodzić do słowa, zobowiązują mówcę do skromności i zwięzłości. Chciałbym najpierw ograniczyć się do krótkiego kronikarskiego przedstawienia historii gmachu i zbiorów do niego przeznaczonych – w prostych datach, które w swej surowej rzeczowości odsłaniają jednak przed głębokim, wnikliwym spojrzeniem wiele życia i zdeterminowanych dążeń, które znaczą uciążliwą drogę, prowadzącą wrażliwego miłośnika sztuki także ku tej, w niewielkim tylko stopniu ogniem własnej wytwórczości artystycznej ogrzanej, granicznej prowincji Niemiec; drogę, na której dziś, w dniu odświętnym i uroczystym, odpoczywamy – pełni satysfakcji z tego, cośmy już osiągnęli, ale i z tęsknym pragnieniem, by wciąż dalej i dalej podążać nią ku z każdym dniem coraz wyżej wznoszącemu się celowi. Bo cechą szczególną i wspaniałą każdego dążenia artystycznego jest to, że wynosi ono jego adeptów ponad nicości i pozorne wartości bytu powszedniego, że porywa ich w niepowstrzymanym locie ku pobłyskującemu w dali światu gwiazd, o którym ludzkość marzyła odkąd ręka człowieka nauczyła się trzymać dłuto i ucierać farby.

Historia Muzeum Prowincjonalnego w Poznaniu sięga już dziesięciu lat wstecz. Cofać ją bardziej, dając przegląd dążeń artystycznych różnych epok, które zostawiały swój ślad w tym kraju skolonizowanym przez kulturę niemiecką, byłoby wygodną wymówką dla kogoś, kto obawiałby się przy tak uroczystej okazji ukazać w nazbyt skromnym świetle ubogich faktów. Ja uciekać się do niej nie chcę; wiem bowiem, że mówię do grona słuchaczy, którzy nie lekceważą i tej odrobiny, która stała się tutaj faktem, do grona słuchaczy, którzy słusznie i zasłużenie połajaliby mnie, gdybym mówił o muzeum wyłącznie jako kwestii przyszłości. My wszyscy, którzy urodziliśmy się i dorośliśmy na Wschodzie naszej Ojczyzny, skromniejszą miarą mierzymy osiągnięcia w zakresie wykształcenia i obyczajów niźli czynią to spadkobiercy staroklasycznej kultury na Zachodzie. Wiemy, że dla wyko-

nanej tu pracy, której efekty w żadnym razie nie mogą stanowić przedmiotu powszechnego podziwu, pionierzy wylewali pot i krew, z rzadka tylko zbierając owoce swego wielkiego a bezinteresownego trudu. Tym większe będą nasza wdzięczność i nasze uznanie dla tego poświęcenia, im bardziej będziemy zdawać sobie sprawę z trudności, które stały na przeszkodzie dążeniom ku celom idealnym.

Gdy w roku 1888 obradowało w Poznaniu zgromadzenie ogólne niemieckich stowarzyszeń historycznych i starożytniczych, Towarzystwo Historyczne Prowincji Poznańskiej (Historische Gesellschaft für die Provinz Posen) – istniejące podówczas dopiero od trzech lat – zorganizowało w pomieszczeniach miejskiej hali gimnastycznej[1] wystawę historyczną ukazującą nadspodziewanie bogaty obraz życia artystycznego naszej prowincji w wiekach minionych. Przy tej okazji powiększono znacząco zbiory znalezisk prehistorycznych i historycznych, zgromadzone niemałym nakładem środków przez toż Towarzystwo i umieszczone w Królewskim Archiwum Państwowym, tworząc tym samym podstawę dla prowincjalnych zbiorów starożytniczych, których istnienie coraz usilniejszym czyniło pragnienie zapewnienia im stałej organizacji i opieki.

W roku następnym otrzymała Prowincja Poznańska prawo – innym prowincjom Monarchii przyznane już w roku 1876 – do samorządu terytorialnego. Z pełną wdzięczności satysfakcją wskazać można, iż wtedy właśnie powołany Związek Prowincjonalny (Provinzialverband), mimo że stanął przed szeregiem pilniejszych zadań administracyjnych, uznał natychmiast za swoje honorowe zobowiązanie wspierać i chronić duchowe i artystyczne interesy podległego mu terytorium. Już w roku 1893 starosta został upoważniony przez sejm prowincjonalny do podjęcia kroków niezbędnych dla powołania muzeum prowincjonalnego i biblioteki krajowej oraz do pozyskania dla ich urządzenia budynku komendantury wojskowej na rogu ulic Wilhelmowskiej i Nowej od władz wojskowych (Militarfiskus) prowincji.

---

[1] Chodzi o zjazd Związku Niemieckich Towarzystw Historycznych i Archeologicznych, który odbył się w miejskiej sali gimnastycznej na Grüner Platz, ob. tzw. Zielone Ogródki u zbiegu ulic Zielonej, Strzeleckiej i Długiej.

Przed królewskim asystentem archiwalnym, dr. Franzem Schwartzem, powołanym w lutym 1894 roku do przygotowania do otwarcia obu mających służyć prowincji siostrzanych instytucji, stanęło trudne zadanie sprawdzenia, które ze znajdujących się już w stolicy prowincji starożytności i dzieł sztuki odpowiednie byłyby dla ekspozycji w muzeum, oraz zatroszczenia się o ich trwałe zabezpieczenie. Negocjacje ze stowarzyszeniami i towarzystwami, które były w posiadaniu zbiorów, prowadzone były z takim zapałem i powodzeniem, że już 7 października 1894 roku – a więc prawie dokładnie przed dziesięciu laty – Muzeum Prowincjonalne i Biblioteka Krajowa mogły zostać oddane do użytku publicznego. Niewyczerpany zapał mojego poprzednika na stanowisku, którego śmierć w 1901 roku przedwcześnie przerwała pracowity żywot przepełniony uczuciem szczerego umiłowania ojczyzny i poważną pracowitością, wsparła pochwały godna ofiarność tutejszych towarzystw, zwłaszcza wspomnianych już: Towarzystwa Historycznego, Przyrodniczo-Naukowego, Artystyczno-Starożytniczego, do tego stopnia, że fundament poznańskiego Muzeum Prowincjonalnego uznać można za całkiem solidnie położony. A przecież ubogo reprezentowana sztuka musiała początkowo szukać swego skromnego miejsca w pomieszczeniach kasyn wojskowych, stajni i budynków gospodarczych. Nie było chyba jednak złą wróżbą, że właśnie tam, skąd generałowie wydawali rozkazy w służbie obronności kraju, wznosi się dzisiaj twierdza broniąca obszaru ducha i sztuki. Dzielna postawa, właściwa tamtym obrońcom ojczyzny, powinna i nas w tym miejscu zachęcać do odważnej, choć pokojowej walki o dobra idealne.

Dalszy rozwój kolekcji Muzeum Prowincjonalnego w źle oświetlonych i ciasnych pomieszczeniach dawnego Dowództwa Generalnego (Generalkommando) nie był możliwy. Budowa nowego gmachu, którego wielkość musiała być obliczona na przyszły rozrost muzeum, oraz rozdział od Biblioteki Krajowej okazały się wkrótce nieuchronne. Na posiedzeniach pruskiej izby deputowanych w roku 1896 doszło wreszcie do głosu przekonanie, że zamyślane przez rząd krzewienie kultury na tych od dawna zaniedbanych rubieżach Rzeszy rozciągać się musi i na obszar sztuki, tego najwyższego pojednawcy, i tak, na posiedzeniu w dniu 25 lutego 1899 roku, głosami większości przyznane zostały rządowi środki na wystawienie budynku muzealnego i uzupełnienie kolekcji.

Już 1 lutego tegoż roku pomiędzy władzami centralnymi królewskimi, Związkiem Prowincjonalnym i miastem Poznań została zwarta umowa w sprawie budowy muzeum prowincjonalnego, mocą której władze centralne zobowiązały się do wzniesienia nowego gmachu muzealnego wraz z niezbędnym wyposażeniem, przekazały Związkowi Prowincjonalnemu jednorazową kwotę w wysokości 25 tysięcy marek na uzupełnienie trzonu kolekcji oraz zapowiedziały przeniesienie do muzeum kolekcji sztuki hrabiego Raczyńskiego wraz z doroczną dotacją na jej utrzymanie; Związek Prowincjonalny zobowiązał się do administrowania i utrzymania muzeum, zaś gmina miejska Poznań do corocznej dotacji na jego utrzymanie.

Nowa budowla została wzniesiona w latach 1900–1903 według projektu pana dyrektora ministerialnego Karla Hinckeldeyna pod kierownictwem rządowego mistrza budowlanego Reiholda Ahrna i dziś oto zaczyna służyć swemu powołaniu. W międzyczasie Ministerstwo Kultu oraz Zarząd Generalny Muzeów Królewskich w Berlinie, przekazując liczne twory sztuki, znacząco wzbogaciły kolekcję, zaś inne dzieła mogły zostać nabyte dzięki funduszom oddanym do dyspozycji rządowi i Związkowi Prowincjonalnemu. Przede wszystkim możliwe było stworzenie kolekcji odlewów gipsowych wedle posągów starożytnych i współczesnych, która poprzez poszczególne znakomite artystycznie i wysmakowane przykłady objaśnia rozwój rzeźby i plastyki. Ale i dary innych instytucji oraz indywidulanych dobroczyńców w stosunkowo krótkim czasie tak pomnożyły zasoby naszych zbiorów, że te, mimo młodej metryki, nie muszą już obawiać się porównania z żadną z podobnych instytucji prowincjonalnych.

Nie mogę zakończyć tego krótkiego, ograniczonego do tego, co najistotniejsze, przeglądu historii Kaiser-Friedrich-Museum bez wyrażenia najszczerszej i najgłębszej wdzięczności wszystkim instytucjom, organom i osobom prywatnym, których współpraca doprowadziła do osiągniętego celu. Wszyscy oni przez swe zgodne działanie złożyli świadectwo przekonaniu, że ochrona dóbr idealnych jest i pozostać musi pierwszym i najważniejszym obowiązkiem każdego niemiecko-narodowego dążenia kolonizacyjnego.

Czas zmagań o godne schronienie dla skromnych, ale wyrosłych ze szczerego umiłowania ojczyzny i sztuki zbiorów Prowincji Poznańskiej mamy teraz za sobą. Dziś, dzięki trosce królewskiego rządu, świetlista prze-

strzeń wznosi się tam, gdzie niegdyś w półmroku tłoczyły się niepozorne na pierwszy rzut oka świadectwa poznańskiej kultury i sztuki. Niektórych nachodzi może trwożliwa myśl: czy uda się w tej szerokiej i wspaniałej ramie rozpiąć obraz, który byłby jej godny? Mnie, któremu powierzone zostało kierownictwo nowo zbudowanego muzeum, odpowiadać na takie pytanie, które obleka się w wątpliwości i troski, nie przystoi. Czas między siewem a żniwem jest dla rolnika czasem nadziei i zaufania; ale biada temu, dla kogo jest on czasem spokoju! Pilność i rzetelność, działanie i namysł wymagane są także od tego, kto spodziewa się owoców swojego zasiewu.

Zadania, które trzeba podjąć w tych mocą sił politycznych i architektonicznych wspaniale i pięknie urządzonych pomieszczeniach, są tak różnorodne i liczne, że muszę powstrzymać się dzisiaj przed choćby nawet pobieżnym wskazaniem dróg ich praktycznego wypełnienia. „Wierna wytrwałość w pracy" musi być przez długi czas jedynym programem administracji muzealnej i wszyscy, którym na sercu leży rozkwit naszego muzeum, torowanie i prostowanie drogi takim dążeniom powinni uważać za swój obowiązek i satysfakcję.

Niech mi będzie wolno choć w kilku słowach przedstawić wyznawane przeze mnie poglądy odnośnie do zadań i celów kolekcji publicznych w ogólności. Nie mogę przy tym nie napomknąć krótko o kwestiach artystyczno-politycznych, które nieomalże do przesytu roztrząsane są teraz w Niemczech z iście niemieckim zapałem i niestety z równie niemiecką jednostronnością. Jedni, którzy na sztandarach łopoczących na wietrze powszechnego entuzjazmu wypisali slogan „Sztuka dla wszystkich!", chcą uczynić z muzeów, zwłaszcza muzeów prowincjonalnych, szkoły ludowe z artystycznym materiałem dydaktycznym. Inni bronią poglądu, jakoby godne muzeum były jedynie najsubtelniejsze kwiaty i najdojrzalsze owoce sztuki wszystkich epok i krajów, które, co zrozumiałe, służyłyby wyłącznie najdojrzalszym i – powiedzmy bez ogródek – najbogatszym spośród mieszkańców ziemi. Ja chciałbym się postawić pomiędzy tymi dwoma wrogimi stronnictwami z wezwaniem: „Sztuka dla najlepszych!" Najlepszych, którzy o własnych siłach znajdują drogę do jej jakże często trudno dostępnych wyżyn – niechby pochodzili z chaty najemnika albo z częstokroć równie odległego salonu wielkiego bogacza.

Dumne, świadome swej wartości stronnictwo szczerych i poważnych przyjaciół sztuki powinno spotykać się tutaj, zapominając w obliczu miłości do sztuki o wszelkich partyjnych sporach, wszystkich społecznych i politycznych przeciwieństwach. Potężne społeczne i etyczne znaczenie sztuki polega w moim przekonaniu na tym, że czyni nas ona dumnymi sługami jeszcze dumniejszej pani, a nie na tym, że ją samą zniża się do roli służebnicy politycznych i społecznych celów. „Musimy przyjść do sztuki, nie sztuka do nas!" – oto dogmat, którego odrzucenie oznacza obrócić wniwecz wartość i godność sztuki. Do muzeum musi przyciągać człowieka tęsknota za dobrym i lepszym. Zwabcie i zapędźcie do niego masy, a prawdziwa sztuka wkrótce je opuści! W dzisiejszej dobie, gdy wychowanie ludowe bardziej leży na sercu większości uczonych niż samodoskonalenie, słowa te brzmią obco, niezgodnie z duchem czasu. Szczególnie podejrzanie brzmieć mogą tam, gdzie, jak w Poznaniu, muzea i biblioteki zakładane są ze środków uiszczanych przez ogół społeczeństwa i jemu też w sposób konieczny powinny służyć. Kaiser-Friedrich-Museum pozostanie otwarte dla każdego, od nikogo, kto przestąpi jego próg, nie będzie się żądać ateistycznego wyznania wiary – ale tak samo nie będzie się zważać na prymitywną żądzę mas tam, gdzie uszanować trzeba roszczenia sztuki.

Miłość do sztuki u nieartysty może pochodzić li tylko z szacunku i podziwu i kto odwiedza kolekcję sztuki powinien z respektem i wdzięcznością uświadomić sobie odświętność przestrzeni, do której wkracza. Jedynie wówczas szlachetne i poważne formy nadane przez architekta budynkowi muzealnemu nabiorą prawdziwego, głębszego sensu. Rozświetlony westybul powinien być przedsionkiem, w którym odwiedzający dostraja swe uczucie do dźwięków płynących ku niemu od dzieł wyższej sztuki. Zaspokojeniu innych, powszechnych potrzeb artystycznych, których znaczenia nie można kwestionować, niech służą, przede wszystkim poprzez rozumną naukę rysunku, szkoły, niech służą wykłady, wystawy, książki. Muzeum powinno być natomiast świętym okręgiem, miejscem kształcenia i uwznioślenia, a nie areną powierzchownej przyjemności i rozrywki.

W tym poważnym i wysokim sensie musi pojmować swe zadanie ten, którego obowiązkiem jest wiernie strzec artystycznego dziedzictwa minionych stuleci i oferować godne i natchnione przytulisko dla współczesnych dążeń i twórczości.

„Artystyczne dziedzictwo minionych stuleci?" Ten dumny termin zdaje się źle dobrany do opisania tego, co w dającym się przewidzieć czasie stanowić będzie nasze zbiory. Nie chcemy się nadymać tym, co posiadamy. Ale w mowie ludu żyje mądre powiedzenie: „Kto nie szanuje feniga, niewart jest talara". W podejmowanych przez naszych szlachetnych praojców, po części nieporadnych i nieudanych, próbach dotarcia do sztuki i jej zrozumienia, tkwi dążenie, które i dziś jeszcze powinno pobudzać do wytężonego ich naśladownictwa.

Syn naszej prowincji, hrabia Atanazy Raczyński, którego cenna kolekcja sztuki stanowi istotny element zbiorów Kaiser-Friedrich-Museum, wskazał nam drogę prowadzącą od ciasnoty prowincjonalnych i narodowych zapatrywań i ku wyżynom uniwersalnego umiłowania sztuki. Wzruszająco brzmi wypowiedź, do której skłonił go śmiały barwny szkic Makarta z jego zbiorów: „Nie rozumiem tego obrazu, niemniej jednak jestem nim zachwycony".

Taka rzadka naiwna szczerość i odważna skromność rozkwita tylko na gruncie bezgranicznego, szczerego poświęcenia się temu, co wyższe i najwyższe, co czczone przez nas jako sztuka i dar Boży. I kolekcja tego miłośnika sztuki pokazuje nam w najczystszej postaci, że najlepszym przewodnikiem, jakiemu przyjaciel sztuki powierzyć się może, jest otwarcie bez reszty swej wrażliwej osobowości na dążenia i cele twórców. Żaden uczony, który żyjąc w epoce zmarłego kolekcjonera za pomocą chłodnej krytyki mierzyłby historyczną rangę współczesnych mu dzieł rzeźby i malarstwa, nie byłby zebrał subtelniejszego kwiatu prawdziwej sztuki. Wielbiciel dawnych mistrzów i wcielony romantyk, który do swej galerii jako najwyśmienitsze perły wcielił dzieła Corneliusa, Overbecka, Schwinda i Steinlego, nie zatrzymał się przed nieubłaganym realizmem Menzla, przed gęstą zmysłowością Makarta, przed u współczesnych wywołującą tylko kręcenie głowami siłą fantazji Böcklina, bo jego miłość obejmowała wszystko, co zrodzone było z głęboko zakorzenionego umiłowania sztuki.

Tylko tego rodzaju żywiołowa skłonność do artystycznego przeżywania, niepytająca i niezastanawiająca się, co ją pobudza i co urzeka, prowadzi z głębin powszednich i wpojonych uprzedzeń ku radosnej rozkoszy i prawdziwemu zrozumieniu. Tylko z miłości sztuki wyrosnąć może naprawdę wartościowy sąd o sztuce. Bezgranicznej miłości jednego czło-

wieka do sztuki zawdzięcza Kaiser-Friedrich-Museum trzon swej kolekcji malarstwa, nadającej mu zupełnie wyjątkowe piętno. To jednak, że rezultat owego – ostatecznie egotycznego przecież – zachwytu służy znów ogółowi społeczeństwa zawdzięczmy pruskiemu władcy Fryderykowi Wilhelmowi IV, który przekazując hrabiemu Raczyńskiemu działkę [pod berliński pałac] postawił warunek, aby przechowywane w nim kolekcje sztuki zawsze dostępne były publiczności.

Niemcy mogą być dumne, że przekonanie o wartości i znaczeniu publicznych instytucji artystycznych i edukacyjnych przyjęło się w nich tak dalece, że tam, gdzie dla takich celów nie wystarczają tymczasem środki publiczne, osoby prywatne poczytują za swój szlachetny obowiązek wspierać je poprzez dotacje. Najjaśniej świecącym przykładem czynnego zaangażowania w działania państwa służące zarówno sztuce, jak i ogółowi społeczeństwa pozostanie po wsze czasy niemiecki cesarz, którego imię, dzięki łaskawości Jego Wysokości, nosi, przynosząc mu najwyższą chwałę, nasze muzeum. Cesarz Fryderyk już jako książę następca tronu był łaskawym opiekunem wszelkich przedsięwzięć artystycznych, a zwłaszcza Muzeów Królewskich w Berlinie. Swoją przychylność potwierdził nie tylko przejmując w roku 1871 jako urząd protektorat nad Muzeami Królewskimi, ale także poprzez niezliczone działania i zarządzenia, które są znane tylko wtajemniczonym, godne pamięci, świadczące o dogłębnym zrozumieniu dla hojnej i prawdziwie narodowej troski o sztukę.

Imię tego księcia z rodu niemieckich Hohenzollernów, oświeconego i zagrzewanego przez przepełnioną radością tworzenia kulturę renesansu, powinno być dla nas nieustającą zachętą, by i tu, na Wschodzie, głosić dobrą nowinę czynnego umiłowania sztuki, by jego zamysły, wyrosłe z odwiecznej, niezaspokojonej tęsknoty Niemców za sztuką i kierowane ku coraz wyższym celom, próbować na miarę naszych skromnych sił urzeczywistniać i w ten sposób okazać się godnym dostojnego imienia, które lśni nad wejściem do tego nowego przybytku sztuki.

Powiada się, że kultura, zwłaszcza zaś sztuki, dochodzą do dojrzałości za sprawą wielowiekowej tradycji, że nie można ich w mgnieniu oka wydobyć z nieuprawnego podłoża. To nie ulega wątpliwości. Ale tak samo prawdą jest, że kto się zdaje wyłącznie na dziedzictwo swych przodków, ten traci najlepszy pochop ku rozwijaniu własnych sił kulturowych. Toteż

wierzymy w twórczą siłę ziarna zasadzonego nowo w ziemi tego kraju, postrzeganego dotąd przez wielu jako jedynie kolonia rolna pod militarnym i administracyjnym nadzorem – z radosną nadzieją, że i w przyszłości zasiew ten podlegać będzie uważnej i nieustannej ochronie, w duchu słów wypowiedzianych przez wiecznej pamięci Cesarza Fryderyka w 1882 roku, w pięćdziesiątą rocznicę założenia Muzeów Berlińskich: „Z wdzięcznością możemy dziś kosztować to, co stworzyła wytrwała praca owych ponurych czasów. Ale kosztować będziemy z radością tylko wówczas, gdy będziemy mieć na uwadze zobowiązania, jakie na nas ciążą".

Najlepszym, co te pomieszczenia, tak uroczyście dziś otwierane, mogą zawrzeć nie jest bynajmniej martwy skarb starożytności i dzieł sztuki, lecz raczej życie duchowych i artystycznych natchnień, które się od nich rozpala i zaszczepia gorące zainteresowanie także tam, gdzie dotąd panowała tylko chłodna literacka lub wręcz w ogóle żadna znajomość spraw artystycznych.

Mówiąc o wartości takich jak nasz zbiorów, możemy powołać się na sąd jednego z naszych wielkich, na Goethego, który powiedział raz: „Przykro, jeśli to, co dane, postrzegać trzeba jako skończone i zamknięte. Zbrojownie, galerie i muzea, do których już niczego się nie dodaje, mają w sobie coś grobowego i upiornego; człowiek ogranicza swój umysł w tak ograniczonym kręgu sztuki, przyzwyczaja się widzieć w takich kolekcjach całość, zamiast wskutek wciąż nowych przybytków przypominać sobie, że w sztuce, tak jak w życiu, nie ma nic skończonego, lecz jest nieskończoność w ruchu".

Jedynie sztuka, która zmienia się w życie, w pozytywne życie, zasługuje na troskę współczesnych. I jako przybytek takiego życia zostały wzniesione te mury, miejsce spotkań i ucieczki dla wszystkich, którzy szczerze pragną spotkać się ze sztuką dla przyjaznej rywalizacji i przynoszącej radość rozkoszy. W czystym świetle szlachetnego podziwu dla sztuki muszą wreszcie rozproszyć się wszelkie polityczne i społeczne mgły, jakże często zaciemniające nasz horyzont.

I w tej radosnej nadziei, który oby spełniła się choć w skromnym stopniu, niech dokona się poświęcenie budowli poprzez starożytną sentencję: Quod bonum, faustum, felix fotunatumque sit!"[2]

---

[2] *Quod bonum, faustum, felix fotunatumque sit!* (łac.) – Oby to było sprzyjające, szczęśliwe i pomyślne!

Kaiser-Friedrich-Museum in Posen, 1904

Der Museum-Direktor, Professor Dr. Kaemmerer übernahm die Anstalt für den Dienst der Kunst mit folgender Festrede:

„Die langersehnte feierliche Stunde, in der die Räume des Kaiser Friedrich Museums der allgemeinen Benutzung übergeben werden, stimmt zu ernster, rückschauender und ausblickender Betrachtung. Diese Räume selbst indes, in denen vor allem die Kunst und ihre Werke zu Wort kommen sollen, machen dem Redner Bescheidenheit und Kürze zur Blicht. Ich will mich darauf beschränken, zunächst in Mappen Daten die Geschichte des Baus und der Sammlungen, die er aufzunehmen bestimmt ist, zu schildern – Daten, die in ihrer nüchternen Tatsächlichkeit dem tiefer eindringenden Blick gleichwohl viel Leben und eifriges Streben enthüllen, die den beschwerlichen Weg markieren, auf den nachfühlender Kunsteifer auch in diese, von Feuer eignen künstlerischen Schaffens nur wenig erwärmte deutsche Grenzprovinz vorgedrungen ist; – den Weg, an dem wir heute als an einem Fest- und Feiertage rasten, voll Genugtuung über das Erreiche, aber auch voll leidenschaftlicher Sehnsucht, ihn weiter und immer weiter zu seinem, mit jedem Tage höher sich hebenden Ziel zu verfolgen. Denn das ist das Einzige und Herrliche aller künstlerischen Bestrebung, daß sie ihre Jünger emporträgt über die Nichtigkeiten und Scheinwichtigkeiten des alltäglichen Daseins, sie fortreißt zu unaufhaltsamen Flug in eine fernher leuchtende Sternenwelt, die der Menschengeist sich erträumt hat, solange eine menschliche Hand den Meißel führte und die Farben rieb.

Die Geschichte des Provinzialmuseums zu Posen reicht gerade zehn Jahre zurück. Sie rückwärts zu verlängern durch einen Überblick über die verschiedenen Epochen jedweden künstlerischen Strebens, die ihren Rie-

derschlag in diesem Koloniallande deutscher Kultur hinterlassen haben, wäre ein bequemer Ausweg für den, der sich fürchtet, bei so festlicher Gelegenheit im Gewande allzu armseliger Tatsachen zu erscheinen. Ich will ihn nicht beschreiten; denn ich weiß, daß ich vor einem Hörerkreise spreche, der von dem Wenigen, was hier bisher Tatsache geworden ist, nicht gering denkt – vor einem Hörerkreise, der mich aber auch mit Recht undankbar und anmaßend schelten würde, spräche ich von dem Museum lediglich als einer Angelegenheit der Zukunft. Wir alle, die wir im Osten unseres Vaterlandes geboren und aufgewachsen sind, haben einen bescheideneren Maßstab für Errungenschaften der Bildung und Gesittung als die Erben altklassicher Kultur im Westen. Wir wissen, daß an so manchen Stück Arbeit, deren Ergebnis keineswegs Gegenstand allgemeiner Bewunderung zu sein braucht, hier Schweiß und Blut von zähen Vorkämpfern klebt, die nur selten die Früchte ihres unermüdlichen, selbstlosen Fleißes geerntet haben. Unser Dank und unsere Anerkennung für solche Aufopferung wird um so lebhafter sein, je deutlicher wir uns die Schwierigkeiten klar machen, die jedem Streben nach idealen Zielen sich hier entgegenstellen.

Als im Jahre 1888 in Posen eine Generalversammlung der deutschen Geschichts- und Altertumsvereine abgehalten wurde, veranstaltete die Historische Gesellschaft für die Provinz Posen, die damals erst auf ein dreijähriges Bestehen zurückblickte, in den Räumen der städtischen Turnhalle eine kulturgeschichtliche Ausstellung, die ein über Erwarten reiches Bild auch von dem Kunstleben vergangener Jahrhunderte in unserer Provinz entrollte. Die von derselben Gesellschaft unter Aufwendung nicht unerheblicher Mittel begründeten und im Königlichen Staatsarchiv untergebrachten Sammlungen vorgeschichtlicher und historischer Fundstücke wurden bei dieser Gelegenheit wesentlich vermehrt, und damit der Grundstock für eine provinzielle Altertumssammlung geschaffen, deren Vorhandensein den Wunsch nach einer festeren Organisation und Sicherung mehr und mehr rege machte.

Im Jahre darauf erhielt die Provinz Posen das Recht kommunaler Selbstverwaltung, das anderen Provinzen der Monarchie bereits 1876 verliehen war, und mit dankbarer Genugtuung darf darauf hingewiesen werden, daß der eben erst neu gefestigte Provinzialverband, der sich vor eine Reihe dringlicher Verwaltungsaufgaben gestellt sah, es allsobald als seine

Ehrenpflicht anerkannte, auch die geistigen und künstlerischen Interessen seines Bezirks fördern und pflegen zu helfen. Bereits im Jahre 1893 wurde der Landeshauptmann vom Provinziallandtag ermächtigt, die zur Errichtung eines Provinzialmuseums und einer Landesbibliothek erforderlichen Schritte zu tun und für deren Ausstellung das Gebäude des Generalkommandos an der Ecke der Wilhelm- und Renen Straße vom Militärfiskus für die Provinz zu erwerben.

Dem im Februar 1894 zur Vorbereitung der Eröffnung beider Schwesteranstalten in den Dienst der Provinz berufenen Kgl. Archivassistenten Dr. Franz Schwarz erwuchs die schwierige Aufgabe, die in der Provinzialhauptstadt etwa schon vorhandenen, für eine Aufbewahrung im Museum geeigneten Bestände an Altertümern und Kunstwerken zu prüfen und für ihre dauernde Sicherung Sorge zu tragen. Die Verhandlungen mit den Körperschaften und Vereinen, die im Besitz von Sammlungen waren, wurden mit solchem Eifer und glücklichen Gelingen geführt, daß schon am 7. Oktober 1894 – also fast genau vor 10 Jahren – Provinzialmuseum und Landesbibliothek der öffentlichen Benutzung übergeben werden konnten. Dem unermüdlichen Eifer meines Herrn Amtsvorgängers, dessen 1901 erfolgter Tod einem von treuem Heimatsgefühl und ernstem Pflichteifer durchwirkten Dasein ein vorzeitiges Ende bereitete, kam die rühmliche Opferwilligkeit der hiesigen Vereine, insbesondere der schon genannten Historischen Gesellschaft, des Naturwissenschaftlichen, des Kunst-, des Architektenvereins in erfreulicher Weise zu Hilfe, so daß die Fundamente eines Posener Provinzialmuseums bei seiner Eröffnung leidlich fest gefügt erscheinen konnten. – Allerdings mußte die ohnehin spärlich vertretene Kunst zunächst inmitten suchen. Aber es ist vielleicht sein übles Omen, daß gerade auf dem Grund und Boden, auf dem einst die kommandierenden Generale im Dienst der Landesverteidigung tätig waren, heute abermals eine Burg der Landesverteidigung auf geistigen und künstlerischem Gebiet sich erhebt. Die tapfere Gesinnung, die jenen Vaterlandsverteidigern eigen war, soll auch uns an dieser Stätte begeistern zu mutigem, wenn auch friedlichem Kampf um ideelle Güter.

Ein weiterer Ausbau der Sammlungen des Provinzialmuseums war in den schlecht beleuchteten und engen Räumlichkeiten des ehemaligen Generalkommandos nicht wohl möglich. Ein Neubau, dessen Abmessungen

auf die zukünftige Ausdehnung des Museums berechnet werden mußten, sowie dessen Trennung von der Landesbibliothek erschien bald unaufschiebbar. In den Verhandlungen des Preußischen Abgeordnetenhauses vom Jahre 1896 drang die Erkenntnis durch, daß die Kulturförderung, die die Staatsregierung der lange vernachlässigten Ostmark des Reiches zugedacht, vor allem auch auf das Gebiet der Kunst, der Allversöhnerin, ausgedehnt werden Muße, und in der Sitzung vom 25. Februar 1899 wurden die Mittel für die Verstellung eines Museumsneubaus und für die Ergänzung seiner Sammlungen der Regierung durch Mehrheitsbeschluss bewilligt.

Schon am 1. Februar desselben Jahres war ein Vertrag betreffend die Errichtung des Provinzialmuseums zwischen dem Königlichen Fiskus dem Provinzialverband und der Stadt Posen unterzeichnet, in dem der Fiskus sich zur Errichtung eines Neubaus für das Museum und zur Ausstattung desselben mit dem erforderlichen Inventar verpflichtete, dem Provinzial verbände einen einmaligen Betrag von 25 000 M. zur Ergänzung des Grundstockes der Sammlungen überwies, die Überführung der Gräflich Raczynskischen Kunstsammlungen in das Museum sowie einen jährlichen Zuschuß zu dessen Unterhaltungskosten in Aussicht stellte, während der Provinzialverband sich zur Verwaltung und Unterhaltung, die Stadtgemeinde Posen sich zur einem jährlichen Zuschuß in den Unterhaltungskosten verpflichtete.

Der Neubau wurde in den Jahren 1900 bis 1903 nach Entwürfen des Herrn Ministerialdirektors Karl Hinckeldeyn unter Leitung des Regierungsbaumeisters Reinhold Ahrns errichtet und wird heute seiner Bestimmung übergeben. – Inzwischen hatte das Kultusministerium sowie die Generalverwaltung der Königlichen Museen zu Berlin durch Überweisung zahlreicher Kunsterzeugnisse die Sammlungen erheblich bereichert, Anderes konnte aus den von der Staatsregierung und den Provinzialverbande zur Verfügung gestellten Fonds angeschafft werden. Insbesondere war es möglich, eine Sammlung von Gipsabgüssen nach Werken der antiken und neueren Bildnerei zusammenzustellen, die in einzelnen, künstlerisch hervorragenden und geschmackbildenden Beispielen die Entwicklung der Skulptur und Plastik erläutert. – Aber auch Geschenke anderer Behörden und einzelner Gönner haben in verhältnismäßig kurzer Zeit den Bestand unserer Sammlungen so vermehrt, daß sie den Vergleich mit ähnlichen

provinziellen Instituten trotz ihrer Jugend nicht mehr allzu ängstlich zu scheuen brauchen.

Ich kann diesen kurzen, nur am Wesentlichsten haftenden Ruckblick auf die Geschichte des Kaiser-Friedrich-Museums nicht schließen ohne Ausdruck des lebhaften und tiefgefühlten Dankes an alle die Behörden, Körperschaften und Personen, deren Zusammenwirken zu dem erreichten Ziel geführt hat. Sie alle haben durch ihr einmütiges Vorgehen Zeugnis dafür abgelegt, daß der Schutz ideeller Güter die erste und vornehmste Pflicht jeder deutsch-nationalen Kolonisationsbestrebung ist und bleiben muß.

Die Zeit des Ringens um ein würdiges Obdach für die bescheidenen, jedoch aus echter Heimats- und Kunstliebe emporgewachsenen Sammlungen der Provinz Posen ist nun vorüber. Heute wölbt sich – dank der Fürsorge der Königlichen Staatsregierung – ein lichterfüllter Raum, wo einst im Halbdunkel sich die für den oberflächlichen Blick unscheinbaren Zeugen der Posener Kultur und Kunst zusammendrängten. Gar manchen mag das bängliche Befühl beschleichen: Wird es gelingen, in diesen weiten und prächtigen Rahmen ein Bild zu spannen, das seiner würdig? Wir, dem die Leitung des neuerbauten Museum anvertraut ist, würde eine Antwort auf solche Frage, die sich in Zweifel und Bedenken hüllt, übel anstehen. Die Zeit zwischen Aussaat und Ernte ist für den Landmann die Zeit des Possens und Vertrauens; aber wehe dem, der sie als eine Zeit der Ruhe betrachtete! Fleiß und Gewissenhaftigkeit, Tatkraft und Überlegung fordert auch sie von dem, der seiner Aussaat Frucht erhofft.

Der Aufgaben, die es in diesen, von politischen und baukünstlerischen Kräften einladend und wohlgefällig gestalteten Räumen in Angriff zu nehmen gilt, sind so viele und mannigfache, daß ich mir versagen muß, über die möglichen und praktischen Wege zu ihrer Lösung mich heute auch nur andeutend zu äußern. „Freue Ausdauer in der Arbeit" wird für lange Zeit das einzige Programm der Museumsleitung sein müssen, und, solchem Bestreben die Bahn nach Möglichkeit freizuhalten und zu ebnen, sollte Allen, denen das Gedeihen unseres Museums am Herzen liegt, als Pflicht und Freude gelten.

Nur mit wenigen Worten sei mir vergönnt, die Auffassung zu erläutern, die ich von dem Zweck und den Zielen öffentlicher Kunstsammlungen

im allgemeinen hege. Ich kann es dabei nicht umgehen, die kunstpolitischen Fragen, die zur Zeit in Deutschland mit echt deutschem Eifer und leider auch mit ebenso deutscher Einseitigkeit fast bis zum Überdruck theoretisch umstritten werden, kurz zu streifen: Die Einen, die den Wahlspruch: „Die Kunst für Alle!" auf ihre im Winde allgemeiner Begeisterung flatternden Jahren geschrieben haben, möchten aus den Museen, zumal aus den Provinzialmuseen, Volksschulen mit künstlerischem Lehrmaterial machen. Die Andern verfechten die Ansicht, daß für ein Museum nur die feinsten Blüten und reissten Früchte der Kunst aller Epochen und Länder gut genug sind, die begreiflicherweise auch nur den reissten und – sagen wir es rund heraus – den reichsten Erdenbürgern sich ganz erchließen. Ich möchte mich zwischen beide feindlichen Parteien stellen mit dem Mahnruf: „Die Kunst den Besten! Den Besten, die den Weg zu ihren oft steilen Höhen aus eigner Kraft zu finden wissen – mögen sie aus der Tagelöhnerhütte oder aus dem oft ebenso fernen Salon der Übersättigen kommen.

Eine stolze, sich ihres Werkes bewußte Partei ehrlicher und ernster Kunstfreunde soll sich hier zusammenfinden, die über der Liebe zur Kunst allen Parteihader, alle gesellschaftlichen und politischen Gegensäße vergißt. Darin liegt meines Frachtens die gewaltige soziale und ethische Bedeutung der Kunst, daß sie uns zu stolzen Dienern einer noch stolzeren Herrin macht, nicht darin, daß man sie selbst zur Sklavinpolitischer und sozialer Zwecke erniedrigt. – „Wir müssen zur Kunst kommen, nicht die Kunst zu uns!" Das ist ein Glaubenssatz, den niemand umkehren wird, ohne Wert und Würde der Kunst in den Staub zu ziehen. – In das Museum muß der Einzelne gezogen werden durch seine eigene Sehnsucht nach etwas Gutem und Besserem. Lockt oder treibt die Massen hinein – und die echte Kunst wird bald aus ihm weichen! – Das sind in unsern Ragen, wo die Volkserziehung den meisten Gebildeten mehr am Herzen liegt als die Selbsterziehung, befremdliche, unzeitgemäße Worte. Besonders fragwürdig mögen sie klingen, wo – wie hier in Posen – an die Begründung von Museen und Bibliotheken Mittel gewandt sind, die, von der Allgemeinheit aufgebracht, ihr notwendigerweise auch zu Gute kommen sollen. – Unbesorgt! Jedermann wird das Kaiser-Friedrich-Museum offen stehen, niemandem ein ästhetisches Glaubensbekenntnis abverlangt werden, der seine Schwelle überschreitet; – aber ebensowenig wird auf die dumpfe Begehrlichkeit der

Menge Rücksicht genommen werden, wo es gilt, den Anforderungen der Kunst gerecht zu werden.

Die Liebe zur Kunst kann dem Richtkünstler nur aus Achtung uns Verehrung erwachsen, und, wer eine Kunstsammlung betritt, soll sich der sonntäglichen Weihe der Umgebung, in die er damit gelangt, mit Ehrfurcht und Dank bewußt werden. Nur dann haben die edlen und feierlichen Formen, die der Baukünstler einem Museumsbau verleiht, einen wirklichen, einen tieferen Sinn. Dieser Lichthof soll ein Vorhof sein, in dem der Besucher sein Empfinden auf den Ton stimmen lernt, der aus den Werken hoher Kunst ihm entgegen klingt. Für andere, alltägliche künstlerische Bedürfnisse, deren Wichtigkeit durchaus nicht verkannt werden soll, mögen die Schulen, – vor allem durch verständigen Zeichenunterricht – mögen Vorträge, Ausstellungen, Bücher sorgen. Das Museum aber soll ein geheiligter Bezirk, eine Bildungs- und Erbauungsstätte sein, kein Tummelplatz für oberflächliche Vergnügung und Zertrennung.

In diesem ernsten und hohen Sinn muß der seine Aufgabe auffassen, dem es obliegt, das künstlerische Erbe vergangener Jahrhunderte treu zu wahren, dem zeitgenössischen Streben und Schaffen eine würdige und stimmungsvolle Heimstätte zu bereiten.

„Das künstlerische Erbe vergangener Jahrhunderte?" Das stolze Wort scheint schlecht gewählt für das, was unsere Sammlung in absehbarer Zeit bergen wird. Wir wollen uns nicht aufblähen mit dem, was wir unser eigen nennen. Aber in Wunde des Volkes lebt ein kluges Wort: „Wer den Pfenning nicht ehrt, ist des Talers nicht wert". In den zum Teil unbeholfenen und mißglückten Besuchen, wie sie unsere ehrsamen Altvordern immer wieder erneut haben, um zu einer Kunst und zu ihrem Verständnis zu gelangen, steckt ein Streben, das auch heute noch andächtigen Nacheifer erwecken sollte.

Ein Sohn unserer Provinz, Graf Athanasius Raczynski, dessen wertvolle Kunstsammlung einen wichtigen Bestandteil des Kaiser-Friedrich-Museums bildet, hat uns den Weg gezeigt, der aus der Enge provinzieller und nationaler Anschauung zu den Höhen universeller Kunstliebe führt. Rührend klingt das Wort, das ihm eine kühne Farbenskizze Makarts in seiner Sammlung entlockt: „Ich verstehe das Bild nicht, bin aber nichtsdestoweniger davon entzückt."

Solche seltene naive Ehrlichkeit und mutige Bescheidenheit gedeiht nur auf dem Boden einer schrankenlosen, aufrichtigen Eingabe an ein Höheres und Höchstes, das wir als Kunst, als Göttergeschenk verehren. Und die Sammlung dieses Kunstliebhabers um reinsten Wortsinn zeigt uns, daß das völlige Aufgehen der genießenden Persönlichkeit in den Bestrebungen und Zielen schaffender Künstler der beste Leitstern ist, dem ein Kunstfreund sich anvertrauen kann. Kein Kunstgelehrter, der mit kühl abwägender Kritik die Werke zeitgenössischer Bildhauer und Maler auf ihre historische Würdigkeit prüft, hätte in den Tagen des verblichenen Sammlers eine feinere Blütenlese echter Kunst auswählen können. Der Verehrer alter Meister und eingefleischte Romantiker, der die Werke eines Cornelius, Overbeck, Schwind und Steinle als köstlichste Perlen seiner Galerie einverleibte, machte vor dem unerbittlichen Realismus eines Menzel, vor der schwülen Sinnlichkeit eines Makart, vor der die Mitwelt nur zum Kopfschütteln bewegenden Phantasienekraft eines Boecklin nicht Halt, weil seine Liebe eben Alles umfaßte, was selbst aus wurzeltiefer Liebe zur Kunst geboren war.

Nur ein so lebhafter Trieb künstlerischen Anempfindens, das nicht fragt und nicht mäkelt, wo es einmal sich angeregt und gefesselt fühlt, führt den Einzelnen aus der Tiefe überkommener und anerzogener Vorurteile zum beglückenden Genuß und eindringenden Verständnis. Nur aus Kunstliebe kann ein wirklich wertvolles Kunsturteil erwachsen. – Der rückhaltlosen Liebe eines Einzelnen zur Kunst verdankt das Kaiser-Friedrich-Museum den Grundstock seiner Gemäldesammlung, der damit ein ganz besonderes Gepräge verliehen ist. Daß aber das Ergebnis solcher zuletzt doch nur egoistischen Begeisterung wieder der Allgemeinheit zu gute kommt, das danken wir dem preußischen Herrscher Friedrich Wilhelm IV., der an die Überlassung eines Grundstücks an den Grafen Raczynski die Bedingung knüpfte, daß die Kunstsammlungen, die hier Ausstellung fänden, stets der Öffentlichkeit zugänglich zu halten seien.

Es ist der Stolz Deutschlands, daß die Überzeugung vom Werk und der Bedeutung öffentlicher Kunst- und Bildungsinstitute derart ringshin durchgedrungen ist, daß da, wo die Mittel der Gemeinde für solche Zwekke zeitweilig nicht zureichen, Einzelne durch Zuwendungen sie zu fördern als vornehme Pflicht aussehen. Ein helltenchtendes Vorbild werktätiger

Teilnahme an solchen sowohl der Kunst wie der Allgemeinheit dienenden Bestrebungen des Staats wird für alle Zeit der deutsche Kaiser sein, dessen Namen zu führen – dank der Gnade Sr. Majestät – unsern Museum vergönnt ist und zur höchsten Ehre gereicht. Kaiser Friedrich war bereits als Kronprinz ein huldvoller Gönner aller künstlerischen Unternehmungen und besonders der Königlichen Museen zu Berlin. Seine Gönnerschaft betätigte er nicht nur, indem er im Jahre 1871 das Protektorat über die Königlichen Museen als Amt übernahm, sondern auch durch unzählige, nur dem Eingeweihten bekannte und unvergeßliche, von feinsten Verständnis für großzügige und wahrhaft nationale Kunstpflege zeugende Maßnahmen und Einrichtungen.

Der Name dieses von schaffensfreudiger Renaissancekultur erleuchteten und erwärmten Fürsten aus deutschem Hohenzollernstamm soll uns eine dauernde Mahnung sein, auch hier im Often die frohe Botschaft werktätiger Kunstliebe zu verkünden, seine Absichten, die aus der alten, unstillbaren Kunstsehnsucht der Deutschen geboren, zu immer höheren Zielen emporstrebten, soweit es in unsern schwachen Kräften steht, verwirklichen zu helfen und uns dadurch des erlauchten Namens würdig zu erweisen, der über dem Eingang dieser jungen Kunstpflegestätte leuchtet.

Man sagt, die Kultur, insbesondere die künstlerische wachse nur durch jahrhundertlange Überlieferung zur Reise, man könne sie nicht im Augenblick aus einem spröden Erdboden stampfen. Das unterliegt keinem Zweifel. Aber ebenso wahr ist es, daß, wer sich allein auf das Erbe seiner Vorfahren verläßt, den besten Ansporn zu eigner kultureller Kraftentfaltung einbüßt. Deshalb glauben wir an die fortzeugende und fortbildende Kraft der Keime, die neu in den Boden dieses Landes gelegt sind – das bisher von Vielen nur als eine Agrarkolonie mit militärischer und administrativer Bewachung angesehen wurde – in der frohen Hoffnung, daß solcher Aussaat auch in Zukunft sorgfältige und unablässige Pflege gewidmet werden wird, im Sinne der Wahnworte, die der verewigte Kaiser Friedrich 1882 am fünfzigjährigen Gedenktag der Gründung der Berliner Museen sprach: „Dankbar dürfen wir heute genießen, was die grundlegende Arbeit jener trüben Zeit geschaffen. Aber wir werden dieses Genusses nur froh werden, wenn wir auch der Verpflichtungen eingedenk sind, die er uns auferlegt".

Das Beste, was diese heute so feierlich erschlossenen Räume je umfassen können, ist nicht sowohl der tote Schaß an Altertümern und Kunstwerken, als vielmehr das Leben geistiger und künstlerischer Antriebe, das sich an ihnen entzündet und warme Teilnahme auch da verbreitet, wo bisher nur eine frostige literarische oder gar keine Bekanntschaft mit Kunstdingen herrschte.

Für den Werk solcher werdenden und werbenden Sammlungen dürfen wir uns auf das Urteil eines unserer Größten, auf Goethe berufen, der es einmal ausspricht: „Traurig ist es, wenn man das vorhandene als fertig und abgeschlossen ansehen muß. Rüstkammern, Galerien und Museen, zu denen nichts hinzugefügt wird, haben etwas Grab- und Gespensterartiges; man beschränkt seinen Sinn in einem so beschränkten Kunstkreis, man gewöhnt sich, solche Sammlungen als ein Ganzes anzusehen, anstatt daß man durch immer neuen Zuwachs erinnert werden sollte, daß in der Kunst wie im Leben kein Abgeschlossenes beharre, sondern ein Unendliches in Bewegung sei."

Nur die Kunst, die sich in Leben, in bejahendes Leben umseßt, verdient die Pflege der Mitlebenden. Und solchem Leben zum Heim sind dieses Mauern errichtet, eine Sammel- und Zufluchtsstätte für Alle, die es mit der Kunst ernst meinen, sich hier zusammen zu finden in friedlichem Wetteifer und beglückendem Genuß.

In dem reinen Lichte ehrlicher Kunstbegeisterung müssen schließlich alle jene politischen und sozialen Nebelseßen zerflattern, die unsern Horizont so oft umdüstern.

Und in dieser freudigen Hoffnung, der Erfüllung beschieden sein möge, soll die Weihe des Hauses vollzogen sein mit der altklassischen Formel: Quod bonum, faustum, felix fortunatumque sit!"

KOMENTARZ

Po inauguracji polskiego Muzeum im. Mielżyńskich przy Poznańskim Towarzystwie Przyjaciół Nauk, od końca lat osiemdziesiątych XIX wieku notuje się po stronie niemieckiej wyraźne ożywienie i prężną działalność zmierzającą do założenia w Poznaniu muzeum sztuki[1]. Pierwszą niemiecką jednostką muzealną, która powstała w 1893 roku w stolicy Wielkopolski było Muzeum Prowincji (Provinzialmuseum). Jego zbiory nie były początkowo zbyt imponujące. W 1894 roku Starostwo Krajowe podjęło więc starania o przejęcie na rzecz nowo powstałej jednostki niemieckiej całości lub części kolekcji polskiego Muzeum im. Mielżyńskich. Zaapelowano do polskiego Towarzystwa, aby wspomogło „doniosłość podjętego przez rząd zadania gromadzenia zabytków nauki, sztuki i starożytności prowincjonalnej". Zarząd PTPN odmówił przekazania zbiorów i jednocześnie zaoferował pomoc i radę przy organizacji niemieckiego muzeum[2].

Chociaż niemiecka jednostka doczekała się otwarcia nowej siedziby w 1894 roku, budynek stojący przy ulicy Wilhelmowskiej był skromny, a zakres jej zbiorów nadal ograniczał się przede wszystkim do pieczęci, monet, obiektów z wykopalisk, broni, pamiątek wojennych, widoków i fotografii. Czuwał nad nimi aktywnie działający w Poznaniu historyk i archiwista Franz Schwartz (1864–1901), którego zasługi dla poznańskiego muzealnictwa podkreślał Ludwig Kaemmerer otwierając Kaiser-Friedrich-Museum. Schwartz po zakończeniu studiów pracował w Królewskiej Bibliotece Uniwersyteckiej w Berlinie, następnie był asystentem

---

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

[2] Ibidem, s. 17. Zob. również T. J. Żuchowski, *Kaiser Friedrich Museum a formowanie się historii sztuki w Poznaniu u progu powstania Uniwersytetu*, w: *Dzieje historii sztuki w Polsce: kształtowanie się instytucji naukowych w XIX i XX wieku*, red. A. S. Labuda, Poznań 1996, s. 145–155.

w dziale prehistorycznym berlińskich Muzeów Królewskich. Pod koniec 1888 roku został przeniesiony do Archiwum Państwowego w Poznaniu. W stolicy Wielkopolski rozpoczął aktywną działalność wykopaliskową, kolekcjonerską i piśmienniczą. Powierzono mu pieczę nad Muzeum Prowincji, ponadto od 1895 roku pełnił funkcję konserwatora zabytków sztuki w Prowincji Poznańskiej. W 1899 roku zarządzane przez Schwartza Muzeum Prowincji zostało zamknięte w związku z budową nowoczesnego muzeum sztuki w Poznaniu. Schwartz zmarł w 1901 roku nie doczekawszy otwarcia nowego gmachu, do którego powstania – od momentu pojawienia się w Wielkopolsce – mocno się przyczyniał.

Otwarcie w 1904 roku Kaiser-Friedrich-Museum[3] znacząco zmieniło sytuację kulturalną w Poznaniu. Jego działalność została wpisana w przyjętą w Berlinie w latach dziewięćdziesiątych XIX wieku nową polityką Cesarstwa wobec wschodnich regionów. W ramach *Hebungspolitik* (polityki podniesienia cywilizacyjnego wschodnich prowincji Cesarstwa) powstał w Poznaniu szereg nowych instytucji[4], władze centralne zaś rozpoczęły starania o kulturalny rozwój mieszkającej w mieście populacji niemieckiej. Niebagatelną rolę w tym procesie odegrało nowo powstałe muzeum.

Kolekcje Kaiser-Friedrich-Museum opierały się na zbiorach przejętych po Muzeum Prowincji, depozycie kolekcji malarstwa dawnego i dziewiętnastowiecznego malarstwa europejskiego Atanazego hr. Raczyńskiego (dotąd w berlińskiej Galerii Narodowej), obiektach przekazanych w depozyt przez Galerię Narodową w Berlinie oraz na darach osób prywatnych (np. Arthura Kronthala z Poznania i Karla Wesendonka z Berlina). Po uporządkowaniu uzyskanych obiektów w muzeum wyodrębniono nastę-

[3] Oficjalną nazwę: Provinzialmuseum Posen – Kaiser-Friedrich-Museum instytucja otrzymała 3 XI 1902 r.

[4] W ciągu czterech lat w Poznaniu powstały cztery instytucje o podstawowym znaczeniu 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. Biblioteka im. Cesarza Wilhelma (Kaiser-Wilhelm-Bibliothek); w 1903 r. szkoła wyższa – Akademia Królewska (Königliche Akademie), w 1904 r. Kaiser-Friedrich-Museum.

pujące działy: europejskie malarstwo dawne; europejskie rzemiosło artystyczne; dziewiętnastowieczne i współczesne malarstwo niemieckie[5].

Pierwszym dyrektorem muzeum został Ludwig Kaemmerer (1862–1938), wykształcony w Lipsku historyk sztuki. Pochodził z Gdańska i był uczniem Antona Springera. Doktoryzował się w 1886 roku 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 (1845–1929), dyrektora Gemäldegalerie w Berlinie i aktywnego reformatora muzeów niemieckich na przełomie XIX i XX wieku.

Pierwszy dyrektor poznańskiej jednostki postawił sobie ambitny cel: stworzenie prężnie działającego muzeum o określonym i atrakcyjnym dla mieszkańców miasta profilu. Placówka miała dysponować interesującymi widzów zbiorami artystycznymi (z dobrą kolekcją malarstwa dawnego, rozwijanym zbiorem rzemiosła artystycznego) i często organizować imprezy (wystawy, wykłady), które na bieżąco miały pokazywać nowości i wydarzenia artystyczne. Bardzo istotnym zadaniem muzeum było – obecne także w mowie Kaemmerera – ugruntowanie w niemieckich mieszkańcach Poznania ich związku z Prowincją. Dlatego pokazywano w nim i propagowano miejscowe zabytki[6] oraz prezentowano współczesną sztukę niemiecką.

Plan utworzenia muzeum licznie przyciągającego mieszkańców Poznania w pełni się powiódł, o czym świadczyła bardzo wysoka frekwencja[7]. W 1919 roku na bazie Kaiser-Friedrich-Museum utworzono polskie Mu-

---

[5] Ważną część ekspozycji artystycznej muzeum stanowiły również gipsowe odlewy rzeźb antycznych i renesansowych, służące przede wszystkim edukacji artystycznej.

[6] Kaemmerer i jego podwładni Georg Haupt i Karl Simon regularnie publikowali na łamach lokalnej prasy krótkie teksty o wielkopolskich zabytkach i prowadzili w muzeum popularyzatorskie wykłady na ten temat, a związani z Kunstvereinem przemysłowiec i historyk-amator Arthur Kronthal oraz archiwista Adolf Warschauer przygotowali obszerniejsze monografie tych zabytków. Należy zaznaczyć, że w prawie każdej niemieckiej publikacji podkreślano (w mniej lub bardziej dosadny sposób), że sztuka wielkopolska do początku XIX w. rozwijała się wyłącznie dzięki działalności przyjezdnych artystów – Włochów, a przede wszystkim Niemców.

[7] Liczba zwiedzających Kaiser-Friedrich-Museum utrzymywała się na stałym, bardzo wysokim poziomie – średnio 80 tys. osób rocznie; polskie Muzeum im. Mielżyńskich odwiedzało wówczas około 1100–1200 osób rocznie. Statystyki Kaiser-Friedrich-Museum

zeum Wielkopolskie, które przejęło gmach, zbiory, bibliotekę i całe zaplecze niemieckiego poprzednika.

*

Przemówienie Ludwiga Kaemmerera z okazji otwarcia poznańskiego Kaiser-Friedrich-Museum składa się z dwóch części – pierwszej poświęconej przeszłości i historii niemieckich publicznych zbiorów w Poznaniu, drugiej ukierunkowanej na przyszłość i wizję nowo otwartego muzeum. Dyrektor podkreślił aktywność niemieckiego środowiska kulturalnego Poznania, które pod przewodnictwem wspomnianego Franza Schwartza doprowadziło do powstania niemieckiego muzeum w stolicy Wielkopolski. Kaemmerer traktuje działalność swoich poprzedników jako wynik dłuższego, rozwijającego się od stuleci w Wielkopolsce procesu kulturalnego, to jest kolonizowania tego regionu przez osadników niemieckich. Słowa o kolonizacyjnym potencjale sztuki i kultury Kaemmerer wypowiada kilkakrotnie, choć nie stanowią one głównego przesłania jego przemowy. Są jednak istotnym, bo znajdującym również odzwierciedlenie w niemieckim piśmiennictwie[8], wyrazem przekonania o kluczowej roli Niemców w rozwoju kulturalnym Wielkopolski od wieków średnich po współczesność.

W drugiej części przemówienia Kammerer odwołuje się do bieżącej sytuacji i dyskusji nad rolą i reformą muzeów, która rozwijała się na przełomie XIX i XX wieku w Niemczech[9]. Funkcjonujący od końca XVIII stulecia encyklopedyczny model tworzenia kolekcji muzealnych, charakteryzujący się dążeniem do skompletowania dzieł reprezentacyjnych dla wszystkich epok i stylów oraz wszystkich szkół narodowych, został w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XIX wieku poddany krytyce. Wraz

są więc imponujące, zwłaszcza gdy weźmiemy pod uwagę, że Poznań liczył wówczas 140 tys. mieszkańców.

[8] Por. K. Kłudkiewicz, *Nasze, czyli czyje? Wielkopolskie zabytki w oczach Polaków i Niemców w XIX i na przełomie XIX i XX wieku*, w: *Dobre i złe sąsiedztwa. Obce – nasze – inne*, t. 2, *Sąsiedzi w historiografii, edukacji i kulturze*, red. T. Maresz, K. Grysińska-Jarmuła, Bydgoszcz 2018, s. 201–215.

[9] Por. A. Joachimedes, *Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880–1940*, Berlin 2001.

z rozwijającym się przekonaniem o autonomii dzieła sztuki (w Niemczech przede wszystkim w pismach Konrada Fiedlera), podnoszono konieczność prezentowania w muzeach eksponatów ważnych ze względu na ich jakość i oryginalność, a nie liczbę i utopijne przekonanie o możliwości ukazania pełnej historii sztuki w jednej kolekcji. Jedną z kluczowych postaci, nadających ton dyskusjom, a z czasem wprowadzających nowe postulaty w życie, był Wilhelm von Bode, pod którego okiem Kaemmerer stawiał pierwsze kroki w pracy muzealnika. Bode brał udział w reorganizacji królewskich kolekcji w Berlinie i przearanżowaniu budynków stojących na Wyspie Muzeów w stolicy Cesarstwa. Był również autorem koncepcji aranżacji sal w nowym muzeum – Muzeum Renesansu, które z czasem przyjęło nazwę Kaiser-Friedrich-Museum w Berlinie (a obecnie na cześć pomysłodawcy nazywa się Bode Museum). Otwarte podobnie jak poznański gmach w 1904 roku, było odzwierciedleniem poglądów Wilhelma von Bode. Postulował on zredukowanie liczby obiektów eksponowanych w salach muzealnych. Czuwał nad doborem eksponatów najwyższej klasy oraz ich estetyczną aranżacją. Zerwał z praktyką prezentowania rzeźb, obrazów i rzemiosła artystycznego w osobnych salach, a nawet budynkach muzealnych, tworząc aranżacje nawiązujące do wnętrz z czasów, z których pochodziły dzieła sztuki. Dbał o funkcjonalny układ przestrzenny w muzeum, odchodząc od typowego dla dziewiętnastowiecznych budynków muzealnych układu amfiladowego oraz architektury o konotacjach sakralnych.

Dyrektor poznańskiego muzeum próbował w swym przemówieniu zająć stanowisko w sprawie zmian zachodzących w muzealnictwie berlińskim i dobrze mu znanych postulatów Bodego. Wprawdzie cały okres działalności Kaemmerera w Poznaniu wymyka się jednoznacznym ocenom i nadal nie doczekał się rzetelnej analizy, lecz ta jego wypowiedź brzmi dość anachronicznie. Jego słowa o muzeum jako przestrzeni zbliżonej do świątyni sztuki mają na początku XX wieku wydźwięk co najmniej staroświecki, ale nie są bezzasadne. Podobnie rolę muzeum określał w tym czasie Woldemar von Seidlitz, historyk sztuki i muzealnik z Drezna. Jego wizja bliska była tradycji idealistycznej koncepcji muzealnej z pierwszej połowy XIX wieku (w pismach Aloysa Hirta, Karla Friedricha von Rumohra czy Wilhelma von Humboldta). Utworzenie w Poznaniu zbioru gipsowych odlewów – o którym Kaemmerer wspomina – w obliczu ma-

sowego przenoszenia tego typu kolekcji kopii i reprodukcji z berlińskich muzeów do szkół artystycznych również wydaje się znacznym krokiem w tył w muzealnej praktyce, przed poznańskim muzeum jednak stały cele do pewnego stopnia fundamentalne. Pamiętać należy, że przed Kaemmererem stanęło trudne zadanie – zbudowania od podstaw muzeum sztuki w mieście pozbawionym tradycji muzealnej, o skomplikowanej sytuacji narodowościowej i napiętych stosunkach między Polakami a władzami niemieckimi, mieście położonym na wschodnich rubieżach Cesarstwa, co do którego władze centralne formułowały określone – propagandowe – oczekiwania. Kaemmerer nie tylko musiał sprostać zadaniu kulturalnego ożywienia dotąd zaniedbywanej przez władze w Berlinie poznańskiej prowincji, ale stworzyć niemal od zera nowoczesne muzeum sztuki.

Kamila Kłudkiewicz

Iwan Trusz

Potrzeba ukraińskiego muzeum

1905

komentarz

Dariusz Dąbrowski

Podstawa edycji:

Артистичний вістник. Місячний посвячений музиці і штуці, за червень 1905 року, Річник I, Зошит VI, s. 65–66; przekład z języka ukraińskiego: Dariusz Dąbrowski.

Za przesłanie fotografii tego źródła redakcja i autor komentarza serdecznie dziękują dr Iwance Papie z biblioteki Ukraińskiego Katolickiego Uniwersytetu we Lwowie.

Wykorzystano fragment ilustracji:

Obraz Iwana Trusza przedstawiający Hucułów (źródło: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Ivan_Trush#/media/File:Trush_Gagilky_1905_01.jpg).

Dnia 7 sierpnia tego roku oddały wojskowe władze przedstawicielom galicyjskiej krajowej autonomii krakowski zamek Wawel dla przekształcenia go na pamiątkę polskiej przeszłości. Cały zamek ma być odrestaurowany zgodnie z jego dawnym wyglądem i przebudowany dla obecnych duchowych potrzeb polskiej wspólnoty[1].

Najwydatniejsze miejsce zajmie tam polskie narodowe muzeum, a nad stworzeniem go toczą się teraz dyskusje w miarodajnych kręgach. Wawel może się stać polskim Luwrem, a Sukiennice zajmą miejsce francuskiego Luksemburga[2].

Takim sposobem będą mieć Polacy w Krakowie dwa wybitne narodowe muzea. Oprócz tego są w Krakowie jeszcze trzy poważne muzea, a to: muzeum Czartoryskich, muzeum Matejki[3] i muzeum im. Baranieckiego[4]. We Lwowie stanęło oprócz tego muzeum im. Ossolińskich, jeszcze

---

[1] O restauracji zamku wawelskiego zob. P. Dettloff, M. Fabiański, A. Fischinger, *Zamek Królewski na Wawelu. Sto lat odnowy (1905–2005)*, Kraków 2005 (szczególnie s. 9–15 i 19–51, czyli *Wstęp* i rozdział *Lata 1905–1916* autorstwa M. Fabiańskiego); *Wawel narodowi przywrócony. Odzyskanie zamku i jego odnowa 1905–1939. Katalog wystawy, marzec–czerwiec 2005*, Kraków 2005, s. 10–23. Zob. też *Wokół Wawelu. Antologia tekstów z lat 1901–1909*, red. i wstęp J. Krawczyk, Warszawa–Kraków 2007.

[2] Chodzi o Musée du Luxembourg – otwartą w 1750 r. w skrzydle Palais du Luxembourg pierwszą w Paryżu publiczną galerię obrazów, w 1818 r. przekształconą w pierwsze muzeum sztuki współczesnej. Trusz zapewne nawiązuje do tego aspektu działalności Musée du Luxembourg (jako muzeum sztuki współczesnej).

[3] Zapewne Trusz, znający dobrze Kraków dzięki kilkuletnim studiom w latach 1891–1897 (zob. przyp. 1 do komentarza), wiedział, że Muzeum Matejki było odrębną jednostką do czasu przekazania go przez Towarzystwo im. Jana Matejki Radzie Miasta Krakowa (26 VI 1904 r.), co w konsekwencji spowodowało oddanie go w zarząd Muzeum Narodowemu. Odrębność Muzeum Matejki przed tym aktem potwierdza postępowanie władz krajowych galicyjskich – 16 II 1894 r. stwierdziły, że właścicielem domu artysty jest mieszczące się w nim muzeum. Zob. M. Małecki, *O substancję narodową. Sejm i Wydział Krajowy Galicji w ratowaniu spuścizny matejkowskiej*, Studia Iuridica Lublinensia, 25, 2016, 3, s. 637–638.

[4] Autor ma na myśli powołane w 1868 r. z inicjatywy Adriana Baranieckiego Muzeum Techniczno-Przemysłowe w Krakowie.

miejskie muzeum sztuki, przemysłu i etnografii. Wspomnieć należy i muzeum im. Dzieduszyckich.

Czesi mają kilka podobnych instytucji w Pradze. Znajdują się tam narodowe muzeum etnografii, miejskie muzeum przemysłu, muzeum Náprstka[5], Rudolfinum[6] i nowa galeria malarstwa, ufundowana w ostatnich latach przez cesarza austriackiego[7].

Tak, te narody mają pamiątki ich przeszłości, dawnej i obecnej kultury; mają dokąd zajść w chwilach wolnych od pracy, przyjrzeć się i cieszyć przemysłową i artystyczną produkcją swoich przodków; mają skąd czerpać duchową siłę i odwagę do pracy, bo nigdzie nie przemawia tak wyraźnie i bezpośrednio duch narodowy, jak w takich miejscach, nigdzie nie można widzieć tyle dokumentów żywotności narodowego ducha jak w muzeach, nigdzie nie ogarnia taka ochota do twórczości jak tu. Na pytanie obcego: „Czym wy byliście, czym wy jesteście", mogą te narody wskazać na swoje monumentalne budowle i powiedzieć: „Tam połowa odpowiedzi na wasze pytanie".

Tak mogą powiedzieć Polacy, Czesi, Moskale i inne narody.

Dokąd pójdzie Ukrainiec, kiedy chce przyjrzeć się tworom ukraińskich rąk i narodowego ducha?

Gdzie ma nasz człowiek żywy dowód, że my nie jestemy prowincjonalną gromadką, która obsługuje materialnych i duchowych panów, Moskali i Polaków?

U nas powstało dotąd zaledwie kilka kolekcji, ale tak małych i z tak małymi widokami na przyszłość, że o nich tu i wspominać nie można[8].

---

[5] Náprstkovo muzeum asijských, afrických a amerických kultur – oryginalne prywatne muzeum założone w 1862 r. przez czeskiego patriotę, mecenasa, polityka i narodowego działacza Vojtę Náprstka.

[6] Otwarty uroczyście w 1885 r. monumentalny gmach mieszczący sale koncertowe i wystawiennicze.

[7] Trusz miał na myśli ufundowaną przez cesarza Franciszka Józefa I w 1902 r. Galerię Sztuki Nowoczesnej (Moderní galerie Království českého).

[8] W gruncie rzeczy opinia Trusza była słuszna, w owym czasie istniały ledwie zaczątki ukraińskiego muzealnictwa. W Galicji, we Lwowie, działały w 1905 r.: Muzeum „Domu Ruskiego" (formalnie od 1849 r., faktycznie od 1904 r.), Muzeum Towarzystwa im. Szewczenki (1893 r.), Muzeum Stauropigialne (właściwie od 1889 r.). Jeszcze kilkanaście lat

Ukraiński historyk, etnograf albo archeolog idzie do cudzych muzeów, żeby studiować swoich; my cieszymy się, kiedy w Krakowie, przechodząc po salach Sukiennic, natrafimy na stary ukraiński obraz, wpadamy w dumę, kiedy w muzeum im. Dzieduszyckich zobaczymy nasze pisanki, albo huculskie wyroby, [zaś] w Pradze[, gdy] wpada nam w ręce ukraińska wyszywanka. Tak, my jesteśmy zwyczajnymi ludźmi i na tym kończyliśmy albo kończymy – poseł Barwiński[9] ze swojej radości wyciągnie tę konsekwencję, że przemawia w Wiedniu w parlamencie za Fideikomisem Dzieduszyckich[10], „bo tam znajdują się ruskie przedmioty".

Założyć narodowe muzeum we Lwowie dla ukraińskiej etnografii, a przy tym dla archeologii i ukraińskiej sztuki, to piekąca potrzeba ostatnich lat naszego kulturalnego rozwoju. Ale piekące potrzeby bywają wszelakie: jedne pieką, bo są materialnego charakteru, inne nie pieką, bo je może odczuwać tylko intelekt.

Stworzyć muzeum, znaczy przede wszystkim postawić budynek odpowiedni dla swojego przeznaczenia, nie byle jaki, bo to pomnik narodowej kultury. Na to trzeba środków niemałych. Niestety, to siła naszych politycznych, i z tego powodu narodowych przeciwników, a nie nasza.

---

później I. Świencic'kyj stwierdził: „Choć w 1905 r. we Lwowie były trzy ukraińskie publiczne muzea: Narodowego Domu [Domu Ruskiego – D.D.] i Petruszewycza […], Stauropigijskiego Instytutu […], Naukowego T-wa im. Szewczenki […], to i tak dla każdego, kto tylko w przybliżeniu znał muzealnicze dzieło, było jasne, że w rzeczywistości we Lwowie nie ma jeszcze ukraińskiego muzeum", І. Свенціцкий, *Музеі і музейництво. Нарисі і замітки*, Львів 1920, s. 24.

[9] Aleksander Barwiński (Олександр Барвінський; 1847–1926) – ukraiński historyk, pedagog, autor podręczników, poseł do sejmu galicyjskiego (1894–1903) i austriackiego Reichstagu (1891–1907), zob. І. Чорновол, *Українська фракція галицького Крайового Сейму*, Львів 2018, s. 271–272.

[10] Trusz miał na myśli ordynację Dzieduszyckich (ordynację poturzycką), założoną w Poturzycy pod Sokalem na mocy aktu *O ustanowieniu Ordynacyi familijnej imienia Dzieduszyckich* z 20 XII 1893 r., zob. Dziennik ustaw dla królestw i krajów w Radzie Państwa reprezentowanych, 1894, cz. III, nr 4. W pkt. IX tego aktu zapisano: „Muzeum przyrodnicze imienia Dzieduszyckich, z Ordynacyą połączone, obejmować ma wszelkie przedmioty, tyczące się przyrodoznawstwa, etnografii i antropologii dawnych ziem polskich", zob. W. Dzieduszycki, *Przewodnik po Muzeum im. Dzieduszyckich we Lwowie*, Lwów 1895, s. X–XI.

Była jedna chwila, a podobna może już nigdy nie wróci, kiedy można było znaleźć środki na tę piekącą potrzebę, nawet za zezwoleniem naszych zawziętych przeciwników, Polaków w galicyjskim sejmie.

Kilka lat temu wyszła propozycja, przedłożona galicyjskiemu sejmowi, żeby zezwolić na kredyt 10,000.00 koron na odnowienie Wawelu[11]. Tę propozycję przyjęli polscy posłowie jednomyślnie, nasi zachowali się odpowiednio do swego stanowiska, jedni z p. Barwińskim na czele, wypełniając swój serwilistyczny obowiązek, podnieśli ręce do góry; inni z p. Okuniewskim[12] na czele zaprotestowali szczerze rusińskim sposobem: „Krzywda nam, protestujemy". Nikomu nie przyszło na myśl, że w takiej dla Polaków uroczystej chwili można było z powodzeniem postawić ze swej strony narodowy postulat, dwadzieścia razy tańszy: proponować uchwałę 500.000 koron na ukraińskie muzeum. Jestem przekonany, że polska większość zgodziłaby się na to bezwzględnie. Jestem pewny, że po takiej propozycji dzisiaj, kiedy u Polaków dużo mówi się o stworzeniu polskiego narodowego muzeum na Wawelu, my radzilibyśmy o stworzeniu naszego ukraińskiego. Niestety, my nie mieliśmy w sejmie ni jednego człowieka, który dorósł do stanowiska posła i rozumiał narodowe potrzeby. To jeden z najciemniejszych punktów naszego parlamentarnego życia. Chwi-

---

[11] Zapewne Truszowi chodziło o podjętą 8 II 1897 r. decyzję Sejmu Krajowego w sprawie wybudowania w Krakowie koszar dla oddziałów stacjonujących dotąd na Wawelu; pretekstem było uczczenie 50-lecia panowania Franciszka Józefa I. Armii przekazano na ten cel 3,3 mln koron z budżetu krajowego. Równocześnie postanowiono desygnować coroczną kwotę na restaurację zdemilitaryzowanego kompleksu wawelskiego; oblicza się, że do końca 1916 r. przeznaczono na to ponad 5,5 mln koron. Zob. P. Dettloff, M. Fabiański, A. Fischinger, *Zamek Królewski na Wawelu*, s. 19; K. Broński, *Ochrona dziedzictwa kulturowego w polityce galicyjskich władz autonomicznych. Zarys problematyki*, Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Ekonomicznego w Krakowie, 803, 2009, s. 70; S. Grodziski, *Sejm Krajowy galicyjski a odnawianie Wawelu*, w: *Społeczeństwo, kultura, inteligencja. Studia historyczne ofiarowane profesor Irenie Homoli-Skąpskiej*, red. E. Orman, G. Nieć, Kraków–Warszawa 2009, s. 376–377.

[12] Teofil Okuniewski (Теофіл Окуневський; 1858–1937) – ukraiński prawnik, dyplomata, działacz społeczny, poseł do sejmu galicyjskiego (1889–1900, 1913–1914) i austriackiego Reichstagu (1897–1900), zob. I. Чорновол, *Українська фракція*, s. 313–314.

la taka być może nie przyjdzie więcej! Tylko tacy posłowie siedzieć będą w sejmowych ławach, być może jeszcze bardzo długo.

Nie miejsce tu i nie czas teraz przekonywać detalicznie naszą gromadę o potrzebie postawienia budynku dla ukraińskiego muzeum oraz wymalowywać, jaki on ma być. Kto w takim kierunku pomyśli, zrozumie tę potrzebę. Nie pora byłoby wzywać społeczności do składki, bo u nas są jeszcze ważniejsze narodowe potrzeby, a to: szkoły i moralne wychowanie młodzieży poza szkołami. Na obecne nasze uwarunkowania przy naszej nieporównywalnej biedzie jest tylko jedna możliwa droga dojścia do posiadania narodowego muzeum: ofiarowanie przez jedną [osobę] albo kilku ludzi większych sum na ten cel[13]. Ściągać z naszej społeczności na kulturalne potrzeby w obecnej chwili więcej niż 100.000 koron, jest nadzwyczajną lekkomyślnością albo cynizmem – jak u kogo. Zanim będziemy w stanie wspólnymi siłami zdobyć się na tę instytucję, którą będziemy w stanie zapełnić kulturową treścią, trafi wiele z naszych cennych etnograficznych przedmiotów do cudzych rąk, a nasi geszefciarze bardzo się wzbogacą.

Zanim nasza społeczność dojdzie do przekonania o koniecznej potrzebie stworzenia ukraińskiego muzeum we Lwowie i postara się o fundusze na ten cel albo znajdą się jednostki, które je zdobędą własnym kosztem – długo nas będą pokazywać obcy panowie w swoich muzeach, jak pokazują kulturę Tunguzów, Hotentotów, Indian itp.

---

[13] Autor albo przemilczał, albo nie wiedział o podjętej przez metropolitę Andrzeja Szeptyckiego w lutym 1905 r. inicjatywie powołania do życia Muzeum Cerkiewnego we Lwowie, które z czasem (w 1911 r.) przekształciło się w ukraińskie Muzeum Narodowe. Metropolita Szeptycki odegrał rolę fundatora przedsięwzięcia, wypełnił więc postulat zgłoszony przez Trusza. Co prawda nie zbudowano dla muzeum nowego gmachu, ale na koszt metropolity zakupiono siedzibę instytucji, utrzymywano ją i po części wypełniono zbiorami. Zob. *Двайцятьпять-ліття Національного Музею у Львові. Збірник під редакцією директора Музею І. Свенціцкого*, Львів 1931 (reprint Львів 2013), s. 12, 74, 77.

Потреба українского музея, 1905

Дня 7 серпня с. р. віддали військові власти представите лям галицької кураєвої автономії краківський замок Вавель для перестроєння його на пам'ятник польської минувшини. Цілий замок має бути відреставрований відповідно до його давнього вигляду і перебудований для теперішніх духовних потреб польської суспільности. Найвизначнійше місце займе там польський національний музей, а над устроєнєм його точать ся тепер дискусії в міродайних кругах. Вавель може стати ся польським Лювром а Суконниці займуть місце французького Люксембурга.

Таким робом матимуть Поляки у Кракові два визначні народні музеї. Крім того є у Кракові ще три поважні музеї, а то: музей Чарториських, музей Матейки і музей ім.. Баранєцького. У Львові станув попри музей ім. Осолїнських, ще міський музей для штуки, промислу і етнографії. Згадати належить і музей ім. Дїдушицьких.

Чехи мають кілька подібних інституцій у Празї. Там стоїть народний музей для етнографії, міський музей для промислу, музей Напрстка, Рудольфінум і нова ґалєрія картин, фондована в останніх роках австрійським цїсарем.

Так, сї народи мають пам'ятники їхньої минувшини, давньої і теперішньої культури; мають куди зайти в хвилях вільних від працї, приглянутись і полюбоватись промисловою і артистичною продукцією своїх предків; мають відки черпати духову силу і відвагу до працї, бо нїгде не промовляє так виразно і безпосередно дух народний, як на сих місцях, нїгде не можна бачити тілко документів живучости народнього духа як в музеях, нїгди не пронимає така заохота до творчости як тут. На запитанє чужинця: «Чим ви були

і що ви є», можуть сї народи показати на свої монументальні будівлї і сказати: «Там половина відповіди на ваше питанє».

Се можуть сказати Поляки, Чехи, Москалї і другі народи.

Куди піде Українець, коли захоче приглянути ся творам українських рук і народнього духа?

Де має наш чоловік наглядний доказ, що ми не провінціональна громадка що обслугує матеріяльних і духових панів Москалїв і Поляків?

У нас повстало до тепер заледви кілька коллєкцій, але так малих і з так малими виглядами на будуче, що про них тут і згадати не можна.

Український історик, етноґраф або археольоґ іде до чужих музеїв, щоби студіювати своїх; ми тїшимо ся, коли у Кракові, переходячи по салях Суконниць, натрафимо на старинний український образ, впадаємо в гордість, коли в музею ім. Дїдушицьких зобачимо наші писанки, або гуцульські вироби, у Празї попаде нам в руки українська вишивка. Так, ми звичайні люди і на тім кінчили або кінчимо – посел Барвінський зі своєї радости витягне ту консеквенцію, що промовляє у Відни в парляментї за фідейкомісом Дїдушицьких, «бо там знаходять ся руські предмети».

Заложити народний музей у Львові для української етноґрафії, а при тім для археольоґії і української штуки, се пекуча потреба останнїх лїт нашого культурного розвитку. Але пекучі потреби бувають всілякі: однї печуть, бо суть матеріального характера, другі не печуть, бо їх може відчувати лиш інтеллєкт.

Устроїти музей, значить передовсїм поставити будинок відповідний свому призначенню, не аби який, бо се пам'ятник народньої культури. На се треба средств не малих. На жать се сила наших полїтичних, а тому і народних противників, а не наша.

Була одна хвиля, а подібна може уже нїколи не верне, коли можна було найти средства на сю пекучу потребу, навіть за зізволенєм наших завзятих противників, Поляків у галицькім соймі.

Кілька лїт тому назад вийшла пропозиція, предложена галицькому соймови, щоби зізволив на кредит 10,000.00 корон на відновленє Вавеля. Сю пропвзицію приняли польські посли однодушно, наші

заховали ся відповідно до свого становища: одні з п. Барвінським на чолї, виповнюючи свій сервілїстичний обов'язок, піднесли руки до гори; другі з п. Окуневським на чолї запротестували щиро рутенським способом: Кривда нам, протестуємо. Нїкому не прийшло на гадку, що в такій для Поляків урочистій хвили можна було з успіхом поставити і зі свого боку національний постулят, двадцять разів дешевший: пропонувати ухвалу 500.000 корон на український музей. Я переконаний, що польська більшість згодила би ся на се беззглядно. Я певний, що по такій пропозиції сегодня коли у Поляків так багато говорить ся про устроєнє польського національного музея на Вавели, ми радили-бисьмо на устроєнє нашого українського. На жаль ми не мали в соймі нї одного чоловіка, що доріс до становища посла і розумів народні потреби. Се одна з найтемнїших точок нашого парляментарного житя. Хвиля така мабуть не прийде більше! Лишень такі посли сидїтимуть на соймових лавках, мабуть ще дуже довго.

Не місце тут і не часї тепер переконували детайлїчно нашу громаду про потребу поставленя будинку для українського музея, та вимальовувати, який він має бути. Їто в тім напрямі подумає, зрозуміє сю потребу. Не пора було би взивати суспільність на складку, бо у нас є ще важнїйші національні потреби, а то: школи і моральне вихованє молодїжи поза школами. На теперішні наші обставини при нашій безпримірній бідності є лиш одна можлива дорога прийти до посїданя національного музея: пожертвованя одним або кількома людьми більших сум на сю цїль. Стягати з нашої суспільности на культурні потреби в нинішню хвилю більше 100.000 корон, я називаю легкомисністю або цинїзмом – як у кого. Заким будемо в спромозї спільними силами здобути ся на сю інстітуцію, котру виімково ми встанї заповнити культурним змістом, попаде багато з наших цїнних етноґрафічних предметів в чужі руки, а наші ґешефтярі на багато збогатять ся.

Заким наша суспільність прийде до переконаня про конечну потребу устроєня українського музея у Львові, і постарає ся о фонди на сю цїль або найдуть ся одиниці, що його збудують власним коштом – довго нас будуть показувати чужі пани в своїх музеях, як показують культуру Тунґузів, Гогентотів, Індіян і т. п.

KOMENTARZ

Manifest Iwana Trusza, aktywnego ukraińskiego działacza kulturalnego, malarza i krytyka sztuki pochodzącego z Galicji – urodzonego 17 stycznia 1869 roku we wsi Wysocko (ukr. Висоцько) w rejonie brodzkim (obwód lwowski) – i tam działającego[1], ukazał się w specyficznym dla społeczeństwa ukraińskiego okresie. Coraz wyraźniej budziła się świadomość narodowa Ukraińców. Rosła grupa inteligencji, artystów, działaczy kulturalnych, społecznych i politycznych. Z drugiej strony, przytłaczająca większość społeczeństwa, żyjąca głównie we wsiach, była – czasami wprost skrajnie – biedna, niewykształcona i w związku z tym nieskłonna do angażowania się w przedsięwzięcia wysokiej kultury. W dodatku w ówczesnym układzie polityczno-społecznym Ukraińcy, całkiem słusznie, czuli się grupą w Galicji (i szerzej – w Austro-Węgrzech) upośledzoną i dyskryminowaną, co zresztą podkreślono w manifeście.

W tekście Trusza znalazły wyraziste odbicie ukraińskie problemy społeczne, ekonomiczne i kulturalne oraz ich wpływ na robotę muzealniczą. Przedstawiwszy postulat zbudowania gmachu muzeum narodowego, autor przyznał, że wobec istnienia ważniejszych celów społecznych („szkoły i moralne wychowanie młodzieży poza szkołami") nie jest możliwe zwrócenie się w tej sprawie do społeczeństwa i zebranie środków drogą publicznej składki. Fundusze musiałyby pochodzić od zamożnych darczyńców. W tej sytuacji zastanawia, czy Trusz nie wiedział o podjętej kilka miesięcy wcześniej przez metropolitę Andrzeja Szeptyckiego inicjatywie utworzenia

---

[1] Na temat Iwana Trusza (1869–1941), o którym warto wspomnieć, że był absolwentem krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie w latach 1891–1897 pobierał nauki u Izydora Jabłońskiego, Leona Wyczółkowskiego i Jana Stanisławskiego, zob. np. Н. П. Пронюк, *Іван Труш: від культуртрегера до мистецтвознавця та естетика*, Гуманітарний часопис, 2011, 2, s. 110–117; Т. Ю. Галайчак, *Труш Іван Іванович*, w: *Енциклопедія історії України*, t. 10, Київ 2013, s. 171–172.

Muzeum Cerkiewnego, czy też ją z jakichś względów pominął[2]. Czy stały za tym względy polityczne? Z tekstu przebija wyraźnie niechęć autora do ukraińskich parlamentarzystów; może dotyczyła ona również reprezentującego arystokrację Szeptyckiego?

Co ciekawe, dla Trusza istotny był sam postulat wybudowania we Lwowie odpowiedniego gmachu przeznaczonego na siedzibę muzeum[3]. Autor dość wyraźnie określił mieszany profil zbiorów przyszłej placówki: miała ona gromadzić obiekty etnograficzne, archeologiczne i artystyczne, tworzone przez Ukraińców i związane z ich przeszłością. Bardzo mocno podkreślone zostało znaczenie muzeum dla budzenia ducha narodowego i szkody, jakie powodował w tej sferze jego brak.

Ciekawą i podstawową rolę we wnioskowaniu autora odgrywa kwestia polska. Otóż podnietą do napisania manifestu stało się dla Trusza przekazanie przez władze austriackie w 1905 roku Wawelu w ręce Polaków z przeznaczeniem na potrzeby kulturowe. Traktując Polaków jako przeciwników sprawy ukraińskiej, Trusz równocześnie uznał ich, obok Czechów i Rosjan, za konieczny do naśladowania przez Ukraińców przykład nacji rozwijających muzealnictwo. Brak takich instytucji, według autora, ma dla społeczeństwa/narodu zgubne skutki, co dobitnie wybrzmiewa w słowach: „długo nas będą pokazywać obcy panowie w swoich muzeach, jak pokazują kulturę Tunguzów, Hotentotów, Indian itp." Ten aspekt przedstawionego w analizowanym tekście wnioskowania należy rozpatrywać jako troskę o budowę za pomocą instytucji muzealnych pamięci narodowej.

Oś argumentacji pokazującej znaczenie muzeum jako rezerwuaru pamięci uwypukla znakomicie ustęp:

> Tak, te narody mają pamiątki ich przeszłości, dawnej i obecnej kultury; mają dokąd zajść w chwilach wolnych od pracy, przyjrzeć się i cieszyć przemysłową i artystyczną produkcją swoich przodków; mają skąd czerpać duchową siłę i odwagę do pracy, bo nigdzie nie przemawia tak wyraźnie i bezpośrednio duch narodowy, jak w takich miejscach, nigdzie nie można widzieć tyle dokumentów żywotności

---

[2] Zwrócono już na to uwagę w przyp. 14 do przekładu tekstu Trusza.

[3] Wyraził to jednoznacznie: „Stworzyć muzeum, znaczy przede wszystkim postawić budynek odpowiedni dla swojego przeznaczenia, nie byle jaki, bo to pomnik narodowej kultury".

> narodowego ducha jak w muzeach, nigdzie nie ogarnia taka ochota do twórczości jak tu. Na pytanie obcego: „Czym wy byliście, czym wy jesteście", mogą te narody wskazać na swoje monumentalne budowle i powiedzieć: „Tam połowa odpowiedzi na wasze pytanie" […]. Dokąd pójdzie Ukrainiec, kiedy chce przyjrzeć się tworom ukraińskich rąk i narodowego ducha? Gdzie ma nasz człowiek żywy dowód, że my nie jestemy prowincjonalną gromadką, która obsługuje materialnych i duchowych panów, Moskali i Polaków?

Krótko mówiąc, różnorodne „pamiątki przeszłości" budują „narodowego ducha" – on zaś, jako emanacja przeszłości, najlepiej przemawia w muzeach.

Widać więc, że dla autora muzeum staje się jednym z absolutnie najważniejszych łączników i pasów transmisyjnych między przeszłością, teraźniejszością i przyszłością. Pamięć o dokonaniach przodków, zmaterializowana i skoncentrowana w muzealnych wnętrzach, ma nie tylko wzmacniać duchową siłę narodu, lecz także zachęcać go do pracy i samorozwoju. Jest też wymowne, że Trusz wyraźnie podkreślił rolę muzeum-nośnika pamięci o przeszłości jako oręża w walce o równouprawnienie Ukraińców z nacjami dotąd dominującymi w tej części kontynentu, czyli Polakami i Rosjanami. Ten wątek, odzwierciedlający zresztą dobrze sytuację, w jakiej w owym czasie Ukraińcy się znajdowali, nadał jego wywodom wyraźnie polityczny charakter.

Konkludując – według Trusza muzeum narodowe ma być nie tylko skarbnicą pamiątek przeszłości, umożliwiającą ich badanie i oglądanie, bez konieczności odnoszenia się do zasobów zgromadzonych w analogicznych „obcych" instytucjach, lecz równocześnie ma służyć jako bardzo ważny kulturowy instrument działań politycznych, skierowanych na budowanie wśród Ukraińców poczucia wartości narodowej i uzyskania równorzędności w stosunku do Polaków i Rosjan. Można przy tym odnieść wrażenie, że Trusz, zdając sobie sprawę z realiów, potraktował projekt założenia ukraińskiego muzeum narodowego jako zadanie nader ważne, lecz drugoplanowe wobec podstawowych potrzeb społeczności. Oczywiście, muzeum miało stanowić podnietę do rozwoju – choćby przez przypominanie o różnorodnych dokonaniach Ukraińców. Wpierw jednak społeczeństwo miało w procesie podstawowej edukacji podnieść poziom swojej świadomości i równolegle z nią idącej moralności, natomiast dzieło budowy muzeum

narodowego miało spocząć na barkach nielicznych reprezentantów ukraińskiej elity finansowej. Jeszcze raz zaznaczmy, że budzi zdumienie pominięcie przez autora skutecznych przecież działań podjętych przez metropolitę Andrzeja Szeptyckiego w celu powołania do życia analogicznej placówki[4].

Dariusz Dąbrowski

[4] Zob. przyp. 14 do tekstu źródłowego.

Feliks Jasieński

Przewodnik po dziale japońskim Oddziału Muzeum Narodowego

1906

komentarz

Agnieszka Kluczewska-Wójcik

Podstawa edycji:

[Feliks „Manggha" Jasieński] *Przewodnik po dziale japońskim Oddziału Muzeum Narodowego skreślił…*, [Kraków:] Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1906.

Wykorzystano fragment ilustracji:

Szablon do farbowania tkanin techniką kata yuzen – Liście miłorzębu i szpilki sosny (źródło: https://zbiory.mnk.pl/pl/wyniki-wyszukiwania/katalog/457209).

Sie Sagen: Mode Japanismus Hunde! Wie wenn man sagen möchte: Mode Christenthum!
P.[eter] A.[ltenberg][1]

Dzięki uprzejmości komitetu Tow[arzystwa] przyjaciół sztuk pięknych najkulturalniejsza w Polsce publiczność doznawać będzie przez kilka tygodni świeżych i podniosłych wrażeń na jednej z najciekawszych i najwytworniejszych Wystaw, jakie kiedykolwiek na ziemiach polskich urządzane były[2].

Szczupłość gmachu dozwoliła na wystawienie drobnej tylko części przedmiotów, tworzących dział japoński Oddziału Muzeum Narodowego. Dział ten, jakkolwiek zawiera najpiękniejszy i największy w Europie publiczny zbiór drzeworytów i gard do szabel, jakkolwiek posiada pewną ilość przedmiotów cennych, jest – i musi być – niesłychanie słabem odzwierciedleniem dwutysiącletniej, innej, lecz nie gorszej, aniżeli europejska, artystycznej kultury narodu wytwornych bohaterów.

Naród japoński był jedynym na kuli ziemskiej – obok Greków – dla którego nieustanne i jak najrozleglejsze zadowalnianie popędów estetycznych stanowiło jeden z nieodzownych warunków bytu. Dla setek milionów fanatycznych wielbicieli sztuki we wszystkich jej objawach, miliony artystów stworzyły miliony dzieł. Część ich zniszczyły wojny, trzęsienia

---

[1] „Wenn Jemand sich äusserte: »Die Mode ›Japonisme‹!« erbleichte er direct. »Die Mode ›Christenthum‹« dachte er, »Du Hund!«", P. Altenberg, *Was des tag mir zuträgt*, Berlin 1902 (II wyd.), s. 178. Peter Altenberg (właściwie Richard Engländer, 1859–1919) – austriacki pisarz, poeta i krytyk, jeden z głównych przedstawicieli Młodego Wiednia, znany z ekscentrycznego stylu życia, bardzo popularny wśród europejskich modernistów; publikował swoje aforyzmy m.in. na łamach „Simplicissimusa".

[2] Wystawa, o której pisze Jasieński, prezentowała wybrane dzieła z jego japońskich zbiorów na przełomie lutego i marca 1906 r. w krakowskim Pałacu Sztuki, siedzibie Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych.

ziemi i tak częste – niestety – pożary tam, gdzie te dzieła powstały. Część zdobi domy, pałace i świątynie Japonji. Część wreszcie rozproszona jest po zbiorach prywatnych i muzeach świata całego, budząc zachwyt u najwykwintniejszych znawców, jednając sobie, w miarę uszlachetniania się smaku, coraz liczniejsze zastępy wielbicieli. Jakiekolwiek losy spotkać mogą poglądy estetyczne w ogóle, były i są pewne poglądy, których nic obalić nie zdołało i nie zdoła. Sztuka japońska, która odbywa od szeregu lat tryumfalny pochód i wywarła olbrzymi, dodatni wpływ na nowożytną sztukę europejską, w zamian przez nią zamordowana, ze spokojem w przyszłość patrzeć może; dzieła jej bowiem mają w sobie wiele tego, co każde dzieło sztuki dla każdej duszy artystycznej, kiedykolwiek i gdziekolwiek urodzonej, nieśmiertelnem czyni. Europa zabiła sztukę japońską, która zaczęła naśladować, zamiast tworzyć, i zalewać Europę bezduszną tandetą. Dzisiaj powstają japońskie treścią olejne obrazy, małpujące dzieła europejskich profesorów, w najlepszym zaś razie – imitacye własnych starych mistrzów.

Nie mówiąc o rozkoszy, jaką wogóle obcowanie z dziełami sztuki każdej subtelniejszej jednostce sprawiać musi, z naciskiem zaznaczyć należy, iż dzieła te mają – dla nas zwłaszcza – olbrzymie pedagogiczne znaczenie. W Japonji dzieło sztuki nie jest jedynie przedmiotem zbytku, dostępnym dla bogatego estety. Jakkolwiek kwitła tam zawsze i jedynie rzekomo jałowa i antispołeczna zasada: sztuka dla sztuki – sztuka zespoliła się nierozerwalnie ze wszystkimi prawie objawami życia narodowego. Z jednej strony naród estetów, żądający, aby absolutnie wszystko, czego się dotyka, nosiło piętno artyzmu indywidualnego na wybitnie narodowościowem tle ogólnem – z drugiej, całe zastępy artystów, pracujących we wszystkich kierunkach z tą samą ilością talentu i zapału, myślących jedynie o jak najznakomitszem, artystycznem ucieleśnieniu niezliczonych pomysłów, a wpływających pośrednio, bezwiednie, na potężny rozwój rękodzielnictwa, przemysłu i handlu. Jak najidealniejsze zamiłowanie piękna, u wszystkich wrodzone i wciąż kształcone, staje się warunkiem bytu i rozwoju dziedzin pracy, nie mających niby ze sztuką nic wspólnego. Japończyk ojczyznę swą kocha fanatycznie; lecz kocha ją bez hałasu i bez frazeologji. Japończyk sztukę swą kocha fanatycznie, mieć ją chce i ma ją wszędzie; lecz sztuki z wyżyn nie strąca, naganki na ogół, by sztukę swojską popierał, nie urządza, artystów swoich czci, za nimi ku wyżynom stą-

pa, haseł społecznikowskich im nie narzuca. Artyści zaś, choć zapatrzeni jedynie w piękno, nie stoją oderwani od własnego społeczeństwa, gdzieś, w zimnej, niedostępnej pustce. Służąc tylko sztuce, żyją jednocześnie dla całego społeczeństwa, społeczeństwa estetów, zamieszkujących jeden z najpiękniejszych krajów na kuli ziemskiej, kraj odzwierciedlony w nieśmiertelnych dziełach Hok[u]saja i Hiroshigego, kraj, nad którym panuje olbrzym, wygasły wulkan Fudżi, miliony razy rysowany, malowany, rzeźbiony, stylizowany, przedmiot czci, cel pielgrzymek, prawie symbol[3]. Społeczeństwo to dowiodło, że stwarzanie najdelikatniejszych cacek i lubowanie się niemi przez szeregi wieków nie przeszkodziło mu być najdzielniejszym pod każdym względem narodem. Przyzwyczajenie się do porządnej, dokładnej roboty przy cyzelowaniu metalu przydało się przy sypaniu szańców własnych i zdobywaniu cudzych, a śmiałość i pewność ręki, zdobyta przy pisaniu, będącem właściwie malowaniem, i malowaniu na jedwabiu lub papierze, nie dopuszczającym poprawek, przydały się, gdy miejsce pędzla zajęły szabla lub bagnet[4].

Nigdy i nigdzie drzewo sztuki nie rozrosło się równie potężnymi i licznymi konarami. Nigdy i nigdzie w ogrodzie sztuki nie wykwitła taka i tak różnorodna ilość kwiatów. Japończycy uwielbiają kwiaty i coś z kwiatu

---

[3] Katsushika Hokusai (1760–1849) – malarz i mistrz drzeworytu, przedstawiciel nurtu *ukiyo-e* (Obrazy przemijającego świata) w okresie Edo (1603–1868), o niezwykle różnorodnym dorobku, częściowo inspirowanym tradycją zachodnią, obejmującym pejzaże, wizerunki pięknych kobiet (*bijin-ga*), kwiaty i ptaki (*kachō-e*), sceny fantastyczne, groteskę. Jego dzieła wpłynęły na twórczość artystów europejskiej awangardy, a niektóre z nich, takie jak „Wielka fala w Kanagawa" z serii „Trzydzieści sześć widoków góry Fuji" (1831–1833) zyskały na świecie status ikon sztuki japońskiej. Utagawa Hiroshige (1797–1858) – przedstawiciel nurtu *ukiyo-e*, mistrz drzeworytniczych przedstawień pejzażowych opartych na tradycyjnym japońskim ujęciu tematu, w tym „Stu widoków słynnych miejsc w Edo" (1856–1858) i „Trzydziestu sześciu widoków góry Fuji" (1859). *Fuji-san*, będącą najwyższym wzniesieniem Japonii (3776 m), czczono jako świętą górę już od czasów prehistorycznych. Na przełomie XVI i XVII w. rozwinął się w Edo (dzisiejsze Tokio) specyficzny ruch religijny (*Fuji-kō*), którego wyznawcy organizowali pielgrzymki-wspinaczki na szczyt wulkanu.

[4] Jasieński odnosi się tu do postawy Japończyków w czasie zwycięskiej wojny z Rosją, rozpoczętej atakiem na Port Arthur w kwietniu 1904 r. i zakończonej traktatem pokojowym w Portsmouth w październiku 1905 r.

jest w ich sztuce. Drzeworyty barwne, to kobierce z kwiatów. Japończyk potrafi, gdy chce, znakomicie wykreślić perspektywę, uchwycić podobieństwo, oddać ruch, kształt, wyraz; ale jest niezrównanym kolorystą przede wszystkiem i artystą obdarzonym wyjątkowym talentem dekoracyjnym. Świat barw artystów japońskich jest światem dla oka europejskiego zupełnie nowym. Artyści ci tworzą nowe zupełnie, często dziwiące nasze oczy, zestawienia plam barwnych; nowym dla nas jest ich kąt widzenia rzeczy: umiejmyż patrzeć tak jak oni. Dekoracyjność zatem i harmonija barw dzieł sztuki japońskiej narzucają się przede wszystkiem oku widza. Spostrzega on następnie znakomity rysunek i świetność kompozycyi artystycznej, misternej, lecz mającej źródło we wrodzonej łatwości, skąd wrażenie niezmiernej naturalności, przypadkowości, dzięki przeważającej roli, jaką odgrywa tu asymetrya, w przeciwstawieństwie do panującej raczej w sztuce europejskiej symetryi. Japończyk zapamiętale studyuje naturę, lecz oddaje ją zawsze po swojemu, ze zdumiewającą nieraz ścisłością obserwacyi, lecz bez ścisłości i martwoty aparatu fotograficznego: tego rodzaju naśladowanie natury wogóle nie ma ze sztuką nic wspólnego i wcale nie jest wynikiem usilnego studyowania natury. Japończyk umie również – i lubi żyć – w świecie fantazyi. Japończyk bywa twórcą potężnym, zamaszystym, delikatnym, rubasznym, wytwornym, którego oko śledzi bacznie, a ręka oddaje z doskonałością, do której nikt i nigdy się nawet nie zbliżył, przejawy życia zewnętrznego, lecz którego dusza odczuć i oddać potrafi przejawy życia duszy ludzkiej.

Tak jak nieznajomość dzieł Wagnera[5] lub bogactwo szaty instrumentacyjnej, kryjącej dla ucha nie wykształconego nić melodyi, wywołują płytkie, nie uzasadnione zarzuty, jakoby melodyi w dziełach Wagnera nie było, tak i nieznajomość całokształtu sztuki japońskiej, niesłychana mnogość dzieł, odtwarzających przepysznie, czysto po malarsku, świat zewnętrzny, dzieł dostępniejszych, wywołują najfałszywszy sąd o rzekomem, zasadniczem braku psychologicznego podkładu i małej ilości tematów. Sztuka ład-

[5] Wilhelm Richard Wagner (1813–1883) – niemiecki kompozytor, dyrygent, teoretyk i reformator muzyki operowej, którego twórczość, początkowo budząca poważne kontrowersje, miała wielki wpływ na rozwój muzyki światowej. Jasieński, z wykształcenia pianista i kompozytor, aktywny jako krytyk muzyczny, był zagorzałym wagnerystą.

na, pogodna, subtelna, ale jednostronna i płytko rzeczy biorąca – mówią sędziowie, którym w ręce wpadły albumy z kwiatami i ptakami i którzy na podstawie tego tylko materyału dowodowego srogie ferują wyroki. Miała jednak ta sztuka swego – i nie jednego, Michała Anioła, Leonarda i Fra Angelica. Sztuka japońska rozwija się od dwóch tysięcy lat, wyrósłszy ze sztuki chińskiej, liczy kilkanaście działów; w każdym z nich tworzyły całe rzesze artystów; życia ludzkiego nie starczy, chociaż by się było najzapaleńszym japonofilem, by o wszystkich tych działach mieć dokładne wyobrażenie, gdyby to w ogóle było możliwem. Kto jednak jako tako pozna malarstwo, rzeźbę i drzeworytnictwo, ten się przekona, że Japońscy artyści, poza harmonijnem zestawianiem subtelnych plam barwnych, poza rysowaniem głów wedle pewnego kanonu – nie przez wszystkich zresztą uznawanego i stosowanego (świadczą już o tem na Wystawie chociażby dzieła znakomitego batalisty Kunijoshi'ego[6]), poza znakomitem chwytaniem ruchu u ludzi i zwierząt, pomimo umyślnego pomijania oddawania bryły i światłocienia, że japońscy artyści byli również głębokimi psychologami, że trzymali wciąż rękę na pulsie narodowego życia; w dziełach ich widzimy, prócz kwiatów, ptaków i sukien kobiecych, czyny bohaterów z legend, czyny wodzów, dwory magnatów, życie codzienne szarego tłumu. Jest w tych dziełach i weryzm i stylizacya i mistycyzm; jest literatura, jest anegdota. Wszystko to jednak w takiej ilości, w jakiej w sztukach plastycznych być winno: nie wysuwa się nigdy na pierwszy plan ze szkodą szaty zewnętrznej.

Malarz angielski Millais powiedział: pierwszym obowiązkiem malarza jest malować[7]. W każdej pracowni zdanie to wyryte być powinno złotemi głoskami. Pierwszym – a więc nie jedynym. Przede wszystkiem malarz powinien malować. Nie znaczy to, by mu nie wolno było myśleć i by mu wolno było nie myśleć. Obyśmy mieli jak najwięcej wielkich myślicieli, znakomicie malujących; ale niechaj nas Bóg strzeże od znakomitych my-

---

[6] Utagawa Kuniyoshi (1791–1861) – ostatni z wielkich twórców tzw. złotego okresu *ukiyo-e*, wprowadził do drzeworytu japońskiego postać wojownika (*Musha-e*), stosował zasady perspektywy (rysunek perspektywistyczny *uki-e*), sięgał po tematykę historyczną, mitologiczną i fantastykę.

[7] John Everett Millais (1829–1896) – angielski malarz, jeden ze współzałożycieli bractwa prerafaelitów (1848). Jego twórczość cechowała się realistycznym ujęciem rzeczywistości, niepozbawionym jednak elementów sentymentalizmu.

ślicieli, licho malujących, a mających pretensye do odbierania hołdów za obrazy, ze względu na zawartą w nich myśl.

Całokształt sztuki japońskiej imponuje tą nigdy nie zachwianą harmonią, łączącą w całość doskonałą treść z formą. Tam artysta-plastyk jest zawsze, przede wszystkiem, artystą-plastykiem. Malarz nawet najwznioślejsze uczucie musi oddać za pomocą kształtu i barwy. To uczucie nie jest czemś, dającem się do farb dosypać lub dolać. Samo odczucie tematu bez talentu malarskiego wydać musi dzieło poronione. Znajdują się na wystawie obrazy treści religijnej z XV wieku, o tle czarnem[8]. Są to dzieła bardzo podniosłe, wysokiej wartości artystycznej, tchnące niezmierną powagą, jakąś dziwną tajemniczością, wizyjnością. Artysta, który je stworzył, tworzył je z pewnością ożywiony głębokiem uczuciem religijnem. Ale uczucie to tkwiło w piersi artysty-plastyka i dla tego tylko z tą siłą na widza działa. Kompozycya i zestawienie plam barwnych są właśnie takie, jakie do wypowiedzenia treści w tym wypadku być musiały.

Wielcy japońscy artyści-rzeźbiarze przedziwnie umieli oddać w wyrazie twarzy, układzie ciała i draperyj, ruchu rąk, majestat łagodnie zamyślonego mędrca: Buddy, oderwanego od otaczającego go świata. Kilka posążków takich, rzeźbionych w drzewie, złoconych, pięknie spatynowanych, oglądać można na wystawie[9]. Są to dzieła dobre, ale dalekie jeszcze od doskonałości. W chwytaniu i oddawaniu wyrazu rzeźbiarze japońscy byli mistrzami. Aktorzy występowali zawsze w maskach rzeźbionych w drzewie, malowanych[10]. Role kobiece oddawane były wyłącznie młodym chłopcom. Przechowało się więc dużo masek, często wysokiej artystycznej wartości,

---

[8] Na wystawie znalazły się najprawdopodobniej trzy malowidła religijne, zwoje na jedwabiu rozwijane pionowo (*kakemono*), o tematyce buddyjskiej, skonwencjonalizowane zgodnie z kanonami tego gatunku malarstwa: „Budda Amida przybywający po duszę zmarłego", okres Muromachi (XIV–XVI w., MNK VI-8210), „Odejście Buddy w nirwanę" (XVII w., MNK VI-8253) i „Mandala Czystej Ziemi" (2. ćw. XIX w., MNK VI-8235).

[9] W kolekcji Jasieńskiego znajdują się m.in. trzy figury Buddy (z 1. połowy XIV i przełomu XVII i XVIII w., MNK VI-8149, VI-8146, VI-8733) i kapliczka z figurką *bosatsu* Senju Kannon (XVIII/XIX w., MNKVI-8148).

[10] Maski, o których pisze Jasieński, były używane podczas spektakli *Nō*, arystokratycznej formy teatru japońskiego ukształtowanej w XIV w., obejmującej trzy do pięciu „aktów" (dialogowane poematy, muzyka i ruch sceniczny), przedzielonych komicznymi

najróżnorodniejszego rodzaju. Cztery takie maski (z XVIII wieku) znajdują się na manekinach, ubranych w jedwabne, haftowane suknie[11].

Hodowla jedwabników prowadzoną jest w Japonji na wielką skalę. W tkaninach objawia się znakomicie tak nadzwyczajnie rozwinięte poczucie dekoracyjności i harmonji barw. Dobre wyobrażenie o tym dziale dają zgromadzone makaty, pasy kobiece i kawałki starych materyj, z których utworzony został parawan.

O talencie kompozycyjnym i doskonałości wykonania, świadczą gardy do szabel, małe krążki, oddzielające rękojeść od klingi – z żelaza kutego lub bronzu, inkrustowane złotem lub srebrem. Są to, bardzo często, istne klejnoty pod każdym względem. Dwa egzemplarze, do siebie podobne, spotykają się bardzo rzadko; gard istnieje dzisiaj jeszcze dziesiątki tysięcy (jeden z prywatnych zbiorów paryskich liczy ich 6000)[12]. Jest to wymownym obrazem tej szalonej podaży i szalonego popytu na dzieła sztuki, ogarniającej wszystko, której służyli całemi armiami rzemieślnicy, będący faktycznie artystami, urzeczywistniający wybornie cudze pomysły, transponujący je.

Artysta-malarz nie wahał się oddawać swego dzieła, namalowanego na cieniutkiej bibułce wodnemi farbami, drzeworytnikowi, który, przytwierdziwszy to dzieło do deski, z wiśniowego drzewa, niszczył je, wodząc rylcem po rysunku. Drzeworytnik zaś oddawał deskę drukarzowi (lub deski – być ich musiało tyle, ile w dziele było barw – każda barwa odbijana oddzielnie), za którego sprawą dzieło zmartwychpowstawało – w kilkuset zazwyczaj – lub kilku tylko egzemplarzach. Każdy zatem, pochodzący z epoki rozkwitu drzeworytnictwa (wiek XVIII), drzeworyt jest dziełem

---

przedstawieniami *Kyōgen*. Aktorzy, wyłącznie mężczyźni, w grze scenicznej wykorzystywali maski w taki sposób, aby przekazać całą gamę uczuć.

[11] M.in. *Ko-omote*, maska do roli młodej dziewczyny (XIX w., MNK VI-9240), i *Chū-jō*, maska do roli mężczyzny (XIX w., MNK VI-9241).

[12] Jelce tarczowe *tsuba* od połowy XV w. wyrabiane były przez warsztaty rzemieślników-artystów, tworzących własne szkoły. Mistrzostwo wykonania spowodowało, że stały się obiektem kolekcjonerskiego zainteresowania na Zachodzie. Jasieński ma na myśli prawdopodobnie zbiory Georges'a de Tressan (1877–1914), oficera, kolekcjonera i historyka sztuki japońskiej, autora kilku publikacji, m.in. *L'évolution de la garde de sabre japonaise*, Bibliothèque de la Société franco-japonaise, Paris 1912.

sztuki oryginalnem, wysokiej wartości artystycznej, na który składać się musiało trzech artystów. Zastępy artystów tworzyły prawie wyłącznie dzieła, przeznaczone na zniszczenie faktyczne, czyli przetopienie na drzeworyty. Dział ten, jeden z najważniejszych, jest przedstawicielem bardzo wielu zasadniczych cech narodowego geniuszu artystycznego narodu, który ze sztuk graficznych uprawiał tylko tę jedną, ale który ją doprowadził do absolutnej, niedoścignionej doskonałości. Dobry drzeworyt japoński jest poprostu zmartwychpowstałą oryginalną akwarelą, a nadto jest poniekąd nowem dziełem sztuki, o specyaInym uroku, techniką wywołanym, którego zresztą nie pozbawione są i dobre europejskie drzeworyty; w wysokiej mierze miały go np. drzeworyty Dürera. Jest to szczytem sztuki i zarazem jej zdemokratyzowaniem. Rzeczy, dzisiaj już tak drogie, rzadkie, gdyż łatwo ulegające zniszczeniu – były w swym czasie dostępne dla najuboższych. Kluczem tych zagadek: wrodzona i kształcona subtelność; wrodzona i kształcona, przechodząca w krew – zręczność, pewność ręki i oka, olbrzymi popyt i olbrzymia podaż.

Z wpływem Europy rozpoczyna się upadek (w drugiej połowie XIX wieku) drzeworytnictwa. Staranne, piękne odbitki są coraz rzadsze; pojawiają się brutalne, krzykliwe farby anilinowe. Zaczyna się na wielką skalę szybki wyrób tandety dla bazarów „barbarzyńców z Zachodu"[13]. Cierpią, rzecz prosta, najwięcej, przedmioty najsubtelniejsze, wymagające często lat całych pracy żmudnej: laki.

Lakami nazywamy, w ogólnem słowa znaczeniu, różnego rodzaju i wielkości przedmioty drewniane, pokryte kilkoma, lub kilkudziesięcioma – by stworzyć wypukłości – pokładami rozmaicie zabarwionego płynu żywicznego, otrzymywanego z krzewu rhus vernicifera. I w tym dziale genialni artyści stworzyli stosy przedziwnych cacek, zdumiewających inwencyą, smakiem i subtelnością wykonania, zwłaszcza tam, gdzie wchodzą w grę

[13] Cudzoziemców przybywających na wyspy przez porty na wyspie Kyushu w XVI w. Japończycy nazywali „barbarzyńcami z południa" (*namban*; *nanban*), a pojawiających się od XVII w. Rosjan, Anglików i Holendrów – „ludźmi o czerwonych włosach" (*kōmōjin*). Terminem *namban* określali także przedmioty sztuki importowane, opisujące cudzoziemców lub wytworzone z użyciem zachodnich technik. Jasieński pisze o wyrobach produkowanych na eksport w epoce Meiji (1868–1912), komercjalizowanych m.in. przez sponsorowaną przez rząd japoński kompanię Kiritsu Kosho Kaisha (1873–1891).

różnego rodzaju inkrustacye. Piękne laki wyrabiane bywały na statkach, by na schnące kolejne pokłady lakieru nie padł najdrobniejszy pył. Poszukiwane są zwłaszcza przez zbieraczy małe pudełeczka, o kilku przegródkach, w których przechowywano pachnidła, lub środki lecznicze, noszone u pasa przez osoby obojej płci.

Nie mniej cennemi są drobne rzeźby, przyczepione na sznurku jedwabnym do pudełeczka, zakładane za pas i pozwalające temu pudełeczku u pasa zwisać. Takich pudełeczek (inro) wraz z brelokami (nets[u]ke) oglądać można na wystawie kilkadziesiąt. Pochodzą one z XVI, XVII, XVIII i początku XIX wieku.

Z laki wyrabiano również zbroje, pochwy do szabel (przewyższających doskonałością słynne damascenki), sprzęty domowe, czyli stoliczki, pułeczki, ekrany, (innych mebli absolutnie nie używano, ohydne zaś bambusowe wymyśliła Europa), naczynia różnego rodzaju, szkatułki, grzebienie, szpilki i inne ozdoby do wpinania w misterne kobiece fryzury.

Z laki wreszcie budowano świątynie, zewnątrz i wewnątrz z przepychem – zawsze jednak dyskretnym, jaki cechuje dzieła tych czarodziejów – zdobione. Łatwo sobie wyobrazić, jaką całość niezrównaną stwarzali ci genialni ogrodnicy, dekoratorowie, umieszczając ciemno-czerwone, tu i ówdzie złocone budowle, na tle parków zawsze zielonych, na wyniosłościach, na brzegu morza, budowle, do których prowadziły szeregi wznoszących się łagodnie granitowych tarasów, połączonych takiemiż schodami, w ale[j]ach, wysadzanych niebotycznemi drzewami szpilkowemi[14].

Nigdy szczegół jako szczegół; zawsze szczegół, jako część całości; nigdy i nigdzie najmniejszej luki. Potężna, czarująca harmonja; mnóstwo wybitnie odrębnych organizacyj twórczych, nie kłócących się ze sobą, dzięki wspólnemu tłu narodowościowemu.

Tło działa na oko nie oswojone tak silnie, że zrazu trudno mu się dopatrzeć indywidualności artystycznych. Widz, który się chce czegoś na-

---

[14] Jasieński nigdy nie był w Japonii i podany przez niego opis jest jedynie luźną impresją, opartą na dostępnych mu źródłach pisanych i ikonograficznych, dotyczących w znacznej mierze mauzoleum szogunów Tokugawa (*Tōshōgū*) w Nikko: ufundowanego w 1617 r. na cześć Tokugawa Ieasu zespołu świątynnego położonego na zboczu góry, w otoczeniu lasu kryptomerii, którego architektura cechuje się profuzją dekoracji, malowanej (także z użyciem laki) i rzeźbiarskiej, wiążącej się ze wzorami chińskimi.

uczyć, spostrzeże je szybko. Harunobu tak się różni od Hok[u]saia, jak Wyczółkowski od Grottgera[15]. Tu i tam olbrzymie różnice temperamentów malarskich, sposobu komponowania, kreski, plam barwnych. Pewien ogólnie przyjęty sposób szablonowego traktowania głów, na które, dzięki specyalnej tresurze, europejczyk przede wszystkiem zwraca uwagę, utrudnia oryentowanie się, chociaż i tu nawet istnieją pewne różnice. Głowy te – zwłaszcza kobiece – mają nie wiele wspólnego z ludem japońskim; kobiety są tam przeważnie ładne, nawet z czysto-europejskiego punktu widzenia, o oczach mało skośnych i cerze bladej, ale nie żółtej. Mężczyźni – przeważnie śmiesznie brzydcy i drobni.

O co chodziło przedewszystkiem artystom japońskim? O tworzenie barwnych symfonij; prawie nigdy o etnografię, lub portret. Jak się z zadania wywiązywali tacy subtelni symfoniści z XVIII wieku jak Kiyonaga, Toyokuni, Yeishi, Utamaro, tworzący przedziwne bukiety z najpiękniejszych kwiatów – kobiet?[16] Bez zarzutu, jak na pierwszych kolorystów w świecie przystało. Płytkiem i śmiesznem nad wyraz jest potępianie artysty za to, że nie dał tego... czego dać nie chciał, ale czego widz od niego żąda.

Drzeworyty – to przeważnie muzyka barw, muzyka bądź majorowa, bądź minorowa. Pieści ona oko tak, jak piękna muzyka pieści ucho. Poza

---

[15] Suzuki Harunobu (1725–1770) – malarz *ukiyo-e*, w 1765 r. wykonał na prywatne zamówienie ilustrowane kalendarze (*egoyomi*), dla których stworzył nową technikę druku w wielu kolorach *nishiki-e*, dając początek drzeworytowi barwnemu. Mistrz przepojonych liryzmem scen rodzajowych i przestawień erotycznych (*shunga*). Dla podkreślenia zróżnicowania stylistycznego twórczości mistrzów *ukiyo-e* Jasieński, przeciwstawiając Harunobu Hokusaiowi, przywołuje przykłady malarza i rysownika Artura Grottgera (1837–1867), reprezentanta późnego romantyzmu, oraz swojego przyjaciela, malarza, grafika i rysownika okresu Młodej Polski Leona Wyczółkowskiego (1852–1936).

[16] Torii Kiyonaga (1752–1815) – malarz *ukiyo-e*, ostatni przedstawiciel szkoły *Torii*, specjalizujący się w przedstawieniach aktorów teatru *Kabuki* (*yakusha-e*) i pięknych kobiet. Utagawa Toyokuni (1769–1825) – autor podobizn aktorów i pięknych kobiet, ilustrator obyczajów i upodobań epoki Edo. Yeishi (właściwie Chôbunsai Eishi, 1756–1829) – mistrz drzeworytu i malarz szkoły *Kanūō*, w służbie szoguna Tokugawa Iecharu, specjalizujący się w przestawieniach alegorycznych i wizerunkach kobiet. Kitagawa Utamaro (1753–1806) – mistrz w przestawianiu zróżnicowanych aspektów kobiecości, wzbogacił szkołę *ukiyo-e* o zbliżony kadr kobiecej głowy (*ōkubi-e*).

muzyką znakomicie zharmonizowanych plam barwnych, znaleźć tu zresztą często można wiele innych rzeczy: ruch, wyraz, kompozycyę.

Rzućmy okiem na pejzaż japoński. Pomimo znacznego oddalania się od fotograficznej ścisłości, ile tu prawdy, ile poezyi natury, ile powietrzności! Pejzaż nowożytny, europejski, to, co ma najlepszego – zawdzięcza wpływowi Japonji. A zawsze synteza cech najistotniejszych, spotęgowanie rysów głównych, a pominięcie drugorzędnych.

Nigdzie śnieg bielszym puchem nie okrywa ziemi; nigdzie lśniące pełnie na pogodnych szafirach nocy nie stapiają lepiej w sennej ciszy dolin, gór, mórz i borów. Nigdzie ulewa nie siecze ostrzej ludzi i drzew. Nigdzie mgła lepiej nie roztapia pochłoniętego przez nią świata. Nigdzie groźniej morze nie szaleje; nigdzie potoki spienione nie mkną raźniej śród granitowych urwisk. Nigdzie sady wspanialej nie kwitną. Jest to prawda, ale prawda artystyczna. Fotografija tego dać nie może, albowiem sztuką jest natura w interpretacyi artysty[17].

Słusznie powiedział Piotr Altenberg, którego dobitnem zdaniem rozpoczęty został niniejszy szkic: „Japończyk namaluje kwitnącą gałąź jabłoni lub wiśni i jest cała wiosna; Europejczyk namaluje całą wiosnę i znajdzie się tam zaledwie jedna kwitnąca gałąź”[18]. Słuszności tego poglądu dowodzi na Wystawie szereg pierwszorzędnej piękności utworów, dzięki temu, iż Oddział Muzeum Narodowego posiada około dwóch tysięcy dzieł genialnego pejzażysty, jakim był Hiroshige. Malował on prócz krajobrazów znakomicie kwiaty, ptaki, nawet kompozycye figuralne, chociaż tutaj ustąpić musi pierwszeństwa słynnemu bataliście, o wściekłym temperamencie – Kuniyoshi'emu.

Wszechstronnością przewyższa obudwu Hok[u]sai, twórca kilkudziesięciu tysięcy dzieł, który w ciągu 90-letniego żywota zmieniał często i manierę i podpis. Artysta ten byłby jeszcze lepiej na Wystawie przedstawiany,

---

[17] Jasieński trawestuje słynną tezę Emile'a Zoli: „une œuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament”, E. Zola, *Mon Salon, Les Réalistes du Salon*, L'Evénement, 11 V 1866.

[18] „Die Japaner malen einen Blüthenzweig und es ist der ganze Frühling. Bei Uns malen sie den ganzen Frühling und es ist kaum ein Blüthenzweig”, P. Altenberg, *Wie ich es sehe*, Berlin 1904 (IV wyd.), s. 112 (rozdz. *Revolutionär*).

gdyby można było rozczłonkować i wystawić znajdujące się w zbiorze albumy, zwłaszcza słynne dzieło: sto widoków Fudżi (jednobarwne)[19]. O ile – po urządzeniu odpowiedniego muzeum – poznać będzie można dość dobrze całokształt drzeworytnictwa japońskiego, o tyle dział malarstwa jest i będzie dość ubogim. Anderson zebrał i ofiarował Londynowi (British-Museum) dwa tysiące pięknych dzieł; Fenollosa Bostonowi – 4000[20].

Dzieła starych mistrzów pojawiają się na rynku rzadko i osiągają wysokie ceny. (Dobry drzeworyt kosztuje już dzisiaj setki franków). Oddział posiada jednak pewną ilość dzieł starych i cennych, a także dobrych z XIX wieku. Nie jest to, rzecz prosta, malarstwo japońskie: co najwyżej próbki, dające przybliżone pojęcie o pewnych kierunkach, szkołach, technikach. Biblioteka Oddziału obfituje natomiast w znakomite, w wielkiej ilości zgromadzone, japońskie (barwne) i europejskie reprodukcye dzieł malarskich. Szczupłość miejsca nie dozwoliła na ich wystawienie.

Obrazy japońskie zewnętrznym już wyglądem różnią się znacznie od europejskich. Kakemono jest malowidłem, robionem wodnemi farbami (takie tylko istniały) na jedwabiu lub papierze, zwijanem na wałek, którego ramę stanowią – wytworne często, materye, harmonizowane naturalnie z tem malowidłem. Stąd osiągnięty efekt ogólny jest o wiele wytworniejszym, rozmaitszym. Kakemona nie zdobiły wciąż – i zdobić nie mogły, z powodu swej delikatności – ścian mieszkań. Zawieszano je na czas krótki i następnie chowano starannie, nasyciwszy oczy ich widokiem.

Drzeworytów również nie oprawiano. Tworzono z nich przeważnie albumy, których stosy znajdowały się w każdym domu. Oglądaniem tych

---

[19] Trzytomowy album „Sto widoków góry Fuji" (publikowany w latach 1834–1849) uznawany jest za arcydzieło Hokusaia (MNK VI-647/1–3).

[20] William Edwin Anderson (1842–1900) – angielski profesor medycyny, dyrektor Medycznego Uniwersytetu Marynarki w Tokio, kolekcjoner, autor m.in. *The Pictorial art of Japan* (1886). Jego zbiory malarstwa japońskiego i chińskiego, liczące ponad 2 tys. dzieł, zakupiło w 1881–1882 r. British Museum w Londynie. Ernest Francisco Fenollosa (1853–1908) – amerykański socjolog, orientalista, wykładowca Cesarskiego Uniwersytetu w Tokio, współtwórca Tōkyō Bijutsu Gakkō (Uniwersytetu Sztuk Pięknych), pionier badań nad sztuką japońską, kurator Museum of Fine Arts w Bostonie, autor m.in. *Epochs of Chinese and Japanese Art* (1912). Swoją składającą się z kilku tysięcy obiektów kolekcję sprzedał Charlesowi Goddardowi Weldowi (1857–1911) pod warunkiem przekazania jej do bostońskiego muzeum, gdzie trafiła w 1911 r.

albumów bawili się dorośli, bawiły i dzieci. Ulegały więc szybko zniszczeniu i stają się coraz rzadsze. Bardzo wytworne – tłoczone także ślepemi kliszami – zdobione złotem i srebrem, tak zwane surimona, bite były w kilku zaledwie egzemplarzach. Są to arcydzieła sztuki drzeworytniczej; powstały na przełomie XVIII i XIX wieku. Odpowiadają naszym szpetnym kartom z powinszowaniami. Rozmiarami różnią się także znacznie od zwykłych drzeworytów. Oddział posiada ich kilkaset[21].

Prawie na każdym drzeworycie znajduje się opis treści obrazu lub opis miejscowości, podpis i pieczątka artysty, pieczątka drzeworytnika, czasem i wydawcy. Dla oka, do tego widoku nieprzyzwyczajonego, wszystkie dodatki, w krajobrazach zwykle na niebie umieszczane, są zjawiskiem dość niemiłem, do którego się jednak szybko przyzwyczaić można. Dużo bywa także niedopowiedzeń, wypływających z braku potrzeby wbijania ćwieków w głowy, najartystyczniejsze, jakie kiedykolwiek istniały. Wąska niebieska pręga – ot i całe niebo. Kilka kresek – ot i drzewo. Dzięki zaciekłemu studyowaniu natury, wciąż zresztą ujawnianemu, odrzucenie w końcu wszelkiego balastu – dojście do – że tak powiemy – genialnej stenografji artystycznej. Jest to szczyt pewności, wyrazistości, a nie – jak się profanom zdaje – nieudolny bełkot. Mistrzami w tego rodzaju uproszczeniach – jeżeli przejdziemy do sztuki europejskiej – są Carrière, Vallotton, Rivière i Nicholson, operujący plamami[22].

---

[21] Jasieński miał w swoich zbiorach 390 odbitek okolicznościowych druków *surimono* autorów takich jak Kubo Shunman (1757–1820), Kitao Masayoshi (1761/1764–1824), Hokusai, Toyota Hokkei (1780–1850), Yashima Gakutei (1786–1868).

[22] Eugène Carrière (1849–1906) – malarz i grafik francuski, z wykształcenia litograf, współzałożyciel Société national de beaux-arts (1890), przedstawiciel symbolizmu, twórca intymistycznych przedstawień kobiet i dzieci, zmierzających ku monochromatyzmowi. Félix Vallotton (1865–1925) – malarz i grafik szwajcarski, czynny w Paryżu, członek grupy Nabis, w swoich dziełach operujący dekoracyjną plamą barwną i ujęciami kompozycyjnymi wzorowanymi na drzeworytach japońskich. Henri Rivière (1864–1951) – francuski malarz, grafik i ilustrator, uprawiał akwafortę, litografię oraz drzeworyt wzorowany na japońskim (przy użyciu farb wodnych), autor serii pejzażowych inspirowanych Hokusaiem i Hiroshigem. William Nicholson (1872–1949) – brytyjski malarz, grafik, plakacista i ilustrator, którego twórczość wyróżnia się nowatorskim użyciem płaskiej plamy barwnej i dekoracyjnej kreski. Jasieński miał w swojej kolekcji grafiki europejskiej dzieła wszystkich wymienionych tu artystów.

Poniekąd obrazami, o wysokiej wartości artystycznej, są zdumiewające subtelnością wykonania szablony dla farbiarzy tkanin, wystrzyganki japońskie. (Robota ręczna. Niebieski papier gra tu rolę tkaniny). Ceramika na wystawie reprezentowaną jest tylko w bardzo pięknych, barwnych reprodukcyach. Tutaj, jak i w dziale emalij, których subtelne okazy oglądać można, Japończycy nie prześcignęli mistrzów swoich – Chińczyków.

Inaczej rzecz się ma w dziale haftów i bronzów. W haftach ujawnia się znowu mistrzowstwo kompozycyi, poczucie harmonji barw i doskonałość wykonania. Bronzy zadziwiają mnogością form, rozmaitością patyn, zdumiewają ogromem, lub subtelnością. Arcydziełami finezyi są małe, płaskie rękojeście do sztylecików (Kodzuka), wsuwanych w pochwy szabel. Ogromem zadziwia bronzowy posąg Buddy w Nara, największy, jaki w ogóle kiedykolwiek odlany został. Ma on około 15 metrów wysokości (początek VIII wieku) i jest prawdziwem dziełem sztuki. Japończycy byli mistrzami w odlewaniu à cire perdue. Wspaniały zbiór bronzów, śród których znajduje się również olbrzymi Budda, siedzący – jak zwykle – na kwiecie lotusu, ofiarował, wraz z gmachem, Paryżowi włoch Cernuschi[23]. Muzeum to mieści się przy Avenue Velasquez. Biblioteka narodowa w Paryżu posiada piękny zbiór albumów. Inne działy sztuki japońskiej oglądać można w dwóch oddziałach Luwru (zbiór Grandidier i muzeum sztuki stosowanej), wreszcie w muzeum Guimet[24]. W Paryżu znajdują się zbiory

[23] Henri Cernuschi (1821–1896) – francuski ekonomista o poglądach republikańskich, pochodzenia włoskiego, w latach 1971–1873 w towarzystwie krytyka Théodore'a Dureta (1838–1927) odbył podróż dookoła świata. Z Chin i Japonii przywiózł około 5 tys. dzieł sztuki, które wraz ze swoim pałacem przekazał Paryżowi. Najbardziej spektakularnym dziełem w otwartym w 1898 r. muzeum była wykonana z brązu figura Buddy Amidy (440 x 255 cm, między 1603 a 1868 r.).

[24] Kolekcja Ernesta Grandidiera (1833–1912), jedna z największych na świecie kolekcji ceramiki dalekowschodniej, została przekazana przez kolekcjonera w 1911 r. do Luwru, a w 1945 r. przeniesiona do Muzeum Sztuk Wschodnich Guimet. Muzeum to powstało z inicjatywy liońskiego przedsiębiorcy Emila Guimeta (1836–1918), który przekazał dzieła zgromadzone w 1876 r. w czasie podróży do Grecji, na Bliski Wschód, do Indii, Chin i Japonii, jaką odbył w towarzystwie malarza Félixa Régameya (1844–1907). Założone w Lyonie w 1879 r. jako muzeum religii wschodnich, w 1889 r. zostało przeniesione do Paryża. Sztukę Dalekiego Wschodu miała w swoich zbiorach także Union centrale

prywatne, ocenione na miliony, sklepy w liczbie kilkunastu[25]. W Paryżu wreszcie odbywają się słynne na świat cały licytacye dzieł sztuki japońskiej. Tu subtelni bracia de Goncourt stworzyli swoją kollekcyą, rozproszoną za miliony dla stworzenia akademji imienia tych, którzy dali w Europie największy impuls do badania i rozsmakowania się w jednej z najpotężniejszych, najoryginalniejszych i najsubtelniejszych sztuk, jakie ludzkość wydała i wydać może[26].

Oddział muzeum narodowego posiada bogaty zbiór, bardzo kosztownych nieraz, dzieł, tyczących się sztuki japońskiej (w językach francuskim, niemieckim i angielskim). Tam ciekawi czerpać będą mogli, ile zechcą. Szkic niniejszy nie może być ani historyą sztuki japońskiej, ani szczegółowym katalogiem wystawy. Jest on tylko poniekąd jasnem sformułowaniem wrażeń każdej duszy wytwornej w kwestyach zasadniczych, tyczących się całokształtu sztuki japońskiej. Tych dusz liczy Kraków zastęp poważny, przekonywać ich nie trzeba; o inne można nie dbać. Niechaj podzielają sąd Warszawy, który syntetycznie wygląda jak następuje: śmieszne, nieudolne elukubracye zamierającego, ludożerczego plemienia, o wiele brzydsze od etykiet na paczkach moskiewskiej firmy Popowa z herbatą chińską[27].

---

des arts décoratif, niezależne stowarzyszenie powołane w 1882 r., z siedzibą w Pawilonie Marsan w Luwrze (od 1905 r.).

[25] W czasach Jasieńskiego miejsce pierwszych *magazins de curiosités*, *A la Porte chinoise*, *A l'Empire chinois*, *Au Celeste Empire* bądź prowadzonej przez Madame Desoye *La Jonque chinoise* zajęli marszandzi, m.in. Philippe i Octav Sichel, bracia Pohl & Co, oraz japońskie firmy Kiryu Kosho Kaisha, Mitsui & Co, Wakai, Hayashi & Co; centralnymi postaciami rynku sztuki byli Tadamasa Hayashi (1853–1906) i Siegfried Bing (1838–1905).

[26] Zbiory sztuki dalekowschodniej braci Jules'a (1830–1870) i Edmonda (1822–1896) de Goncourtów, literatów, historyków sztuki i kolekcjonerów, jednych z pierwszych znawców sztuki japońskiej, zostały rozproszone na aukcji w Hôtel Drouot w Paryżu w 1897 r., a uzyskane w ten sposób fundusze posłużyły do założenia Académie Goncourt, przyznającej słynną nagrodę literacką.

[27] Jasieński odnosi się tu do polemiki prasowej towarzyszącej wystawie jego zbiorów sztuki japońskiej w gmachu „Zachęty" w Warszawie w lutym i kwietniu 1901 r. Wystawa, pierwsza tego typu w Polsce, spotkała się z negatywnymi reakcjami części krytyki i publiczności. „Rzecznikiem" publiczności był związany z „Kurierem Warszawskim" Władysław Rabski (1865–1925), w obronie kolekcjonera i sztuki japońskiej wystąpił redaktor „Chimery" Zenon Przesmycki (1861–1944).

Trafność sądu tego da się jedynie porównać z trafnością posądzenia nas o chęć zmuszenia artystów polskich do niewolniczego kopjowania dzieł sztuki japońskiej.

Wątpić należy, czyby tak wytworną i inteligentną publiczność, zawiniętą w papier, opatrzony w wygłoszone, a zamieszczone wyżej zdania, chciało spożyć bardziej jeszcze ludożercze od Japończyków, a bardzo nawet zgłodniałe plemię.

Tu, w Krakowie, nawet przyzwoicie wychowane dzieci wiedzą i rozumieją, że każdemu miłośnikowi sztuki, a zwłaszcza tym, którzy ją ponad wszystko umiłowali, chodzić może tylko o jedno, jeżeli chodzi o sztukę polską: O JEJ ROZKWIT JAK NAJBUJNIEJSZY WE WSZYSTKICH KIERUNKACH NA GRUNCIE WŁASNYM. MUZEUM JAPOŃSKIE W KRAKOWIE – TO NAJLEPSZA LEKCYA POGLĄDOWA DLA POLSKICH ARTYSTÓW I POLSKIEGO SPOŁECZEŃSTWA : TAK, U SIEBIE, DLA SIEBIE, PO SWOJEMU TWORZYĆ TRZEBA, TAK SZTUKI POTRZEBOWAĆ, TAK JĄ KOCHAĆ, TAK JEJ TWÓRCÓW CZCIĆ.

KOMENTARZ

Feliks „Manggha" Jasieński (1861–1929) był krytykiem, wydawcą, znawcą sztuki japońskiej, promotorem grafiki artystycznej i sztuk dekoracyjnych, animatorem stowarzyszeń artystycznych, przede wszystkim zaś kolekcjonerem i donatorem Muzeum Narodowego w Krakowie, któremu w 1920 roku przekazał swoje zbiory, liczące ponad piętnaście tysięcy obiektów. W 1903 roku, po przygotowaniu pierwszej wersji testamentu z zapisem na rzecz krakowskiego muzeum, kolekcjoner uroczyście zainaugurował „Oddział Muzeum Narodowego im. Feliksa Jasieńskiego" mieszczący się w jego mieszkaniu. *Przewodnik po dziale japońskim Oddziału Muzeum Narodowego*, wydany w postaci broszury z okładką według „malowidła Suzuki Kiitsu" – jednego z najsłynniejszych dzieł z kolekcji[1], dotyczył więc zbiorów sztuki japońskiej z jego własnej kolekcji, stanowiących część owego „Oddziału". Jednocześnie był rodzajem syntezy poglądów Feliksa „Mangghi'" Jasieńskiego na temat sztuki Japonii[2]. Niezwykle spokojny i wyważony w tonie, jak na dzieło tego zapalonego polemisty i prowokatora, *Przewodnik* ukazał się w roku 1906, z okazji wielkiej wystawy sztuki japońskiej w krakowskim Pałacu Sztuki (siedzibie Towa-

---

[1] *Przewodnik po dziale japońskim Oddziału Muzeum Narodowego skreślił Fel. Jasieński*, [Kraków] 1906. Reprodukowany na okładce *Przewodnika* dwuskrzydłowy parawan „Kwiaty czterech pór roku", nabyty przez Jasieńskiego w Paryżu jako dzieło Suzuki Kiitsu (1796–1858), jednego z przedstawicieli szkoły malarstwa dekoracyjnego *Rimpa* (założonej ok. 1600 r.), jest w rzeczywistości sygnowany przez Kikoku, prawdopodobnie ucznia Kiitsu. Parawan został przez Jasieńskiego przekazany, wraz z całą jego kolekcją, Muzeum Narodowemu w Krakowie (MNK VI8135).

[2] *Przewodnik*. Szczegółowe omówienie poglądów Jasieńskiego na temat sztuki japońskiej i historii organizowanych przez niego wystaw zob. A. Kluczewska-Wójcik, *Feliks „Manggha" Jasieński i jego kolekcja w Muzeum Narodowym w Krakowie / Feliks „Manggha" Jasieński and his Collection at the National Museum in Krakow*, w: *Korpus daru Feliksa Jasieńskiego / Corpus of Feliks Jasieński's Donation*, t. 1, Kraków 2014; eadem, *Japonia w kulturze i sztuce polskiej końca XIX i początków XX wieku*, Warszawa–Toruń 2016.

rzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych), zorganizowanej przez kolekcjonera i na jego koszt. Jasieński sam przygotował – niezwykle starannie – i sfinansował również publikację książki[3]. Jak miał w zwyczaju, zadbał także o „obsługę" prasową wydarzenia i wygłosił wykład o „Sztuce japońskiej i jej pedagogicznym znaczeniu u nas". Ekspozycja cieszyła się dużym zainteresowaniem, choć wpływy ze sprzedaży biletów i katalogu nie pokryły kosztów organizacji. „Wystawę japońską zwiedziło 4000 osób. Katalogów, wytwornie wydanych sprzedałem... 200. Oto próbka popytu. Dzisiaj każdy liczy się z groszem. Galicya to dziady, a Królestwo politykuje. Deficytu mam 170 kor[on] na katalogu i 2000 koron na wystawie. Sapienti sat czyli: Ostrożnie ze sztuką w Polsce!!!" – stwierdzał z rozżaleniem kolekcjoner w liście do Tadeusza Piniego[4].

W *Przewodniku* Jasieński, nie bez dumy, opisywał przedmioty prezentowane po raz pierwszy krakowskiej publiczności, dzieląc się równocześnie z czytelnikami refleksjami o charakterze bardziej ogólnym. Zgromadzone na wystawie brązy, gardy, tkaniny, hafty, szablony do farbowania, *inro* i *netsuke*, laki... potwierdzały, zdaniem kolekcjonera, niezwykłe mistrzostwo i siłę wyobraźni japońskich dekoratorów, co samo przez się wystarczyłoby do zapewnienia im miejsca w panteonie najwybitniejszych twórców na świecie. Jedynie w dziedzinie *émail cloisonné* i ceramiki Japończykom nie udało się prześcignąć swoich mistrzów – Chińczyków. Rzeźby, malowidła, a przede wszystkim drzeworyty – perła zbiorów i najmocniejszy punkt ekspozycji – dostarczały, jak uważał, niezbitych dowodów wszechstronności talentu artystów z Kraju Wschodzącego Słońca, obalając tym samym wszystkie zarzuty wysuwane przez krytyków pod adresem sztuki japońskiej.

W kilku zdaniach definiował zasady nowej estetyki:

> Japończyk potrafi, gdy chce, znakomicie wykreślić perspektywę, uchwycić podobieństwo, oddać ruch, kształt, wyraz; ale jest niezrównanym kolorystą przede wszystkiem i artystą obdarzonym wyjątkowym talentem dekoracyjnym. Świat

[3] Koszt publikacji 100 egzemplarzy katalogu (z okładkami i kliszą) wynosił 368,08 kron.

[4] Biblioteka Narodowa w Warszawie, rkps 2908 II, List F. Jasieńskiego do T. Piniego, 16 III 1906 r.

barw artystów japońskich jest światem dla oka europejskiego zupełnie nowym. Artyści ci tworzą nowe zupełnie, często dziwiące nasze oczy, zestawienia plam barwnych; nowym dla nas jest ich kąt widzenia rzeczy: umiejmyż patrzeć tak jak oni. Dekoracyjność zatem i harmonija barw dzieł sztuki japońskiej narzucają się przede wszystkiem oku widza. Spostrzega on następnie znakomity rysunek i świetność kompozycyi artystycznej, misternej, lecz mającej źródło we wrodzonej łatwości, skąd wrażenie niezmiernej naturalności, przypadkowości, dzięki przeważającej roli, jaką odgrywa tu asymetrya, w przeciwstawieństwie do panującej raczej w sztuce europejskiej symetryi[5].

Krytykom, którym sztuka japońska wydawała się „ładna, subtelna, ale jednostronna i niezbyt głęboka", odpowiadał: „Jest w tych dziełach i weryzm i stylizacja i mistycym; jest literatura, jest anegdota. Wszystko to jednak [...] nie wysuwa się nigdy na pierwszy plan ze szkodą dla szaty zewnętrznej"[6]. Tym natomiast, którzy „w produkcjach plastycznych Japonii" nie chcieli dostrzec sztuki godnej muzeów, przypominał, że to właśnie ci pogardzani Japończycy zrewolucjonizowali sztukę Zachodu.

Pejzaż nowożytny, europejski, to, co ma najlepszego zawdzięcza wpływowi Japonii – podkreślał. A zawsze [jest to] synteza cech najistotniejszych, spotęgowanie rysów głównych, a pominięcie drugorzędnych. [...] Wąska niebieska pręga – ot i całe niebo. Kilka kresek – ot i drzewo. Dzięki zaciekłemu studiowaniu natury, wciąż zresztą ujawnianemu, odrzucenie w końcu wszelkiego balastu – dojście do – że tak powiemy – genialnej stenografii artystycznej[7].

Admiracja Jasieńskiego nie miała jednak wyłącznie charakteru intelektualnego bądź estetycznego. Japonia, jej sztuka i kultura, stanowiły jego zdaniem najlepszy z możliwych przykładów na drodze ku odnowie sztuki w Polsce. Tej sztuki, która – jak w Kraju Wschodzącego Słońca – objąć powinna nie tylko malarstwo i rzeźbę, ale także i inne gatunki artystyczne: od grafiki, typografii i ceramiki, po złotnictwo, tkactwo i sztukę ogrodów.

---

[5] F. Jasieński, *Przewodnik*, s. 6.
[6] Ibidem, s. 8.
[7] Ibidem, s. 14 i 17.

Bez harmonijnego rozwoju wszystkich tych dziedzin nie ma i nie będzie prawdziwej sztuki[8].

> W Japonji – stwierdzał – dzieło sztuki nie jest jedynie przedmiotem zbytku, dostępnym dla bogatego estety. Jakkolwiek kwitła tam zawsze i jedynie rzekomo jałowa i antyspołeczna zasada: sztuka dla sztuki – sztuka zespoliła się nierozerwalnie ze wszystkimi prawie objawami życia narodowego. Z jednej strony naród estetów, dbający, aby absolutnie wszystko, czego się dotyka, nosiło piętno *artyzmu indywidualnego na wybitnie narodowościowym tle ogólnem* [wyróżnienie F. Jasieński] – z drugiej, całe zastępy artystów, pracujących we wszystkich kierunkach [...], myślących jedynie o jak najznakomitszem, artystycznem ucieleśnieniu niezliczonych pomysłów, a wpływających pośrednio, bezwiednie, na potężny rozwój rękodzielnictwa, przemysłu, handlu"[9].

Ten wyidealizowany obraz społeczeństwa japońskiego był bardziej autorską wizją niż analizą rzeczywistej sytuacji społecznej Japonii. Jasieński, który w tym kraju nigdy nie był, formułował swoje sądy na podstawie przekazów pierwszych podróżników i znawców sztuki Dalekiego Wschodu. Przefiltrowane niejako przez wiedzę nabytą dzięki bezpośrednim kontaktom z dziełami, służyły mu jako argument w batalii o odnowę sztuki w Polsce. Przejęta od Emila Zoli teza, że „dzieło sztuki jest fragmentem natury widzianym przez temperament artysty"[10] – uległa tu znamiennej metamorfozie: warunkiem rozwoju indywidualności twórczej jest zachowanie ścisłego związku z tradycjami i artystycznym dorobkiem narodu. Odwołanie do przykładu Japonii i jej sztuki mogło być tym bardziej skuteczne, że po zwycięskiej wojnie z Rosją dynamicznie rozwijające się państwo, wyrastające do rangi mocarstwa, stało się dla Polaków wzorem budowania potęgi politycznej, ekonomicznej i artystycznej zgodnie z własnym modelem kulturowym.

Jasieński nie należał jednak do obrońców „prawdziwych wartości narodowych". Wręcz przeciwnie, jego działalność narażała go na stałe zarzuty lekceważenia polskiej tradycji artystycznej, czego przykładem polemiki

---

[8] Patrz F. Jasieński, *Jakiej sztuki Polsce trzeba*, Świat, 1914, 13, s. 12–13, 14, s. 8–9.

[9] *Przewodnik*, s. 4–5.

[10] Patrz przyp. 17 do tekstu źródłowego.

prasowe towarzyszące publikacji w „Chimerze" artykułu wspomnieniowego o Wojciechu Gersonie[11] lub batalii związanej z serią artykułów *Wojna*[12]. Nie utożsamiał się też z głosicielami haseł neopozytywistycznych oraz utylitarystycznych:

> Japończyk sztukę swoją kocha fanatycznie, mieć ją chce i ma ją wszędzie; lecz sztuki z wyżyn nie strąca, naganki na ogół, by sztukę swojską popierała, nie urządza, artystów swoich czci, za nimi ku wyżynom stąpa [...]. Artyści zaś, choć zapatrzeni jedynie w piękno, nie stoją oderwani od własnego społeczeństwa, gdzieś w zimnej niedostępnej pustce. Służąc tylko sztuce, żyją jednocześnie dla całego społeczeństwa, społeczeństwa estetów, zamieszkujących jeden z najpiękniejszych krajów na kuli ziemskiej[13].

„Nauczmy się więc od Japończyków być Polakami" – nawoływał od pierwszych swoich wystąpień warszawskich. A na intencję swoich przyjaciół artystów dodawał: „Pokazałem wam Japonię, żeby Was nauczyć myśleć o Polsce, na wzór artystów, kto[ó]rzy przez dwa tysiące lat po japońsku o Japonii myśleli"[14].

Agnieszka Kluczewska-Wójcik

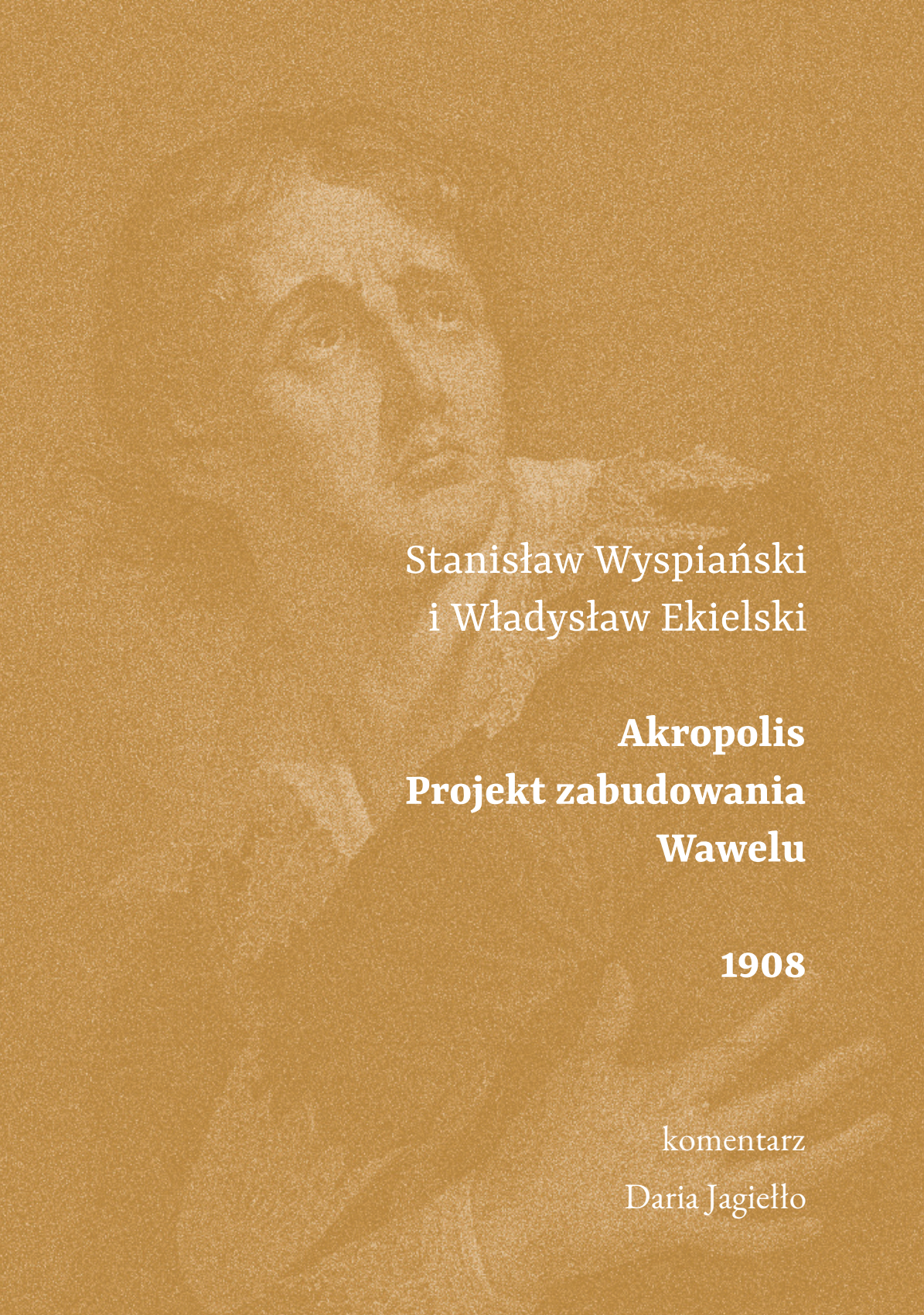
---

[11] F. Jasieński, *W kwestyi drobnego nieporozumienia*, Chimera, 1, 1901, 2 (luty), s. 354–356.

[12] Idem, *Wojna.* (*Wojna przez Feliksa Jasieńskiego*), Głos Narodu, 1902, 260, s. 4, 261, s. 5, 267, 3–4, 271, s. 4, 277, s. 3, 281, s. 3.

[13] *Przewodnik*, s. 5.

[14] F. Jasieński, *Z deszczu pod rynnę*, Ilustracja Polska, 1901, 5, s. 90.



Stanisław Wyspiański
i Władysław Ekielski

Akropolis
Projekt zabudowania Wawelu

1908

komentarz
Daria Jagiełło

Podstawa edycji:

Architekt. Miesięcznik poświęcony architekturze, budownictwu i przemysłowi artystycznemu, 9, maj–czerwiec 1908, 5–6, s. 49–57.

Wykorzystano fragment ilustracji:

Akropolis: pomysł zabudowania Wawelu obmyśleli Stanisław Wyspiański i Władysław Ekielski w latach 1904–1906 (źródło: https://polona.pl/item/akropolis-pomysl-zabudowania-wawelu-obmysleli-stanislaw-wyspianski-i-wladyslaw-ekielski,NzIzODAxMTA/10/#index).

W jesieni r. 1904 – zatem w parę tygodni od chwili, kiedy Zamek Królewski na Wawelu przeszedł na własność kraju[1], wezwał mnie Stanisław Wyspiański do siebie i zaproponował wspólną pracę nad obmyśleniem przeznaczenia całego Wzgórza i sposobu jego zabudowania: wiadomem bowiem już było, że wojska opuszczą nie tylko Zamek Królewski, lecz także i inne na Wawelu znajdujące się budynki, przeważnie szpitalne.

W tej ważnej dla społeczeństwa polskiego chwili, kiedy starożytny Królewski Zamek, wogóle całe Wzgórze po 100 latach, naszem znów nazwać mogliśmy, zrodziło się w umyśle Wyspiańskiego pytanie, jak – w następstwie czasów może całe wzgórze wyglądać, jakie mieścić budynki, jak one mogłyby wyglądać i być rozłożone.

Powszechnie znaną jest głęboka cześć Wyspiańskiego dla naszej przeszłości, w szczególności dla Wawelu: wszakże tłem jego poematu: „Akropolis"[2] jest Wawel, na Wawelu odgrywa się „Bolesław Śmiały", „Legenda" i „Wyzwolenie", w tekach jego szkiców znajdziemy mnóstwo szczegółów Zamku i Wzgórza. Podobnie jak na ateńskiej Akropolidzie, mieszczącej w sobie wszystką wiarę i wszystkie świętości Greków, Wawel mieści w sobie wszystkie nasze świętości i nasze wiary...

Twierdził on, że obowiązkiem współczesnych ewakuacyi Wawelu artystów jest dać widomy, rysowany wyraz, jak sobie można wyobrazić przyszłe zabudowanie Wawelu.

Pytanie takie było wprawdzie niejednokrotnie przedmiotem także i moich rozmyślań, jednak do rysowanej odpowiedzi nie przyszło. Gdy jednak człowiek tak wysokiej miary, tak zawsze wysokiego wzlotu, tak fanatycznie gorącego umiłowania naszej przeszłości i jej zabytków, zrobił

---

[1] Umowa o przejściu Zamku na własność Królestwa Galicji i Lodomerii z Księstwem Krakowskim podpisana została 15 VII 1903 r.

[2] Dramat Wyspiańskiego *Akropolis* powstawał w latach 1903–1904; wydany w 1904 r., za życia autora nie został wystawiony na scenie. Jego akcja rozgrywa się w wigilię Wielkanocy – przede wszystkim w katedrze wawelskiej, a częściowo w innych miejscach na wzgórzu, jej bohaterami są ożywione posągi i postaci z arrasów – „wyposażenie katedry".

mi propozycyę wspólnej pracy nad Wawelem-Akropolem polskim, podjąć ją było serdecznym obowiązkiem.

Postarałem się więc – ile można było – o dokładne zdjęcia istniejącego stanu rzeczy, niejeden szczegół na miejscu sprawdziłem; wyrysowane to zdjęcie stanowiło tło, na którem można było dopiero rozważać, co i jak ugrupować na miejscu istniejących budynków wojskowych. Zdjęcia te – aczkolwiek zapewne w niektórych szczegółach niezupełne – uważam za wystarczające dla naszego celu: stworzenia obrazu przyszłej grupy zabudowań na Wawelu.

Nasz plan przedstawia wszystkie na Wawelu znajdujące się budowy; na nich czarno nałożone: katedra *F* ze skarbcem *E*, wieżą Zygmuntowską *G*, wieżą srebrnych dzwonów *I* i zegarową *H*, Zamek Królewski *C* z podwórzem arkadowem *D*, terasami *A* i basztami B_1 B_2 B_3 B_4, muzeum dyecezyalne *M* niedawno przez arch. Zygmunta Hendla restaurowane[*]), dom Wikarych katedralnych *N* i częściowo budynki *O*, *Y i W*, wreszcie baszty P_1, i P_2 pozostają, przez nas nienaruszone. Istniejące budynki szpitalne, szopy etc. oznaczone są tylko w ogólnych zewnętrznych granicach, zaś projektowane przez nas są zakreskowane. Na Wawel prowadzą dwie drogi, jedna od strony północnej z miasta od ul. Kanoniczej, druga jako wyjazd, od strony południowej od kościoła Bernardynów.

Na tle więc wspomnianych zdjęć rozpoczęliśmy pracę, szkicując każdy z osobna, a na wspólnych naradach ustalając ostatecznie treść i położenie przyszłych budynków, przyczem następujące przewodnie myśli uznaliśmy za słuszne:

l. Praca nasza nie ma podkładu restauracji istniejących budynków, jakkolwiek niektóre projektujemy w starych murach: uważaliśmy, że Wawel zogniskować winien ż y c i e narodu, najidealniejszy wykwit jego państwowej i umysłowej kultury i być jej widomym znakiem w formie szeregu budowli, które wzniesie ż y w y jego organizm[3]. Nie mniej przeto restytuujemy niektóre już nie istniejące budowy

---

[*] Patrz: Architekt r. 1905.

[3] Jest to nawiązanie do koncepcji belgijskiego konserwatora Louisa Cloqueta, który w 1893 r. dokonał podziału zabytków na żywe i martwe: „Ruiny – jako zabytki martwe nie podlegają zmianom, są zabezpieczane jako ‘trwałe ruiny’, natomiast zabytki żywe

z pietyzmu dla przeszłości, jednak tylko o tyle, o ile one mogły nam służyć dla celów artystycznych (kościoły św. Michała i św. Jerzego).

2. Zamek Królewski nie był przedmiotem naszych narad, ani nie myśleliśmy go w jego istotnych formach bynajmniej naruszać: wiedzieliśmy, że będzie restaurowany, uważaliśmy, że ta sprawa istnieje sama dla siebie, osobna, w sobie zamknięta i dlatego w naszych planach tylko o tyle jest dotknięta, o ile sąsiedztwo przez nas projektowanych budowli tego wymagało, – o ile nasze obrazy tego związku wymagały; to samo odnosi się do Katedry i do Muzeum Dyecezyalnego*). Nie dotykając rozległości projektowanej restauracyi Zamku Królewskiego i jego artystycznego wyposażenia, mamy przekonanie, że Zamek Królewski tym starożytnym królewskim zamkiem pozostać powinien i innym celom służyć nie powinien: i na niego przyjdzie czas kiedy odmłodnieje...; tymczasem pamięci minionych górnych i smutnych chwil, jakich bywał świadkiem, nie powinno zatrzeć z natury czasów, na krótką metę obliczone nowe przeznaczenie: uważamy, że niesłusznem jest zmieniać charakter i przeznaczenie budynku starożytnego: odnieść to musimy w najwyższej mierze do tak ważnego monumentu narodowego, jakim jest Zamek.

   Jego struktura, jego rozległe sale, czynią go na cele np. Muzeum Narodowego nieprzydatnym.

   Rozważmy, jakim to warunkom odpowiadać powinno nowoczesne muzeum o przeznaczeniu, jak nasze Narodowe. Doświadczenia, jakie w tym kierunku już porobiono, dadzą się streścić w kilku postulatach, z których żaden nie może być dopełnionym w Zamku Królewskim, bo... to Zamek Królewski.

   A więc dobrze urządzone muzeum powinno mieć piętra nizkie: obraz czy inny przedmiot muzealny, umieszczone na wysokości

– mogą być modernizowane, mogą być poddawane pracom restauracyjnym". J. Frycz, *Restauracja i konserwacja zabytków architektury w Polsce w latach 1795–1918*, Warszawa 1975, s. 197.

* Kilka szczegółów poruszonych w naszych planach: rozwinięcie teras ogrodowych [*A*], uzupełnienie czworoboku Wielkiego Podwórza [*D*], stworzenie portalu Katedralnego [*K*] i inne drobne, są to myśli, które bez zobowiązań, prawie mimochodem, się nastręczyły.

większej nad 2,50 m., nie mogą być dobrze oglądane, nie mówiąc już o rzeźbie, która w przeważnej ilości wypadków i tej wysokości nie znosi.

Sale muzealne muszą dalej być płytkie; głębokość większa nad 4 m. powoduje, że oświetlenie należyte przedmiotów muzealnych staje się niemożliwem.

Cenność zabytków muzealnych czyni dalej ogniotrwałość stropów budowy warunkiem *sine qua non.*

Tak zbudowane muzeum daje przedmiotom swoim to, czego potrzebują, daje możliwą przejrzystość i tę zaciszność, która podnosi ich wrażenie i daje sposobność spokojnego ich studyowania.

Gdybyśmy jednak nawet – co niedopuszczalnem – te istotne warunki budowy muzealnej mieli pominąć, to i tak rozległe sale już i z tego powodu nie nadają się na cele muzeum, że z natury rzeczy nasze Muzeum Narodowe nie posiada przedmiotów tak cennych, a materyalnie biorąc tak wielkich, by mogły – jak niektórzy chcą – zdobić te wielkie sale. Prześliczne meble empirowe lub biedermayerowskie naszych starych dworów wyglądają cudownie w otoczeniu, do jakiego były tworzone, w salach Zamku robiłyby wrażenie prawie śmieszne. Jak mogłyby właściwie wyglądać komnaty Zamku Królewskiego, o tem dobre wyobrażenie dają fantazye arch. St. Noakowskiego z Moskwy. Jak dotąd, posiadamy jeden tylko objekt, który do takich sal by się nadawał: Hołd pruski Matejki...*).

Z tych więc powodów wolimy Zamek Królewski raczej pustym...

3. Olbrzymi plac, powstały przez zburzenie budynków wojskowych, podzielony jest na 3 części, jakby osobne podwórza: plac Katedralny, plac Zwycięstwa i plac Izby posłów – przez co uzyskać można dla oka korzystne odległości.

---

* Śp. Wyspiański projektował zespół artystów malarzy, którzyby poszczególne sale dekorowali.

4. Pomysł restytucji dwóch kościołów: ŚŚ. Michała i Jerzego, których położenie i najogólniejsze k s z t a ł t y w rzutach dokładnie – przypuszczamy – ustalone znaleźliśmy na planie Zamku z r. 1796[*]) powstał z pietyzmu dla przeszłości, a dał nam osobliwe – sądzimy – architektoniczne motywa układu: Ś. Michał stoi prawie centralnie i stanowi ważne ogniwo ujęcia placu przed Katedrą, położenie kościoła Ś. Jerzego asymetryczne łagodzi ścisłość układu placu Zwycięstwa.
5. Począwszy od Zamku Królewskiego (od strony Bernardynów) aż do baszty P_1 proponujemy obejście podcieniami, a to ze względu na przecudny krajobraz roztaczający się w tych stronach.
6. Utrzymujemy istniejącą ogólną sylwetę Wawelu, nie zatracamy preponderancji[4] Zamku Królewskiego, leżącego zresztą na cyplu wzgórza; nowe budynki leżą prawie dokładnie na miejscu istniejących wojskowych, a ich wysokość zgadza się – mniej więcej – z wysokością tychże. Tylko tam, gdzie motyw planu tego wymagał, budujemy wyżej[**]).
7. Dla ożywienia sylwety, utrzymania charakteru z a m k u i jako expiacyę[5] błędu r. 1820[6], restytuujemy w kształtach dwie obronne

---

[*] S. Odrzywolski: Zamek Królewski na Wawelu i tegoż autora pomiar Katedry, ogłoszony w „Architekcie 1901", oto nasze ważne źródła: inne były nam niedostępne.

[**] Dach nad Izbą Poselską, kopuła nad Izbą Senatorską, której potężna masa zdała nam się być pożądanym ekwiwalentem grupy Zamku Królewskiego.

[4] Rozumianej w tym wypadku jako „przewaga" – wartości zamku jako dominanty krajobrazowej.

[5] Ekspiacja – odkupienie win, zadośćuczynienie, pokuta.

[6] Autorzy mieli zapewne na myśli rozbiórkę murów obronnych – proces zapoczątkowany zarządzeniem cesarza Józefa z 1806 r. (na jego mocy w znacznej części zburzono mury Krakowa i Kazimierza), a następnie kontynuowany przez rząd Rzeczpospolitej Krakowskiej. Prace rozbiórkowe prowadzone były do 1820 r. Przyszłość Krakowa jako miasta, w którego sylwecie brak istotnych elementów świadczących o jego historycznie obronnym charakterze przypieczętowała podjęta w tym samym roku decyzja o „urządzeniu ogrodów naokoło miasta w miejscu dawnych fortyfikacji", czyli założeniu krakowskich Plant (na wniosek Stanisława hr. Wodzickiego, prezesa Senatu rządzącego). S. Świszczowski, *Mury miejskie Krakowa*, Ochrona Zabytków, 8, 1955, 3 (30), s. 175; F. Klein, *Planty krakowskie*, Kraków 1914, s. 13.

miejskie baszty na wzór wtedy zburzonych, baszty P_1 Spustoszałej i P_3 Mieczników*), zachowując istniejące P_2 Złodziejską i P_4 Sandomierską.

8. Styl Odrodzenia z gęstem użyciem motywów attykowych nada przyszłej grupie budynków odrębny charakter; istniejące zamki w Baranowie, Krasiczynie, zdają się przemawiać za uchwyceniem tego właśnie charakteru przyszłych budowli.

Wyznać musimy, że na wprowadzenie modernizmu na Wawel brakło nam odwagi, co naturalnie nie przesądza, że i on z chwilą, kiedy przestanie być polem prób i doświadczeń, uzyska wszelkie prawa.

TREŚĆ PROJEKTU

Starożytna B a s z t a Z ł o d z i e j s k a P_2 leżąca na legendą owianem miejscu, opodal

SMOCZEJ JAMY *M*

stanowi jakby punkt wyjścia dla całości: naprzeciw niej nad Wisłą leży z fantazyi wysnuty

GRÓD BOLESŁAWÓW *Λ*,

z sarkofagiem

BOLESŁAWA ŚMIAŁEGO *K*;

POD BASZTĄ SPUSTOSZAŁĄ P_1,

PIERWSZY DO WNĘTRZA WJAZD,

POD BASZTĄ ZŁODZIEJSKĄ

WJAZD DRUGI,

POD BASZTĄ MIECZNIKÓW P_3

* A. Grabowski: Skarbniczka naszej archeologii.

WJAZD TRZECI.

Trzy te wjazdy osiowo patrzą na

KOLUMNĘ *Δ*

stojącą pośrodku podwórza,

PLACU ZWYCIĘSTWA,

na jej szczycie skrzydlata

NIKE, BOGINI ZWYCIĘSTWA;

postument Kolumny na rozległem podmurowaniu: na jednym narożniku

ROSTRA mównica *E.*

W osi Baszty Złodziejskiej i Nike

KOŚCIÓŁ ŚW. MICHAŁA *A*,

pomyślany na wzór S. Chapelle w Paryżu, jako jednopiętrowy, kamienny: – przed nim

OŁTARZ POLNY *Γ.*

Z boku

KOŚCIÓŁ ŚW. JERZEGO *&*

z kształtu planu jako dwunawowy*).

Stańmy przed Ołtarzem Polnym: po prawej od Domu Wikaryuszów *N*, wązką uliczką oddzielony roztacza się gmach

* Na wzór św. Krzyża; kształt planu nawy kwadratowy prowadzi na założenie dwunawowe, jak wiadomo, często używane w Polsce. Jedno z marzeń Wyspiańskiego, by można raz powtórzyć kościół św. Krzyża: niejednokrotnie, mówiąc o dziełach architektury, wyrażał się, że lepiej dobrą starą rzecz skopiować, niż nową źle postawić; zdanie niewątpliwie brzmiące oryginalnie w ustach modernisty!

MUZEUM NARODOWEGO *Θ*,

skonstruowany w murach istniejących mieszkań wojskowych jako budynek dwupiętrowy z dobudową na Placu Zwycięstwa, mieszczącą w parterze, oprócz wejścia głównego, kancelaryę Zarządu. Korpus tej części złączony jest z korpusem istniejącym za pomocą korytarza, z którego widok na Katedrę. Treść budowy: szereg długich a nie szerokich (5 m.) sal korytarzowych, sale większe i małe gabinety; na drugiem piętrze sale wyłącznie z górnem oświetleniem: to założenie dało motyw attyki. Dwoje schodów stanowi komunikacyę między piętrami i prowadzi zwiedzającego tak, iż nie wiele potrzebuje wracać, aby obejść cały dom.

Budynek istniejący jest bardzo zniszczony, musi być bardzo gruntownie restaurowany, będzie go więc można łatwo zastosować do wymogów Muzeum wyżej omówionych.

W okrąg Placu Zwycięstwa układają się budynki stanowiące razem budowę

POLSKIEGO SEJMU:

Q SENATU

I *S* IZBY POSELSKIEJ,

pomiędzy nimi leży apartament Króla *R* w chwilach czy to Mów Tronowych, czy Obrad Senatu. Izba Poselska podzielona symetrycznie na Prawicę i Lewicę; kancelarye głównie w budynku Senatorskim i na drugich piętrach.

Półkole arkadowe z łukiem tryumfalnym, tuż obok św. Jerzego zamyka

PLAC IZBY POSŁÓW.

Baszta kształtu zachowanego w planie z r. 1796 (Tenczyńska) oddziela Izbę Poselską od

AKADEMII UMIEJĘTNOŚCI *U*:

jest to budowa, którą śp. Wyspiański nazywa Kapitolem, Walhallą: jest więc poświęcony czci tej najszanowniejszej naszej Instytucyi, a więc przeznaczony na Doroczne Uroczyste Zebrania i Posiedze-

nia Komisyj, mających związek z przeszłością. Zaraz obok ku podwórzu zwrócone arkady, rodzaj starożytnego

GYMNASIUM *T*

dla naszych adeptów nauki.

Jeden ze szkiców St. Wyspiańskiego przedstawia widok na te części projektu, inny zaś na podwórze monumentalne i fasadę Akademii Umiejętności; nad wejściem płaskorzeźba: reprodukcya Grunwaldu Matejki.

Naprzeciw Katedry, z Zamkiem Królewskim złączony, leży dziś budynek bardzo przeistoczony: po odcięciu zeń kawała zbytnio w podwórze wystającego, przerabiamy go na

PAŁAC BISKUPI *Y*

jako oficyalną Curia Episcopi[7], mieszczącą salę biskupią, a obok cele kanoników *ρ* (na I. piętrze).

Dalej utrzymujemy stare, dziś nadbudowane

STAJNIE KRÓLEWSKIE *W*

z wozowniami i podwórzem *X*: z powodu mało znanego wnętrza, forma ich utrzymana tylko ogólnikowo.

Jeden ze szkiców Wyspiańskiego przedstawia

PLAC KATEDRALNY.

Z czarującym widokiem na okolicę, Tatry i Babią Górę zbudowaliśmy następnie

TEATR GRECKI *V*

z 700 siedzeniami, wykutemi w skale. – Osobiście wierzę, że ś. p. Wyspiański wszelkie miał dane, by wskrzesić tragiczne postaci naszych dziejów i legend, lapidarnym językiem przemawiać do dusz i wstrząsać nimi tragicznym węzłem i słowem.

---

[7] Budynek Krakowskiej Kurii Książęco-Biskupiej – Curia Principis Episcopi Cracoviensis.

Pomysł teatru greckiego ma u nas tradycyę w Łazienkach w Warszawie, nadto istnieje współcześnie ruch w kierunku wskrzeszenia przedstawień teatralnych na wolnem powietrzu. Wystarcza nam powołać się na szereg artykułów w tym kierunku umieszczonych w VI roczniku „Architekta". Znane są i bardzo licznie odwiedzane przedstawienia pasyjne w Oberamergau, periodycznie odbywają się podobne przedstawienia w starożytnych teatrach w Nimes, Beziers i Orange; kompleks budynków Uniwersytetu fundacyi miss Phoebe Hearst w Berkeley w Kalifornii obejmuje reprodukcyę starożytnego teatru w Epidaurus, gdzie na wolnem powietrzu grane bywają starożytne dramaty. Stworzenie tak skonstruowanego teatru odpowiadałoby także kulturze naszego społeczeństwa, które jak wiadomo z wielkim interesem śledzi przebieg greckich dramatów inscenizowanych przez naszą młodzież.

Przedstawiamy jedynie ogólny plan takiego teatru: w kierunku wyposażenia i urządzenia sceny oczekiwałem wskazówek od Wyspiańskiego, który w swej rozprawie o Hamlecie tak osobliwe rzucił światło na urządzenie sceneryi tego dramatu: niestety choroba i śmierć nie dozwoliły na opracowanie szczegółów tej budowy.

U dołu przy Bernardynach wznosi się

STADION SOKOLE *Π*

na którem młodzieńce po laury sięgną, bo silnym na ciele i umyśle ma być nasz naród...

Myślimy, że brama wojskowa w fortyfikacyi, a prowadząca do Katedry powinna być zastąpioną

INNĄ *K*,

na wzór może bramy do św. Andrzeja.

Dzisiejsze mury forteczne Wawelu utrzymujemy w całości; zapewne tylko blanki (krenelaż) będą zbyteczne, zwłaszcza w miejscach, z których na miasto i okolicę roztacza się piękny widok: tam należałoby tworzyć

balkony w rodzaju takiego, jaki przed wejściem ku katedrze proponujemy. Istniejące przy fortyfikacyach rondle łatwo zużyć jako

LAPIDARIA *L.*

jedno z nich wyposażyliśmy na kształt Barbakanu floryańskiego.

Tu kończy się nasza praca: nierozwiązaną pozostała sprawa stoków Wawelu: myślę jednak, że oświadczylibyśmy się za utrzymaniem ich w stanie obecnym, pół dzikim.

Gdyby nie przewlekła choroba, a wreszcie śmierć Wyspiańskiego, praca nasza mogłaby być dojrzalszą i więcej skończoną; niejedno potrzebaby jeszcze przemyśleć! Z chwilą jego śmierci zastanowiłem całą rzecz: zupełnie zresztą gotowe rysunki potrzebowały tylko utrwalenia: całość uzupełniają szkice śp. Wyspiańskiego.

Dodać muszę, że projektowaliśmy wykonanie modelu w gipsie lub drzewie, a nadto podaję tu pomysł Wyspiańskiego odnoszący się do sprawdzania efektu projektowanych monumentów, placów i miejsc obranych na postawienie pomników, studzien itp. Myślał on mianowicie o wykonaniu prospektów teatralnych z przedstawieniem n. p. już zabudowanego Wawelu, a więc grupy, jakaby powstała przez wykonanie naszego pomysłu, przyczem ustalić by można było ostatecznie wielkość niektórych objektów, jak baszt, kopuły itd. albo z przedstawieniem naszego Placu Katedralnego, Placu Zwycięstwa lub Placu Izby Posłów – jako dekoracji do odpowiednio dobranych dramatów – wszystko w pewnej do prawdy zbliżonej skali.

Na pierwszy rzut myśli idealny projekt nasz ma jednak zupełnie realne podstawy: wszystkie projektowane budowy mają swoje realne przeznaczenia i cele, które dlatego tylko wydają się idealnymi, że są... dalekimi.

Przychodzi mi dzisiaj na myśl owa wspaniała manifestacya w dniu 3 maja b. r., do której jakże inne ramy stanowiłyby mury przez nas projektowane, a i płomienna mowa rektora Morawskiego[8] jakże inaczej by brzmiała z naszej mównicy, niż z okna Wikarówki!

Czyżby to wszystko miało tylko pozostać marzeniem!!?...

---

[8] Kazimierz Morawski – filolog i historyk, profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego, w latach 1906–1907 jego rektor. Zob. m.in. A. Śródka, P. Szczawiński, *Biogramy uczonych polskich: materiały o życiu i działalności członków AU w Krakowie, TNW, PAU, PAN*, cz. 1,

A gdyby nawet urzeczywistnienie pomysłów naszego projektu miało być blizkiem, siły i życie jednego architekty nie starczyłyby na wykonanie wszystkiego – i byłoby to nawet źle: taki kompleks budynków wymaga różności w pojęciu szczegółów.

Gdy zastanawiać się będą, co i jak na Wawelu postawić, myślę, że w rachubę wejdzie to, co już przemyśleliśmy.

Poświęciliśmy wiele czasu i trudu dla celu, cennego każdemu artyście: p r o j e k t o w a n i a d z i e ł w i e l k i c h. Może kiedyś w kształtach przybliżonych staną podobne budowle na naszem

NAJDROŻSZEM MIEJSCU,

na naszej

POLSKIEJ AKROPOLIDZIE,

która pamięta nasz początek, naszych Królów, nasze Zwycięstwa, nasze Klęski i Nadzieje, i która – da Bóg – naszej

LEPSZEJ PRZYSZŁOŚCI

będzie świadkiem.

Nauki społeczne, z. 2, *K–O*, Wrocław 1984, oraz K. Morawski, *O Kazimierzu Morawskim. Ze wspomnień syna i kronik rodzinnych,* Kraków 1973.

KOMENTARZ

Stanisław Wyspiański (1869–1907) – krakowski malarz, grafik, architekt, poeta i dramaturg, jeden z najwybitniejszych twórców epoki Młodej Polski; Władysław Ekielski (1855–1927) – krakowski architekt, przedstawiciel eklektyzmu i modernizmu.

Po włączeniu Krakowa do Cesarstwa Austrii Wawel zamieniony został na cytadelę, a na jego terenie wzniesiono koszary, w tym m.in. kompleks budynków szpitalnych z zapleczem, na wzgórzu urządzono również plac ćwiczeń[1]. W 1880 roku Sejm Krajowy galicyjski przychylił się do zgłoszonej przez prezydenta Krakowa Mikołaja Zyblikiewicza propozycji ofiarowania zamku Franciszkowi Józefowi I – darowizna miała skutkować usunięciem wojsk austriackich z Wawelu. Doszło do tego kilka lat później: akt ofiarowania wpisał się w obchody jubileuszu pięćdziesięciolecia panowania władcy[2]. W 1903 roku między austriackim rządem a Wydziałem Krajowym została podpisana umowa, na mocy której zamek – z przeznaczeniem na cesarską rezydencję – miał przejść na własność Królestwa Galicji i Lodomerii z Księstwem Krakowskim. Wzgórze miało zostać ostatecznie opuszczone przez wojska w 1905 roku[3]. Było to swoiste zwycięstwo, lecz niepozbawione goryczy: stan zamku królewskiego był wówczas powszechnie już określany jako opłakany[4].

Uznawany za „księgę dziejów polskości", na której kartach utrwalił się zapis historii narodu miotanego wichrem historii, Wawel powszechnie

---

[1] H. Billik, Z. Chojnacka, A. Janczyk, *Wawel narodowi przywrócony – obchody 100-lecia powrotu Wawelu do Polski*, Muzealnictwo, 2005, 46, s. 53.

[2] J. Frycz, *Restauracja i konserwacja zabytków architektury w Polsce w latach 1795–1918*, Warszawa 1975, s. 152.

[3] Ł. Gaweł, *Stanisław Wyspiański. Na chęciach mi nie braknie*..., Kraków 2017, s. 293; H. Billik, Z. Chojnacka, A. Janczyk, *Wawel narodowi przywrócony*, s. 54.

[4] „Stan Wawelu w chwili jego oddania przez władze wojskowe wywrzeć musiał na wszystkich, komu drogiemi są te pamiątki przeszłości przykre i bolesne wrażenie", cyt. za: ibidem, s. 54.

traktowany był jako znak wielowiekowej ciągłości i jedno z istotniejszych źródeł tożsamości narodu. Krakowskie wzgórze stanowiło również impuls pobudzający poczucie dumy – odsyłał bowiem do lat największej świetności Polski, kiedy w murach katedry koronowani byli jej władcy. Będąc świadectwem dawnej chwały, równocześnie Wawel dawał nadzieję na równie doskonałą przyszłość. Pamięć przeszłości i wizję przyszłości spajał sakralny charakter monumentalnej nekropolii[5], uświęcona przestrzeń katedry, której dodatkowy kultowy rys nadawała cześć oddawana pamięci i wiekom zaklętym w wawelskich murach[6].

Doniosła ranga, dziejowa rola Wawelu i jego znaczenia dla budowania narodowej tożsamości nie były przypisywane mu na wyrost, czego dowodziły liczne dyskusje i powszechne zainteresowanie prowadzonymi w Krakowie pracami[7]. W naturalny sposób na pierwszy plan w dekadzie otwierającej XX wiek wysunęła się sprawa odbudowy zamku wawelskiego. Potrzebę przywrócenia mu właściwej rangi i propozycję, by przechowywać w jego wnętrzach zbiory narodowe zgłaszał już w 1868 roku Wincen-

---

[5] Warto zwrócić uwagę, za Ewą Miodońską-Brookes, na dychotomiczny charakter wawelskiego wzgórza: „Wawel-mauzoleum" to przestrzeń, w której znajdują się królewskie grobowce, uzupełniana niekiedy trzema kopcami-mogiłami narodowych bohaterów: Wandy, Krakusa i Kościuszki; „Wawel-cmentarz" to obszar śmierci i ruiny, ale też uzmysłowienie naturalnego i nieprzerwanego ciągu zgonów i narodzin, a tym samym połączenie kontrastowych sensów grobu i kolebki. Zob. E. Miodońska-Brookes, *Wstęp*, w: S. Wyspiański, *Akropolis*, Wrocław 1985, s. XII, XXXV.

[6] F. Ziejka, *Świątynia Polaków na Wawelu*, w: *Katedra na Wawelu*, red. S. Markowski, Kraków 1993; J. Błoński, *Walhalla Wawel*, w: *Studia o dramacie i teatrze Stanisława Wyspiańskiego*, red. J. Błoński, J. Popiel, Kraków 1994. Por. W. Bałus, *Wawel dziewiętnastowieczny: poziomy interpretacji*, w: *Studia Waweliana*, t. 3, Kraków 1994, s. 11–18; idem, *Figury losu*, Kraków 2002.

[7] Dyskusje dotyczyły m.in. przebudowy Sukiennic oraz prowadzonej przez Sławomira Odrzywolskiego restauracji wawelskiej katedry (w 1886 r. powołano Komitet Restauracji Katedry) i prac przy jej ołtarzu głównym; sprzeczne oceny „Pochodu na Wawel" Wacława Szymanowskiego wywołały wręcz rozłam krakowskiego środowiska artystycznego. Zob. J. Frycz, *Restauracja*, s. 146; H. Górska, *Restauracja katedry na Wawelu przez Sławomira Odrzywolskiego na przełomie XIX i XX wieku*, w: *Studia Waweliana*, t. 3, s. 123–141; K. Czyżewski, *Spór o ołtarz główny w katedrze na Wawelu w latach 1871–1883*, w: ibidem, s. 181–192.

ty Pol[8]. W wydanej w 1879 roku przez Teodora Nieczuję Ziemięckiego broszurze *Zamek na Wawelu i Muzeum Narodowe* po raz kolejny silnie artykułowany był postulat zwrotu zamku, jego restauracji i przeznaczenia na rezydencję cesarską oraz częściowego zaadaptowania na cele wspomnianego w tytule Muzeum Narodowego[9].

Stanisław Wyspiański tylko początkowo brał udział w licznych spotkaniach, naradach i dyskusjach dotyczących przyszłości Wawelu. Mając klarowną, kompletną jego wizję zdecydował się, wraz z Władysławem Ekielskim, na przygotowanie własnego, całościowego projektu zagospodarowania wzgórza[10]. Efektem ich niemal dwuletniej współpracy[11] była koncepcja zaprezentowana przez Ekielskiego na łamach „Architekta" już po śmierci Wyspiańskiego, w 1908 roku.

Jak zaznaczył Ekielski w początkowej części swojego tekstu – inicjatywa współpracy nad „Akropolis" wyszła od Wyspiańskiego, który jesienią 1904 roku zaproponował architektowi obmyślenie wspólnej koncepcji zabudowy Wawelu[12]. Wyrazem podkreślanego przez wszystkich badaczy twórczości Wyspiańskiego silnego związku artysty z krakowskim wzgórzem jest m.in. umieszczenie na nim (lub w bezpośrednim do niego nawiązaniu) akcji jego dramatów: *Skałki*, *Bolesława Śmiałego*, *Legendy*, *Wy-*

---

[8] H. Billik, Z. Chojnacka, A. Janczyk, *Wawel narodowi przywrócony*, s. 53.

[9] Za: J. Frycz, *Restauracja*, s. 152. Zob. http://pbc.gda.pl/dlibra/doccontent?id=42719 (dostęp: 10 VI 2018).

[10] Ł. Gaweł, *Stanisław Wyspiański*, s. 293.

[11] Koncepcja Akropolis powstawała w latach 1904–1906. G. Grajewski, *Poszukiwania stylu narodowego w twórczości Władysława Ekielskiego (1855–1972)*, w: *Sztuka Krakowa i Galicji w wieku XIX*, red. W. Bałus, Kraków 1991, s. 118.

[12] Nie był to pierwszy wspólny projekt obu artystów. Już w 1895 r. Ekielski – rozczarowany współpracą z malarzem Józefem Mikulskim przy wykonaniu polichromii w kościele oo. Franciszkanów w Krakowie – zlecił Wyspiańskiemu (który właśnie wrócił z Paryża) przygotowanie projektu polichromii i witraży. W tym samym roku Ekielski chciał umieścić w budowanej kamienicy (Suskiego) rzeźbę według rysunku Wyspiańskiego, lecz rzeźbiarz nie udźwignął zadania; według projektu Wyspiańskiego został natomiast wykuty (przez Juliana Szopińskiego) „Feniks" z domu przy Rynku Głównym (dawny nr 45). Architekt opisał nie zawsze łatwą współpracę z Wyspiańskim, wysoko oceniając jego talent i umiejętności, zob. W. Ekielski, *Wspomnienia o Wyspiańskim*, w: *Wyspiański w oczach współczesnych*, zebr., oprac. i komentarzem opatrzył L. Płoszewski, t. 1, Kraków 1971, s. 352–364.

zwolenia i przede wszystkim wydanego w 1904 roku *Akropolis*, a także liczne pastele[13].

Celem podjętych przez artystów prac – i moralnym obowiązkiem w oczach Wyspiańskiego – było przygotowanie koncepcji przyszłego wykorzystania, a co za tym idzie: opracowanie formy i sposobu zagospodarowania całego wawelskiego wzgórza. Należy zaznaczyć, że projekt z założenia miał charakter urbanistyczno-architektoniczny – nie były to jednostkowe plany architektoniczne ani budowlane, lecz niemal totalna wizja aranżacyjna. Zgodnie z tą koncepcją zostały wykonane szkice projektowe. Według spisanych później *Wspomnień* architekta, pomysłodawcą „Akropolis" oraz autorem szkiców koncepcyjnych był Wyspiański. Ekielski wykonał plan, rysunki elewacji i przekroje budynków oraz detal – miały one być poddane ocenie Wyspiańskiego, lecz ze względu na jego postępującą chorobę skonsultowane zostały wyłącznie placety fasad Muzeum Narodowego i Sejmu[14].

Postawiony sobie cel autorzy „Akropolis" realizowali uwzględniając podstawowe założenia:

- restauracja nie jest głównym celem projektu; na jego potrzeby przewidywane jest jednak odtworzenie między innymi kościołów św. Michała i św. Jerzego oraz dwóch miejskich baszt;
- zamek królewski, katedra oraz Muzeum Diecezjalne pozostają poza terenem rozważań projektowych;

---

[13] Architekt zanotował: „próbowałem rozwinąć nadzieję, że kiedyś może Wyspiański być powołany do pomalowania Katedry. Wzruszył się bardzo, w oczach ukazały się łzy, twarz kurczowo się wykrzywiła i z trudem wyjąkawszy 'niegodnym' uciekł. Taką to świętość przedstawiała dla niego Katedra", cyt. za: W. Ekielski, *Wspomnienia*, s. 361. Por. J. Puciata-Pawłowska, *Opieka nad pamiątkami przeszłości w świetle wypowiedzi Stanisława Wyspiańskiego*, Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo, 7, 1979, s. 105–117.

[14] Z tego względu projekt nie może być traktowany jako ukończony ani w pełni oddający wizję Wyspiańskiego. To również tłumaczy pewne odstępstwa i nieścisłości różniące opublikowaną wersję i szkice wykonane przez poetę, m.in. „jeden ze szkiców [...] przedstawia widok na tę część projektu, inny zaś na podwórze i monumentalną fasadę", W. Ekielski, *Akropolis. Projekt zabudowania Wawelu obmyślany przez Stanisława Wyspiańskiego i Władysława Ekielskiego*, Architekt, 1908, 5–6, s. 55; idem, *Wspomnienia*, s. 362–363.

– dostrzegane są potrzeby podyktowane względami „użytkowo-widokowymi", między innymi: urządzenie placu w miejscu wyburzonych budynków wojskowych (plac Zwycięstwa); wprowadzenie obejścia z podcieniami między zamkiem królewskim a basztą; utrzymanie zasadniczego kształtu sylwety wzgórza;
– przyjętym stylem jest styl Odrodzenia.

Sformułowane przez artystów cele nie tylko są wyrazem ich indywidualnego podejścia do określonego projektu oraz ich przekonań i wyznawanych poglądów filozoficznych, ale również doskonale ilustrują ówczesny stosunek do dziedzictwa i przeobrażenia, jakie się w tej dziedzinie dokonywały. Niesprzyjająca sytuacja polityczna sprawiła, że nowe tendencje w zakresie konserwacji i restauracji dzieł sztuki docierały na ziemie polskie z pewnym opóźnieniem. Jeszcze w latach dziewięćdziesiątych dość silne były postulaty, by prace restauratorskie prowadzić w duchu „jedności stylu" i tzw. stylowych uzupełnień[15]. Jednakże ostatnie ćwierćwiecze XIX i początek XX wieku to okres, gdy w Polsce odkryte zostają nowe nazwiska i odmienne postawy w podejściu do zabytku (John Ruskin, William Morris, Alois Riegl), a postępowe idee dość szybko rozwijają się na naszym gruncie – w końcu pierwszej dekady XX wieku zasada konserwacji staje się ogólnie obowiązującą[16]. Warto zaznaczyć, że Tadeusz Stryjeński, z którym Ekielski od lat współpracował, zaliczany jest do grupy reprezentującej nową szkołę architektów-konserwatorów[17].

---

[15] J. Frycz, *Restauracja*, s. 191.

[16] Zob. ibidem, s. 212–213.

[17] Jej przedstawiciele charakteryzowali się indywidualnym, badawczym podejściem do przedmiotu zainteresowania: wszelkie prace poprzedzone były badaniami, które umożliwiały wniknięcie we „właściwy charakter stylowy obiektów". Przykładem są prace Odrzywolskiego w katedrze: poprzedziła je skrupulatna, ponaddwuletnia kwerenda archiwalna, której rezultaty zestawił z wynikami przeprowadzonych przez siebie badań architektonicznych i na podstawie uzyskanych tą drogą ustaleń wykonał dość dokładną rekonstrukcję katedry Hernamowskiej (czyli katedry romańskiej, poprzedzającej gotycką) i katedry gotyckiej. Podejmowane decyzje uwzględniały już odstępstwa od dotychczasowego, purystycznego podejścia do zabytkowej architektury. Należy zaznaczyć, że groźba regotycyzacji wnętrza i usunięcia jego stylowych nawarstwień negowałaby zasadność traktowania katedry jako „kamiennej księgi dziejów narodu". H. Górska, *Restauracja*, s. 125–126; J. Frycz, *Restauracja*, s. 141.

W tekście *Przemysł artystyczny galicyjski na wystawie paryskiej w roku MCM* Ekielski proponował: „Z tradycji minionych wieków wysnuć myśli, które i w dzisiejszej dobie okazać się mogą płodnemi, a to mimo, że do nowatorów należeć będzie przyszłość”[18]. Stanowisko Wyspiańskiego i Ekielskiego (szczególnie w kontekście dramatu *Akropolis*) można więc traktować jako nawiązanie do upowszechnianego na przełomie wieków sposobu postrzegania dzieła sztuki jako żywego organizmu[19]. Wawelskie wzgórze – ujmowane w całości, nie zaś każdy na nim obiekt z osobna – ma być zatem zabytkiem żywym, a jego rozwój i przekształcenia w pewien sposób odzwierciedlać charakter i kondycję narodu, jego potrzeby i możliwości w danym momencie dziejowym. Rozwój narodu i przekształcenia symbolu, jakim jest Wawel, powinny dokonywać się równolegle i równocześnie.

W odniesieniu do przyjętych założeń Ekielski zaznacza, że pracując nad koncepcją obaj z Wyspiańskim mieli wiedzę o planowanej restauracji zamku królewskiego – lecz nie chcieli w nią ingerować, tym bardziej że według nich zamek nie spełniał wymogów, które stawia się obiektom muzealnym. Na ich opinię wpłynęły nie tylko względy funkcjonalne[20], ale również rozumienie istoty zabytku: „pamięci minionych górnych i smutnych chwil

---

[18] W. Ekielski, *Wspomnienia*, s. 361. Warto w tym kontekście przytoczyć stanowisko Ekielskiego wobec prac prowadzonych w katedrze wawelskiej (zob. przyp. 15): pozytywnie oceniał uszanowanie nawarstwień stylowych, postulując oddanie większego pola sztuce nowoczesnej w trakcie prac konserwatorskich. Zob. komentarz redakcji „Architekta” (1901, 2) do artykułu S. Odrzywolskiego na temat restauracji katedry – za: H. Górska, *Restauracja*, s. 140.

[19] Istotę tej koncepcji doskonale oddają słowa Józefa Muczkowskiego: „Wiek XX traktuje każde dzieło ludzkie jako naturalny organizm, do którego rozwoju nikomu nie wolno się mieszać. Organizm ten ma się swobodnie rozwijać, a rzeczą człowieka jest, co najwyżej, chronić go przed przedwczesnym zanikiem. Człowiek nowożytny widzi w zabytku część własnego bytu” – J. Muczkowski, *Stan dzisiejszej nauki i konserwacji zabytków*, w: *Pamiętniki pierwszego zjazdu miłośników ojczystych zabytków w Krakowie w dniach 3 i 4 lipca 1911 r.*, Kraków 1912, s. 15–16.

[20] Chodziło m.in. o rozległe i zbyt wysokie sale, które nie mogą efektywnie pełnić funkcji ekspozycyjnej, trudności z ich właściwym oświetleniem, brak ogniotrwałych stropów. Co ciekawe – wśród argumentów dyskwalifikujących zamkowe wnętrza jako przestrzeń muzealną pojawił się też oparty na zasadach *decorum*: brak dzieł, które byłyby godne eksponowania w takim otoczeniu. Jedynym dziełem tej rangi był według Ekielskiego „Hołd pruski” Matejki.

[...] nie powinno zatrzeć z natury czasów, na krótką metę obliczone nowe przeznaczenie"[21]. Zamek – traktowany jako „zabytek starożytności" – winien stanowić zatem odrębną kategorię: monument narodowy.

*

Jednym z pierwszych zadań w ramach projektu „Akropolis" było wykonanie przez Ekielskiego dokumentacji ówczesnego „kształtu wawelskiego wzgórza" – planów z naniesioną na nie lokalizacją poszczególnych budynków oraz dokładnych zdjęć, które „wyrysowane" stanowiły podstawę i punkt wyjścia prowadzonych z Wyspiańskim dyskusji i prac. Warto dodać, że obiekty na planach zostały zróżnicowane ze względu na ich pozycję i znaczenie: czarnym kolorem wykreślono budowle uznane za „nienaruszalne"[22], zabudowę wojskową i niższej rangi (np. obiekty szpitalne, szopy) naniesiono wyłącznie schematycznie – jako możliwą do usunięcia, projektowane budynki oznaczono kolorem czerwonym.

Punktem wyjścia projektu był Gród Bolesławów zlokalizowany w pobliżu Smoczej Jamy – umownie zakomponowany na wzdłużnej osi całego założenia, w którym miałby się znaleźć sarkofag Bolesława Śmiałego[23]. Na osiach trzech bram (w tym dwóch odbudowanych: Spustoszałej i Mieczników) prowadzących na teren wzgórza umieszczony został na kolumnie posąg Nike, górującej nad stanowiącym centrum założenia placem Zwycięstwa. U jej stóp znalazła się Rostra – mównica. Przeciwwagą dla obiektów o grecko-antycznej proweniencji były położone w jednej osi ołtarz polny i stanowiący dla niego architektoniczną ramę „odbudowany"

---

[21] W. Ekielski, *Akropolis*, s. 51.

[22] Są to: katedra (*F*) ze skarbcem (*E*), wieża Zygmuntowska (*G*), wieża Srebrnych Dzwonów (*H*), zamek królewski (*C*) z podwórzem (*D*), tarasami (*A*) i basztami (B_1, B_2, B_3, B_4), muzeum diecezjalne (*M*), dom wikarych katedralnych (*N*), częściowo budynki *O*, *Y* i *W*, baszty P_1 i P_2. Ibidem, s. 50.

[23] Główna oś na planie Ekielskiego to według Jana Błońskiego kierunek symboliczny: nie tylko fizykalna oś widokowa, ale i „kierunek Akropolizacji" wyznaczający porządek zwiedzania, odsłaniający sens architektonicznej symboliki; zob. J. Błoński, *Wyspiański wielokrotnie*, Kraków 2007, s. 170 i inne, gdzie autor prezentuje bardzo obszerną i skrupulatną analizę warstwy znaczeniowej projektu.

kościół św. Michała – który miał być „pomyślany na wzór S. Chapelle w Paryżu". Z pewną dozą ostrożności można tę uwagę uznać za nawiązanie do zrodzonego w głowie Wyspiańskiego marzenia, z którego zwierzył się Ekielskiemu w prywatnej rozmowie: „stworzenia kościoła czy kaplicy, których ściany, sklepienie czy też sufit stanowiłyby same witraże, witraże, witraże..."[24] Plac Zwycięstwa, wyodrębniony w południowo-zachodniej części wzgórza, w miejscu zburzonych obiektów wojskowych, stanowił wewnętrzny dziedziniec, na który wychodziły frontowe fasady wzniesionych wokół budowli, między innymi Senatu i Izby Poselskiej[25], gmachu Muzeum Narodowego i Domu Wikariuszów[26].

Według autorów projektu zamek królewski nie był odpowiednim miejscem do przechowywania zbiorów Muzeum Narodowego. Wyspiański z Ekielskim wybrali na ten cel budynek koszarowy, który wprawdzie należało poddać pewnym przekształceniom[27] i gruntownej restauracji, ale mieścił w sobie „szereg długich, a nie szerokich (5 m.) sal korytarzowych, sale większe i małe gabinety; na drugim piętrze sale wyłącznie z górnym oświetleniem: to założenie dało motyw attyki. Dwoje schodów stanowi komunikacyę między piętrami i prowadzi zwiedzającego tak, iż nie wiele potrzebuje wracać, aby obejść cały dom"[28]. Charakterystyka ta stanowiła odpowiedź na niemal wszystkie zastrzeżenia wysunięte przeciw zamkowi królewskiemu.

---

[24] W. Ekielski, *Wspomnienia*, s. 362.

[25] Przed nimi rozciąga się plac Izby Posłów zamknięty arkadowaniem założonego na rzucie półkola łuku triumfalnego. Między oboma budynkami miał się znaleźć apartament króla (*R*).

[26] Warto podkreślić, że Ekielski z Wyspiańskim pragnęli uniknąć zmiany sylwety Wawelu i wybierali rozwiązania dostosowane kubaturą do istniejących lub historycznych budynków. Czy jednak ma to odzwierciedlenie w projekcie? Krytykujący go Lechosław Lameński wiele lat później zwrócił uwagę na silną ingerencję w panoramę wzgórza: „Budowle mieszczące zabudowę sejmu, na czele z gmachem Senatu, nakrytym *potężną* kopułą zwieńczoną *wydatną* latarnią i siedzibą Izby Poselskiej, z *ogromnym* dachem dwuspadowym, *wystającym wysoko* ponad mury zamku [wyróżnienia – D.J.]", zob. L. Lameński, *Cztery „zamachy" na wzgórze wawelskie*, Biuletyn Historii Sztuki, 1983, 1, s. 110.

[27] M.in. dobudowa od strony placu Zwycięstwa.

[28] W. Ekielski, *Akropolis*, s. 54.

Nieopodal Izby Poselskiej stanęła Akademia Umiejętności – nazywana przez Wyspiańskiego Kapitolem, Walhallą[29] – w niej miało się skupić „to, co w dziedzinie ducha najtęższe"[30]. Obok niej znalazło się Gimnazjum w postaci arkad zwróconych ku podwórzu Akademii. Oprócz tych budowli miał pojawić się obiekt, który reprezentowałby uniwersytety – Sorbona, której jednak w wersji rysunkowej Ekielskiego zabrakło[31].

Co ważne, w projekcie architektonicznym związane zostały ze sobą „tiara" z „koroną" – tron i ołtarz: obok zamku miał powstać – w wyniku znaczących przekształceń pobliskiego budynku – Pałac Biskupi[32]. Stajnie Królewskie miały pozostać niezmienione. Jeden ze szkiców Wyspiańskiego przewidywał również plac Katedralny.

Zgodnie z treścią przygotowanego przez Wyspiańskiego i Ekielskiego projektu u południowo-zachodnich podnóży Wawelu miał się znajdować teatr – a dokładniej: amfiteatr – otwierający się na Wisłę[33]. Grecki teatr z siedmiuset wykutymi w skale siedzeniami dla widzów był po części związany z marzeniem Wyspiańskiego (miał ich wiele): wizją Hamleta przechadzającego się po tarasach Wawelu, architekturą wykorzystaną jako scena, a może sceneria dramatu[34]. Co ciekawe, zachował się – odkryty dopiero po drugiej wojnie światowej – szkic „wawelskiego amfiteatru". Pisze o nim w swej pracy Łukasz Gaweł, zwracając uwagę na transformację po-

---

[29] Ciekawy trop interpretacyjny całego wawelskiego wzgórza zaproponował Jan Błoński: zwrócił uwagę na ideowe pokrewieństwo między Walhallą zbudowaną na górze Brauberg pod Ratyzboną a krakowskim wzgórzem, równie adekwatne jak pierwotne znaczenie: Walhalla z *Eneidy*, miejsce spoczynku bohaterów, przestrzeń wypełniona posągami, w które zostali zaklęci wojownicy. Zob. J. Błoński, *Walhalla*.

[30] J. Błoński, *Wyspiański*, s. 171.

[31] Ibidem, s. 172.

[32] Ibidem, s. 167.

[33] Projekt amfiteatru na wawelskim wzgórzu powrócił kilka lat później w ramach planów regulacji Wisły – zob. J. Warchałowski, *Amfiteatr u stóp Wawelu*, Architekt, 1911, 11, s. 77–84 .

[34] S. Wyspiański, *Hamlet*, w: *Dzieła zebrane*, t. 13, Warszawa 1961, s. 17. W tym dramacie sceną jest całe wzgórze: są na nim odgrywane – ze względu na usytuowane tam obiekty i zachodzące wydarzenia – dzieje całego narodu. Przez zaproponowaną przez artystów „aranżację" przestrzeni po części doszło do teatralizacji wzgórza – wydarzenia na nim się odbywające stały się widowiskiem.

czątkowego założenia (rysunek jest datowany na rok 1905): prosta kopia antycznego wzorca przeobraziła się w projekt wprawdzie amfiteatralnie wznoszącej się widowni, lecz z trójpoziomową kolistą sceną. Sceną, która byłaby w stanie udźwignąć wymogi dramatów Wyspiańskiego[35].

Od południa na stoku zakomponowany został stadion – kolejny element z ducha antyczny[36]. Warto przy okazji zauważyć, że wyraźne nawiązania stanowią nie tylko poszczególne obiekty, ale również koncepcja całego zespołu urbanistycznego. Ekielski w następujący sposób wyraził zasadniczą myśl, która przyświecała jemu i Wyspiańskiemu: „gęste zabudowanie pomyślane jest jako zasadnicze unikanie dalekich perspektyw, jako kompozycja rozległych podwórzy o charakterze raczej średniowiecznym niż późnorenesansowym. Można też, opierając się na swobodnym zabudowaniu Forum Romanum albo ateńskiej Akropolis, ten sposób ułożenia budynków [...] uważać za antyczny"[37]. W takim kontekście tym ciekawsze jest zagadnienie zastosowanego stylu architektonicznego. Nowo wznoszonym obiektom artyści zdecydowali się nadać formę renesansową, która według nich sprawdziła się między innymi na zamku w Baranowie i w Krasiczynie[38]. Rekonstruowane kościoły, zgodnie z projektem, miały zostać wzniesione jako gotyckie. Istotnym detalem były attyki utożsamiane ze stylem „polskim", stylem narodowym.

Zdaniem Jana Błońskiego Wyspiański „Tworzy zupełnie nową całość, posiłkując się eklektycznie rozmaitymi stylami. [...] traktuje te style jak symbole i łączy je wedle swego wewnętrznego scenariusza. Daje tak patrzącym mityczny spektakl, który domaga się wyobraźniowego uzupełnienia"[39]. Jest to ciekawe ujęcie, a przy tym odsyła do wrażenia, jakie można odnieść także w trakcie analizy projektu „Akropolis", który bywa

---

[35] Wyspiański nie wystawiał lub bardzo silnie oponował przeciw wystawianiu m.in. *Akropolis*, *Nocy Listopadowej*, *Legendy*, *Achilleis* z powodu niewystarczających dla potrzeb tych dramatów możliwości tradycyjnych scen pudełkowych. Zob. Ł. Gaweł, *Stanisław Wyspiański*, s. 298.

[36] Elementów o antycznej proweniencji jest więcej: oprócz amfiteatru i gimnazjum oraz posągu Nike także rostra, łuk triumfalny i stadion.

[37] W. Ekielski, *Wspomnienia*, s. 362.

[38] Konserwacją zamku w Baranowie zajmował się Stryjeński.

[39] J. Błoński, *Wyspiański*, s. 164.

porównywany do aranżacji[40] – co nie jest bezpodstawne. Należy bowiem pamiętać, że Wyspiański przecież był również inscenizatorem – a jego myślenie w kategoriach obrazowych przejawia się choćby w chęci wykonania prospektów teatralnych ilustrujących zabudowę wawelskiego wzgórza[41].

*

Starając się uchwycić, czym było *Akropolis* w warstwie ideowej, nie można pominąć przywoływanego niejednokrotnie przez Wyspiańskiego wątku Walhalli. Analiza różnych konkretyzacji tego motywu odsłania wyraźne pokrewieństwo w stosunku zarówno Niemców, jak i Polaków do ich narodowych adaptacji[42]. Błoński objaśnia to następująco, pisząc o Walhalli: „Czym staje się ideowo przebudowana [...]?[43] Miejscem, które skupia na sobie całą przeszłość narodu, ujawnia jego historyczne powołanie, powołanie to zaś w końcu przenosi w wieczność. Tym samym implikuje wspaniałą – i niedaleką już – przyszłość [...]. Quasi-religijna eschatologia łączy się wyraźnie z polityczną..."[44] (Choć to pewne uproszczenie. Bardziej niż ilustruje dzieje – polskie Akropolis legitymizuje prawo narodu do samorządności, do niepodległości.)

Nazwa Akropolis – górne miasto – nie tylko sygnalizuje, że wzgórze ma być przestrzenią żywych, a nie zmarłych, przestrzenią obdarzoną wszelkimi konotacjami, które ze słowem „akropolis" się łączą, „sanktuarium miasta, centrum porządku urbanistycznego, centrum porządku społecznego"[45], ale kumuluje wszystkie aspekty życia: polityczne, religijne, kulturalne i naukowe – ukazując narodowy mikrokosmos.

---

[40] Ibidem, s. 173. Por. Ł. Gaweł, *Stanisław Wyspiański*, s. 297–298.

[41] Zwraca na to uwagę Leon Schiller, podkreślając kształt dramatów Wyspiańskiego i zawarte w nich informacje: wskazówki reżyserskie, muzyczne, scenograficzne, precyzyjne opisy strojów i przestrzeni. Zob. L. Schiller, *Teatr ogromny*, oprac. i wstępem opatrzył Z. Raszewski, Warszawa 1961, s. 461.

[42] Zob. przyp. 29.

[43] Walhalla ratyzbońska – „wzniesiona" przez Leo von Klenzego i Ludwika I, krakowska – przez Wyspiańskiego i Ekielskiego.

[44] J. Błoński, *Walhalla*, s. 75.

[45] M. Prussak, *„Po ogniu szum wiatru cichego". Wyspiański i mesjanizm*, Warszawa 1993, s. 82.

W dramacie katedra zostaje zburzona – przez co Wyspiański daje do zrozumienia, że nie jest właściwe powracanie do minionych form (w dodatku form skostniałych i coraz mniej zrozumiałych), tworzenie makiety dawnych czasów. Realną koniecznością jest świadoma budowa – Wawel będący odpowiedzią na współczesne potrzeby narodu.

*

Projekt autorstwa Wyspiańskiego i Ekielskiego, niezależnie od jego oceny[46], zachwyca i fascynuje swym rozmachem. Świadczy o tym między innymi makieta powstała w latach 1981–1982 według projektu Jacka Czubińskiego i Jerzego Porębskiego (wykonali ją Mirosław Łuba i Ireneusz Pudełko), obecnie eksponowana w muzeum Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie[47].

Daria Jagiełło

---

[46] Ocena projektu, zarówno ze względu na charakter komentarza do tekstu źródłowego, jak i ograniczenia jego objętości, nie może być przedmiotem niniejszych rozważań.

[47] Ł. Gaweł, *Stanisław Wyspiański*, s. 293.

Aleksander Maciesza

Zasady organizacji muzeów krajoznawczych

1910

komentarz

Małgorzata Wawrzak

Podstawa edycji:

Ziemia. Tygodnik krajoznawczy ilustrowany, 1910, 35, s. 549–551 (cz. 1); 36, s. 561–563 (cz. 2).

Wykorzystano fragment ilustracji:

Fragment zdjęcia ze zbiorów Muzeum w Piotrkowie Trybunalskim.

Gromadzenie okazów naukowych i tworzenie muzeów krajoznawczych jest jednym z ważniejszych zadań naszego Towarzystwa krajoznawczego[1].

Zapoczątkowana w tym kierunku działalność w Warszawie, jak i na prowincji, stając się coraz bardziej aktualną, wymaga szerszego omówienia z tego względu, iż nie jest planowa i zaczyna przybierać przeważnie kierunek jednostronny.

Niedawno miałem możność zaznaczyć na łamach „Ziemi" (Nr. 7) w artykule „O pogłębieniu ruchu krajoznawczego u nas"[2], iż rozwinięty przed kilkoma laty ruch na polu krajoznawstwa w Królestwie jest powierzchowny, nosi cechy wyłącznie uczuciowe i jest do pewnego stopnia jednostronny. Przybrał on charakter etnograficzny, archeologiczny, artystyczny i może do pewnego stopnia przyrodniczy; natomiast zupełnie nie uwzględnia on współczesnych warunków życia i otoczenia, oraz stosunków ekonomicznych naszego kraju. Jesteśmy dotąd na ogół dość dalecy od naukowego traktowania, wiedzy o kraju.

Krajoznawstwo jak każda inna nauka, zdąża i zdążać musi przede wszystkiem do zrozumienia i wytłomaczenia zjawisk. Zrozumienie zaś zjawisk daje nam możność następnie oddziaływania na te zjawiska. W ten sposób wiedza teoretyczna znajduje zastosowanie w życiu praktycznem.

Krajoznawstwo poza teoretycznem ma dla nas wielkie praktyczne znaczenie i może dlatego pociąga do siebie szerszy ogół.

„Naszym czynom jako narodowi, mówi J. Milewski w swem cennem dziele 'Zagadnienie narodowej polityki (Lwów 1909)', potrzeba podkładu

---

[1] Polskie Towarzystwo Krajoznawcze (PTK) – organizacja założona w 1906 r. przez grupę propagatorów krajoznawstwa, ludzi nauki, głównie przyrodników skupionych przy Towarzystwie Ogrodniczym Warszawskim. Pomysłodawcą utworzenia PTK był Aleksander Janowski, urzędnik Kolei Warszawsko-Wiedeńskiej w Sosnowcu, a założycielami m.in. Zygmunt Gloger (pierwszy prezes PTK), Kazimierz Kulwieć, Karol Hoffman, Mikołaj Wisznicki. Organizacja swoim zasięgiem obejmowała Królestwo Polskie i prowadziła działalność krajoznawczą, naukową, popularyzatorską i wydawniczą mającą na celu poznawanie i ukazywanie piękna ojczyzny.

[2] A. Maciesza, *O pogłębianiu ruchu krajoznawczego u nas*, Ziemia, 1910, 7, s. 97–98.

dokładnego poznania naszych warunków, stosunków, zasobów, objawów dążności i sił"[3]. To dać może w znacznej części krajoznawstwo, i o tem pamiętać powinniśmy przy wszelkiej pracy i działalności na polu krajoznawstwa, jeżeli chcemy osiągnąć pożądane rezultaty. W wielkim stopniu dotyczy to także i organizacyi muzeów krajoznawczych.

Przy zakładaniu i prowadzeniu muzeów musimy sobie jasno zdawać sprawę do czego mamy dążyć i jaki cel osiągnąć?

Muzeum krajoznawcze, jak każde inne muzeum, ma za zadanie gromadzenie i przechowywanie okazów naukowej wartości ze swojego zakresu, oraz udostępnianie ich ogółowi w celu pogłębienia i rozpowszechnienia wiedzy krajoznawczej[4].

Wychodząc z określenia istoty wiedzy o kraju: bądź jako możliwie pełnego zbioru faktów, tyczących się danego kraju, według W. Nałkowskiego[5], bądź też jako nauki o całym kompleksie zjawisk krajoznawczych, według L. Sawickiego[6], musi uznać każdy, iż muzeum powinno mieć za zadanie gromadzenie możliwie pełnego zbioru okazów, dotyczących całego obszaru kraju, lub też poszczególnej krainy.

Pierwsze wchodzi w zakres muzeum głównego stołecznego, ostatnie w zakres muzeów prowincyonalnych. Lecz i one muszą obejmować chociaż w ogólnych zarysach kraj cały, albowiem nie sposób traktować poszczególnej krainy w oderwaniu od całego kraju, z którym łączą ją tysięczne nici.

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 dawniejszych.

---

[3] J. Milewski, *Zagadnienie narodowej polityki*, Lwów 1909. Józef Milewski (1859–1916) – ekonomista, od 1886 r. profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego, od 1906 r. dyrektor Banku Krajowego we Lwowie.

[4] Rozpowszechnianie wiedzy krajoznawczej, głównie wśród młodzieży, było jednym z ważniejszych założeń Ustawy Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego, zatwierdzonej przez Warszawski Urząd Gubernialny 27 X, a ogłoszonej w grudniu 1906 r.

[5] Wacław Nałkowski (1851–1911) – polski geograf, pedagog, publicysta i działacz społeczny. Często publikował w „Ziemi", głównie w pierwszym roku istnienia czasopisma (np. *Krajoznawstwo i jego stosunek do geografii*, cz. 1–2, Ziemia, 1910, 2, s. 17–19, 3, s. 33–36), napisał również cykl artykułów pod tytułem *Polska, jako kraina przejściowa* (Ziemia, 1910, 41–46).

[6] Ludomir Sawicki (1884–1928) – polski geograf, podróżnik, wydawca.

Człowiek jest jednym z ważniejszych ogniw w całym kompleksie zjawisk krajoznawczych. Dlatego też działalność człowieka, jego związek z terenem i współzależność zjawisk ekonomicznych i społecznych od kraju lub poszczególnej krainy zasługują na większe niż dotąd uwzględnienie w muzeach krajoznawczych. Głównie bowiem ze względu na współzależność człowieka od ziemi krajoznawstwo ma dla nas doniosłe znaczenie.

Jeżeli teraz weźmiemy pod uwagę to wszystko, co powiedzieliśmy wyżej, to musimy przyjść do wniosku, że muzea krajoznawcze, o ile mają osiągnąć zamierzony cel, muszą być prowadzone według należycie opracowanego planu. Powinien być on mniej więcej taki sam, jak przy badaniach i opisach krajoznawczych, bo zarówno zbiory, jak i opis zmierzają do jednego celu zobrazowania kraju: pierwsze przy pomocy okazów, ostatni na papierze.

Wobec tego przy organizowaniu muzeów naszych posiłkować się możemy szkicem programu badań krajoznawczych, podanym przez d-ra Sawickiego w Nr. 1-szym „Ziemi”[7].

Zbiory muzealne w głównych zarysach obejmować powinny mniej więcej następujące grupy okazów.

Idąc w ślad za podanym programem wypadnie wymienić, jako pierwszą grupę okazy dotyczące położenia kraju lub poszczególnych krain, a więc: wszelkie mapy, rysunki i fotografie poszczególnych miejscowości. Osobliwie pożądane byłoby gromadzenie obrazów stereoskopowych[8], dotyczących ważniejszych i ciekawszych miej-

---

[7] L. Sawicki, *Szkic programu badań krajoznawczych*, Ziemia, 1910, 1, s. 5–7: autor przedstawia program badawczy i wymienia działy, które należy opracować, aby obejmowały wszystkie dziedziny związane z przyrodą martwą i żywą (świat zwierząt i roślin, geologia, krajobraz, antropologia, dialektologia, gęstość zaludnienia, jakość i liczba siedzib ludzkich, etnografia i folklor, budownictwo, przemysł, kultura i sztuka). W przypisie do artykułu Sawicki wymienia rozdziały, które powinna zawierać monografia krajoznawcza i które mogłyby posłużyć jako punkt wyjścia przy tworzeniu poszczególnych działów w muzeum.

[8] Stereoskopia – technika fotograficzna dająca przestrzenny obraz obiektu. Obrazy stereoskopowe – zdjęcia wykonane specjalnym dwuobiektywowym aparatem lub, wg *Wielkiego słownika języka polskiego PWN*, t. *r–t*, Warszawa 2018, s. 558: „dwa zdjęcia tego samego obiektu, z których jedno odpowiada obrazowi widzianemu prawym, a drugie

scowości. W przyszłości stać się one mogą jednym z najłatwiejszych sposobów szerzenia znajomości kraju śród szerszych warstw.

Może bowiem doczekamy się powstania w każdem większem mieście stałej panoramy stereoskopowej w rodzaju warszawskiej „Terry" tylko z widokami rozmaitych okolic naszego kraju[9].

Ze względu na to, że mapy zwykle nie zawsze są dostatecznie poglądowe, znaleźć się powinny w muzeach mapy plastyczne i modele.

Następną grupą będą okazy mineralogiczno-geologiczne i paleontologiczne.

Umiejętne ułożenie i ożywienie tych zbiorów jest rzeczą niezmiernie ważną, albowiem oglądanie ich uchodzi śród ogółu za rzecz nudną i mało zajmującą.

W tym celu należałoby wzorować się na muzeum Tatrzańskiem[10], ułożonem przez geologa Limanowskiego[11], który zaopatrzył zbiór geologiczny w kartki i objaśnienia, zapoznając w ten sposób z historią Tatr od najdawniejszych czasów do chwili obecnej[12]. Kto nie zna zbiorów tatrzań-

---

lewym okiem" i oglądane później przez specjalne urządzenie zwane stereoskopem. Zdjęcia stereoskopowe wykorzystywano w fotoplastykonach.

[9] Fotoplastykon „Terra" – jeden z co najmniej trzech fotoplastykonów działających w Warszawie na początku XX w., mieścił się przy ul. Niecałej 5. Najbardziej znaną „panoramą stereoskopową" jest działający do dzisiaj, uruchomiony w 1905 r. fotoplastykon w kamienicy Hoserów, przy Alejach Jerozolimskich 51 (dawniej 49), D. Folga-Januszewska, *Muzea Warszawy. Przewodnik*, Olszanica 2012, s. 11.

[10] Muzeum Tatrzańskie – powstało w 1888 r. z inicjatywy Adolfa Scholtzego, przy wsparciu grona fundatorów: przyrodników i lekarzy ze środowiska warszawskiej Szkoły Głównej, przyjaciół i uczniów dr. Tytusa Chałubińskiego. W muzeum, otwartym dla publiczności 1 VII 1889 r., zgromadzono zbiory geologiczne, botaniczne, zoologiczne i etnograficzne. Wzorowanie się krajoznawców z PTK na Muzeum Tatrzańskim było uzasadnione, gdyż w Zakopanem od 1873 r. działało Towarzystwo Tatrzańskie o założeniach wybitnie krajoznawczych, również muzeum miało po części taki charakter.

[11] Mieczysław Limanowski (1876–1948) – polski geolog, w 1908 r. współpracował z Komisją Fizjograficzną Akademii Umiejętności w Krakowie, Muzeum Dzieduszyckich we Lwowie i Muzeum Tatrzańskim w Zakopanem.

[12] Zasługę Limanowskiego w uporządkowaniu zbiorów geologicznych podkreśla Zbigniew Weyberg: „w zbiorach Limanowskiego widzimy szeroką kulturę muzealną, widzimy chęć uczynienia zbiorów żywemi, informującemi i nauczającemi", Z. Weyberg, *Muzeum Tatrzańskie im. Chałubińskiego*, Wisła, 15, 1901 (przedruk z: Kurier Warszawski,

skich, zapoznać się może z ich ułożeniem według artykułu B. Dyakowskiego „Muzeum Tatrzańskie. Dział przyrodniczy." (Przegląd Zakopiański r. 1901)[13]

Przy kolekcyonowaniu zbiorów geologicznych musi być zwrócona uwaga na zgromadzenie rysunków przekrojów, kopalń i studzien artezyjskich. Te ostatnie najlepiej przedstawiać w sposób poglądowy za pomocą słojów wypełnionych warstwami wydobytemi podczas wierceń.

W każdym muzeum znaleźć się powinna mapa geologiczna ziem polskich naprz. mapa Siemiradzkiego i Dunikowskiego[14] (Przegląd Fizyograficzny t. X), oraz mapy geologiczne poszczególnych miejscowości. W dziale geologicznym należy także gromadzić fotografie i rysunki, dotyczące kamieniołomów, urwistych brzegów rzek, parowów, cegielni, przekopów dróg żelaznych i t. p.

Następny dział muzeum stanowić będą okazy dotyczące hydrografii.

Tu może być gromadzone wszystko to, co w pewnym stopniu przyczynia się do zobrazowania stanu wód wewnętrznych, a więc: mapy, rysunki, fotografie, obrazy graficzne, wahania poziomu wody w rzekach i jeziorach, flora i fauna, obrazy dotyczące powodzi i zniszczeń spowodowanych przez wodę.

Dalej w muzeach powinno być udzielone odpowiednie miejsce klimatologii ze względu na jej doniosłe znaczenie dla człowieka. Przede wszystkiem należy mieć w każdym zbiorze mapę klimatyczną ziem polskich, opracowaną bądź na podstawie materyałów zawartych w Pamięt-

---

1901, 216). Ten sam autor podaje, że Limanowski osobiście zebrał 220 tatrzańskich okazów geologicznych, idem, *Towarzystwo Tatrzańskie i Muzeum imienia Chałubińskiego w Zakopanem*, Wszechświat, 1901, 49, 50, 51 (zwłaszcza 51, s. 808).

[13] Bohdan Dyakowski (1864–1940) – polski biolog, popularyzator wiedzy przyrodniczej i ochrony przyrody w Polsce, jeden z założycieli Ligi Ochrony Przyrody, autor szeregu podręczników i popularnych książek z dziedziny przyrody. B. Dyakowski, *Muzeum Tatrzańskie*, Przegląd Zakopiański, 3, 1901, 26 i 27.

[14] Józef Siemiradzki wraz z Emilem Dunikowskim opracowali *Mapę geologiczną Królestwa Polskiego, Galicyi i krajów przyległych*, wydaną w *Szkicu geologicznym Królestwa Polskiego, Galicji i krajów przyległych* (Warszawa 1891), objaśnienia do mapy ukazały się w „Pamiętniku Fizjograficznym" (1891), za: M. Graniczny, J. Kacprzak, L. Marks, H. Urban, *Józef Siemiradzki (1858–1933) – geolog niezwykły*, Przegląd Geologiczny, 56, 2008, 5, s. 366–372.

niku Fizyograficznym[15], bądź też na podstawie klimatologicznego Atlasu Imperyum Rossyjskiego, wyd. przez Nikołajewsk. Obserwatoryum Meteorol[16]. Szczegółowe dane dotyczące zjawisk meteorologicznych muszą być gromadzone w możliwie większej ilości i przedstawiane w postaci odpowiednich tablic graficznych; wzory znaleźć można w Pamiętniku Fizyograficznym. Pożądane jest bardzo, aby przy każdym muzeum lub w pobliżu jego była stacya meteorologiczna, co dawałoby możność zwiedzającym zapoznania się z urządzeniem i sposobami prowadzenia obserwacyi[17].

W dziale klimatycznym również może być umieszczony poglądowy kalendarz fenologiczny[18].

Następne działy obejmują florystykę i faunistykę. Są to działy olbrzymie, które rozwijają się nieraz kosztem innych. Na nie według mego mnie-

---

[15] „Pamiętnik Fizyograficzny" – rocznik wychodzący od 1881 r. przy finansowym wsparciu Kasy im. Józefa Mianowskiego, publikował wyniki badań przyrodniczych z obszaru Królestwa, Litwy, Rusi oraz ziem wielkopolskich i pruskich. Redaktorem pisma był Bronisław Znatowicz, członek honorowy PTK. Od 1913 r. kolejne cztery tomy wydało Polskie Towarzystwo Krajoznawcze, które przejęło prowadzenie rocznika (strona tytułowa została opatrzona znakiem PTK); komitet redakcyjny stanowili: W. Gorczyński, K. Kulwieć (prezes PTK), L. Krzywicki, J. Lewiński, K. Stołyhwo (redaktor), J. Trzebiński. Pismo obejmowało działy: Meteorologia, Geologia i Geografia, Zoologia, Botanika, Archeologia i Etnografia, za: W. Skowron, *Miejsce nauki w procesie budowania zorganizowanego ruchu krajoznawczego w Kongresówce*. *Polskie Towarzystwo Krajoznawcze 1906–1916*, Ziemia, 2002, 3, s. 36.

[16] Początkowo w XIX w. głównym obserwatorium astronomicznym Rosji było Akademickie Obserwatorium w Sankt Petersburgu. W 1827 r. Petersburska Akademia Nauk postanowiła zbudować nowe obserwatorium poza granicami miasta, inicjatywę tę poparł car Mikołaj I. Centralne Mikołajewskie Obserwatorium Fizyczne w Pułkowie, otwarte 1 IV 1849 r., stało się kluczowym w XIX w. ośrodkiem prowadzenia obserwacji meteorologicznych w Rosji i środkowej Europie. W 50. rocznicę utworzenia Obserwatorium ówczesny dyrektor generalny M. Rykaczew opublikował atlas (Sankt Petersburg 1900), w którym za pomocą 89 map meteorologicznych i 15 tabel graficznych przedstawił najważniejsze cechy klimatu Imperium Rosyjskiego; zob. https://www.nature.com/articles/065554a0 (dostęp: 21 II 2020).

[17] Stacje meteorologiczne, zwane deszczowymi, powstały m.in. przy Oddziałach PTK w Kielcach i Jędrzejowie.

[18] Kalendarz fenologiczny, oparty na obserwacji naturalnych zjawisk okresowych, wyróżnia 10 przyrodniczych pór roku.

mania, w początkach organizacji muzeów nie należy kłaść zbyt wielkiego nacisku, osobliwie na faunistykę, bo to kosztuje drogo, a przyczynia się w stosunkowo małym stopniu do pogłębiania wiedzy krajoznawczej wśród ogółu.

Obok florystyki i faunistyki znaleźć się mogą wszelkie okazy, dotyczące hodowli zwierząt i roślin.

One zamykają pierwszą wielką część muzeum krajoznawczego, dotyczącą ziemi, jej przyrody martwej i żywej.

Druga, ostatnia część muzeum każdego powinna być poświęcona człowiekowi. Niestety w muzeach naszych na tę część dotychczas była zwracana bardzo mała uwaga z wielką szkodą dla krajoznawstwa.

Tu na pierwszem miejscu wypadnie postawić zbiory antropologiczne, a mianowicie: okazy kraniologiczne[19] współczesne i z dawniejszych czasów, oraz tablice graficzne i mapy, mające związek z antropologią, a także fotografią typów antropologicznych.

Pożądane są mapy wzrostu mieszkańców całego kraju (naprz. powiększona mapa Zakrzewskiego[*], oraz poszczególnych krain. Te ostatnie mogą być ułożone na podstawie ksiąg komisyi poborowych, wzorując się na pracach d-rów Wł. Tołwińskiego[**] z Lublina i Kosierackiego[***] z Miechowa[20].

---

[*] Zakrzewski Adam, Wzrost w Królestwie Polskiem. Kraków 1891 r.

[**] Tołwiński D-r. Rozwój fizyczny ludności pow. lubartowskiego na zasadzie pomiaru rekrutów w „Naszych sprawach" t. III, W. 1902.

[***] Kosieracki D-r. (Miechów). Przyczynek do charakterystyki fizycznej ludności męzkiej pow. miechowskiego. Czasop. lek. 1905, s. 261.

[19] Kraniologia – nauka o morfologii czaszek ludzkich i zwierzęcych oraz ich kształtowaniu się w rozwoju osobniczym i w filogenezie.

[20] Adam Zakrzewski (1856–1921) – ukończył Wydział Fizyki i Matematyki Uniwersytetu w Petersburgu, ekspert lingwista (głównie języka esperanto), znany z prac statystycznych i etnograficznych dotyczących Polski, członek Akademii Umiejętności w Krakowie. A. Zakrzewski, *Wzrost w Królestwie Polskim. Przyczynek do charakterystyki fizycznej Polaków*, [odb. z:] *Zbiór wiadomości do Antropologii krajowej*, t. 14, Kraków 1891. Władysław Tołwiński – lekarz, uczestnik prac komisji poborowej pow. lubartowskiego w latach 1886–1897, członek założyciel Towarzystwa Biblioteki Publicznej im. Hieronima Łopacińskiego w Lublinie i prezes Lubelskiego Towarzystwa Lekarskiego, brał udział w Wystawie Higienicznej w 1908 r. w Lublinie jako wiceprezes zarządu organizacyjnego, autor artykułów m.in. w „Kurierze Lubelskim". W. Tołwiński, *Rozwój fizyczny ludności powiatu lubartowskiego na zasadzie pomiarów rekrutów w ciągu lat dwunastu (1886–1897)*,

Obok działu antropologicznego zająć powinna miejsce demografia i statystyka. Z pomiędzy niezliczonej ilości okazów, jakie mogą się tam znaleźć wymienię ważniejsze. Przede wszystkiem pożądana jest w każdem muzeum mapa ziem polskich z oznaczeniem stopnia zaludnienia według powiatów. Dalej w każdem muzeum prowincyonalnem musi być mapa gęstości zaludnienia danej krainy według gmin.

Tu należy zaznaczyć, iż w ogóle wszelkie mapy dotyczące poszczególnych krain najlepiej układać według mniejszych podziałów administracyjnych naprz. gmin lub parafii.

Dalej powinien być przedstawiony na mapach i tablicach graficznych podział ludności według wieku, płci, narodowości i wyznania. W każdem muzeum znaleźć się powinna także odpowiednio powiększona mapa rozsiedlenia Polaków na ziemiach polskich, podana w pracy Edwarda Czyńskiego. (Etnograficzno-statystyczny zarys liczebności i rozsiedlenia ludności polskiej Warsz. 1909)[21].

Konieczne są następnie mapy poszczególnych terytoriów według narodowości, osobliwie tam, gdzie obce narodowości występują w większych skupieniach. Niemniej ważne jest uwzględnienie podziału ludności według zawodów i zajęć.

Następną grupę okazów stanowić mogą mapy i tablice graficzne, przedstawiające podział poszczególnych krain według kategoryi gruntów, a więc ilość gruntów ornych, łąk, lasów, nieużytków. Również należałoby wykazać ile jest ziemi w posiadaniu większej i drobnej własności, ile należy do rządu i miast.

Obok znaleźć się powinny diagramy przedstawiające przeciętny obszar jednostek gospodarczych w poszczególnych terytoriach, oraz tablice graficzne przedstawiające wahania cen ziemi i t. p.

---

w: *W naszych sprawach*, t. 3,Warszawa 1902; K. Kosieradzki, *Przyczynek do charakterystyki fizycznej ludności męskiej powiatu miechowskiego na zasadzie pomiarów rekrutów w ciągu lat 30-tu (1874–1903)*, Czasopismo Lekarskie, 7, 1905.

[21] Edward Czyński (właśc. Henryk Merczyng, 1860–1916) – fizyk, profesor elektrotechniki i mechaniki w Petersburgu, historyk reformacji i demograf. E. Czyński, *Etnograficzno-statystyczny zarys liczebności i rozsiedlenia ludności polskiej*, Warszawa 1887; wyd. II, przy współudziale T. Tillingera, Warszawa 1909.

Do dalszej grupy zaliczyć można okazy, dotyczące ludności robotniczej, jej ilości, warunków pracy, mieszkań, wynagrodzenia, pożywienia, budżetów rodzin i t. p.

W tym dziale poza tablicami graficznemi, diagramami i mapami mogą być umieszczone jeszcze rozmaite inne okazy, na przykład modele, plany, rysunki, fotografie mieszkań i pracowni. Następnie pożądane byłoby przedstawienie w sposób poglądowy ilości ordynarii[22], wydawanej w rozmaitych miejscowościach.

Dalsze grupy muzealne stanowią przemysł i handel. Do pierwszej musi wejść zarówno wielki, jak i drobny przemysł, oraz rzemiosła. Dział ten może być ogromnie urozmaicony, bo tu znaleźć się mogą nie tylko mapy, rysunki, tablice, ale i modele, plany, fotografie, oraz produkty i okazy wyrobów. Na zorganizowanie jego należy położyć większy nacisk ze względu na ważne znaczenie dla nas przemysłu wobec konieczności rozwoju rodzimego przemysłu i obrony przed zalewem kraju wyrobami obcymi. Grupa handlu zawierać powinna mapy i tablice graficzne, wykazujące ilość ludności handlującej, podział jej według narodowości, wraz z wykazem w jakich gałęziach handlu ta lub inna narodowość ma przewagę.

Obok może być udzielone miejsce okazom, ilustrującym działalność towarzystw kredytowych wszelkiego rodzaju, ruch spółdzielczy, oraz obdłużenie.

W ogóle dział ekonomiczno-społeczny może być ogromnie urozmaicony i dla tego nie sposób przewidzieć wszystkich ważniejszych grup. Trzeba tylko starać się o to, aby możliwie wszechstronnie i równomiernie przedstawić stan ekonomiczny bądź całego kraju, bądź też poszczególnych krain.

Następny dział może być przeznaczony na etnografię i folklor. Urządzenie tego działu nie będzie przedstawiało wielkich trudności, albowiem posiadamy odpowiednie wzory, instrukcye i kwestyonaryusze.

Dalej należy szczegółowo przedstawić stan oświaty i kultury jak całego kraju, tak i poszczególnych terytoryów.

Przede wszystkiem w każdem muzeum znaleźć się powinna mapa analfabetyzmu, mapy szkolnictwa, tablice, obrazy, rysunki, fotografie i okazy,

---

[22] Ordynaria – część zarobków oficjalistów dworskich i stałych robotników rolnych w folwarku wypłacana w naturze.

ilustrujące działalność towarzystw oświatowych, kulturalnych i t. p. Osobliwie pożądane jest szczegółowe przedstawienie obecnego stanu i rozwoju szkolnictwa. Również w tem miejscu może być przedstawiony stan szpitalnictwa i warunków zdrowotnych poszczególnych miejscowości, a także działalność miast i gmin wiejskich. Tu mogłyby też być umieszczone okazy, dotyczące dróg i środków komunikacyjnych.

Ostatnie działy stanowić mogą archeologia, zabytki historyczne, oraz zabytki sztuki.

Przejrzawszy pobieżnie cały zakres krajoznawstwa i zestawiając go z tem, co się znajduje w obecnych naszych muzeach krajoznawczych, musimy niewątpliwie przyjść do wniosku, iż są one bardzo niekompletne i jednostronne, oraz wymagają wielkiej pracy, przewyższającej nieraz siły i środki prowincji. Pracy tej jednak podjąć się trzeba, jeżeli chcemy, aby nasze muzea nie tylko gromadziły okazy naukowe, ale i przyczyniały się do pogłębienia wiedzy krajoznawczej śród ogółu. Nie możemy ograniczać się na oczekiwaniu zaofiarowania dowolnych okazów, lecz musimy rozpocząć pracę systematyczną w większych – sekcjach muzealnych – z jasno wytkniętym celem możliwie dokładnego zobrazowania danej krainy.

Podjęta w tym kierunku praca muzealna będzie wymagała dokładnego zapoznania się z daną krainą, bądź przy pomocy odnośnej literatury, bądź też naocznie.

Zoryentowanie się w literaturze ułatwić mogą odpowiednie prace bibliograficzne Majera[23], Romera[24] – w zakresie fizyografii, oraz Finkla[25] w dziedzinie historii.

---

[23] Józef Majer (1808–1899) – polski lekarz, przyrodnik, antropolog, encyklopedysta, profesor i rektor Uniwersytetu Jagiellońskiego, prezes Towarzystwa Naukowego Krakowskiego, pierwszy prezes Akademii Umiejętności w Krakowie, od 1890 r. członek honorowy Towarzystwa Muzeum Narodowego Polskiego w Rapperswilu.

[24] Eugeniusz Romer (1871–1954) – polski geograf, kartograf, geopolityk, od 1899 r. profesor Akademii Handlowej we Lwowie i docent Uniwersytetu Lwowskiego, od 1908 r. profesor nadzwyczajny tamże, od 1911 r. profesor zwyczajny. Stworzył we Lwowie wszechstronną szkołę geograficzną, obejmującą zarówno geografię fizyczną, jak i gospodarczą, a przede wszystkim kartografię – dział, któremu zawdzięcza światową sławę. Uznanie przyniósł mu wydany w 1908 r. w Wiedniu *Mały atlas geograficzny*.

[25] Ludwik Finkel (1858–1930) – polski historyk, bibliograf, profesor, rektor Uniwersytetu Lwowskiego, od 1897 r. członek korespondent Towarzystwa Muzeum Narodowego

Przy zbieraniu i segregowaniu okazów duże usługi oddać mogą: 1) odpowiednie artykuły w Poradniku dla samouków[26], 2) wydawnictwo P. Tow. Krajoznawczego: Metodyka wycieczek krajowych, Warsz. 1909[27], 3) Programy i nastawienia dla nabludienja i sobiranja kollekcij po jestestwennoj istorji. Wyd. Petersburskiego Tow. Przyrodników[28]. Przy układaniu działu społeczno-ekonomicznego odpowiednie materiały znaleźć możemy w spisach jednodniowych, wydawnictwach urzędowych, pracach Warszawskiego Komitetu Statystycznego[29], oraz Obzorach guberni[30]. – Ostatnie źródła są dość niepewne i dlatego korzystać z nich należy ostrożnie.

Przy układaniu map i tablic graficznych wzorować się można na rozmaitych atlasach statystycznych, na przykład na „Atlasie statystycznym

---

Polskiego w Rapperswilu. Wspólnie z dr. Henrykiem Sawczyńskim opracował *Bibliografię historii polskiej* (t. 1, Lwów 1891; t. 2, Kraków 1895; t. 3, Kraków 1906).

[26] *Poradnik dla samouków* – wielotomowe wydawnictwo wychodzące od 1898 r. w Warszawie z inicjatywy Stanisława Michalskiego (redaktor naczelny) i Aleksandra Heflicha, zawierające rozprawy naukowe i popularnonaukowe z różnych dziedzin wiedzy, zaopatrzone w szczegółowe wskazówki metodyczne i bibliograficzne. *Poradnik* miał ułatwiać polskiej młodzieży zdobywanie wykształcenia przez samodzielne studia; wydany w kilku seriach, kilkakrotnie wznawiany i aktualizowany, ukazywał się do 1932 r.

[27] Chodzi zapewne o opracowaną przez Aleksandra Janowskiego *Metodykę wycieczek krajoznawczych*, wydaną przez PTK w 1909 r. i stanowiącą zbiór artykułów: K. Kulwieć, *Geografia*; S. Kontkiewicz, *Geologia*; J. Trzebiński, *Florystyka*; K. Czerwiński, *Faunistyka*; K. Stołyhwa, *Antropologia*; A. Janowski, *Ludoznawstwo i folklor*; M. Wawrzeniecki, *Archeologia przedhistoryczna*; K. Rakowiecki, *Nasze zabytki architektury*; M. Wisznicki, *Fotografia i rysunek na wycieczce*; T. Korzon, *Hygiena wycieczek i ratownictwo*, za: Rocznik PTK, 1909, s. 24. Wszyscy autorzy byli aktywnymi członkami PTK.

[28] *Программы и наставления для наблюдений и собирания коллекций по Естественной Истории*, Издание Императорского СПБ. Общества Естествоиспытателей. Выпущено в Типографии М. Стасюлевича в 1908 году, С. Петербург. [Programy i podręczniki do obserwacji i kolekcjonowania zbiorów dotyczących historii naturalnej, edycja Imperialnego Petersburskiego Towarzystwa Przyrodników, wyd. w drukarni M. Stasyulewicza w 1908 r. w Petersburgu].

[29] Utworzony w 1864 r. Warszawski Komitet Statystyczny – sekcja statystyczna magistratu miasta Warszawy, od 1877 do 1915 r. pełniła funkcję biura statystycznego Warszawy.

[30] „Obzory" – przeglądy wydawane corocznie, od lat 70. XIX w., przez władze poszczególnych guberni, w których ogłaszano zestawienia liczbowe dotyczące zagadnień społeczno-gospodarczych.

Królestwa Polskiego" (A. Macieszy)[31] a osobliwie na atlasach finlandzkim i niemieckim. Niestety wydawnictwa te są dość drogie. Pierwsze – wydawnictwo geograf. Tow. Finlandzkiego kosztuje 12 rb., a drugie – wydawnictwo Berlińskiego biura statystycznego około 25 rubli.

Poza tem wszystkiem, co wymieniono było wyżej, trzeba jeszcze zaznaczyć, iż sprawa organizacyi muzeów krajoznawczych wymaga także jakiegoś większego bodźca. Takim bodźcem staćby się mogła wystawa krajoznawcza, urządzona za lat kilka. Mamy bowiem wiele dowodów, iż wszelkie wystawy bywały dużym bodźcem do gromadzenia okazów i przyczyniały się nieraz do powstawania muzeów.

Reasumując na zakończenie wszystko, przychodzimy do następujących wniosków:

1) Organizacya muzeów krajoznawczych, mając na celu stopniowe zobrazowanie w sposób poglądowy poszczególnych krain lub też całego kraju, musi być koniecznie planowa i równomierna w uwzględnianiu wszystkich dziedzin krajoznawstwa, oraz powinna dążyć do krzewienia wiedzy krajoznawczej śród szerszego ogółu.
2) Ze względu na to, że wystawa krajoznawcza urządzona za lat kilka przyczyniłaby się znacznie do gromadzenia okazów muzealnych, bardzo jest pożądane, aby sprawę tę wziął pod uwagę Zarząd Główny Polskiego Tow. Krajoznawczego.

---

[31] *Atlas statystyczny Królestwa Polskiego: zobrazowanie poglądowe stanu zaludnienia, warunków zdrowotnych, oświaty, stosunków rolnych i stanu ludności robotniczej*, oprac. dr A. Maciesza, rys. oprac. M. Obuchowski, Płock 1907.

KOMENTARZ

Niemal od początku działania Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego, założonego w 1906 roku i obejmującego swoim zasięgiem tereny Królestwa Polskiego, powstawały oddziały tej organizacji, a przy nich muzea krajoznawcze, co było jednym z głównych celów statutowych PTK. Pierwszy numer „Ziemi. Tygodnika Krajoznawczego Ilustrowanego" – organu PTK – ukazał się 1 stycznia 1910 roku. Redaktorem naczelnym pisma został Kazimierz Kulwieć[1], jeden z założycieli PTK. „Ziemia" była czasopismem czytanym i docierającym do odległych oddziałów Towarzystwa, na jej łamach zamieszczano teksty o treści krajoznawczej z różnych dziedzin nauki (archeologii, geologii, przyrodoznawstwa, geografii), opisy obyczajów ludowych, cykle: „Dwory, zamki, pałace" i „Krajobraz polski", artykuły poruszające kwestie ochrony zabytków i gromadzenia zbiorów, a ponadto relacje z wycieczek organizowanych przez oddziały i sprawozdania z posiedzeń PTK.

Aleksander Maciesza (1875–1945) z wykształcenia był lekarzem, z wyboru zaś społecznikiem i wielkim patriotą – współczesnym dał się poznać jako lekarz, działacz społeczny, antropolog, regionalista, redaktor gazet i czasopism, krajoznawca i fotograf. Większość swego życia spędził w Płocku. Anna Maria Stogowska, autorka obszernej biografii Macieszy, ukazuje jego szerokie zainteresowania i bogaty dorobek w różnych sferach działalności[2]. Płocki lekarz, człowiek niezwykle aktywny, pracował głównie dla miasta i jego mieszkańców. Był badaczem historii Płocka i regionu,

---

[1] Kazimierz Kulwieć (1871–1943) – przyrodnik, pedagog, oświatowiec i społecznik, krajoznawca, publicysta; sekretarz Towarzystwa Ogrodniczego Warszawskiego oraz współtwórca i wybitny działacz PTK, pionier ochrony roślin przed chorobami i szkodnikami.

[2] A. M. Stogowska, *W służbie ludzi i ojczyzny. Aleksander Maciesza (1875–1945)*, Płock 2013.

turystą, zagorzałym propagatorem krajoznawstwa oraz znawcą fotografii[3]. Wybrany na prezesa reaktywowanego w 1907 roku Towarzystwa Naukowego Płockiego sprawował opiekę nad biblioteką i muzeum TNP, nie były mu zatem obce problemy z organizacją zbiorów. Jako wieloletni członek korespondent PTK, a od 27 lutego 1910 roku przewodniczący Towarzystwa wybrany na zebraniu w Warszawie[4], zdawał sobie sprawę z szybko rosnącej wówczas liczby zakładanych placówek muzealnych PTK[5] oraz pilnej potrzeby edukacji w zakresie ich organizacji.

Zamiłowanie do pracy na rzecz rozwoju oświaty, kultury i życia społecznego wyniósł Maciesza z rodzinnego domu. Urodził się 4 (16) czerwca 1875 roku w Tomsku, w zachodniej Syberii, jako czwarte dziecko zesłańców Stefana i Karoliny z Gintowtów[6]. Ojciec Aleksandra, zesłany za udział w powstaniu styczniowym, nawiązał kontakt z polską społecznością w Tomsku, gdzie się osiedlił. W swojej parafii popierał akcję oświatową, zbierał książki do przyszłej biblioteki parafialnej, cieszył się poważaniem całej kolonii polskiej[7]. W domu Macieszów panowała patriotyczna atmosfera. Dzieci uczyły się czytać i pisać w ojczystym języku. Matka opowiadała im o dalekim kraju, jego przyrodzie i historii, czytano utwory Mickiewi-

---

[3] Publikował artykuły na temat polskich fotografów, a w latach 30. zaczął pisać „Dzieje fotografii polskiej". Pierwsza część pracy, obejmująca lata 1839–1889, wydana po śmierci autora, przyniosła mu miano „ojca historii polskiej fotografii", S. Kostanecki, *Aleksander Maciesza, płocki działacz naukowy i społeczny*, w: *Towarzystwo Naukowe Płockie 1820–1830 1907–1957. Szkice i materiały*, Płock 1957, s. 83–133, zwłaszcza s. 117.

[4] Na Ziemi Naszej, 2, 1910, 5, (Notatki) s. 40.

[5] Ze sprawozdań komisji muzealnych zamieszczanych w „Roczniku Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego", ukazującym się systematycznie od 1907 r., wynika, że w 1909 r. 12 oddziałów PTK – częstochowski, jędrzejowski, kielecki, kujawski (Włocławek), lubelski, łódzki, łomżyński, miechowski, piotrkowski, radomski, siedlecki, suwalski – miało zamiar lub już utworzyło zbiory; zob. *Oddziały prowincjonalne*, Rocznik Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego, 1909, s. 90–172.

[6] Siostra Karolina, urodzona w 1869 r., zmarła w wieku 18 lat, dwóch młodszych braci Ignacy i Roman zmarło wkrótce po urodzeniu; 17 VI 1878 r. jako ostatnie, piąte dziecko przyszedł na świat Adolf, A. M. Stogowska, *W służbie ludzi i ojczyzny*, s. 35.

[7] A. Stogowska, *Tomsk we wspomnieniach Aleksandra Macieszy*, Zesłaniec, 2004, 18, s. 36; A. M. Stogowska, *Społecznik płocki Aleksander Maciesza (1875–1945)*, Niepodległość i Pamięć, 2007, 26, s. 113–124.

cza, Słowackiego, Orzeszkowej, Sienkiewicza. W życiu Macieszów ważną rolę pełniły książki i nauka. Ojciec zmarł, gdy Aleksander miał czternaście lat[8]. Bracia Aleksander i Adolf [9] założyli drugą czytelnię w Tomsku: książki kupowali przez firmę Gebethnera i Wolffa. Czytelnia funkcjonowała przy założonym przez studentów tomskich tajnym stowarzyszeniu, które miało za zadanie utrzymywanie polskości przez samokształcenie i tajne nauczanie. Obydwie czytelnie obsługiwali bracia Macieszowie.

W 1884 roku Aleksander rozpoczął naukę w gimnazjum filologicznym. Po zdaniu matury w 1893 roku wstąpił na Wydział Lekarski Uniwersytetu w Tomsku, naukę mógł kontynuować dzięki stypendium. Należał do wyróżniających się studentów, interesował się okulistyką i chirurgią. Po ukończeniu studiów z najwyższym wyróżnieniem *cum eximia laude* podjął pracę jako lekarz obwodowy w miejscowości Smoleńskoje (powiat bijski, gubernia tomska) w górach ałtajskich. Odbył też studia uzupełniające w klinice chorób oczu w Petersburgu. Gdy otrzymał propozycję objęcia posady lekarza w płockim więzieniu i szpitalu św. Aleksego, zdecydował się na wyjazd i w 1901 roku wraz z matką zamieszkał w Płocku, gdzie spędził resztę życia[10].

Aleksander Maciesza spełniał się w pracy zawodowej i społecznej. W zakładzie karnym nie tylko leczył więźniów, ale też wygłaszał dla nich pogadanki, organizował przedstawienia teatralne, założył bibliotekę. W 1905 roku był inicjatorem budowy Domu Ludowego przy Kole Polskiej Macierzy Szkolnej w Płocku – pierwszej tego typu placówki na terenie Królestwa Polskiego. Po likwidacji Macierzy w 1907 roku, Dom Ludowy przejęło Towarzystwo Naukowe w Płocku[11]. Jako wieloletni prezes TNP

---

[8] A. M. Stogowska, *W służbie ludzi i ojczyzny*, s. 176–183.

[9] Adolf Maciesza (1878–1929) – lekarz, absolwent Wydziału Lekarskiego Uniwersytetu Jagiellońskiego, doktorat uzyskał na Wydziale Przyrodniczym Uniwersytetu w Zurychu. Pracował w Zakładzie Patologii Ogólnej i Doświadczalnej UJ. Zrezygnował z kariery naukowej i w 1914 r. wstąpił do 1. pułku piechoty 2. kompanii III batalionu Legionów Polskich i został jego dowódcą. Był bliskim współpracownikiem i lekarzem Marszałka Józefa Piłsudskiego, ibidem, s. 254.

[10] Ibidem, s. 36–37.

[11] Ibidem, s. 107.

Maciesza zainicjował szereg badań naukowych[12]; podstawę tej działalności stanowiła Biblioteka Skępska Gustawa Zielińskiego, ofiarowana w 1902 roku przez syna założyciela, Józefa, Towarzystwu Rolniczemu w Płocku, a następnie przejęta przez Towarzystwo Naukowe Płockie. TNP nawiązało współpracę z wieloma społecznymi organizacjami, w tym Polskim Towarzystwem Krajoznawczym[13], z którym łączyły je wspólne cele: szerzenie idei krajoznawstwa, ochrona przyrody i zabytków, działalność oświatowa i naukowa.

Po likwidacji Macierzy Szkolnej TNP przejęło również zasoby finansowe tej organizacji i po zaciągnięciu pożyczki zakupiło dom przy Rynku Kanonicznym 8, gdzie umieściło zbiory biblioteczne[14]. W 1909 roku nastąpiło uroczyste otwarcie Biblioteki im. Zielińskich, trzy lata później oddano dla publiczności Muzeum Mazowsza Płockiego przy TNP, które powstało z inicjatywy między innymi Aleksandra Macieszy w 1912 roku. Powiększanie zbiorów i sprawowanie nad nimi opieki było dla lekarza społecznika ważnym zadaniem; potwierdza to opracowany przez niego i wydany niewielki przewodnik, w którym ze znawstwem opisał poszczególne działy muzeum oraz zgromadzone eksponaty, umieszczone w gablotach stojących w dwóch muzealnych pokojach[15].

---

[12] Maciesza był prezesem TNP przez 38 lat, od 1907 r. Towarzystwo Naukowe Płockie powstało 3 VI 1820 r. przy Szkole Wojewódzkiej Płockiej w celu rozwoju nauki i oświaty, do głównych jego zadań należało „zebrać i opisać dokładny obraz województwa płockiego". Zgromadzone zbiory stały się podstawą założonego w 1821 r. muzeum. Ze względów politycznych w latach 1830–1907 TNP musiało zawiesić działalność, G. Szumlicka-Rychlik, *Towarzystwo Naukowe Płockie. Najstarsze regionalne towarzystwo naukowe w Polsce, zał. 1820 r.*, Płock 2015, s. 3, za: http://www.tnp.org.pl/obibliotece.pdf.

[13] Maciesza jako prezes TNP otrzymał od pierwszego prezesa PTK Z. Glogera list z gratulacjami i propozycją współpracy, M. Kieffer, *Zarys dziejów Towarzystwa Naukowego Płockiego*, w: *Towarzystwo Naukowe Płockie 1820–1830, 1907–1957*, s. 13–61, zwłaszcza s. 27.

[14] A. M. Stogowska, *Rola intelektualna i kulturotwórcza Towarzystwa Naukowego Płockiego w latach 1820–1830, 1907–1939*, Płock 1998, s. 84–85.

[15] W pierwszym pokoju znajdowały się okazy dotyczące ziemi (geologiczne, paleontologiczne, mineralogiczne, petrograficzne i mapy), w drugim człowieka (głównie etnograficzne) oraz zwierząt i roślin z regionu płockiego, Al. M. [A. Maciesza], *Przewodnik po Muzeum Towarzystwa Naukowego w Płocku*, [odbitka z:] *Przewodnik po Płocku*, Płock 1914.

Maciesza cieszył się poważaniem w swoim środowisku. W wyborach do Pierwszej Dumy Państwowej w lipcu 1906 roku został wybrany na posła ziemi płockiej. W latach 1917–1919 sprawował funkcję burmistrza i prezydenta Płocka.

Kolejną dziedziną, którą płocki lekarz żywo się interesował była antropologia. Prowadził badania wśród Kurpiów jako jednej z najlepiej zachowanych grup etnicznych w Polsce. Dzięki kontaktom z lekarzem Leonem Rutkowskim, z zamiłowania archeologiem i kolekcjonerem, badał też czaszki wydobyte przez archeologów na terenie płockiej katedry.

Maciesza był autorem szeregu artykułów z wielu dziedzin, redaktorem „Głosu Płockiego", „Rocznika Towarzystwa Naukowego Płockiego" i „Życia Mazowsza" . O ile „Głos" zajmował się aktualnymi sprawami miejskimi, o tyle „Rocznik TNP" i „Życie Mazowsza" miały ambicje czasopism naukowych[16].

W jednym z pierwszych numerów „Ziemi" Aleksander Maciesza opublikował artykuł *O pogłębianiu ruchu krajoznawczego u nas.* Zwrócił w nim uwagę na rolę Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego w rozbudzaniu wśród mieszkańców Królestwa Polskiego zamiłowania do krajoznawstwa przez organizowanie wycieczek i odczytów o tej tematyce, a także dzięki współpracy PTK z wieloma korespondentami w innych „zakątkach kraju"[17]. Podkreślał ponadto, że wobec braku samodzielności państwowej szczególnie potrzebna jest samowiedza narodowa: poznanie własnego kraju poza teoretycznym ma również znaczenie praktyczne, nie może więc być powierzchowne ani „do pewnego stopnia jednostronne".

---

[16] Poza wykonywaniem obowiązków zawodowych Maciesza działał w Towarzystwie Lekarskim, Towarzystwie Higienicznym, Towarzystwie Dobroczynnym, Straży Ogniowej, Towarzystwie Kolarzy i innych lokalnych organizacjach. Założył w Płocku Koło Macierzy współpracując z powstałym w 1905 r. stowarzyszeniem Macierz Polska. Z jego inicjatywy powołano Towarzystwo Szkoła Średnia w Płocku (został jego wiceprezesem), którego zadaniem było utworzenie w Płocku szkoły średniej z wykładowym językiem polskim. W 1905 r. powstało progimnazjum, później szkoła średnia, gdzie został zatrudniony jako lekarz i nauczyciel higieny. Napisał kilka artykułów na temat zdrowia i higieny, interesowało go zaopatrywanie miasteczek i wsi w wodę, wokół tych zagadnień skupiała się też jego działalność społeczna, A. M. Stogowska, *W służbie ludzi i ojczyzny*, s. 64–98 oraz 176–183.

[17] A. Maciesza, *O pogłębianiu ruchu krajoznawczego u nas*, Ziemia, 1910, 7, s. 97.

Tymczasem – pisał – „ruch krajoznawczy u nas" ma nastawienie etnograficzne, archeologiczne, artystyczne i do pewnego stopnia przyrodnicze, nie uwzględnia zaś uwarunkowań społecznych i gospodarczych. W muzeach prowincjonalnych powinny być zatem tworzone działy społeczne ukazujące warunki życia ludności i stosunki ekonomiczne kraju, na przykład w postaci poglądowych tablic, diagramów i kartogramów.

Kontynuacją tych spostrzeżeń i uwag był przytoczony tu artykuł, w którym Maciesza pisząc o zachowaniu w placówce muzealnej pamiątek przeszłości postulował, by ze szczególną dbałością utrwalać też to, co dotyczy teraźniejszości. Chcąc jeszcze dobitniej zaakcentować swoje przekonanie, zacytował słowa Józefa Milewskiego o potrzebie „dokładnego poznania naszych warunków, stosunków, zasobów, objawów dążności i sił" – dodając: „To dać może w znacznej części krajoznawstwo". Omawiany tekst zgodnie z tytułem dotyczy organizacji muzeów PTK. Według Macieszy muzeum krajoznawcze by „osiągnąć swój cel" powinno działać według odpowiednio opracowanego planu, gromadząc „wszelkie okazy dotyczące ziemi, wraz z przyrodą martwą i żywą, oraz okazy odnoszące się do jej mieszkańców obecnych i dzisiejszych", a poza zadaniami odnoszącymi się do każdej placówki muzealnej, czyli gromadzeniem i udostępnianiem zbiorów, powinno służyć popularyzacji wiedzy krajoznawczej. Muzea prowincjonalne w odróżnieniu od stołecznego powinny gromadzić okazy dotyczące swojego regionu.

Strukturę muzeum krajoznawczego oparł Maciesza na programie badań krajoznawczych Ludomira Sawickiego opublikowanym w pierwszym numerze „Ziemi"[18]. Pierwszy dział powinny stanowić okazy dotyczące położenia kraju lub poszczególnych krain, a także wszelkie obrazujące je mapy, rysunki i fotografie. W kolejnych należy umieścić: okazy mineralogiczno-geologiczne i paleontologiczne; obiekty związane z hydrografią; świadectwa z zakresu klimatologii. Druga część muzeum powinna być poświęcona człowiekowi i obejmować: antropologię, demografię i statystykę, przemysł (w tym rzemiosło) i handel oraz etnografię i folklor, oświatę i kulturę (kraju i poszczególnych jego terenów), archeologię, zabytki historyczne i artystyczne.

---

[18] L. Sawicki, *Szkic programu badań krajoznawczych*, Ziemia, 1910, 1, s. 5–7.

Propozycję struktury muzeum krajoznawczego i zawartości jego poszczególnych działów płocki lekarz uzupełnił wskazówkami dotyczącymi sposobów eksponowania okazów i przydatnych do tego narzędzi oraz zaleceniem, aby oprócz eksponatów w muzeum znalazły się obrazy stereoskopowe, modele, objaśnienia, mapy, tablice, diagramy, rysunki, fotografie.

Przedstawiony projekt z pewnością wzbudził zainteresowanie organizatorów muzeów krajoznawczych. Tygodnik „Ziemia" prenumerowały oddziały PTK, dzięki temu artykuł Macieszy dotarł również na prowincję i – jak wynika z przekazów – był czytany przez aktywnych członków Towarzystwa, często społeczników, niemających teoretycznej wiedzy w zakresie muzealnictwa[19]. Jednak w praktyce niełatwo było sprostać określonym w nim wymaganiom. Tadeusz Włoszek, twórca i kustosz Muzeum Ziemi Kieleckiej, przyznawał: „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"[20]. Muzea krajoznawcze mieściły się głównie w niewielkich pomieszczeniach, wypożyczanych lub przejmowanych od innych placówek, co z pewnością utrudniało dostosowanie się do zasad organizacji zbiorów podanych przez Macieszę. Autor artykułu niewątpliwie zdawał sobie sprawę z problemów, z jakimi musieli się borykać pełni zapału organizatorzy muzeów, z wysiłków, jakie musieli włożyć, aby ofiarowane lub oddane w depozyt kolekcje uporządkować i udostępnić badaczom i społeczeństwu. „Pracy tej jednak podjąć się trzeba – pisał – jeżeli chcemy aby nasze muzea nie tylko gromadziły okazy naukowe, ale i przyczyniały się do pogłębienia wiedzy krajoznawczej śród ogółu". Kazimierz Malinowski, zasłużony muzeolog, oceniając przedstawiony przez Macieszę projekt krajoznawczego muzeum – i zaznaczając, że był on trudny do

---

[19] M. Wawrzak, *O muzeach Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego do 1918 roku. Od teorii do praktyki*, w: *Muzeum a pamięć – forma, produkcja, miejsce*, red. T. F. de Rosset, E. Bednarz Doiczmanowa, A. Tołysz, Warszawa 2018, s. 124.

[20] T. Włoszek, *Zbiory Polskie VII, Muzeum Oddziału Kieleckiego P.T.Kr.*, Ziemia, 1912, 10, s. 158–161.

zrealizowania, głównie ze względów lokalowych – stwierdził, że „otwierał jednak szerokie i bardzo nęcące perspektywy", które mogłyby dać obraz i wizerunek „wiedzy o kraju"[21].

Dla niestrudzonego działacza oświatowego i regionalnego aktywisty, wielkiego patrioty, jakim był niewątpliwie Aleksander Maciesza, orężem walki w kraju pozbawionym suwerenności była praca społeczna i naukowa. W założeniach PTK muzea krajoznawcze miały służyć celom dydaktycznym i badawczym, miały być miejscem szerzenia wiedzy, ale też pamięci o regionie i kraju ojczystym. Artykuł miał być swego rodzaju podręcznikiem, wskazówką dla zakładających muzea krajoznawcze, aby pełniły one właściwą funkcję – głównie z myślą o młodzieży i przyszłych pokoleniach rodaków – w przechowywaniu pamiątek przeszłości, ale też przedmiotów i przyrządów pomocnych w prezentacji współczesnych warunków życia ludności i środowiska, w jakim się ona rozwija.

Małgorzata Wawrzak

---

[21] K. Malinowski, *Prekursorzy muzeologii polskiej*, Poznań 1970, s. 75–76.

Stefan Stobiecki

W sprawie krajowego muzeum przyrodniczego

1910

komentarz

Piotr Daszkiewicz

Podstawa edycji:

W sprawie krajowego muzeum przyrodniczego, Kraków: nakładem inżyniera Jana Bartla w Budapeszcie czcionkami drukarni literackiej pod zarządem L. K. Górskiego, 1910.

Referat przedstawiony w Kom[isji] Fizyogr[aficznej] Akad[emii] Um[iejętności] w Krakowie (w streszczeniu) w dniu 22/12/1906 r.; wygłoszony w Tow. Przyrodników im. Kopernika w Krakowie w dniu 21/3/1910 r. i w Tow. Technicznym w dniu 30/3/1910 r.

Komentarz Piotra Daszkiewicza po tekście: Stefan Stobiecki, *W sprawie krajowego muzeum przyrodniczego. Cz. 2. Program muzeum i projekt…* (zob. w tym tomie s. 206).

Wykorzystano fragment ilustracji:

Szkielet mamuta włochatego, Muzeum Geologiczne Państwowego Instytutu Geologicznego w Warszawie (źródło: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mamut_w%C5%82ochaty_Muzeum_Geologiczne_w_Warszawie.jpg).

Pomimo olbrzymiego postępu i rozwoju wiedzy przyrodniczej od połowy XVIII wieku po czasy dzisiejsze, jeszcze ogrom tajników przyrody jest niezbadany i w tej rozległej, a dla ludzkości nader ważnej dziedzinie wiedzy pozostaje tak dla umiejętności jak i dla poznania warunków, śród których żyjemy, bardzo wiele do zdziałania. Wiadomą rzeczą, iż umiejętności przyrodnicze tworzą potężną część wiedzy ogólnej; są one podstawą medycyny, rolnictwa, górnictwa i wielu gałęzi technicznych i przemysłowych, przez co mają bardzo doniosłe znaczenie dla dobra powszechnego, a tem samem wielkie znaczenie dla kultury narodów. Zaprzeczyć nie można, że wszechstronne i dokładne poznanie ziemi ojczystej pod względem przyrodniczym jest w kraju co najmniej równie ważne, jak znajomość rozwoju kulturalnego i historycznego.

Rzecz tę pojęły inne narody i kraje już dawno, a nie szczędząc wydatnej ofiarności tak publicznej, jak i prywatnej, pozakładały przed wielu laty u siebie dla rozwoju wiedzy przyrodniczej instytuty różne i muzea przyrodnicze, uposażyły zasobnie, zapewniły im stały byt i trwały rozwój i otaczają je należytą opieką. Muzea te i instytuty, uposażone w siły fachowe i środki naukowe, przyczyniają się w wysokiej mierze do istotnego i wydatnego postępu wiedzy przyrodniczej, a przede wszystkim dla zbadania i poznania przyrody swojskiej, do zainteresowania się przyrodoznawstwem ogółu. Tworzą one środowiska, gdzie tak przyrodnicy zawodowi, jak i przygodni badacze i miłośnicy wiedzy, oraz liczne Towarzystwa przyrodnicze mają oparcie naukowe i pomoc w swych dążnościach i pracach, a szersze warstwy ludności znajdują możność poznawania przyrody w ogóle, zaznajamiania się z przyrodą rodzimą, swojską, miejscową, mają możność kształcenia się, nabierania oświaty, poznawania własnej ziemi. U nas tylko, i to we wszystkich trzech dzielnicach, zastój w tym kierunku ogromny; w porównaniu z innymi kulturalnymi narodami stanowczo za mało się robi w tym względzie, za mało zwraca się uwagę na wiedzę przyrodniczą.

[...]

W Austrii są od dawna muzea przyrodnicze w Wiedniu, w Lintzu, Insbrucku, Rovetto i w Trydencie w Tyrolu, w Celowcu w Karyntyi, w Salzburgu, w Gratzu, w Tryeście i najnowsze w Sarajewie w Bośni, założone przez rząd bośniacki i wyposażone funduszami monarchiii austro-węgierskiej. Na Morawie istnieje Muzeum Krajowe w Bernie, a Czesi mają muzeum Królestwa Czeskiego w Pradze. Największe atoli jest Muzeum przyrodnicze dworskie w Wiedniu [Naturhistorisches Museum], jedno z najwspanialszych i najbogatszych muzeów światowych, uposażone rzeczywiście po cesarsku tak pod względem pomieszczenia w olbrzymim wspaniałym budynku monumentalnym i pod względem materyalnym, jak co do sił fachowych, biblioteki, zbiorów, pracowni i środków naukowych. Zakres działalności tego muzeum jest stosowny do uposażenia, obejmuje przyrodę całej kuli ziemskiej, a wydatność pracy w postępie nauk przyrodniczych, datująca się od wieku XVIII, jest ogromna. Śmiało rzec można, że Muzeum to pod względem kulturalnym jest najwspanialszym brylantem w koronie Habsburgów, to chluba narodowa Niemców austryackich, chluba kultury niemieckiej. O takiem muzeum nasz naród w obecnych warunkach ani marzyć nie może; co dalsza przyszłość przyniesie, nie wiadomo.

W takich warunkach, jak dotąd, możemy dworskie Muzeum przyrodnicze w Wiedniu jedynie podziwiać, a nie ma wielkiej nadziei, aby można było mu kiedyś dorównać. Wspominamy tu o niem dlatego, że jest tam pewna osobliwa rzecz, jaką zauważyliśmy, a którą przy powołaniu do życia publicznego muzeum w kraju należałoby koniecznie także u nas wprowadzić.

W muzeum wiedeńskim, obok olbrzymich zbiorów krajowych i zbiorów przyrodniczych światowych, są zestawione sytematycznie i przeglądowo zbiory owadnicze i zbiory roślin okolicy Wiednia. W tych zestawieniach jest bardzo łatwy przegląd fauny i flory miejscowej, ilustrowany znakomicie, wyczerpująco i przystępnie nawet dla nie-przyrodników. Otóż w niedzielę i święta można widzieć przy tych zbiorach całe zastępy uczniów z pudełkami owadów, bądź zielnikami, którzy na owych zbiorach w Muzeum swoje kolekcje przez porównanie skrzętnie oznaczają, nazwiskami gatunków zaopatrują i czynią notatki. Przy takiem porównaniu zbiorów własnych z muzealnymi wyrabia się myśliwska żądza upolowania i zdobycia

gatunków, które muszą żyć w okolicy, skoro pomieszczono je w zbiorach miejscowych, a których brak w ich własnych kolekcyach. W ten sposób powstaje zachęta u uczniów już w młodym wieku do dalszych skrzętnych poszukiwań i badań, zapał do wycieczek naukowych, zdrowych i pożytecznych przechadzek i zamiłowanie do nauk przyrodniczych; a śmiało przypuścić można, że z zastępu tych studentów w przyszłości będą badacze-przyrodnicy, zamiłowani w zawodzie lekarze, zamiłowani rolnicy i leśnicy.

[…]

Uposażenie zatem dla Muzeum w bardzo przeważającej części daje kraj i naród, względnie społeczeństwo czeskie, pomne swych zadań i obowiązków względem ziemi ojczystej, świadome celu dążności kulturalnych i ich znaczenia dla narodu, dla jego teraźniejszości i przyszłości. Pobratymczy naród czeski, chociaż tak samo, jak i my, pozbawiony bytu samoistnego, a nadto zespolony, w swojej ojczyźnie z częścią narodu niemieckiego, wyprzedził nas pod wielu względami w dążnościach kulturalnych, w oświacie ludu, jego uświadomieniu.

Pomni na szczytną przeszłość historyczną i na zakreślone przez nią wybitne stanowisko wśród przodujących narodów, nie powinniśmy pozostawać w tyle na żadnem polu wiedzy, ani dać się wyprzedzać innym narodom, owszem dążyć należy przez podniesienie kultury całą siłą i energią narodową do utrzymania się na dawnem wybitnem stanowisku i nie szczędzić żadnych ofiar w tym celu, jeśli prawdziwie miłujemy nasz naród i naszą ziemię, i chcemy doczekać się lepszej przyszłości.

[…]

W Galicji gdzie, blizko 80% ludności oddaje się bezpośrednio rolnictwu, koniecznem jest zrozumienie głębszych podstaw wiedzy rolniczej ściśle z przyrodoznawstwem związanych. Rolnik potrzebuje wielu praktycznych wiadomości przyrodniczych, a zaprzeczyć nie możemy, że pod tym względem oświecenie i uświadomienie jest u naszych rolników w ogólności bardzo a bardzo słabe, i to może najważniejsza pośrednia przyczyna tak małego, wprost marnego rozwoju rolnictwa, a w ślad za tem bardzo lichego

dobrobytu w kraju. Znajomość ziemi swojskiej i właściwości przyrody naszego kraju ułatwiłaby rolnikom lepsze zrozumienie wielu warunków pracy zawodowej dla umiejętniejszego ich wykorzystania i usunęła, a może i wykorzeniła brak zmysłu przedsiębiorczego i rzutności, tak niezbędnych i nieodzownych przy coraz droższej produkcyi rolnej.

Muzeum przyrodnicze publiczne będzie zatem miało także doniosłe znaczenie dla kraju, przyczyniając się do szybszego oświecenia ogółu w dziedzinie praktycznej wiedzy przyrodniczej; głównie jednak jego zadanie będzie naukowe i kulturalne, a przede wszystkiem skierowane do dokładnego poznania przyrody kraju.

Nauka polska zyskuje sobie wprawdzie w ogólności uznanie u innych narodów, ale w zakresie historyi naturalnej ruch nasz naukowy jest jeszcze nader bardzo słaby. W porównaniu z kolosalnymi materyałami dla przyrodoznawstwa, gromadzonymi przez cudzoziemców na całej kuli ziemskiej i ich pracami, Polacy przyczyniają się w nadzwyczaj małej mierze do ogólnego postępu nauk przyrodniczych, jakkolwiek pomiędzy rodakami naszemi, rozrzuconemi po wszystkich częściach świata, dosyć jest takich, którym stanowisko i wykształcenie pozwoliłoby śmiało rywalizować pod tym względem z cudzoziemcami. Przykrą, a nawet upokarzającą jest rzeczą, że przeglądając wykazy literatury przyrodniczej i sprawozdania roczne z postępu historyi naturalnej i fizyografii, na tysiące prac obcych spotyka się zaledwie kiedy niekiedy jedno lub dwa nazwiska polskich autorów. Przyczyną tego jest brak zainteresowania się i wielka obojętność społeczeństwa polskiego dla przyrodoznawstwa, a także i brak instytucyi centralnej, środowiska gdzie gromadziłyby się zbiory przyrodnicze, gdzie byłyby środki do pracy i mieli oparcie pracownicy.

Jak wielką jest pod tym względem obojętność społeczeństwa, świadczy między innymi fakt, że wielokrotnie cenne zbiory przyrodnicze, bądź w kraju naszym zebrane, bądź nagromadzone przez Polaków na obczyźnie, marniały zupełnie, albo przechodziły ze śmiercią ich właścicieli w ręce cudzoziemców ze szkodą dla kraju i dla wiedzy polskiej, ponieważ w kraju nie było nikogo, ktoby wartość zbiorów tych uznając, pewną ofiarę chciał ponieść dla ich uratowania, bądź zatrzymania w kraju. Taki los spotkał zbiory Krattera i Zawadzkiego w Galicyi, Belkego w Kamieńcu Podolskim i Chodoira [Chaudoira] na Ukrainie, Jana Wańkowicza na Litwie, po którego śmierci

zbiory owadnicze w Zazierzu, przeważnie litewskie, wyniesiono na strych na pastwę moli i innych szkodników; ze zbiorów tych część zaledwie ocalała, przechowana obecnie w Warszawie w zbiorach Konst. Hr. Branickiego. Przepadło też dla nas wiele wspaniałych zbiorów egzotycznych przyrodnika-podróżnika ś. p. Konstantego Jelskiego i Konstantego hr. Branickiego. Przepadły olbrzymie i napiękniejsze zbiory chrząszczów (coleoptera) Andrzeja hr. Mniszcha w Paryżu, sprzedane tamże po jego śmierci za bezcen[1].

Jednym z najważniejszych powodów tych przykrych zjawisk jest niewątpliwie brak muzeum, które budząc interes do historyi naturalnej, byłoby zarazem punktem środkowym dla gromadzenia materyałów przyrodniczych nie tylko naszych, ale i obcych, światowych, i dawałoby pewność pracownikom, że zbiory ich z prawdziwym pożytkiem dla nauki wyzyskane zostaną. I dziś jest po różnych okolicach ziemi polskiej w rękach prywatnych dosyć cennych i pięknych zbiorów, które niezawodnie byłyby oddane do publicznego muzeum przyrodniczego, gdyby takie zostało założone i należycie urządzone.

Nie dość na tem, iż sporo zbiorów i pracy ludzkiej u nas w dziedzinie przyrodoznawstwa w ciągu wieku ubiegłego utraciliśmy, nauka polska dotkliwsze straty jeszcze poniosła przez zmarnowanie w tak długim ciągu czasu nie jednej tęgiej siły przez to, że brak środowiska wiedzy przyrodniczej, brak muzeum publicznego i zbiorów porównawczych, a przede wszystkim brak środków i literatury (bibliotek przyrodniczych), odcinały przyrodnikom możność pracy w kraju. Nie brak u nas przykładów, że przyrodnicy, którzy jeszcze dziesiątki lat mogli byli pracować z korzyścią dla nauki i kraju, ginęli z nędzy (jak ś.p. A. Ślendziński[*]), lub opuszczali kraj (prof. B. Kotula, prof. dr. St. Zaręczny), aby poza jego granicami szukać środków do pracy, niemożebnej w ojczyźnie.

---

[1] Zob. P. Daszkiewicz, *Paryska sprzedaż entomologicznej kolekcji Jerzego Wandalina Mniszcha (1824–1881) – jedno z najważniejszych wydarzeń dziewiętnastowiecznej zoologii*, Kwartalnik Historii Nauki i Techniki, 58, 2013, 4, s. 61–69.

[*] A. Ślendziński, botanik, dzielny przyrodnik-systematyk, zginął wprost głodową śmiercią w Krakowie. Inny botanik i entomolog ś.p. prof. Bolesław Kotula, który wiele prac fizyograficznych ogłosił i nagromadził sporo materyałów do fizyografii kraju, opracował florę Tatr, jeszcze w sile wieku wyjechał za granicę i w Tyrolu podczas badań w Alpach

[…]

W takich warunkach utworzenie publicznego Muzeum przyrodniczego w kraju okazuje się rzeczą pierwszorzędnego znaczenia dla postępu przyrodoznawstwa i dokładniejszego poznania fizyografii ziem polskich, i jest jedną z najpilniejszych, a nawet najgwałtowniejszych narodowych konieczności kulturalnych.

Muzeum przyrodnicze krajowe miałoby na celu:

1. Utworzenie warsztatu pracy, gdzieby szereg zawodowych przyrodników mógł nie dorywczo ani z amatorstwa, ale z całem oddaniem się sprawie pracować nad naukami przyrodniczemi i nad fizyografią kraju.
2. Gromadzenie środków naukowych, a w szczególności utworzenie biblioteki przyrodniczej ze wszystkich działów historyi naturalnej i urządzenie należycie wyposażonych pracowni.

---

nad wpływem ciepła i światła na rozwój roślinności alpejskiej wpadł w przepaść i zginął na Ortlerze, nie dokończywszy podjętej pracy, którą na ukończeniu pozostawił. Nie mając środków dostatecznych, nie był w stanie opłacać pomocników i przewodnika, którzy może byliby go od nieszczęścia uchronili. W kraju, gdyby pozostał, może byłby żył jeszcze i nietylko wiele mógłby zdziałać, ale i innych zachęcić i wprowadzić do rzetelnych i pożytecznych badań naszej przyrody. Najświeższy fakt, podobny poprzednim ze względu na los polskiego przyrodnika, to śmierć tragiczna 23 lipca 1909 r. w Wiedniu ś.p. prof. Dra Stanisława Zaręcznego, znanego i zasłużonego, a bardzo dzielnego i cenionego geologa. Prof. Dr. St. Zaręczny, profesor szkół średnich krakowskich, poświęcił na geologiczne zbadanie W. Ks. Krakowskiego, prócz 10-letniej żmudnej pracy, także poważną część majątku, odziedziczonego po ojcu, a wynoszącego kilkanaście tysięcy koron. Po ukończeniu mapy geologicznej W. Ks. Krakowskiego w dalszym ciągu zabrał się do monograficznego opracowania formacyi geologicznych, występujących w Krakowskiem, poświęcając resztki majątku na zakup książek do tej pracy, których w Krakowie, ani w kraju nie było. Ale skoro pieniędzy brakło, wkrótce przekonał się, że na dalsze prowadzenie pracy tą drogą środków mu nie starczy, a gdy oparcia innego nie było, zmuszony był przerwać umiłowaną umiejętną pracę i z pola ustąpić. Zgorzkniał też Dr. Zaręczny i kraj opuścił. Po kilku latach tułaczego życia usunął się ze świata samobójczą śmiercią 23 lipca 1909 r. z żalem do niego za złamane życie, a kraj stracił tęgą i wybitną siłę naukową, z której zapewne długo jeszcze mógł był korzystać. (Patrz: S. Stobiecki, „Prof. Dr. St. Zaręczny. Wspomnienie pośmiertne"; Kosmos, Lwów, 1910).

3. Gromadzenie takich zbiorów przyrodniczych, które służyły[by] badaczom za podstawę do prac naukowych, ogłaszanych drukiem; złożone w Muzeum dawałyby one innym przyrodnikom materiały porównawcze i możność krytycznego sprawdzania tych prac, lub uzupełniania ich, stosownie do postępu nauki.
4. Zbieranie i gromadzenie materyałów do nowych prac naukowych i do fizyografii kraju.
5. Opracowywanie tych materiałów przy pomocy zbiorów porównawczych i nagromadzonej literatury.
6. Zestawienie dotychczasowych naszych fizyograficznych zbiorów w sposób przystępny dla całego świata naukowego, wykazanie, czego dotąd nie zrobiono, słowem wyznaczenie programu dalszych fizyograficznych prac na przyszłość.
7. Opracowywanie podręczników w ojczystym języku do oznaczania krajowych zwierząt, roślin i skamienielin, względnie podjęcie inicjatywy w tym kierunku. Wydanie takich podręczników w języku polskim mogłoby w wysokim stopniu przyczynić się do ułatwienia pracy, a przede wszystkiem do rozbudzenia większego zamiłowania do studyów przyrodniczych w kraju.
8. Zaznajamianie szerszej publiczności z przyrodą kraju naszego i ziem obcych, z postępem nauk przyrodniczych i nowemi odkryciami na tem polu, a to przez stosownie urządzone ogólne zbiory wystawowe przyrodnicze krajowe i zbiory zagraniczne, przez wykłady i odczyty.
9. Uzmysłowienie zbiorami wszelkich działów przyrody swojskiej z dostosowaniem wiedzy przyrodniczej w życiu praktycznem, obejmujące:
   a) Górnictwo z płodami kopalnianymi, z mapami górniczemi, przekrojami i modelami kopalń, wierceń głębokich i.t.p.
   b) Zbiory technologiczne skał użytecznych z próbkami kamieni, marmurów ozdobnych, różnych iłów i glin z próbkami wyrobów i.t.p.
   c) Przyroda agrarna, obejmująca zbiór wszelkich ras i odmian bydła, trzody, drobiu i w ogóle krajowych zwierząt domowych, z preparatami i modelami odnoszącymi się do chorób tych zwierząt, wszelkie odmiany i formy roślin uprawnych, i zestawienie szkod-

ników gospodarczych, roślinnych i zwierzęcych z odpowiednimi preparatami.

d) Rybactwo i gospodarstwo rybne.

e) Pszczelnictwo.

f) Jedwabnictwo.

g) Ogrodnictwo i pomologia[2] z modelami owoców krajowych.

h) Leśnictwo i łowiectwo ze szkodnikami roślinnymi i zwierzęcymi, mapą przeglądową leśną, próbkami drzew krajowych i.t.p.

10. Historya medycyny z aptekarstwem i lecznictwem ludowem, jako dział lekarsko-historyczny.
11. Opieka nad zabytkami przyrody i opieka nad ogrodami naturalnymi, jakie w kraju mogą powstać dla ochrony zabytków przyrody i mogą być oddane na rzecz krajowego Muzeum przyrodniczego.
12. Inicyatywa w zakładaniu Muzeów przyrodniczych prowincyonalnych po większych miastach, wspieranie ich dubletami zbiorów i oznaczanie materyałów zebranych w kraju, a dostarczanych do Muzeum.

[…]

Najstosowniejszą siedzibą takiego Muzeum z wielu względów byłby niewątpliwie Kraków. Ziemie, pod rządami pruskim i rosyjskim zostające, są chyba wykluczone na razie wobec obojętności tych rządów względem naszego narodu i wobec dotychczasowych destruktywnych dążności względem Polaków. Pozostaje Galicya. Tutaj za Krakowem przemawia przede wszystkiem to, że jest on siedzibą Akademii Umiejętności, koncentrującej w sobie ruch naukowy polski. Kraków też jest najwięcej zwiedzanem miastem polskiem, co zawdzięcza historycznemu znaczeniu, bogactwu pamiątek narodowych, a wreszcie położeniu geograficznemu. Muzeum przyrodnicze w Krakowie mogłoby zatem najwydatniejszy, korzystny wpływ wywierać i nawzajem najwięcej liczyć na wynikającą z zainteresowania się niem pomoc ogółu. Niemałej wagi jest też i ta okoliczność, że w tem najprzystępniejszem dla siebie mieście znajdywaliby widoczne dowody

[2] Pomologia – dział sadownictwa, nauka o drzewach i krzewach owocowych.

pracy polskiej na polu historii naturalnej także i cudzoziemcy, ignorujący nasze usiłowania niekiedy nie przez złe chęci, ale przez nieświadomość. W Krakowie wreszcie znajduje się zawiązek Muzeum przyrodniczego, który, znalazłszy się w lepszych niż obecnie warunkach, rozróść mógłby się w muzeum, jakiego nam potrzeba. A jest niem Muzeum Komisyi fizyograficznej Akademii Umiejętności.

[…]

Dla urzeczywistnienia tej myśli i utworzenia Muzeum przyrodniczego takiego, jakiego nam potrzeba, niezbędne są dostateczne środki na jego założenie i trzymanie, na sprawienie literatury, potrzebny jest budynek na pomieszczenie zbiorów, biblioteki i pracowni, dostatecznie obszerny i urządzony dla muzeum według wymogów nowoczesnych, stosownie do programu, jaki się ostatecznie dla muzeum wyłoni. […] Rzeczą tą powinien zająć się szczerze i wziąć ją pod ścisłą rozwagę obszerniejszy komitet* złożony nie tylko z przyrodników, ale także z ludzi takich, którzy chętni sprawie mają silną wolę i szersze stosunki z instytucjami i czynnikami miarodajnymi w kraju i państwie, skąd możnaby liczyć i uzyskać skuteczne poparcie i pomoc. Najtrudniejszy jest pierwszy rozmach, samo zapoczątkowanie sprawy i zdobycie środków finansowych na fundamentalne założenie Muzeum w zakresie odpowiednim do jego celów, ale nie powinniśmy się zrażać ogromem przesięwzięcia i należy poczynić wszelkie możliwe starania ażeby jak najwydatniejszą pomoc otrzymać. W pierwszym rzędzie starać się trzeba o pozyskanie wydatnej pomocy Sejmu krajowego, który, choćby i z wysiłkiem finansów krajowych niepowinien jej odmówić.

[…]

Rozwój Krajowego muzeum przyrodniczego w przyszłości jak i jego byt powinien, mem zdaniem, opierać się głównie na samopomocy narodowej; o tem trzeba pamiętać i zawczasu skierować usiłowania do zdobycia środ-

* Komitet muzealny w sprawie publicznego Muzeum przyrodniczego zawiązał się 21 marca 1910 roku w łonie krakowskiego oddziału Towarzystwa przyrodników imienia Kopernika.

ków tą drogą. Przy powszechnym zrozumieniu celu Krajowego muzeum przyrodniczego, jego znaczenia dla postępu wiedzy polskiej, oświaty i kulturalnej doniosłości dla narodu, środki na nie powinny i muszą znaleźć się w naszem społeczeństwie przy pewnej zapobiegliwości. Dlatego należałoby na wzór Czeskiego Towarzystwa muzealnego zawiązać Polskie Towarzystwo krajoznawcze z siedzibą w Krakowie, oparte na należytych statutach, które zajęłoby się Muzeum przyrodniczem i propagowało jego ideę w całem naszem społeczeństwie.

[...]

Pozyskanie dla sprawy Muzeum przyrodniczego naszych Rad powiatowych, Rad miejskich i gminnych w kraju, Instytycji finansowych, Kas oszczędności i innych, oraz wszelkich Stowarzyszeń zawodowych na członków założycieli mogłoby dopomódz do zebrania w krótkim czasie sporego kapitału żelaznego na rzecz Muzeum. O wiele większego i donioślejszego znaczenia byłoby poruszenie szerokich zastępów polskiego ludu do spraw narodowych, uświadomienie go o godności obywatelskiej i o obowiązkach społecznych i narodowych, wypływających nie z musu, ale z dobrej woli, poruszenie z jego dorobku grosza chociaż do skromnej, ale do licznej i powszechnej ofiarności na cele społeczne dla teraźniejszości i przyszłości narodu. Byłaby to cudowna rzecz, ale niestety niewielka jest nadzieja pomyślnego skutku zabiegów w tym względzie. Potrzeba jednak wejść z tem między lud, którego udział w pracy kulturalnej i społecznej, śmiało powiedzieć można, kończy się dotychczas na biernej jego egzystencji na ziemiach polskich, a patryotyzm narodowy u nas w Galicyi na dekoracyi sukmaną obchodów i uroczystości narodowych!

W interesie sprawy jest również nieodzowną ciągła zachęta i usilne popieranie dążności kulturalnych i pośród inteligentniejszych, więcej wykształconych warstw społeczeństwa, wśród których także za mała część styka się z nauką, a większość w życiu praktycznym uważa ją najczęściej za zbytek, bez którego można się obejść i swobodnie żyć. Dosyć u nas powszechne zdanie, iż tego rodzaju instytuty, jak rozmaite muzea, to luksus, na który mogą sobie pozwalać tylko zasobniejsze i bogatsze narody, albo magnackie jednostki, a nie my biedacy, zaniedbani i mający wiele innych potrzeb

naglących i ważniejszych, powinno zmienić się wreszcie na racyonalniejsze przeświadczenie. Powinniśmy rozumieć, że nauka, wiedza i dokładna znajomość własnej ziemi i jej przyrody, to fundamenty kultury narodowej i ogólnego postępu i dobrobytu.

[…]

Krajowe Muzeum przyrodnicze o jakiem mowa, będące częścią ogólnego «Muzeum narodowego», tworzy wiele potężnych ogniw w dążnościach kulturalnych, toteż powinno znaleźć poparcie w społeczeństwie. Poruszenie wszystkich warstw społeczeństwa dla tej narodowej sprawy i zachęta do powszechnej ofiarności grosza na ten cel, to główne zadanie polskiego Towarzystwa krajoznawczego, jakie miałoby być powołanem do życia, a uzyskanie w narodzie skutecznego poparcia będzie bardzo wdzięcznym wyrazem zapobiegliwości tego Towarzystwa.

[…]

A może na Wawelu obok „Muzeum narodowego", które ma tam być pomieszczone byłoby miejsce odpowiednie dla krajowego Muzeum przyrodniczego. Istnieje tam wielki budynek, mieszczący obecnie szpitale wojskowe, który w 1911 r. po opróżnieniu przez wojsko przejdzie na własność kraju. Budynek ten, gdyby kraj przeznaczył go i odddał na rzecz Muzeum przyrodniczego po odpowiedniej adaptacyi, mógłby na wiele lat starczyć dla Muzeum przyrodniczego. Z czasem, gdy kraj, czy cały naród zdobędzie się na podobny budynek monumentalny dla Muzeum przyrodniczego, jaki mają Czesi w Pradze dla swego Muzeum, gmach ten mógłby służyć na rozszerzenie Muzeum narodowego, jakie ma być pomieszczone na zamku królewskim na Wawelu, po odnowieniu tegoż.

Wspominając o tem nie mogę pominąć pewnej uwagi. W roku ubiegłym w Krakowie, w czasie obchodu jubileuszowego Muzeum narodowego wypowiedziano tej myśli zdanie, iż na Wawelu Muzeum przyrodnicze nie odpowiadałoby powadze miejsca ani Muzeum narodowego. Muszę zaznaczyć, że myśl ta nie jest słuszną, oparto ją zapewne na nieznajomości zakresu Muzeum przyrodniczego i jego znaczenia dla kultury narodowej. Widzimy przecież, że na Węgrzech i w Czechach Muzea historyczne two-

rzą z Muzeami przyrodniczemi razem Muzea narodowe. W Budapeszcie dopiero w ostatnich czasach oddzielono Muzeum sztuki od Muzeum narodowego spod jednego dachu po zbudowaniu dla niego osobnego gmachu, a uzyskane w ten sposób obszerne lokale oddano na rozszerzenie Muzeum przyrodniczego. W Wiedniu wspaniałe dwa jednakowe gabinety po obu stronach pomnika Maryi Teresy przed Burgiem cesarskim mieszczą muzea, po lewej stronie Muzeum historyczne, po prawej Muzeum przyrodnicze dworskie.

[…]

Stefan Stobiecki

W sprawie krajowego muzeum przyrodniczego. Cz 2. Program muzeum i projekt regulaminu muzealnego

1912

komentarz

Piotr Daszkiewicz

Podstawa edycji:

W sprawie krajowego muzeum przyrodniczego. Cz. 2. Program muzeum i projekt regulaminu muzealnego, Kraków: nakładem autora czcionkami drukarni literackiej pod zarządem L. K. Górskiego, 1912.

Wykorzystano fragment ilustracji:

Szkielet mamuta włochatego. Muzeum Geologiczne Państwowego Instytutu Geologicznego w Warszawie (źródło: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mamut_w%C5%82ochaty_Muzeum_Geologiczne_w_Warszawie.jpg).

PRZEDMOWA

Poznanie ziemi rodzinnej, jej skarbów naturalnych i szaty przyrodniczej jest dla kultury narodowej, dla wiedzy polskiej i dla umiejętności ogólnej zarówno ważne, jak znajomość naszej przeszłości historycznej i rozwoju kultury narodowej. Zaprzeczyć nie można, że nie tylko szeregi faktów i poszczególnych wypadków dziejowych, oraz indywidualność postaci historycznych w ciągu minionych czasów oddziałały na naszą przeszłość narodową i złożyły się na obecną smutną teraźniejszość polityczną i ekonomiczną. Niewątpliwie właściwości naszych ziem, przyroda rodzima, to środowisko, w którym naród w ciągu wieków żył i rozwijał się, musiały mieć potężny wpływ na nasz charakter narodowy, na naszą kulturę i na nasze dzieje i dokładne poznanie tego środowiska powinno wpłynąć na dalszy rozwój i przyszłość naszego narodu.

Dziwną i zaiste niepojętą jest obojętność polskiego społeczeństwa dla wiedzy przyrodniczej, a dziwniejszą jednostronność naszego świata naukowego, hołdującego literaturze i naukom humanistycznym, a pomijającego i do niedawna wprost ignorującego całą dziedzinę nauk przyrodniczych ze szkodą dla kultury narodowej. Wykształcenie naszego społeczeństwa, podlegające obecnie prawie wyłącznie wpływom literatury i nauk humanistycznych, nie doszło do wyżyn, do jakich dojść już powinno, brak w nim podłoża nauk przyrodniczych, brak równowagi wszech nauk, niezbędnej do ogólnego podniesienia wykształcenia w narodzie.

Dążenia do podniesienia wiedzy przyrodniczej, do utworzenia Muzeum Natury na ziemiach polskich i poznania przyrody swojskiej, sięgają czasów, w których sąsiednie narody, nie myślały jeszcze o tej pracy. Już w r. 1775 nasza Komisya edukacyjna, krzątająca się około obudzenia życia naukowego i podniesienia oświaty w kraju, zastanawiała się nad projektem powołania do życia przyrodniczej instytucyi „Museum Polonicum". Autor projektu tego muzeum, Michał Mniszech, wołał:

„Daremneby były natężenia nasze, gdybyśmy wyrównać usiłowali, kosztowne, rzadkie i przez znaczny przeciąg czasu zebrane i zawarte skar-

by, to: in 'Musaeo Brittanico', to w 'Instytucie Bolońskim', to w przepysznej 'Florenckiej Galeryi'. Zostawmy rzeźby kosztowne, obrazy bezcenne, te przyjemne sztuk wyzwolonych pieścidła, narodom słusznie chlubiącym się z pierwszych świata promieni. Niech się stają wzorem do naśladowania, lecz z pomiarkowaniem i w potrzebniejszych szczególnie częściach. Chwyćmy się środków tańszych, prędszych, łatwiejszych, a tenże prawie pożytek przynoszących".

„Zatrzymajmy się w obrębach granic ojczyzny, poznajmy własny kraj, oszacujmy jego bogactwa i wybadajmy co nam natura użyczyła. Wynalazki te naszą ciekawość wskrzeszać, starania zastanawiać, umysły zagrzewać powinny"[1].

W ciągu następnego wieku niejednokrotnie podnoszono potrzebę założenia Muzeum przyrodniczego na ziemiach polskich (Staszyc, Zeiszner[2] i inni). Z głosów najważniejszych zanotujemy tylko następujące:

Wincenty Pol, b. profesor geografii na Wszechnicy Jagiellońskiej w Krakowie, autor licznych prac w przedmiocie fizyografii ziemi polskiej, w r. 1847 w obszernej, wyczerpującej rozprawie, umieszczonej w „Bibliotece Ossolińskich" podnosi myśl założenia „Muzeum Natury". Oto co mówi:

„Zbytnią byłoby rzeczą chcieć dowodzić potrzeby znajomości kraju, w którym się żyje, gdy straty są tak widoczne i dotkliwe, które powstają z wszelkiej nieświadomości tego, czego się tylko dotykamy z bliska. Dla gospodarstwa krajowego znajomość ta nieodbicie potrzebną, bo i jakże gospodarzyć, nie znając stanu swej majętności? Krajowi zaś naszemu, którego całem bogactwem są surowe płody natury, powinno jeszcze więcej zależeć na tem, ażeby je poznał dokładnie; w nieumiejętnem ręku staje się największe bogactwo ziemi skarbem bez korzyści i nie idzie w pożytek nikomu".

„Śród różnych dążności czasu, przemysł stał się żywotnem pytaniem wszystkich krain i narodów. – Ten kierunek przemysłowy jest dziś tak

---

[1] Zob. tom 1, s. 49–55.

[2] Stanisław Staszic (1775–1826) wielokrotnie zwracał uwagę na znaczenie zbiorów przyrodniczych dla rozwoju nauki i kształcenia. Swoje zbiory geologiczne i paleontologiczne przekazał Towarzystwu Przyjaciół Nauk w Warszawie. Ludwik Zejszner (1805–1871) zgromadził na Uniwersytecie Jagiellońskim znaczące zbiory paleontologiczne.

potężny i stanowczy, że się nic oprzeć nie zdoła bezkarnie jego przeważnej dążności: każdy kraj, każdy naród co nie pójdzie tą drogą tak wyraźnie wytkniętą, pozostanie w ubóstwie i w ciemności i uroni dobro, które posiada: bo ci, co go wyprzedzają w trafnych dążnościach wieku, obrócą na korzyść swoją bogactwo miejscowe, bogactwo jego ziemi, którego użyć nie umiał, i wyznaczą bardzo podrzędne i poślednie stanowisko jego własności, jego zdolnościom i siłom w społecznym układzie rzeczy. Przeto jakiekolwiek byłoby położenie kraju, jakiekolwiek byłoby glówne jego powołanie i zatrudnienie, w stosunku do innych narodów lub państw, zawsze podzielać powinien to dążenie czasu naszego".

„Lecz jak całe życie przemysłowe opiera się ostatecznie na postępie nauk przyrodniczych, tak jest niepodobieństwem, aby można przyjść do dokładnej znajomości kraju bez opisów jego, a do opisów bez zbioru naturaliów krajowych. Zbiory takie to niby krajowy inwentarz wszelkich płodów natury – to pierwsze niby daty do statystyki przyrodzenia, na której opierać się dopiero mogą wszelkie wyższe kombinacye nauk przyrodniczych w sferze umiejętności, a ekonomii politycznej w sferze praktycznego życia. Nie jest wolno, by kraj cały nie przyczyniał się do postępu samej umiejętności, przynajmniej przez przysparzanie i nagromadzenie surowego materyału. Gdy nie jesteśmy od reszty świata chińskim murem odcięci, i korzystamy z wynalazków tegoczesnych i z postępu nauk przyrodniczych, z którego wynikły, jest taka wzajemność naukowa dla reszty Europy ludzkim obowiązkiem, którego dopełnić należy względem siebie i względem drugich – jest to dług społeczny, z którego się uiścić trzeba. Po usilności naukowej kraju, po stopniu jego oświaty, po instytucyach patryotycznych ocenia się dziś kraje. Już spółcześni zapytują, czem się każdy kraj przyłożył do oświaty powszechnej? Źle dziś w świecie całemu krajowi, żeby miał być bez znaczenia naukowego. Jakoż czy się uważać zechcemy, jako mieszkańcy tej (lub owej) prowincyi, jako członkowie tego (lub owego) państwa, czy jako potomkowie narodu, który od tysiąca lat piastował wiary i nauki światło w swojem łonie; i rozsiewał je do koła wowczas jeszcze, gdy zaledwie dniało na północnym wschodzie Europy: w każdym razie mamy równie wielkie

obowiązki; wbrew chwili obecnej dla przeszłości, jak dla teraźniejszości wobec dzisiejszego świata, a dla potrzeb przyszłości wobec historyi"[3].

Dr Józef Żuliński, adjunkt przy katedrze mineralogii w Akademii górniczej w Paryżu na I. Zjazd przyrodników polskich w Krakowie w r. 1869 przesłał następujący wniosek[*]:

„Zważywszy, że rozwój narodowego bogactwa zawisł głównie od dokładnego zbadania ojczystej ziemi, szczególnie pod względem mineralogiczno-geologicznym.

„Zważywszy, że dokładne poznanie i zbadanie ziemi jest niemożliwem bez odpowiednich geologicznych zbiorów krajowych.

„Zważywszy, że wobec wymogów samej nauki i powszechnego pożytku – różne dzielnice Polski, stanowiące pod względem przyrodzonym jedną harmonijną całość, w jednym naukowym zbiorze wyraz swój znaleźć powinny.

„Zważywszy, że Kraków, z wielkich miast polskich, najbliżej położony rodzimych Karpat, z wielorakich jeszcze względów, jest najbardziej odpowiedni, by obok starożytnej świątyni wiedzy polskiej – posiadał, że tak rzec, i spichlerz przyrodzonego bogactwa ziem naszych.

„Zważywszy, nadto, że zgromadzenie podobnych krajowych zbiorów prócz należytego pomieszczenia, wymaga światłego kierunku i opieki, jakiej udzielić mogą tylko takie instytucye, jaką jest Towarzystwo naukowe krakowskie; wnoszę:

„Zjazd lekarzy i przyrodników polskich uchwali odezwę do krakowskiego Towarzystwa naukowego, ażeby takowe:

„1) obok galicyjskiej fizyograficznej komisyi, acz w ścisłym z nią związku, utworzyć zechciało specyalny wydział do urządzenia polskiego geologiczno-mineralogicznego muzeum w Krakowie.

„2) ażeby na początek udzielić zechciało jednej ze sal gmachu Towarzystwa, w której by właściwie pomieszczenie dla zbiorów urządzonem naprzód zostało: a to odpowiednio do głównych przyrodzonych dzielnic Polski.

---

[*] Dr Józef Żuliński, „Polskie Mineralogiczno-Geologiczne Muzeum w Krakowie". Lwów 1872. W drukarni J. Dobrzańskiego i K. Gromana. (Odbitka z „Gazety Narodowej").

[3] Zob. t. 1, s. 163–187.

„Zważywszy zaś, że na pierwotne uorganizowanie, na przewidziane powiększenie i utrzymanie muzeum, Towarzystwo naukowe krakowskie nie posiada odpowiednich funduszów.

„Zważywszy, że poza materyalną pomocą, samo gromadzenie mineralogiczno-geologicznych zbiorów, wymaga współudziału ogółu.

„Zważywszy, że współudział ten wtedy tylko będzie prawdziwie pożytecznym, gdy będzie kierowany dokładnemi, szczegółowemi i przystępnymi dla ogółu wskazówkami (instrukcyami);

„Utworzyć się mający wydział przede wszystkiem upoważnionym być winien:

„1) do wydania odezwy do ogółu polskiego celem nadsyłania składek na Muzeum, jakoteż zgromadzenia i nadsyłania odpowiednich zbiorów miejscowych,

„2) do wydania stosownych wskazówek (instrukcyj), w jaki sposób okazy mają być zbierane, a jakie mogą być nadsyłane do krakowskiego muzeum.

„Zbytecznym byłoby rozwodzić się nad koniecznością muzeum, przeznaczonego wyłącznie dla polskich mineralogiczno-geologicznych zbiorów. Bez zbiorów takich dokładne poznanie ziemi naszej nigdy dokonać się nie da. Francya, gdzie badania ojczystej ziemi tak daleko posunięto, poznała jednak, że bez systematycznie [prowadzonych badań], wyłącznie krajowych zbiorów, nie dojdzie do należytego jej poznania t.j. do poznania statystyki mineralnej, podstawy rzetelnego bogactwa narodowego. Ztąd to, z polecenia rządu, w Akademii górniczej w Paryżu, obok ogólnych zbiorów, pierwszych niezawodnie w naukowym świecie, utworzone zostały specyalne departamentowe zbiory.

„Pracując od lat 4 jako adiunkt mineralogicznego muzeum w tej Akademii, miałem sposobność poznać całe znaczenie i pożytek podobnych zbiorów, oraz praktyczne sposoby ich tworzenia. Na ten też wzór ośmieliłem się rzucić myśl, która sądzę znajdzie poparcie ogółu”[4].

Wniosek ten nie mógł być wzięty pod uchwałę I. Zjazdu Przyrodników w Krakowie z powodu, iż nadszedł zapóźno, natomiast miał być posta-

[4] Stobiecki przytacza cytaty za artykułem J. Żulińskiego *Polskie Mineralogiczno-Geologiczne Muzeum w Krakowie*, Lwów 1872 (odbitka z „Gazety Narodowej”).

wiony na porządku dziennym II Zjazdu jaki miał się odbyć w Poznaniu 1870 r., a który do skutku nie doszedł*.

Na poparcie owego wniosku Dr. J. Żuliński przytacza w swej pracy list Prof. Ignacego Domejki, pisany do niego w r. 1870. List ten znakomitego polskiego geologa i mineraloga, ówczesnego rektora Uniwersytetu w Santjago, stolicy Chili w Ameryce, wielce interesujący w sprawie Muzeum mineralogiczno-geologicznego przytaczamy w dosłownem brzmieniu:

„Santiago (Chili) 1 czerwca 1870.

„Kochany, mój rodaku!

Wielce pożądaną dla mnie była wiadomość, jaką mi przyniosły dzienniki krakowskie o zapowiedzianym powtórnym zjeździe naszych lekarzy i naturalistów pod koniec lipca; łatwo też sobie wyobrażasz, jak mi smutno, że nie mogę uczestniczyć w owem zebraniu, poświęconemu nauce przyrody ziem naszych. Wiedząc szanowny ziomku, iż od wielu lat zaszczytnie umieszczony przy ogromnych zbiorach mineralogicznych Szkoły Górniczej paryskiej, gdzie niegdyś nauki pobierałem, chlubnie pracujesz na dobro i chwałę kraju, i zamierzasz jechać na ów zjazd narodowy, umyśliłem polecić wam, abyś od osiadłego więcej niż 30 lat u stóp Andyjskich Polaka, pozdrowił serdecznie naszych przyrodników, i oddał im cześć powinną za ich gorliwość i umiejętną wytrwałość w naukowej pracy, skierowanej do zbadania i ocenienia przyrodzonych bogactw ziemi naszej.

Nie pozostając jednak na prostem wyrażeniu tego, co z serca i wrodzonej miłości do kraju, obudza się w tym momencie, dodam kilka słów odnoszących się do szczęśliwej myśli, jaką na przeszłym zjeździe krakowskim powziąłeś względem założenia narodowego muzeum rodzimych płodów, w jakie obfituje nasza starożytna Polska.

Skoro bowiem wyższe cele i miłość nauki powołują dziś uczonych naszych, niepodobna zaprzeczyć, że ich prace, postęp nauki, uzasadnienie wspólnych postrzeżeń i dociekań, wymagają wspólnego też zbioru rodzimych płodów, który ma być niejako obrazem kraju, streszczeniem jego

* Patrz: Sprawozdanie I zjazdu lekarzy i przyrodników polskich, Kraków 1869 r.

naturalnych bogactw, szkołą dla młodzieży naszej uczącej się i narodową chwałą.

Nie mam zamiaru natarczywem wdawaniem się w szczegóły, narzucać zuchwale zdania mojego co do sposobów, jakby się mogło wykonać to wielkie przedsięwzięcie; zechcesz jednak szanowny ziomku, jeżeli osądzisz to być z pożytkiem dla sprawy, rzucić odemnie nawiasem kilka uwag, które tu na prędce zapisać ośmielam się.

W urządzeniu i systematycznym podziale na okręgi narodowego muzeum przyrody ziem naszych, nie należy trzymać się podziału na prowincye, gubernie, powiaty; byłożby to bowiem szlachetnie i rozumnie ćwiartować ową piękną przyrodę, jak nas poćwiartowali nieprzyjaciele nasi? W obszernej całości ziem naszych, nie masz krzyczących w naturze podziałów, są tylko łagodne przejścia i odcienia; linie rozdziału wód i rozmaitego wieku pokładów tak mało biją w oczy, że bez wątpienia cały kraj przejdziesz od stóp Karpackich, aż po źródło Dniepru i Dźwiny, niepostrzegłszy w zewnętrznej przyrodzie owych nastrzępionych grzbietów i krawędzi, co zwykle dzielą ludzi na narody.

Jeśli mnie pamięć i znajomość kraju nie mylą, sądzę, że główne naturalne okręgi, na które muzeum podzielone być może, powinny obejmować:

1. Pas ziem Nadbałtyckich: pobrzeże morskie, grunt nowy, miejscami żyzny, miejscami piaszczysty, świeżo wynurzony z morza, nasze lny i bursztyny etc. etc. Pas ten zbadany być powinien ku wschodowi aż do pierwszych warstw kredowych i sylurycznych o które się opiera.
2. Pas jezierny, górujący nad poprzednim i nad środkowemi równikami Polski, rozciągający się od zachodnich Prus aż do wysokości, na których rodzą się źródła Dniepru, Dźwiny i strumieni płynących ku Wołdze. Pas długi i szeroki łańcuch jezior i wzgórz, na których tysiące strumieni bierze swój początek, korytami tylko Dźwiny, Niemna i Wisły przecięty, jest może zabytkiem, rozwaliną, okruchami jakiego pokładu, którego dotąd epoki i utworu dobrze nie zbadano. Któż kiedy zbadał naturalną przyczynę i wód owych głębokich i nieforemnych zapadlin zapełnionych dziś wodą, które nadają tej części kraju widok malowniczy, obfitujący w najpiękniejsze obrazy. Tu geolog znajdzie zapewne obszerne pole do poszukiwań, zbiór gliniastych osadów, gipsów, marglu, rud żelaznych, piaskowców, wód

mineralnych i paleontologicznych zabytków, botanik zaś i zoolog nieprzebrane skarby.

3. Pas środkowej Polski, cały prawie napływowy, obfitujący w płaszczyzny i równiny, w wielkiej części posypany eratycznemi gruzami, które do nas nie wiedzieć jaką awanturą od Finlandyi i skandynawskich brzegów przywędrowały; pas od północy graniczący z poprzednim jeziernym, od południa, w zachodniej stronie dotykający okręgu pokładów szląskich i kieleckich, we wschodniej zaś opierający się o mało co nad jego poziom podniesiony brzeg Polskiej wklęsłości (Prypeciowo-Dnieprowej). Pas ten przeciąga przez całe obszary ziem naszych; szeroki w zachodniej stronie, zwęża się w miarę jak się podnosi i posuwa ku wschodowi pas jezierny i poleską Prypeciową wklęsłość (*bassin*). Tu geolog znajdzie pod najnowszemi warstwami kryjące się i miejscami odsłonione w nadbrzeżach rzek, kredowe i trzeciorzędowe pokłady, tu może utworzyć najlepszy zbiór granitowych skał eratycznych, miejscami napotka ciekawe paleontologiczne zabytki z wieku mamutów, miejscami pokłady lignitów czyli kopalnych drzew i wszczepionych w ich kory bursztynów, tudzież rudy żelazne, gliny, wapieńce etc.
4. Wklęsłość (*bassin*) Prypeciowa i górnego Dniepru. Owoż Polesie, nasza puszcza środkowa, po której rozgałęziają się w kształt wachlarza lenniki Prypecia, ocienione odwiecznymi borami i zwolna płynące. I cóż z tej części kraju, nie jeden może Polak zapyta, przynieść można do muzeum? Oh, dla geologa, dla naturalisty niemasz jałowego pola, na każdym dla niego gruncie obfite żniwo nauki. Tu zbadawszy jak się tworzy i rośnie dzisiejszy ląd, pojmie i zrozumie wiele geologicznych zadań, na starych pokładach. Torfy, najnowsze rudy, osad wody, czarnoziem, gliniaste czy marglowe pokłady, zatrzymujące wodę przy powierzchni, piaski i żwiry, a do tego zbiory starszych skał i granitowych, które na zachodnio-południowych brzegach tego okręgu (na Polesiu wołyńskim), służą za dno dla nowszych pokładów, stanowić będą jedną z najciekawszych części naszego muzeum, a cóż dopiero powiedzieć o bogatej, a mało dotąd znanej Florze i Faunie tego okręgu?

5. Step Wołyńsko-Ukraiński: granitowy utwór grubym gliniastym pokładem przykryty – wiadomo jak pospolicie granitowe masy płodne są w minerały i różnorodne w składzie swoim mineralogicznym. Tu mianowicie naddnieprowe brzegi, ich urwiska, wyspy i progi jakoteż wytryskające z głębi jarów skały dostarczą obfitych zbiorów.
6. Równina nadczarnomorska ze swemi młodszemi pokładami, mało dotąd znana, stanowić powinna osobny oddział.
7. Okręg Podkarpacki i 8. Podolsko-Galicyjski. Jest to bez wątpienia najbogatszy i najobfitszy w geologiczne i mineralogiczne utwory, a był już przedmiotem nauki i badań wielu krajowych i zagranicznych geologów.

Trudno mu zapewne będzie odznaczyć granice w zachodnio-północnej stronie, gdzie pod względem górniczych metalicznych bogactw i zakładów, przybiera inny, właściwy im charakter (szląsko-kielecki) i stanowić musi osobny podział czyli okręg. Wiadomo, że na tej przestrzeni oprócz rud cynku, ołowiu, miedzi, srebra i żelaza, mamy sól, oleje skalne, węgiel ziemny, zdrojowiska mineralne, niezliczone gatunki skamieniałości i zabytków istot organicznych. – Wreszcie

Karpaty i pobratymcze z niemi łańcuchy gór.

Owóż cobym miał na ten raz do powiedzenia o głównych podziałach i okręgach, na które najstosowniej do jeografii fizycznej naszego kraju możnaby uporządkować płody rodzinne w projektowanem muzeum.

Nie wszystkim może ten się podział podoba. Nie jeden przybyły z prowincyi obywatel szukałby może z niejaką niepewnością powiatu swego, gdyby nie był oznajomiony z ogólną konfiguracją kraju; ale ten tylko podział naturalny może odpowiedzieć wymaganiom nauki.

Byłoby też pożyteczne dla krajowego przemysłu, gdyby obok płodów naturalnych, umieszczono próby tych płodów już przerobionych: obok kruszców i rud, metal czysty i żużle, obok glin, marglów i kaolinów, wyroby szklane, fajanse, dobre cegły i dachówki i.t.d.

Jakże przeprowadzić ten zamiar do skutku bez pomocy rządowych i pieniężnych zasobów? Oh! na to wystarczy miłość kraju i nauki, dobra wola rodaków: żaden rząd, choćby najgorszy, nie zabroni zbierać kamieni.

Dosyć będzie, mojem zdaniem, wezwać po bratersku w imię oświaty na każdy okręg, lub podział okręgu, kilku uczeńszych, już to osiadłych na miejscu, już to wysłanych w tym celu miłośników przyrody, opatrzonych szczegółową instrukcyą, a pewien jestem, że po niewielu latach potrzebować będziemy na nasze muzeum ogromnego gmachu.

I gdzie na to miejsce obierzem?

Ten nieoszacowany zbiór, w którego wykonaniu muszą wziąć udział bez żadnego wyjątku Polacy, ze wszystkich ziem naszych, musi być w Krakowie, w dawnej i dzisiejszej stolicy naszej, pod bezpośrednim wpływem i staraniem jej Towarzystwa naukowego, przy grobach królów naszych i w głównem dziś ognisku narodowości naszej, gdzie ten patryotyczny zakład najswobodniej zawiązać się i róść może, na dobro i chwałę wspólnej ojczyzny.

Bądź zdrów kochany ziomku. Polecam was Boskiej opatrzności, która żadnego uczciwego, kochającego swój kraj Polaka nie opuści.

Wasz Domeiko m.p."

Od owego czasu, kiedy prof. Ignacy Domejko ten list wzniosły pisał, upłynęło blizko pół wieku, a sprawa „Narodowego Muzeum przyrodniczego" wyjść nie może z dziedziny pomysłów i projektów i nie może się dotąd doczekać pomyślnego rozwiązania. Czas niestety mknie szybko, rozwój nauk przyrodniczych postępuje w świecie naukowym niezmiernie, a naród nasz, który niegdyś w dążnościach kulturalnych kroczył w pierwszych szeregach z innymi narodami kulturalnymi, od dawna już w tyle pozostaje za przodującymi narodami. Nie brak nam ludzi zdolnych i dobrej woli, nie brak inicjatywy szlachetnej, i położenie ekonomiczne nie jest jeszcze tak rozpaczliwe, ażeby w niemocy ręce zupełnie opuścić, brak tylko silnej woli, brak zrozumienia ważności sprawy i znaczenia jej tak dla teraźniejszości jak i dla przyszłości.

Zaniedbane poznanie przyrody swojskiej jest niewątpliwie jedną z najpilniejszych konieczności doby obecnej i powinno należeć do pierwszorzędnych zadań w dążnościach kulturalnych. Dosyć spojrzeć na sąsiadów naszych Czechów i na Węgrów, którzy nas pod tym względem prawie o całe sto lat wyprzedzili. Z początkiem ubiegłego wieku założyli oni narodowe muzea przyrodnicze w Pradze i w Peszcie, otoczyli je staran-

ną opieką i hojnie uposażyli*. Muzea te i praca nad poznaniem przyrody ziemi czeskiej i ziemi węgierskiej oddały już dotąd niespożyte usługi dla nauki i postępu wiedzy, i przyczyniły się potężnie do podniesienia kultury, wzmożenia siły i tężyzny narodowej z chlubą obu narodów.

I nam tego potrzeba koniecznie. Musimy się ocknąć z apatyi i dążyć do wszechstronnego podniesienia oświaty i kultury i do dźwignienia gospodarstwa, bez czego, nawet przy uświadomieniu narodowem, opartem wyłącznie na historyi, nie staniemy się nigdy czynnikiem, z którymby inne narody liczyć się musiały. Projektowane Muzeum przyrodnicze w Krakowie powinno w tych dążeniach oddać narodowi bardzo poważne usługi. Przez dokładne poznanie środowiska i warunków, w których żyjemy, dojdziemy do lepszego wyzyskania tych warunków w przyszłości.

Do Was, budziciele narodu, mistrze pióra, kierownicy myśli narodowej, zwracamy się o poparcie w pismach i waszych pracach dążeń Towarzystwa Muzeum krajoznawczego, zwracamy się do całego społeczeństwa wszystkich trzech zaborów i do miarodajnych czynników o popieranie tej narodowej instytucji jaką będzie Polskie Muzeum przyrodnicze w Krakowie.

Na zakończenie pozwalam sobie z wspomnianej powyżej pracy Dra Józefa Żulińskiego przytoczyć słowa Michała Mniszcha jakiemi w Komisji edukacyjnej (1775 r.) kończy obronę swoich zamysłów. Oto jego słowa:

„Jaka korzyść z wprowadzonych i tak zachęconych nauk przyrodniczych w kraju wyniknie, każdy dobrze myślący i dobrze żyjący łatwo oszacuje. Zarzucą może nakłady potrzebne, odpowiem na to: że bez kosztu, bez starań, żadnego doskonałości stopnia nie osiągniemy. Zarzucą jeszcze niedostatek ludzi do tego przedsięwzięcia zdatnych; znajdą się gdy pilnie szukani, stworzą się, gdy kierowani i zachęcani będą. Wreszcie zarzucą niektórzy niepotrzebę podanych zamysłów, tym, nic odpowiedzieć nie umiem”[5].

Pisałem w Krakowie w czerwcu 1912 r.

---

* Patrz: Stobiecki Stefan „W sprawie krajowego Muzeum przyrodniczego”, Kraków 1910 str. 5, 13, 14. (Budżet węgierskiego narodowego Muzeum przyrodniczego w Peszcie w r. 1905 wynosił poważną kwotę 691 132 koron; a Muzeum Królestwa Czeskiego w Pradze w tym samym roku dosięgnął kwoty 17 695 221 koron).

[5] Zob. tom I niniejszej antologii, s. 55.

KOMENTARZ

Stefan Stobiecki (1859–1944) był inżynierem kolejowym[1] wykształconym na Politechnice Lwowskiej. Pracował we lwowskiej ekspozyturze Kolei Karola Ludwika, następnie jako inżynier w Nowym Sączu. Od 1892 roku był pracownikiem Krajowego Biura Melioracyjnego w Krakowie i wykładowcą na Uniwersytecie Jagiellońskim, gdzie prowadził zajęcia z gospodarki rybnej i stawowej w Studium Rolniczym. Był też entomologiem, badaczem fauny między innymi Babiej Góry, okolic Lwowa i Podola, Pienin i Tatr oraz Litwy, wybrzeża Adriatyku i guberni twerskiej. Był członkiem i aktywnym działaczem Komisji Fizjograficznej Akademii Umiejętności i Polskiej Akademii Umiejętności.

Projekt polskiego Muzeum Przyrodniczego Stefan Stobiecki przedstawił 22 grudnia 1906 roku na posiedzeniu Komisji Fizjograficznej Akademii Umiejętności w Krakowie. Cztery lata później, w 1910 roku, projekt ten został ponownie zgłoszony w Towarzystwie Przyrodników im. Kopernika (21 marca), Towarzystwie Technicznym (30 marca) i Towarzystwie Lekarskim (18 maja), a także ukazał się drukiem. Można powiedzieć o prawdziwej kampanii na rzecz utworzenia Muzeum Przyrodniczego prowadzonej w polskich środowiskach naukowych zaboru austriackiego.

Autor i główny propagator tego projektu Stefan Stobiecki pracował na stanowisku inżyniera lądowego przy budowie linii kolejowych, a następnie projektów melioracyjnych. Jednak pasją jego życia była entomologia. W 1910 roku Stobiecki miał pięćdziesiąt jeden lat i cieszył się sławą wybitnego przyrodnika, choć swoje badania prowadził niezależnie od pracy zawodowej, jako amator. Prawdopodobnie z tego powodu dobrze rozumiał trudną sytuację naukowca amatora, zdanego w pracy na własne siły, poza okazjonalnym i skromnym dofinansowaniem ze strony Komisji Fizjogra-

---

[1] Szczegółowe informacje biograficzne i listę publikacji zob. J. Pawłowicz, *Stefan Stobiecki (1859–1944) – rys biograficzny*, Polskie Pismo Entomologiczne, seria B, 29, 1961, 3–4 (23–24), s. 239–244.

ficznej pozbawionego solidnej bazy materialnej niezbędnej do prowadzenia badań przyrodoznawczych. Stobiecki miał także pewnego rodzaju doświadczenie w dziedzinie muzeografii przyrodniczej. Pomagał w organizacji Muzeum Fizjograficznego[2] i był głównym redaktorem regulaminu tej instytucji. Zgromadził ponadto imponującą kolekcję entomologiczną (około 220 tysięcy okazów), obecnie przechowywaną w zbiorach Instytutu Systematyki i Ewolucji Zwierząt Polskiej Akademii Nauk w Krakowie[3].

Proponowany projekt Muzeum Przyrodniczego, bardzo szczegółowy i pod wieloma względami bardzo nowatorski, Stefan Stobiecki poprzedził opisem i analizą funkcjonowania szeregu instytucji tego typu: w Niemczech, Czechach, Austrii, na Węgrzech i na Słowacji, wielokrotnie przy tym podkreślał zacofanie Polski w tej dziedzinie i konieczność zmiany tej sytuacji. Przed planowanym Muzeum stawiał zadania podobne do realizowanych przez wielkie europejskie instytucje przyrodnicze, a mianowicie: gromadzenie i konserwacja kolekcji przyrodniczych i etnograficznych, inicjowanie, prowadzenie i koordynowanie badań naukowych przyrody ziem polskich, edukacja społeczeństwa i popularyzacja wiedzy, wspieranie badań stosowanych i udział w unowocześnianiu gospodarki, obrona naturalnych bogactw przed ich eksploatacją przez obcych, lepiej rozwiniętych w sferze nauki i techniki. Swoistego rodzaju nowością w skali europejskiej było wyznaczenie przyszłemu Muzeum ważnej roli w dziedzinie ochrony przyrody: miało ono rejestrować i opiekować się zabytkami przyrody i mieć w pieczy zakładane w tym celu „ogrody naturalne". Tekst S. Stobieckiego stanowi nie tylko szczegółowy pod względem merytorycznym i administracyjnym (instrukcje dotyczące zapisków i inwentarzy, ksiąg nabytków, wykazów dubletów i depozytów, oznakowania okazów, uzyskiwania funduszy, a nawet zniżek kolejowych) plan organizacji Muzeum. Zawiera także szeroki program społeczny, którego celem było podniesienie kultury naukowej i nakłonienie do ofiarności na rzecz nauki także „szerokich zastępów polskiego ludu", zapewnienie warunków pracy i profesjonalizacja zawodu przyrodnika, tworzenie dużego i sprawnego środowiska

---

[2] G. Brzęk, *Historia zoologii w Polsce*, Kraków 2007, 465 s.

[3] J. Razowski, *Zbiory zoologiczne w polskich instytucjach państwowych. Zakład Zoologii Systematycznej i Doświadczalnej PAN*, Przegląd Zoologiczny, 28, 1984, 3, s. 319–328.

naukowego między innymi drogą współpracy z towarzystwami naukowymi, ratowanie dla Polski zbiorów już istniejących, a znajdujących się w rękach prywatnych, zbudowanie sieci regionalnych muzeów i wspieranie ich przez przekazywanie dubletów i ekspertyzę ich kolekcji. Podobnie jak czeskie muzeum, planowana instytucja miała być „obrazem kraju". Przyczyniając się do odrobienia zapóźnienia kraju w dziedzinie nauk przyrodniczych, miała jednocześnie przypomnieć długą tradycję polskiej kultury:

> Jakoż czy się uważać zechcemy, jako mieszkańcy tej (lub owej) prowincyi, jako członkowie tego (lub owego) państwa, czy jako potomkowie narodu, który od tysiąca lat piastował wiary i nauki światło w swojem łonie; i rozsiewał je do koła wowczas jeszcze, gdy zaledwie dniało na północnym wschodzie Europy […]. Dążenia do podniesienia wiedzy przyrodniczej, do utworzenia Muzeum Natury na ziemiach polskich i poznania przyrody swojskiej, sięgają czasów, w których sąsiednie narody, nie myślały jeszcze o tej pracy.

Kilkakrotnie Stefan Stobiecki podkreślił, że powołanie polskiego Muzeum Przyrodniczego jest obowiązkiem wobec historii, a także kwestią dumy narodowej. Wskazywał na upokorzenie, jakie Polacy muszą odczuwać z powodu niewielkiego wkładu do rozwoju nauk przyrodniczych i nielicznych jedynie publikacji polskich autorów w tym zakresie. Do mobilizacji społeczeństwa na rzecz poparcia tej inicjatywy wykorzystał nawet rocznicę bitwy grunwaldzkiej: „Bodaj 500-letnia rocznica bohaterskich czynów i poświęcenia dla ojczyzny naszych przodków za czasów Jagiellońskich jaką Polski naród w tym roku obchodzi, dała impuls do odrodzenia narodowego, do czynu i do powszechniejszej i silniejszej pracy społecznej".

W silnym związku z pamięcią narodową pozostawała także lokalizacja przyszłej placówki. Oczywiste było, że polskie Muzeum Przyrodnicze nie mogło powstać ani w zaborze rosyjskim, gdzie władze nie zezwoliły na utworzenie instytucji obejmującej swoim zakresem całość ziem polskich[4], ani w zaborze pruskim wobec antypolskiej polityki rządu. Galicja była jedyną dzielnicą, w której mogło ono znaleźć siedzibę. We Lwowie działało już prężnie Muzeum Dzieduszyckich. Stefan Stobiecki pragnął umiej-

[4] Z. Fedorowicz, *Faunistyka w działalności Komisji Fizjograficznej Polskiej Akademii Umiejętności (1865–1939)*, Memorabilia Zoologica, 22, 1971, 184 s.

scowić planowaną instytucję w Krakowie – „dawnej i dzisiejszej stolicy naszej", „przy grobach królów naszych i w głównem dziś ognisku narodowości naszej". Głównym argumentem za taką lokalizacją – obok działania Komisji Fizjograficznej oraz atrakcyjności miasta odwiedzanego zarówno przez Polaków, jak i obcokrajowców – była pamięć historii. Według projektu Stobieckiego polskie zbiory przyrodnicze powinny być zgromadzone na Wawelu, a zajmująca się nimi instytucja zostać częścią Muzeum Narodowego. Dzięki temu Polska doczekałaby się Muzeum Przyrodniczego z prawdziwego zdarzenia, natomiast nauki przyrodnicze zyskałyby należne im miejsce w kulturze.

Gromadzenie okazów i badania przyrodoznawcze całości ziem polskich – przez to określenie rozumiano terytorium przedrozbiorowej Rzeczpospolitej – stanowiły jeden z głównych, o ile nie najważniejszy cel planowanego Muzeum. W ówczesnych warunkach było to zadanie bardzo ambitne i zarazem patriotyczne. Jak stwierdził Zygmunt Fedorowicz, „upadek kraju i podział Polski na zabory zahamował dalszy rozwój zamierzeń. Od tej pory, w ciągu całego okresu niewoli, można było podejmować prace fizjograficzne tylko w skali poszczególnych dzielnic, a z braku środków i odpowiednich pracowników jedynie w bardzo szczupłym zakresie"[5]. Badanie przyrody całości ziem polskich, będące już wcześniej celem działalności Komisji Fizjograficznej, stanowiło zatem również swoistego rodzaju protest przeciwko podziałowi i okupacji Polski. Przypominanie, że „różne dzielnice Polski, stanowiące pod względem przyrodzonym jedną harmonijną całość, w jednym naukowym zbiorze wyraz swój znaleźć powinny", podobnie jak opinia Ignacego Domeyki, że „W urządzeniu i systematycznym podziale na okręgi narodowego muzeum przyrody ziem naszych, nie należy trzymać się podziału na prowincye, gubernie, powiaty; byłożby to bowiem szlachetnie i rozumnie ćwiartować ową piękną przyrodę, jak nas poćwiartowali nieprzyjaciele nasi?" – było przecież także wyrazem przekonania, że podział Polski jest nie tylko niesprawiedliwym gwałtem na polskim narodzie, ale i działaniem nienaturalnym wobec jedności polskiej przyrody. Nieprzypadkowy jest niewątpliwie wybór cytowanych autorów – autorytetów, wśród których szczególnie ważne miejsce zajmują Ignacy Domeyko i Józef Żuliń-

[5] Ibidem, s. 6.

ski (1848–1908), brat straconego wraz z Romualdem Trauguttem Romana Żulińskiego – obaj popowstaniowi emigranci i działacze niepodległościowi. Propozycja utworzenia muzeum geologiczno-mineralogicznego w Krakowie przygotowana przez Żulińskiego została w tekście Stefana Stobieckiego przytoczona prawie in extenso. Muzeum miało ukazywać jedność polskiej przyrody, która na przestrzeni wieków odegrała znaczącą rolę w polskiej historii: „Niewątpliwie właściwości naszych ziem, przyroda rodzima, to środowisko, w którym naród w ciągu wieków żył i rozwijał się, musiały mieć potężny wpływ na nasz charakter narodowy, na naszą kulturę i na nasze dzieje i dokładne poznanie tego środowiska powinno wpłynąć na dalszy rozwój i przyszłość naszego narodu"[6].

Należy zauważyć, że biogeografia nie jest wprawdzie tożsama z podziałami administracyjnymi, ale podobne myślenie o „przyrodzie narodowej" było w XIX i na początku XX wieku powszechne[7]. Historycy nauki zwracają uwagę na swoisty konflikt problematyki „uniwersalności przyrody" i „tożsamości narodowej" w działalności muzeów historii naturalnej w tamtym okresie[8]. Podkreślanie „jednolitości narodowej przyrody" i przywiązanie do pojęcia „przyrody narodowej" było niewątpliwie bardzo silne u przyrodników wywodzących się z krajów okupowanych przez obce państwa bądź, jak Włochy, podzielonych.

Przedstawiając projekt polskiego Muzeum Przyrodniczego, Stefan Stobiecki doskonale zdawał sobie sprawę z trudności związanych z jego realizacją. Oprócz nieprzychylnego stanowiska zaborców i kłopotów ze zgromadzeniem wystarczających środków materialnych, musiał przezwyciężyć brak zrozumienia dla potrzeby założenia takiej instytucji wśród polskich elit, zazwyczaj pozbawionych nawet elementarnego przyrodniczego wykształcenia: „Dziwną i zaiste niepojętą jest obojętność polskiego społe-

---

[6] S. Stobiecki, *W sprawie krajowego muzeum przyrodniczego. Cz. 2. Program muzeum i projekt regulaminu muzealnego*, Kraków 1912, s. 3.

[7] F. Ferreti, *Paysage, identité et nation: l'Italie vue par trois Géographes Universelles (1876–1990)*, Paysages, Apr. 2010, s. 1–20; A. Sgard, *Entre l'eau, l'arbre et le ciel: Figures paysagères suédoises et construction de l'identité nationale*, Géographie et cultures, 66, 2008, s. 1–15.

[8] L. F. Dias Duarte, *La nature nationale: entre l'universalisme scientifique et la particularité symbolique des nations*, Civilisations, 52, 2005, 2, s. 21–44.

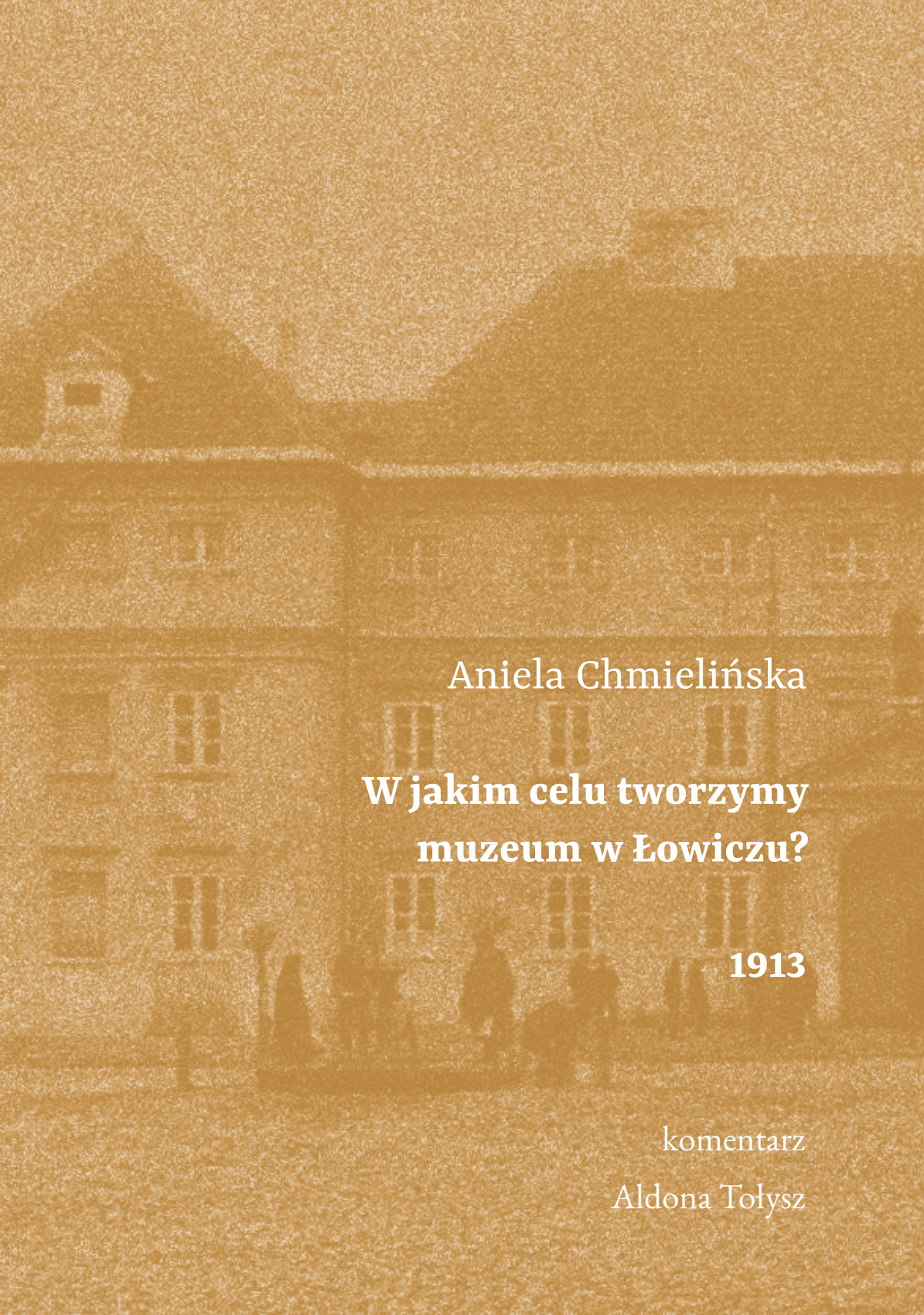
czeństwa dla wiedzy przyrodniczej, a dziwniejszą jednostronność naszego świata naukowego, hołdującego literaturze i naukom humanistycznym, a pomijającego i do niedawna wprost ignorującego całą dziedzinę nauk przyrodniczych ze szkodą dla kultury narodowej".

Propozycje Stefana Stobieckiego zostały bardzo poważnie potraktowane przez władze Akademii Umiejętności. Przygotowano nawet plany Wawelu z zaznaczeniem siedziby Muzeum[9]. Nie udało się jednak uzyskać ani budynku, ani niezbędnych środków. Projekt utworzenia, na wzór innych krajów, narodowego muzeum historii naturalnej nie został w Polsce zrealizowany do dziś.

Piotr Daszkiewicz

---

[9] J. Pawłowski, *Historia krakowskiego Muzeum Przyrodniczego*, Wszechświat, 96, 1995, 3, s. 72.



Aniela Chmielińska

W jakim celu tworzymy muzeum w Łowiczu?

1913

komentarz

Aldona Tołysz

Podstawa edycji:

W jakim celu tworzymy muzeum w Łowiczu?, Łowicz: Wydawnictwo Sekcji Muzealnej Oddziału Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego, 1913; odbitka z: Łowiczanin, 1913, 5, s. 1–2; 6, s. 2–3; 7, s. 1–2; 8, s. 3–4; 9, s. 2–3.

Wykorzystano fragment ilustracji:

Muzeum w Łowiczu (źródło: https://fotopolska.eu/1206470,foto.html?o=b28406&fbclid=IwAR3msOxQfmEqF29w3Jx5RKG1SbQDYncW1OCRF6FbO3WwWOQz7oiLLje7kq0).

Zanim odpowiem na to pytanie, wyjaśnię znaczenie wyrazu *muzeum* tym Czytelnikom, którzy być może nie rozumieją go dobrze.

Muzeum – to wyrażenie obce, z języka greckiego wzięte; muzeum nazywali Grecy w starożytnych czasach dom, w którym zbierali się ludzie uczeni, aby pracować nad nauką i naukę rozpowszechniać. Twierdzili oni, że dom ten pozostawał pod opieką muz, czyli bogiń nauki i sztuk pięknych.

Za przykładem Greków poszły inne narody; już w wiekach średnich wyraz muzeum był w użyciu powszechnym, znano go wszędzie[1]. Obecnie we wszystkich prawie większych miastach cywilizowanego świata istnieją muzea. Przeważnie jednak mianem tym oznaczają dzisiaj zbiory ciekawych przedmiotów, gromadzonych dla celów naukowych. Bywają muzea historyczne, zawierające przedmioty z czasów minionej przeszłości, muzea ludoznawcze czyli etnograficzne, które gromadzą przedmioty obmyślone i wyrobione przez lud, muzea przyrodnicze, jak tytuł wskazuje, obejmują okazy ze świata przyrody, muzea sztuk pięknych zawierają dzieła artystów i t. d.

Na Ziemiach Polskich istnieją bogate, piękne muzea, są to skarbnice pamiątek narodowych, które każdy Polak przestępuje ze czcią. Takie skarbnice posiadamy w Krakowie, Poznaniu, w Warszawie[2]. We Lwowie istnieje wspaniałe, bogate muzeum przyrodnicze[3]; prócz tych największych, powstaje cały szereg zapoczątkowanych niedawno skarbnic narodowych.

---

[1] Stwierdzenie to jest poważnym uproszczeniem, tłumaczy je jednak dydaktyczny charakter tekstu i poziom wiedzy potencjalnych odbiorców.

[2] Najprawdopodobniej chodzi o krakowskie Muzeum Techniczno-Przemysłowe (1868), Muzeum Narodowe (1879/1884), poznańskie Muzeum im. Mielżyńskich (1875) i zbiory etnograficzne Towarzystwa Ludoznawczego kierowanego przez Helenę Cichowicz (1860–1929), a także zbiory etnograficzne Muzeum Przemysłu i Rolnictwa w Warszawie (od 1896 r.).

[3] Muzeum Przyrodnicze im. Dzieduszyckich (1880) – do 1939 r. jedno z największych polskich muzeów przyrodniczych.

Na całym obszarze Ziem Polskich rozlega się od niedawna hasło zakładania muzeów krajoznawczych[4]. Kochamy naszą Ziemię Ojczystą, ale, niestety, znamy ją bardzo mało. Raczej określić możemy gdzie rosną gaje palmowe i cytryny, niż powiedzieć dokładnie, gdzie znajdują się w kraju naszym pokłady miedzi lub żelaza. Raczej wiemy, ile miljonów ludzi zamieszkuje Berlin lub Wiedeń, a zawahamy się napewno, gdy nas kto zapyta, ilu Polaków mieszka w zaborze pruskim lub austriackim. O ilości Polaków na świecie zaledwo mgliste mamy pojęcie. Nie znamy zabytków naszej przeszłości, nie znamy bogactwa roślinności naszej, nie znamy bogactw kopalnych Ziemi Ojczystej, ani jej produkcji przemysłowej, nie znamy zdolności twórczej ludu, nie badamy życia miljonów braci robotniczej, trzymamy się zdala od wiejskich chat, jak gdyby zamieszkiwał je obcy nam lud.

A wszakże, czy pod szatą kosztowną, czy siermięgą, czy wytartą bluzą robotnika, takież samo polskie bije serce, serce ludzi, których jednako tworzył Bóg, do jednakich przeznaczył celów.

Poznać swój naród, poznać, co Ziemia Polska zawiera, to obowiązek światłego członka społeczeństwa, znać dokładnie okolicę najbliższą to obowiązek, do którego każdy poczuwać się winien. Zwłaszcza młode pokolenie powinno poznawać Ziemię Ojczystą, aby ją tym silniej pokochać mogło.

Podczas podróży po Ziemi Czeskiej przekonałam się, że robotnicy tamtejsi znają lepiej Ziemię swoją, aniżeli wielu Polaków, posiadających średnie wykształcenie[5].

Profesor uniwersytetu Raciborski[6], przyrodnik sławy europejskiej, tak pisze: „Gromadzenie zbiorów przyrodniczych uważam za wielki czyn

---

[4] Podstawową wykładnię dla tworzonych wówczas zbiorów muzealnych przy oddziałach Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego stanowił opublikowany na łamach „Ziemi" w 1910 r. artykuł Aleksandra Macieszy na temat zasad organizacji muzeów krajoznawczych; zob. w tym tomie s. 159–170.

[5] Chmielińska odwiedziła Królestwo Czeskie co najmniej raz, w 1912 r. pojechała do Pragi w związku z organizowanym tam działem etnograficznym na „Wystawie pracy kobiet", zob. [Aniela Chmielińska], *Udział Sekcji Muzealnej w Wystawie pracy kobiet Polskich w Pradze czeskiej*, Łowiczanin, 1912, 18, s. 2–3; A. Chmielińska, *Oni a my*, Łowiczanin, 1912, 30, s. 1–2.

[6] Marian Raciborski (1863–1917) – botanik, pionier ruchu ochrony przyrody w Polsce, podróżnik, prezes Polskiego Towarzystwa Przyrodników im. Kopernika we Lwowie (1904–1905), kierownik katedry w Akademii Rolniczej w Dublanach (1900–1909),

obywatelski, spełniany wobec własnego społeczeństwa i własnej Ziemi”[7]. Obok celów idealnych istnieją także cele czysto praktyczne, gdyż dopiero dokładne zbadanie powierzchni ziemi i jej skarbów pozwoli na należyte ich wyzyskanie. Przyrodoznawstwo nasze uczyni olbrzymi krok naprzód, jeśli będzie mogło objąć swemi badaniami rozległe przestrzenie Polski.

Wincenty Pol[8], były profesor geografji na Wszechnicy Jagiellońskiej w Krakowie, w obszernej rozprawie mówi: „Zbytnią byłoby rzeczą dowodzić potrzeby znajomości kraju, w którym się żyje. Dla gospodarstwa krajowego znajomość ta jest nieodbicie potrzebna, bo i jakże gospodarzyć, nie znając stanu swej majętności? Krajowi zaś naszemu, którego całym bogactwem są surowe płody natury, powinno jeszcze bardziej zależyć na tym, aby naród poznał je dokładnie; w nieumiejętnym ręku największe bogactwo ziemi staje się skarbem bez korzyści i nie idzie na pożytek nikomu. Jeśli naród nie zna bogactwa swej Ziemi, przyjdą obcy ludzie, obrócą na swoją korzyść bogactwo miejscowe, bogactwo jego Ziemi, którego użyć nie umiał i wyznaczą bardzo podrzędne stanowisko jego własności, jego zdolnościom i siłom w społecznym składzie rzeczy.

Całe życie przemysłowe opiera się na postępie nauk przyrodzonych, ale niepodobieństwem jest, aby można przyjść do dokładnej znajomości kraju bez opisów jego, a do opisów bez zbioru naturaliów krajowych. Tworzenie takich zbiorów jest obowiązkiem. Po stopniu oświaty, po instytucjach patrjotycznych ocenia się dziś kraje. Jesteśmy narodem, który od tysiąca lat piastował światło wiary i nauki w swoim łonie i rozsiewał je dokoła wówczas jeszcze, gdy zaledwo dniało na północnym wschodzie Europy; mamy przeto wielkie obowiązki”[9].

---

wykładowca na Uniwersytecie Lwowskim, a następnie na Uniwersytecie Jagiellońskim, od 1912 r. dyrektor Ogrodu Botanicznego w Krakowie.

[7] *Wskazówki dla zakładających muzea przyrodniczo-krajoznawcze*, oprac. M. Raciborski, Kosmos, 1911, 3/6, s. 626. Raciborski proponuje m.in. podział zbiorów na kilka działów: I. Geografia; II. Geologia i mineralogia z oddziałami: a) paleontologicznym, b) geologicznym i mineralogicznym; III. Botanika i leśnictwo z oddziałami: a) botanicznym, b) leśnictwa; IV. Zoologia; V. Antropologia; VI. Ludoznawstwo.

[8] Wincenty Pol (1807–1872) – poeta, geograf.

[9] Cytat ten jest kompilacją kilku wyjątków z tekstu W. Pola *Muzeum Natury we Lwowie* (1847), sporządzoną przez Kazimierza Kulwiecia na potrzeby artykułu *W sprawie*

Znaczenie poznania bogactw przyrodzonych kraju zrozumieli znakomicie Czesi, Węgrzy, Japończycy. Zwłaszcza ci ostatni założyli całą sieć muzeów krajoznawczych, z których każde daje całkowity obraz bogactwa przyrodzonego i wytwórczości przemysłowej danej okolicy[10]. W Czechach mniejsze miasta od Łowicza posiadają bogate, ciekawe muzea, kosztem miasta utrzymywane.

W Łowiczu powstała przed paru laty myśl tworzenia zbiorów. Postanowiono zapoczątkować muzeum przy Polskim Towarzystwie Krajoznawczym[11], przeznaczając na to fundusz 564 rb., pozostały po wystawie, urządzonej w 1908 r.[12] Muzeum zostało zapoczątkowane, fundusz z wystawy został jednak nienaruszony, a nawet powiększył się i wynosi w chwili obecnej 1000 rb., nienaruszony bowiem był procent i dołączone dary: Komitetu Wystawy Zdobnictwa Ludowego w Warszawie za pracę przy urządzaniu wystawy[13], Komitetu wystawy we Włocławku[14] i inne. Pieniądze te są składane w celu zapoczątkowania funduszu na budowę domu muzealnego, który może, da Bóg, stanie kiedyś w Łowiczu[15].

---

krajowego muzeum przyrodniczego (1912). Jest niemal pewne, że Chmielińska skorzystała z tekstu Kulwiecia.

[10] Informacje na temat rozwoju muzealnictwa w Japonii, pochodzące najprawdopodobniej z relacji Bronisława Piłsudskiego (1866–1918), Chmielińska mogła uzyskać dzięki bliskim kontaktom ze środowiskiem etnologów, głównie w Królestwie Polskim.

[11] Oddział łowicki Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego został założony w 1908 r., muzeum otwarto 20 II 1910 r.

[12] Chodzi o „Wystawę pedagogiczno-rękodzielniczą" z działem etnograficznym w Łowiczu. Była to pierwsza ekspozycja prezentująca działalność i kulturę Księżaków. Zorganizowało ją Towarzystwo Zbiorów Szkolnych, a dochody z pokazu przeznaczono na założenie Muzeum Pedagogicznego w Łowiczu. Instytucja ta jednak nie powstała, a zgromadzone środki przeszły na poczet muzeum przy Polskim Towarzystwie Krajoznawczym.

[13] „Wystawę zdobnictwa ludowego", zorganizowaną przez Polskie Towarzystwo Krajoznawcze w 1911 r., otwarto w siedzibie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, zob. *Wystawa zdobnictwa ludowego*, Rocznik P.T.K., 1911, s. 65–69.

[14] Najprawdopodobniej mowa o „Wystawie etnograficzno-artystycznej" zorganizowanej w 1911 r. przez włocławski oddział PTK, więcej o niej zob. *Z Królestwa. Wystawa etnograficzno-artystyczna*, Rozwój, 1911, 39, s. 5, 111, s. 3, 135, s. 4.

[15] Nowy gmach nie został wzniesiony, chociaż w latach 30. XX w. w związku ze złym stanem technicznym ówczesnej siedziby podjęto prace mające na celu jego budowę. Realizację planu uniemożliwił brak funduszy, zob. dokumenty i projekty w Archiwum Akt

Z powodu zmiany lokalu, koniecznej potrzeby dokupienia szaf, a braku pieniędzy z innych źródeł, trzeba będzie zaczerpnąć ze złożonego kapitału.

Grupa ludzi, złożona z mieszkańców Łowicza i wsi okolicznych, niesie swą chętną pracę i dary do Muzeum, – dopiero jednak w ostatnich czasach ustalony został ścisły program dalszych prac.

Po głębokiej rozwadze postanowiono tworzyć działy następujące:

1) Rolniczy.
2) Ogrodniczy.
3) Pszczelniczy.
4) Higieniczny (o zdrowiu).
5) Etnograficzny (ludoznawczy).
6) Przyrodniczy – a) zoologiczny, b) botaniczny, c) mineralogiczny i geologiczny, d) paleontologiczny, e) fizyko-chemiczny.
7) Geograficzno-statystyczny.
8) Wychowania przedszkolnego.
9) Szkół rolniczych i zawodowych.

W miarę rozwoju instytucji i zwiększenia się lokalu, tworzyć należy działy, tyczące rzemiosł i przemysłu.

Wobec cennych, bogatych zbiorów z dziejów przeszłości w Muzeum pana Tarczyńskiego w Łowiczu[16], dział historyczny nie jest dotychczas objęty programem.

Dotychczas opracowane są programy działów: ogrodniczego, pszczelniczego, higjenicznego i etnograficznego (ludoznawczego), 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 postępem nauki. Przedmioty mają być gromadzone ściśle podług programów. Gromadzić okazy podług obmyślonego z góry programu, nie mając na to

---

Nowych w Warszawie, Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, sygn. 14–0, Muzea alfabetycznie Kraków–Łowicz, 14–0, 7003, s. 21, 7005, s. 360–491.

[16] Trzon kolekcji Muzeum Starożytności i Pamiątek Historycznych założonego przez Władysława Tarczyńskiego w 1905 r. stanowiły zabytki historyczne, dokumenty, pamiątki po znanych osobistościach, obiekty rzemiosła, numizmaty i skamieniałości, o charakterze regionalnym i ogólnonarodowym. W 1918 r. kolekcja ta została przekazana aktem darowizny na rzecz miasta Łowicza, zob. W. Warchołowski, *Historia zbiorów Władysława Tarczyńskiego i Muzeum Miejskiego w Łowiczu 1907–1939*, Łowicz 1997.

środków materjalnych, to zadanie trudne, zdawałoby się wprost niewykonalne, ale nie brak ludzi, pojmujących doniosłe znaczenie tej placówki oświatowej, mogącej się przyczynić do podniesienia stanu umysłowego i ekonomicznego w Łowickim; już ofiarowało swój drogocenny czas kilku pracowników na niwie nauki, niewątpliwie liczba ich zwiększać się będzie, mieszkańcy Łowicza i Księstwa Łowickiego nie pożałują swego trudu i ofiar pieniężnych, szeregi współpracowników rosnąć będą, aby mogła z czasem powstać instytucja pierwszorzędnego znaczenia, chluba Łowiczan, instytucja, którą oglądać będą tysiące ludzi, która będzie dla nich bodźcem do nauki, szlachetną rozrywką, wypoczynkiem po pracy, pozwoli poznać Wszechmocność Boga w dziełach Jego, budzić będzie przywiązanie do Ziemi Ojczystej, miłość do współbraci. Instytucja ta, może da Bóg, przygotuje przyszłych pracowników, zespoli, połączy, pogłębi myśl wśród szerokiego ogółu, bo każdy będzie tam mógł czerpać naukę: dziecko i człowiek dorosły, bardziej i mniej wykształcony, każdy będzie tam mile widziany i serdecznie przyjęty, bo to będzie instytucja przede wszystkiem dla tych, którzy nie mają pieniędzy na kształcenie, a którzy kształcić się pragną. A może znajdą się ofiarodawcy, którzy przyjść zechcą z pomocą materjalną, aby zapewnić dalsze istnienie instytucji i szybszy jej rozwój.

Dział Ogrodniczy.

Ze wszystkich działów najprędzej zorganizowany będzie dział ogrodniczy, tworzy go bowiem pan Edmund Jankowski[17], znany nietylko w świecie naukowym, ale wśród szerokich mas ludowych, zasłużony krajowi przyrodnik, ogrodnik. Panie: Z. Stankiewiczówna i K. Brandlówna[18] – artystki malarki obiecały współdziałać. Tablice warzyw i kwiatów, najlepsze jakie istnieją, już nadeszły z Paryża, ustąpiła je firma Vilmorin[19] po cenie

[17] Edmund Jankowski (1849–1938) – biotechnolog, ogrodnik; dzięki stypendium Aleksandry Potockiej ukończył w Paryżu specjalistyczne studia w dziedzinie sadownictwa; jeden z inicjatorów Towarzystwa Ogrodniczego w Warszawie, długoletni redaktor czasopisma „Ogrodnik Polski".

[18] Zofia Stankiewiczówna (1862–1955) – pejzażystka, działaczka społeczna; na temat K. Brandlówny brak informacji.

[19] Firma Vilmorin, założona w 1743 r., zajmowała się produkcją nasion.

kosztu, na skutek starań pana Jankowskiego. Ofiarowali tablice: Towarzystwo „Uranja" w Warszawie[20] i pan Czarnowski. „Ogrodnik Polski" ofiarował komplet narzędzi ogrodniczych, firma Alfred Grodzki[21] – siewnik z kompletem przyrządów pielących, najnowszy „Planet". Nawozy sztuczne złoży fabryka Chemiczna w Łowiczu[22], p. E. Jankowski przygotuje: wzory płodozmianów warzywnych, nasiona warzyw i kwiatów, wzory opakowań owoców, modele rozmnażania roślin drogą wegetatywną i t. d. Dział ogrodniczy posiadać będzie dobre książki odpowiednio dobrane. W okolicy Łowicza jest mało ogrodów, a tymsamym i owoców, zwłaszcza w dobrych gatunkach, tysiące ludzi musi wyrzec się tego smacznego i zdrowego pożywienia. Warzywnictwo stoi na bardzo nizkiem poziomie, zamało jadamy jarzyn, a mnóstwo nasion sprowadzamy z zagranicy, jakkolwiek hodowla warzyw na nasiona jest łatwa i opłaca się znakomicie. Całe wagony kwiatów sprowadzamy do Polski z zagranicy, gdy wiele z nich mogłoby rosnąć pod naszym niebem, trzeba tylko wiedzieć, jak należy obchodzić się z kwiatami. Wsie w Łowickim, położone w pobliżu kolei, powinny posiadać ogrody, które dostarczałyby znacznego dochodu właścicielom.

Uznaliśmy za *konieczne utworzenie działu ogrodniczego w Muzeum*, aby zwiedzających zachęcać do zakładania ogrodów i pouczyć, w jaki sposób ogród założyć i prowadzić powinni.

---

[20] Na temat Towarzystwa urządzeń szkolnych i pomocy naukowych „Uranja" wiadomo niewiele. Zostało założone ok. 1905 r., a jego celem było „czuwanie zawodowe nad wyrobem krajowych pomocy naukowych, tudzież ułatwianie rodzicom, wychowawcom, nauczycielom, właścicielom oraz kierownikom szkół początkowych i średnich nabywania po cenach możliwie przystępnych wszelkich pomocy naukowych i urządzeń szkolnych, odpowiadających wymaganiom pedagogiki współczesnej", zob. *Towarzystwo urządzeń szkolnych i pomocy naukowych „Uranja"*, Przegląd Techniczny, 1905, 47, s. 564.

[21] Firma „Alfred Grodzki. Skład maszyn, narzędzi rolniczych i nasion. Pługi, lokomobile i młocarnie parowe" działała w Warszawie przy ul. Senatorskiej 33, prowadził ją Stanisław Grodzki (1866–1927), przemysłowiec i współtwórca Towarzystwa Automobilistów Królestwa Polskiego i Automobilklubu Polski.

[22] Fabryka produktów chemicznych w Łowiczu została uruchomiona w 1897 r., działała do wybuchu I wojny światowej.

Dział Pszczelniczy.

Również potrzebny jest w Muzeum dział pszczelniczy. Zbyt na miód i wosk jest bardzo łatwy, a pszczelnictwo daje dotychczas małe dochody. Trzeba tę gałąź gospodarstwa rozwinąć. Aby zachęcić zwiedzających do zakładania pasiek i wskazać, jak należy prowadzić pszczoły, zebrane będą: najlepsze książki pszczelnicze, modele najlepszych uli, narzędzia, przybory, tablice i t. d. Dotychczas ofiarowali współpracownictwo: p. Stanisław Rutkowski, prezes Towarzystwa Pszczelniczo-Ogrodniczego[23], p. Bańkowski kierownik szkoły w Pszczelinie. T-wo Pszczelnicze przysyłać będzie bezpłatnie pismo miesięczne – Przegląd Pszczelniczy[24].

Dział Rolniczy.

Wiadomo, że rolnictwo udoskonala się z dniem każdym. Otóż, jak pracować na roli należy, aby osiągnąć najlepsze plony pracy, pouczać będzie dział Rolniczy, w którym zebrane będą najlepsze nasiona, nawozy, modele najlepszych, ostatnio obmyślonych narzędzi, tablice, przedstawiające wszelkie rodzaje pracy rolnika, zestawienia gdzie jakie rezultaty pracy otrzymano, jakie rady z całą pewnością zalecić można, aby najlepszy rezultat pracy osiągnąć. W dziale rolniczym przyobiecali dotychczas współpracownictwo: pan dr Troczewski z Kutna, pan Sturm, kierownik stacji doświadczalnej w Szkaradzie, p. Staniszkis, kierownik stacji doświadczalnej w Kutnie, profesor Biedrzycki z Warszawy[25], Zarząd T-wa Rolniczego w Łowiczu, p. Al.

---

[23] Warszawskie Towarzystwo Pszczelniczo-Ogrodnicze powstało w 1886 r. z inicjatywy Emila Waydla, Edwarda Chrapowskiego i Paulina Dąbrowskiego; jedną z najważniejszych jego inicjatyw było założenie w 1894 r. szkoły rolniczej w Pszczelinie, którą Chmielińska dobrze znała, o czym świadczą relacje prasowe z organizowanych tam wycieczek, por. bibliografię jej prac opublikowanych w latach 1899–1935, M. Chmielińska, *Życie i działalność Anieli Chmielińskiej, twórczyni Muzeum Etnograficznego Ziemi Łowickiej*, Warszawa 1963, s. 74–87.

[24] Mowa o piśmie „Przegląd Pszczelniczo-Ogrodniczy. Miesięcznik obrazkowy. Organ Towarzystwa Pszczelniczo-Ogrodniczego w Warszawie".

[25] Stefan Biedrzycki (1876–1936) – agronom, inżynier mechanik, wykładowca w Towarzystwie Kursów Rolniczych (od 1916 r. Wyższa Szkoła Rolnicza, ob. Szkoła Główna Gospodarstwa Wiejskiego).

Pawłowski, dyrektor Syndykatu Rolniczego w Łowiczu, p. Czesław Boczkowski, chemik kierownik laboratorium w Warszawie, Domy Handlowe pod firmą Grodzki, Wasilewski, Zawadzki.

Dział Higjeniczny.

Dział Higjeniczny, pouczający, jak winniśmy zachować się, aby być zdrowemi, a unikać chorób, musi znajdować się w Muzeum. Wszyscy powinni starać się o zachowanie zdrowia, bo zdrowie daje energję, dzielność, tak bardzo potrzebne do pracy pożytecznej, a zwłaszcza do pracy, prowadzonej na szerszą miarę.

Dział Higjeniczny tworzony będzie podług programu, opracowanego przez doktora Macieszę z Płocka. Dział ten po całkowitym skompletowaniu nauczać będzie, jak należy w najuboższej rodzinie wychowywać dziecko, jak należy żywić się, unikać zafałszowanych produktów spożywczych, jakie szkody wyrządza nam używanie trunków, jak winniśmy strzedz się chorób zaraźliwych, czym jest czystość ciała, higjeniczne ubranie i t. d.

W dziale tym przyobiecali dotychczas współdziałanie: doktór Serkowski, założyciel i kierownik pracowni bakterjologicznej w Warszawie[26], doktór Chełchowski, wiceprezes Towarzystwa Higjenicznego w Warszawie, a zarazem przewodniczący sekcji higjeny ludu[27], doktór Budzińska-Tylicka[28], Oddział T-wa Higjenicznego w Łowiczu, p. Piotr Boczkowski, prezes T-wa Weterynaryjnego w Warszawie[29], budowniczy Makowski z Warszawy.

---

[26] Mowa o działającej przy ul. Świętokrzyskiej 16 w Warszawie prywatnej pracowni chemiczno-bakteriologicznej Stanisława Serkowskiego (1871–1936), bakteriologa i działacza łódzkiego oddziału Towarzystwa Hygieniczngo Warszawskiego.

[27] Kazimierz Chełchowski (1858–1917) – znawca higieny wsi, inicjator Muzeum Higieny Ludu w Częstochowie (1905).

[28] Justyna Budzińska-Tylicka (1867–1936) – lekarz, polityk, działaczka feministyczna, pionierka w dziedzinie propagowania zasad higieny i zdrowia kobiet.

[29] Mowa o Warszawskim Towarzystwie Weterynarskim, założonym w 1909 r. z inicjatywy Piotra Boczkowskiego (1855–1924), lekarza weterynarii i kolekcjonera, który swój zbiór ponad 700 okazów związanych z etnografią, rolnictwem, hodowlą, weterynarią chińską i mandżurską przekazał Muzeum Przemysłu i Rolnictwa.

Dział Etnograficzny czyli Ludoznawczy.

Dział Etnograficzny wyrażać będzie pomysłowość, zdolność twórczą, pracowitość, zapobiegliwość ludu w Łowickim od najdawniejszych czasów. Jakkolwiek, niestety, przed panem Romualdem Oczykowskim[30] i panem Władysławem Tarczyńskim nie było na Księstwie człowieka, który gromadziłby i przechowywał przedmioty wytwarzane przez lud i z tego powodu dużo rzeczy zaginęło i odnaleźć ich nie będzie można, jednakże przy dobrej woli światłych Gospodarzy, niejeden starodawny sprzęt, ubranie można jeszcze będzie ocalić przed zagładą; idzie tylko o to, aby Gospodarze zrozumieli, że ich starodawne ubiory, sprzęty mają wielką wartość naukową dla badacza przeszłości, który ze szczegółów potrafi wyprowadzać ważne wnioski.

Człowiek uczony, etnograf, badając wycinanki, zagłębia się, zastanawia nad kształtem gwiazdy, krążka, liścia, słowem każdego szczegółu, aby módz wywnioskować, czy myśl do tego szczegółu powstała we własnej głowie „wytwórczyni", czy też wzięta była z „cudzej mody", i skąd, czy z innej wycinanki, czy obcego wzoru, bo jeśli z obcego wzoru, to wycinanka jest bez wartości, a jeśli z głowy własnej, to świadczy, że kobieta, która ją wycinała, ma pomysły własne, czyli ma umysł twórczy, umysł, który jedynie zdolny jest coś samodzielnego zdziałać, wytworzyć. W tych wycinankach tak napozór błahych, w tych papierkach mieści się odbicie umysłowości ludu, a więc mają one dużą wartość dla badaczy. To samo powiedzieć można i o ubiorach, będących odbiciem upodobań ludzi, którzy je przygotowują i noszą. Zdolności twórcze odbijają się silnie na sprzętach, narzędziach, samodzielnie obmyślonych i wytworzonych, to też każdy, bodaj brzydko odrobiony sprzęt, byleby przejawiał myśl ludzką, jest dla Muzeum pożądany. Te przedmioty, choćby przeznaczene były na wsi na zagładę, w Muzeum

[30] Romuald Oczykowski (1845–1920) – księgarz, literat i historyk, współzałożyciel czasopisma „Łowiczanin", działacz społeczny. Z jego księgozbioru pochodzi przechowywany w zbiorach Biblioteki Narodowej egzemplarz broszury *W jakim celu tworzymy muzeum w Łowiczu*, opatrzony dedykacją autorki: „Szanownemu Panu Romualdowi Oczykowskiemu, siewcy oświaty w Łowickim, z prośbą serdeczną o dalsze a tak cenne współpracownictwo w tworzeniu tej ważnej placówki oświatowej, z głębokim szacunkiem [Aniela Chmielińska]".

otoczone będą szacunkiem, przechowywane starannie, aby były świadectwem życia przodków naszych, pouczały nas o ich pracowitości, zaradności, a dla badaczów dziejów minionych, służyć będą jako materjał pouczający, zwłaszcza obecnie, gdy coraz więcej ludzi zdaje sobie sprawę, że do niedawna zbyt mało zwracano uwagi na najliczniejszą i rdzennie polską warstwę w narodzie, jaką stanowi lud.

Te pomysły w wytwórczości ludu, to nawskroś polska twórczość, nieoparta na obcych wzorach, natchnieniem było tu najbliższe otoczenie, a więc Ziemia Polska, może las szumiący, łąka kwiecista, łany złote. To też twórczość ta, – „moda" jak nazywają na Księstwie – *skarbnicą jest*, z której czerpią natchnienie poeci i malarze, z której wzory biorą twórcy Polskiej sztuki stosowanej i przemysłu polskiego.

Wstydem prawdziwym jest, że najlepiej poznać można życie i stroje ludu polskiego w *niemieckim* Muzeum Etnograficznym w Wiedniu[31]; bo też rząd niemiecki wydaje ogromne sumy na Muzea etnograficzne.

Zbiór wycinanek, jakie zebrano dotychczas w Muzeum w Łowiczu, uznali ludzie kompetentni za ciekawy i charakterystyczny i czerpali z niego wzory. Kierownicy Muzeum wysyłali wycinanki w odległe strony kraju i zagranicę na wystawy, do muzeów, szkół, sal zajęć, ochron, pism ilustrowanych[32].

Dział Etnograficzny tworzony jest podług programu, znakomicie opracowanego przez profesora Kopernickiego wspólnie z Oskarem Kolbergiem i Adrjanem Baranieckim[33]. Program składa się z następujących działów:

---

[31] Chmielińska zwiedziła Wiedeń w 1911 r. Wprawdzie w relacji prasowej z podróży nie wspomniała o wizycie w wiedeńskim Naturhistorisches Museum (1865), ale jej zainteresowania pozwalają uznać to za prawdopodobne. Wydaje się, że stosowany przez Chmielińską przymiotnik „niemiecki" ma na celu podkreślenie przynależności kulturalnej, nie zaś politycznej; bez wątpienia dostrzegała różnicę między Cesarstwem Niemieckim a monarchią austro-węgierską.

[32] Placówka w Łowiczu pomagała w pozyskiwaniu łowickich eksponatów m.in. Muzeum Etnograficznemu w Krakowie i we Lwowie, Muzeum Nauki i Sztuki w Łodzi, redakcji czasopisma „Studio" w Londynie oraz niewyszczególnionym z nazwy instytucjom lub osobom prywatnym w Poznaniu, Gnieźnie, Wilnie, Mińsku, Petersburgu, Moskwie, Paryżu oraz na Wołyniu i Podolu.

[33] Mowa o kwestionariuszu *Wskazówki do zbierania przedmiotów na wystawę etnograficzną* opracowanym w 1887 r. przez lekarza i twórcę Muzeum Techniczno-Przemysłowego

1) Osada wiejska i mieszkania.
2) Narzędzia i sprzęty.
3) Żywność i napoje.
4) Odzież i obuwie.
5) Przedmioty, należące do obrzędów i zwyczajów ludowych.
6) Przedmioty, odnoszące się do sztuki i umiejętności ludowej.

Dział Etnograficzny w Muzeum w Łowiczu może być bardzo ciekawy i dla nauki pożyteczny, o ile panowie gospodarze i gospodynie nie pożałują trudu i zechcą współdziałać w wyszukiwaniu zabytków przeszłości i składać je jako dary, które będą wieczną pamiątką ich współpracownictwa, dowodem rozbudzonych uczuć społecznych. Już w obecnej chwili dział ten posiada dużo ciekawych przedmiotów, ofiarowali je: ks. kanonik Niemira[34] i Gospodarze ze wsi: Bochen, Ostrowy, Łaguszew, Sierzniki, Strugienice, Wrzeczko, Błędów, Pszczonów, Duplice, Kapera. Oby coraz więcej ludzi stanęło do wspólnej pracy, a powstanie prawdziwa skarbnica pamiątek, na którą złożą się światli mieszkańcy Łowicza i wsi Łowickich.

Dalsze współpracownictwo obiecali: ksiądz kanonik Niemira, p. K. Kiślański, p-i Kączkowska z Lubiankowa, p. Wołek i p.p. Frankowscy z Łaguszewa, p. Franciszek Wojda z Soboty, p. Wasilewski z Zawad, p. M. Karczewska z Kozłowa, p. J. Ściborówna ze Strugienic, p. Ścibor z Ostrowa, panie: Pstruszeńska, Strąkówna, Z. Chmielińska, p. Strzemiński (w dziale rysunkowym).

Działy Przyrodnicze.

Człowieka myślącego zastanawia nadewszystko to, co go otacza, szuka więc wyjaśnień, a tych wyjaśnień udzielają nauki przyrodnicze. Nauka

---

w Krakowie Adriana Baranieckiego (1828–1891), antropologa i członka Towarzystwa Muzeum Narodowego Polskiego w Rapperswilu Izydora Kopernickiego (1825–1891) oraz etnografa, folklorystę i muzykologa Oskara Kolberga (1814–1890). *Wskazówka* została opublikowana w 1909 r. w związku z planowaną we Lwowie „Wystawą etnograficzną" przez Komitet Wystawy. Działy projektowane w Łowiczu odpowiadają podziałowi proponowanemu we *Wskazówce.*

[34] Karol Niemira (1881–1965) – duchowny rzymskokatolicki, działacz społeczny i polityczny, duszpasterz w Łodzi i Warszawie, od 1917 r. kanonik kapituły metropolitalnej warszawskiej; aktywnie współpracował przy tworzeniu zbiorów muzeum w Łowiczu.

przyrodnicza niezaprzeczenie najbardziej ze wszystkich rozszerzyła widnokrąg myśli ludzkiej, ona jest fundamentem wiedzy ludzkiej, jej zawdzięczamy wzbudzające podziw wynalazki, jak: koleje, okręty, aeroplany, telegrafy, telefony, szczepienia ochronne od chorób i t. d. Wiedza przyrodnicza przyczynia się do rozwoju rolnictwa i przemysłu. Poznawać przyrodę jest koniecznym obowiązkiem każdego myślącego człowieka.

W muzeum będą tworzone działy przyrodnicze.

Dział Zoologiczny.

Nauki przyrodnicze obejmują zwierzęta i dlatego tworzony jest dział o zwierzętach, czyli zoologiczny. Dział ten posiada już w danej chwili 85 przedmiotów bądź przechowanych w spirytusie, bądź zasuszonych, prócz tego posiada rozliczne tablice. Wiadomo, że każda okolica posiada właściwe sobie zwierzęta, to też byłoby najbardziej pożądane, aby dział ten zawierał zwierzęta najbliższej okolicy, być może z czasem tak będzie, ale na razie jest to niemożliwe, gdyż zbyt długo czekalibyśmy na utworzenie całości. W dziale tym zaofiarowali dotychczas pracę: panie: Kamilla Trawińska, Kołakowska, Tarczyńska, M. Chmielińska, p. C. Wasiewicz, Towarzystwo Miłośników Przyrody.

Dział Botaniczny.

Przyroda obejmuje rośliny, przeto powstaje dział botaniczny. Botanika zapoznaje z życiem rośliny pod każdym względem, a więc: jak krążą w niej soki, jak wygląda najdrobniejsza cząsteczka pod mikroskopem, jakie części składowe zawiera i t. d., wskazuje rośliny pożyteczne, lekarskie, trujące. Nauka ta jest dla myślącego człowieka nietylko ciekawa, ale i pożyteczna, przede wszystkiem dla tych, którzy mają do czynienia z roślinami, a więc dla rolników, ogrodników. Muzeum posiada w danej chwili w dziale botanicznym: zielniki roślin zasuszonych, kolekcje grzybów, szyszek, hub, porostów, morzorostów[35] i inne okazy pojedyncze. W dziale tym powinny być również zbierane okazy z najbliższej okolicy, aby dały obraz stanu ro-

[35] Zwyczajowa nazwa wodorostów morskich (morszczynowanych), wskazująca na miejsce ich występowania.

ślinności miejscowej. Dotychczas brakowało chętnego pracownika, w roku bieżącym podjęli się tej pracy p.p. M. i H. Chmielińskie i p. Kleindienst.

Dział Mineralogiczno-Geologiczny.

Geologja mówi o dziejach i kształtowaniu się ziemi w przestrzeni i czasie. Mineralogja o ciałach kopalnych, zawartych w ziemi. Z geologji dowiadujemy się, że ziemia nasza jest kulą, że posiada wewnątrz nadzwyczaj wysoką temperaturę, przy której cząsteczki w środku ziemi muszą być w stanie lotnym, czyli gazowym. Z geologji dowiadujemy się, w jaki sposób tworzą się góry, że te góry z czasem zmywa woda z deszczu i śniegu i tam gdzie dziś są wysokie góry, mogło być niegdyś morze i odwrotnie, tam gdzie jest morze, mógł być ląd. W kraju naszym mamy też na to dowody, – mianowicie w Ciechocinku są pokłady soli, zaś na południu węgiel. Poznać, w jaki sposób następowały te przemiany i jakie warstwy znajdują się na przestrzeni Ziemi Polskiej – to zadanie działu geologicznego. W dziale tym Muzeum posiada cenne zbiory, ofiarowali je: Pol. T-wo Krajoznawcze w Warszawie, pp. Oczykowski i Markiewicz z Łowicza, p. Przesmycki i p. F. Gadomski z Dąbrowy Górniczej, p. S. Gadomski z Bolesławia i inni.

Dział Paleontologiczny.

W pokładach ziemi znajdują się skamieniałe rośliny i zwierzęta, które żyły w dawnych czasach. Te skamieniałości mówią nam, że w kraju naszym rosły niegdyś wspaniałe rośliny, olbrzymiej wielkości paprocie, skrzypy, widłaki, które rosnąć mogły tylko w gorącym klimacie, skąd wnioskować musimy, że klimat nasz był dawniej inny niż obecnie, – znacznie gorętszy. Nauka, zajmująca się skamieniałościami zwierzęcemi i roślinnemi nazywa się paleontologją. Dział ten przedstawia się już obecnie bardzo zajmująco w Muzeum, – posiada rozliczne ślimaki, gąbki morskie, jeżowce, różne mięczaki skamieniałe bądź w wapieniu, bądź w węglu, kredzie lub rudzie żelaznej; piękny dar, złożony z 369 okazów, określonych naukowo, ofiarowali pp. Zaborscy z Warszawy.

Dział Fizyczno-Chemiczny.

Fizyka wyjaśnia przyczyny i przebieg zjawisk, z któremi na każdym kroku spotkać się można. Dział fizyczny w Muzeum zaznajomi z przyrządami, które na zasadzie praw fizyki ułatwiają pracę ludzką, np. podawanie snopów zboża przy pomocy dźwigni (czyli żórawia) ułatwia pracę, podnoszenie ciężarów przy pomocy bloków – oszczędza sił ludzkich i t. p. W dziale tym obiecali udzielać wskazówek prof. M. Heilpern[36] i p. Sadzewiczowa kierowniczka pracowni fizycznej w Warszawie[37].

Chemja zajmuje się badaniem, z czego składają się wszystkie ciała (czyli przedmioty) np. woda, gleba, węgiel i t. d. to jest z jakich rodzajów materji są utworzone i jak jeden rodzaj materji w inny zamieniać się może. Chemja uczy nas, jak można korzystać z wszelkich materjałów, czy to środków spożywczych, czy lekarskich, czy przemysłowo-handlowych, aby przy minimalnym ich zużywaniu osiągnąć jaknajwiększy pożytek.

Ciekawą bardzo nauką jest astronomja, uczy ona o ciałach niebieskich, o naszej ziemi i o stosunku jej do innych ciał, – o gwiazdach spadających, – jednym słowem o wszechświecie.

Starzy ludzie pamiętają, że w 1867 roku, przeleciała nad Łowiczem niezwykła kula niebieska, która dawała nadzwyczaj silne światło. Kula ta przebiegła i nad Warszawą, aż wreszcie wśród huku, spowodowanego własnym pękaniem, spadła pod Pułtuskiem (gub. Warszawska), odległego od Warszawy o 8 mil[38]. Otóż kawałki tej kuli, tak zwane „meteoryty pułtuskie" – dar pań Mierzejewskich z Pułtuska, znajdują się w Muzeum w Łowiczu. Z przybyszem ze stron tak dalekich, bo oderwanym od jakiejś gwiazdy, warto zapoznać się. Meteoryty pułtuskie w dużych rozmiarach zabrali ludzie uczeni do Muzeów w Niemczech i Anglji, a nasze Muzea

---

[36] Maksymilian Heilpern (1856–1924) – przyrodnik i nauczyciel, zesłaniec syberyjski, działacz na rzecz asymilacji Żydów.

[37] Maria Sadzewiczowa (1881–1957) – pedagog, fizyk, współtwórczyni pracowni fizycznej Koła Matematyczno-Fizycznego.

[38] Meteoryt Pułtusk spadł w okolicy Pułtuska 30 I 1868 r., wywołując – uznawany za najliczniejszy na świecie – deszcz kamiennych meteorytów. Fragmenty meteorytu przechowywane są obecnie w wielu polskich muzeach geologicznych, jednak zdecydowana większość znajduje się w kolekcjach zagranicznych.

poszukują je, – prawdopodobnie napróżno. Meteoryt i parę tablic astronomicznych – oto wszystko co dotychczas w dziale tym Muzeum posiada.

Dział Geograficzno-Statystyczny.

Jednym z ciał niebieskich, t. j. kulą ziemską samą w sobie zajmuje się nauka zwana geografją. Geografja powszechna rozpada się na geografję poszczególnych krajów. Dział geograficzno-statystyczny będzie przede wszystkim pouczał o Polsce dzisiejszej, a więc o przestrzeniach ziemi, na których mieszkają Polacy, o ilości Polaków na ziemi polskiej i na całej kuli ziemskiej, o wyniosłościach, o wodach, płynących w Polsce – czyli o położeniu geograficznym, wywierającym tak silny wpływ na życie mieszkańców i układ stosunków społecznych.

Statystyka wyrazi w liczbach na tablicach stan pracy polskiej na roli, w fabrykach i rzemiosłach, stan oświaty i szkolnictwa, działalność stowarzyszeń społecznych, kulturalnych, spółdzielczych. Dział ten musi dać całkowity obraz stosunków oświatowych i społecznych Ziemi Łowickiej. Kierownicy Muzeum od paru lat starają się zdobyć materjał statystyczny, na zasadzie którego opracowywane będą tablice. Dział Geograficzny posiada dotychczas: globus, 6 map ściennych, 126 tablic, są to prace ręczne mieszkańców Łowicza i uczniów b. Szkoły Handlowej Polskiej[39]. Do działu tego zaofiarowali dotychczas prace: pp. Sokołowska i M. Woźniakowa, pp. Burdziński, Zakrzewski z Łowicza, p. Aleksander Janowski z Warszawy.

Dział Wychowania.

Głównym zadaniem działu Wychowania w Muzeum jest *zainteresowanie dziecka otaczającą przyrodą*, rozbudzenie zamiłowania do tworzenia zbiorów, w obranym przez dziecko kierunku, wskazanie rodzicom i wychowawcom, jaką drogą iść winni, aby rozbudzić w dziecku myśl głębszą, chęć do wpatrywania się w otaczającą go naturę. Aby rozmiłować młode pokolenie w naukach przyrodniczych, będących podstawą wykształcenia człowieka, a tymsamym – zdobyć dla krajoznawstwa nowych badaczów,

[39] Szkołę Handlową Polską w Łowiczu powołano z inicjatywy członków Towarzystwa Wzajemnego Kredytu w 1906 r., została zamknięta przez władze rosyjskie w 1911 r.

powinni wychowawcy współdziałać z dziećmi w badaniu zjawisk przyrody; drogą współżycia umysłowego zjednają sobie niezawodnie zaufanie dzieci. Aby posiąść ten najdroższy dla rodziców skarb, warto nie zaniedbywać pracy naukowej. Wskazówek udzielać będzie dział Wychowania w Muzeum; dział ten bowiem posiądzie prócz tablic i okazów odpowiednie książki i kajety uczących się. Tu wykazany będzie pożytek tworzenia ochron i podane będą wzory, jakiemi ochrony być powinny.

O kierownictwo w dziale Wychowania proszone będą Stowarzyszenia Wychowawcze w Warszawie. Panie: Bielawska, Madalińska, Szneider zaofiarowały swą pracę.

Dział Szkół Rolniczych i Zawodowych.

Dział Szkół Rolniczych i Zawodowych zawierać będzie dokładne informacje, tyczące tych szkół, programy zajęć, zdjęcia fotograficzne gmachów szkolnych, uczniów i uczennic przy pracy różnorodnej i t. d.

Być może powie kto: miasto nasze jest zbyt małe, a mieszkańcy zbyt ubodzy, aby tworzyć tak szeroko zakreśloną instytucję.

Na to odpowiem: niema rzeczy zależnej od mocy ludzkiej, której nie wykonałby zbiorowemi siłami duży zespół ludzi, ożywionych jedną wspólną myślą, jednym dążeniem. Obawy, że zabraknie nam w tej pracy przewodników, – już nie istnieją, – bowiem ludzie nauki dają nam swój czas drogocenny, pragnąc dzielić się z nami wiedzą swoją. Oni wierzą w pożytek i doniosłe znaczenie tej instytucji; nie pozostaje nic innego, jak iść za ich głosem doradczym, pracować wytrwale, a reszty dokona czas i ci, co po nas przyjdą.

Dobre zamiary wspomaga Bóg, dowodem tego jest dotychczasowy rozwój instytucji, która, nieobarczając nikogo materjalnie, rozwija się stale, a może z czasem, przy dobrej woli mieszkańców Łowicza i Księstwa Łowickiego, Muzeum w Łowiczu stanie się instytucją pierwszorzędnego znaczenia krajowego.

KOMENTARZ

Broszura *W jakim celu tworzymy muzeum w Łowiczu?* jest jednym z nielicznych – a przy tym, co należy podkreślić, najlepiej opracowanym – tekstów programowych poświęconych działalności muzeum krajoznawczego działającego w ramach Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego[1]. Jego wyjątkowość wynika zarówno z cech osobowych autorki, Anieli Chmielińskiej, jak i połączenia rozważań teoretycznych z praktycznymi wskazówkami.

Aniela Chmielińska (1868–1936), uznawana za twórczynię Muzeum Etnograficznego Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego, była postacią nietuzinkową. W wieku dziecięcym osierocona przez matkę, wychowana została wraz z siostrą Jadwigą przez ojca, lekarza i społecznika Józefa Wasiewicza (1833–1885), uczestnika walk powstańczych w 1863 roku. W rodzinnym domu pielęgnowano tradycje patriotyczne, wiarę katolicką oraz umiłowanie wiedzy i ziemi ojczystej, co w połączeniu z działalnością filantropijną Józefa Wasiewicza ukształtowało poglądy i postawę moralną Chmielińskiej. Śmierć ojca uniemożliwiła jej podjęcie studiów na zagranicznych uczelniach, co zamierzała zrobić po ukończeniu z wyróżnieniem pensji w Warszawie[2]. W 1887 roku Aniela Wasiewiczówna wyszła za mąż za Jana Chmielińskiego (1860–1918), z którym zamieszkała początkowo w Ciechanowie, a od 1897 roku w Płocku, w związku z nominacją Chmielińskiego na stanowisko lekarza miejskiego[3].

Krótki pobyt w historycznej stolicy Mazowsza zaowocował zaangażowaniem Chmielińskiej w działalność społeczną, oświatową i kulturalną.

---

[1] Na temat działalności PTK na polu muzeologii zob. w tym tomie s. 171–178.

[2] Wiadomo, że Chmielińska po ukończeniu szkoły władała trzema językami obcymi.

[3] M. Chmielińska, *Życie i działalność Anieli Chmielińskiej, twórczyni Muzeum Etnograficznego Ziemi Łowickiej*, Warszawa 1963, s. 11–24.

Działała w płockim Towarzystwie Dobroczynności[4], była przewodniczącą Sekcji Wychowawczej w Oddziale Towarzystwa Higienicznego Warszawskiego w Płocku, gdzie najprawdopodobniej po raz pierwszy spotkała Aleksandra Macieszę[5], współpracowała przy organizacji bezpłatnych zabaw dla ubogich dzieci, uczestniczyła także w pracach Towarzystwa Zbiorów Szkolnych[6]. W związku z zaostrzeniem polityki rosyjskich władz udział Chmielińskiej w akcjach propagujących polskie szkolnictwo[7] doprowadził do utraty stanowiska przez jej męża i konieczności wyjazdu z Płocka.

W 1906 roku Chmielińscy zamieszkali w Łowiczu, gdzie przyszła twórczyni muzeum znalazła inspiracje do pracy naukowej i badawczej. Jeszcze tego samego roku podjęła się organizacji Polskiej Macierzy Szkolnej w Łowiczu[8], następnie łowickiego oddziału Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego – i właśnie działalność na polu krajoznawstwa, obok pracy społecznej, stała się największą pasją Chmielińskiej. Pierwszym impulsem do gromadzenia zbiorów etnograficznych w Łowiczu okazała się „Wystawa pedagogiczno-rękodzielnicza". Ekspozycję, zorganizowaną w 1908 roku przez Towarzystwo Zbiorów Szkolnych[9], podzielono na siedem działów: I. Ochronki, II. Początkowe nauczanie, III. Dalsze nauczanie z pododdziałami, IV. Urządzenie izby włościańskiej, V. Pokazy drobnego przemysłu włościańskiego. VI. Próby drobnego przemysłu ludowego z różnych

---

[4] Na temat działalności płockiego Towarzystwa Dobroczynności zob. A. J. Papierowski, *Okoliczności utworzenia w Płocku Towarzystwa Dobroczynności i jego działalność do wybuchu I wojny światowej*, Notatki Płockie, 54, 2009, 1 (218), s. 25–32.

[5] Aleksander Maciesza (1875–1945) – lekarz, antropolog, krajoznawca, aktywny członek Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego oraz Towarzystwa Hygienicznego Warszawskiego, zob. komentarz Małgorzaty Wawrzak w tym tomie, s. 171 i n.

[6] [Hasło] *Aniela Chmielińska*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 3, red. W. Konopczyński, Kraków 1937, s. 329.

[7] W 1905 r. w Płocku wybuchł tzw. strajk szkolny, w czasie którego uczniowie gimnazjum zażądali utworzenia polskiej szkoły, zob. M. Szulkin, *Strajk szkolny 1905 r.*, Notatki Płockie, 1956, 2, s. 9–12. Za pobudzenie uczuć narodowych wśród uczniów odpowiadały m.in. tajne nauczanie i czytelnie, w których działalność angażowała się Chmielińska.

[8] Funkcjonowanie PMS zostało zawieszone przez władze rosyjskie w 1907 r.

[9] Towarzystwo to zostało założone w 1906 r., kierowała nim A. Chmielińska; jego celem było gromadzenie pomocy naukowych do użytku szkolnego (przechowywano je w lokalu Polskiej Macierzy Szkolnej).

stron kraju (jako wzory), VII. Wyroby rzemieślników miasta Łowicza. Dochody z wystawy przeznaczono na organizację muzeum pedagogicznego, zgodnie z kierunkiem działalności wyznaczonym przez Polską Macierz Szkolną[10]. Ostatecznie jednak, w związku z zakazem działalności Macierzy i powstaniem oddziału PTK w Łowiczu (1909), eksponaty zgromadzone przez PSM oraz finanse z wystawy zostały przekazane na rzecz pozostającego jeszcze wówczas w sferze planów muzeum Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego.

Oficjalne otwarcie Muzeum Krajoznawczego Ziemi Łowickiej nastąpiło 20 lutego 1910 roku. Na jego czele stanęła Aniela Chmielińska, wspomagana przez łowiczan i społeczników z regionu. Pomimo ograniczeń finansowych i lokalowych kolekcja muzealna oraz sława tej instytucji w regionie i kraju stale rosła[11]. Tak znaczący rozwój muzeum nie byłby możliwy bez starań jego kierowniczki. Fascynacja kulturą Księżaków oraz chęć jej propagowania sprawiły, że Chmielińska od około 1908 roku zaczęła prowadzić badania etnograficzne Księstwa Łowickiego, poznawać ludzi, ich potrzeby i zdolności. W czasie tych studiów oprócz wiedzy gromadziła liczne egzemplarze strojów księżackich, wycinanki, przykłady haftów, pająków, dzbanuszków na gęsich jajach, rzeźby ludowej[12]. Włodzi-

---

[10] Kierunek ten dobrze objaśnił Marian Stępowski, stwierdzając m.in., że pierwotną koncepcję muzeum pomocy szkolnych „rozszerzyć wypada ze względu na napływające zewsząd obficie dary, z zakresu bądź to fauny i flory krajowej, bądź to przemysłu rodzimego, że przewidywać należy, iż Muzeum z pedagogicznego ściśle, w Muzeum pedagogiczno-krajoznawcze przekształcić się będzie musiało", zob. *Referat Dr-a Marjana Stępowskiego na Zebraniu Ogólnem Polskiej Macierzy Szkolnej w dniu 25 listopada 1907 r.*, w: W. Sołtan, J. Stemler, *Dzieło samopomocy narodowej: Polska Macierz Szkolna, 1905–1935*, Warszawa 1935, s. 78–79.

[11] Początkowo muzeum mieściło się w jednym pomieszczeniu w prywatnym mieszkaniu p. Janczi przy ul. Podrzecznej, dopiero w 1913 r. zbiory zostały przeniesione do większego lokalu przy Rynku Starego Miasta 14, zob. A. Chmielińska, *Sięgnijmy myślą wstecz*, Łowiczanin, 1931, 46, s. 1–2. W 1910 r. muzeum miało 63 skatalogowane okazy, trzy lata później było ich ponad tysiąc, por. sprawozdania w „Rocznikach PTK".

[12] Tradycja robienia wycinanek w Łowickiem nie jest długa, pierwsze przykłady tych wyrobów pochodzą z lat 1865–1870, jednak mistrzostwo wykonania i bogactwo ornamentyki sprawiły, że stanowią jeden ze znaków rozpoznawczych tego regionu. Nieco później, ok. 1875 r. w Księstwie Łowickim pojawiły się pająki, zwane inaczej „światami", czyli ornamentacyjne ozdoby ze słomy i kolorowego papieru podwieszane pod sufitem

mierz Antoniewicz pisał o niej: „Poznała, zrozumiała, oceniła i pokochała Księżaków głębokim rozumem i gorącem sercem, pełnem szczerego entuzjazmu i nieprzesadnego oddania”[13]. Bezkompromisowe, demokratyczne przekonania przejawiające się we wspieraniu najuboższych, popieraniu ludowej wytwórczości i wszelkich działań oświatowych zyskały Chmielińskiej szacunek i zaufanie Księżaków, którzy w odpowiedzi zasilali grono darczyńców i zwiedzających muzeum.

Aktywna postawa obywatelska znalazła uznanie także wśród inteligencji, szczególnie osób związanych z działalnością Towarzystw Dobroczynnych, Polskiej Macierzy Szkolnej, Towarzystwa Higienicznego Warszawskiego, a zwłaszcza Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego. Bez wątpienia spotkania i rozmowy prowadzone w tych środowiskach wpłynęły na zainteresowania Chmielińskiej. Początkowo włączyła się ona przede wszystkim do pracy oświatowej i wychowawczej realizowanej pod szyldem Macierzy i organizacji pomocowych. Jeszcze w 1908 roku jej związki z krajoznawstwem nie były wyraźne. Zmieniło się to najprawdopodobniej pod wpływem Aleksandra Macieszy, prezesa płockiego Towarzystwa Naukowego (od 1906 roku), a jednocześnie członka PTK (od 1907 roku). Późniejsze zainteresowania ludoznawcze Chmielińska rozwijała dzięki wsparciu między innymi ze strony Franciszka Bujaka, Aleksandra Janowskiego, Kazimierza Stołyhwy[14].

Przesunięcie punktu zainteresowań Chmielińskiej można prześledzić na podstawie jej działalności publicystycznej, rozpoczętej jeszcze w czasie pobytu w Płocku (1899). W pierwszych tekstach zajmowała się wyłącznie kwestiami społecznymi. Od roku 1910 zaczęła zamieszczać na łamach regionalnej prasy coraz liczniejsze sprawozdania i relacje z wycieczek krajo-

---

w izbie-świetlicy. Dzbanuszki na gęsich jajach wykonywane były z wydmuszek i papieru, służyły do zdobienia izb mieszkalnych; zob. A. Chmielińska, *Księżacy (Łowiczanie)*, Kraków 1925.

[13] W. A. [W. Antoniewicz], *Nowy honorowy członek P.T.K. – pani Aniela Chmielińska*, Ziemia, 1932, 6, s. 169.

[14] Ibidem, s. 170. Franciszek Bujak (1875–1953) – historyk, wykładowca, prezes Polskiego Towarzystwa Historycznego. Aleksander Janowski (1866–1944) – podróżnik, krajoznawca, współzałożyciel PTK. Kazimierz Stołyhwo (1880–1966) – antropolog, muzealnik, twórca Instytutu Nauk Antropologicznych w Warszawie.

znawczych organizowanych na terenie Królestwa Polskiego, ale także poza granice zaboru, w Poznańskie oraz na terytorium Austro-Węgier. W tym samym czasie opublikowała pierwsze opisy muzeów i wystaw. Wiadomo, że oprócz dobrze jej znanych placówek mazowieckich zwiedziła muzea w Krakowie, Poznaniu, Wiedniu, a ponadto instytucje czeskie i szwajcarskie. Okres podróży i poszerzania wiedzy z zakresu krajoznawstwa zakończył wybuch pierwszej wojny światowej. Już na początku wojny Chmielińska wraz z rodziną wyjechała z miasta, krótko potem wojska pruskie zniszczyły kolekcję zgromadzoną w łowickim muzeum (1914).

Chmielińska wróciła do Łowicza w 1926 roku i przystąpiła do odbudowy zbiorów etnograficznych. Muzeum Etnograficzne Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego Oddział Łowicz, z siedzibą przy Rynku Kościuszkowskim 16/17 (ob. Stary Rynek), udało się otworzyć dla zwiedzających dopiero w roku 1931. Katalog zbiorów Chmielińska opracowała w 1932 roku, w tym samym roku za zasługi na polu krajoznawstwa i ludoznawstwa przyznano jej Honorowe Członkostwo PTK[15]. Do ostatnich lat życia pracowała nad poszerzaniem i opracowaniem kolekcji. Zmarła w Warszawie w 1936 roku. O efektach pasji Chmielińskiej świadczyć może reakcja pedagoga i kompozytora Tadeusza Mayznera (1892–1939), który w księdze pamiątkowej muzeum napisał: „Czuje się z każdego szczegółu, że zbiory rozmieszczone były z głębokim zrozumieniem i miłością. Dlatego to małe i skromne Muzeum zaliczam do najpiękniejszych, jakie na świecie widziałem”[16]. Dla upamiętnienia twórczyni i „odkrywczyni ziemi Łowickiej”, w 1936 roku muzeum nadano patronat Anieli Chmielińskiej.

Opublikowana w 1913 roku broszura *W jakim celu tworzymy muzeum w Łowiczu?* doskonale ilustruje nie tylko założenia, według których miała być budowana kolekcja oraz jej ekspozycja, ale także kontekst, w którym placówka funkcjonowała. Wiele mówi również o samej autorce, jednej z pierwszych kobiet kierujących muzeum oraz piszących na temat muzeów

[15] *Uczczenie p. Doktorowej Anieli Chmielińskiej*, Łowiczanin, 1932, 30, s. 1; W. A., *Nowy honorowy członek P.T.K.*, s. 169–171.

[16] Cyt. za: M. Chmielińska, *Życie i działalność Anieli Chmielińskiej*, s. 66.

i wystaw[17]. Tekst został ogłoszony w styczniu 1913 roku na łamach gazety „Łowiczanin", a następnie przedrukowany w formie broszury sfinansowanej z funduszy Oddziału Łowickiego PTK. Składa się on z dwóch części: w pierwszej są omówione relacje między poznaniem kraju a jego dobrobytem, z uwzględnieniem historycznego rysu i podstawowych zadań muzeum w Łowiczu, w drugiej zaprezentowane poszczególne działy zbiorów, z podaniem informacji o ich twórcach i darczyńcach. Co interesujące, Chmielińska wyjaśniając, czym jest muzeum, właściwie nie podała żadnej definicji, stwierdziła jedynie, że mianem tym określa się „zbiory ciekawych przedmiotów, gromadzonych dla celów naukowych". Równocześnie, zgodnie z ówczesnym rozumieniem pojęcia, podkreśliła wielowiekową tradycję i ciągłość historyczną oraz społeczny charakter tej instytucji. O tym, że muzea stanowiły część polskiej kultury, świadczyć miały „skarbce narodowe" w Krakowie, Poznaniu, Warszawie i Lwowie.

Wstęp ten prowadził do dalszej partii tekstu, mówiącej o konieczności umiłowania i poszanowania rodzimej, czyli polskiej kultury oraz tradycji, także ludowych. Fragment ten doskonale ilustruje wartości, którymi kierowała się Chmielińska w swojej działalności, cenione również przez adresatów tekstu – mieszkańców Księstwa Łowickiego. Podobne sformułowania znaleźć można także w innych krajoznawczych artykułach tej autorki publikowanych w lokalnej prasie[18]. Warto zdawać sobie z tego sprawę, gdyż właśnie w małej, regionalnej skali Chmielińska czuła się najlepiej. Nieliczne teksty o zasięgu krajowym, publikowane w „Ziemi" lub w for-

---

[17] Zob. m.in. relacje z wystaw etnograficznych: *Co nam dała wystawa w Łowiczu*?, Łowicz 1908; *Wystawa „zdobnictwa ludowego"*, Gazeta Świąteczna, 1911, 1567, s. 1–2; *Z powodu Wystawy we Włocławku*, Łowiczanin, 1911, 3, s. 2; *Wystawa pracy kobiety polskiej w Pradze*, Łowiczanin, 1912, 37, s. 1–2; *Dlaczego urządzamy działy ludoznawcze na wystawach?*, Gazeta Gospodarcza, 1925, 38, s. 846–847; *Idea zasadnicza wystaw etnograficznych*, Ziemia, 1925, 9, s. 158–161; *Muzea, czyli skarbnice pamiątek*, Gazeta Gospodarcza, 1927, 2413, s. 7; *Przyczyńmy się wszyscy do powstania Muzeum Ziemi Łowickiej*, Łowiczanin, 1927, 28, s. 2–3; *Zadania muzeów*, Młody Rolnik, 1928, 25/26, s. 203–204.

[18] Np. w artykule *Muzea, czyli skarbnice pamiątek* z 1927 r. Chmielińska powtórzyła niemal bez zmian pierwszą część tekstu z 1913 r., uzupełniając ją o informacje na temat muzeów etnograficznych.

mie książkowej, miały za zadanie promowanie kultury łowickiej, budzenie zainteresowania, a przez to także rynku zbytu dla produktów łowickich[19].

Lokalność tłumaczy zatem propedeutyczny charakter pierwszej części tekstu, budowanie narracji na zestawianiu dobrych i złych rozwiązań[20], opieranie się na autorytetach: zapewne lepiej znanego wśród włościan geografa i poety Wincentego Pola oraz prawdopodobnie mniej znanego „profesora uniwersytetu" Mariana Raciborskiego. Dopiero na tym tle możliwe stało się pokazanie niemałych już wtedy osiągnięć łowickich oraz dalszych planów rozwoju kierowanej przez Chmielińską placówki. Ujęcie w broszurze „ścisłego programu dalszych prac" miało pomóc w gromadzeniu okazów do zbiorów. O ile bowiem pierwsza część tekstu ma za zadanie przekonać o wartości muzeum w ogóle i o konieczności jego funkcjonowania w Łowiczu, o tyle druga stanowi jasną wskazówkę dla przyszłych darczyńców, informującą, co stanowi przedmiot zainteresowania instytucji i do kogo należy się zgłaszać w celu przekazania darów. Zachętą do takiej działalności było także imienne wskazanie dotychczasowych ofiarodawców.

Do opracowania programu muzeum, co Chmielińska zresztą podkreśliła, posłużyły „porady" specjalistów. Zawierały je dwa teksty: *Wskazówki do zbierania przedmiotów na wystawę etnograficzną* z 1887 roku, przygotowane przez Izydora Kopernickiego we współpracy z Oskarem Kolbergiem i Adrianem Baranieckim, oraz *Wskazówki dla zakładających muzea przyrodniczo-krajoznawcze* sporządzone przez Mariana Raciborskiego około 1911 roku. Pierwsze *Wskazówki* być może powstały w związku z postawionym przez Kopernickiego na posiedzeniu komisji antropologicznej Wydziału Matematyczno-Przyrodniczego Akademii Umiejętności (11 listopada 1886 roku) wnioskiem w sprawie rozpoczęcia systematycznych badań etnograficznych w kraju. Wniosek ten został poparty między innymi przez komi-

[19] Na ekonomiczny aspekt działalności Chmielińskiej zwrócono uwagę w poświęconym jej wspomnieniu pośmiertnym, zob. J. Stemler, *Śp. Aniela Chmielińska*, Kurier Warszawski, 1936, 99, s. 9–10.

[20] Z jednej strony dobrym przykładem była organizacja muzeów za granicą, m.in. w leżącej poza cywilizacją europejską Japonii, z drugiej zaś wysoka wartość rodzimej, polskiej wytwórczości, bez obcych wpływów.

się oraz Oskara Kolberga[21]. Konieczność właściwego opisania zachowanej jeszcze spuścizny ludowej była w tym czasie wielokrotnie podkreślana. Rosnące zainteresowanie etnografią, przejawiające się w gromadzeniu okazów i organizowaniu wystaw ludoznawczych, dla podtrzymania wartości poznawczych zbieranych artefaktów wymagało co najmniej podstawowej wiedzy i doświadczenia. Przygotowane przez Kopernickiego propozycje, konsultowane z pozostającym w tym czasie pod jego opieką Kolbergiem i serdecznym przyjacielem Adrianem Baranieckim, wychodziły naprzeciw tym właśnie potrzebom. Podany we *Wskazówkach* podział na działy tematyczne wystawy, wraz ze szczegółowym omówieniem reprezentatywnych dla nich typów okazów, znalazł dokładne odzwierciedlenie w projekcie Chmielińskiej. Najprawdopodobniej miała ona możliwość zapoznania się ze *Wskazówkami* Kopernickiego około 1909 roku, w związku z projektowaną na kolejny rok lwowską wystawą etnograficzną. Niewykluczone, że broszura komitetu wystawowego została przesłana prosto na ręce aktywnej już wówczas na polu etnografii kierowniczki łowickiej sekcji muzealnej Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego.

Drugie *Wskazówki* zostały opracowane przez członków Sekcji zachęty do badań fizjograficznych Polskiego Towarzystwa Przyrodników im. Kopernika[22] pod kierunkiem Mariana Raciborskiego. Opublikowano je na łamach czasopisma „Kosmos" w 1911 roku, ale Chmielińska najprawdopodobniej dowiedziała się o nich za pośrednictwem „Ziemi", gdzie jeszcze w tym samym roku zamieszczona została ich recenzja[23]. Nawiązania do *Wskazówek* Raciborskiego są w tekście Chmielińskiej wyraźne, począwszy od wstępu, po układ i omówienie poszczególnych działów. Łowicka bro-

---

[21] *Posiedzenie Komisji Antropologicznej*, Rozprawy i Sprawozdania z Posiedzeń Wydziału Matematyczno-Przyrodniczego Akademii Umiejętności, 15, 1887, s. LXXIV; por. także J. Karłowicz, *Izydor Kopernicki*, Kraków 1892.

[22] Polskie Towarzystwo Przyrodników im. Kopernika zostało założone w 1875 r. we Lwowie z inicjatywy profesorów lwowskiego uniwersytetu, do najważniejszych jego zadań należało wspieranie działalności Komisji Fizjograficznej Akademii Umiejętności w Krakowie, zob. E. Pyza, *140-lecie Polskiego Towarzystwa Przyrodników im. Kopernika*, PAUza Akademicka, 2015, 310, s. 2–3.

[23] M. W. [M. Wawrzeniecki], [Nowe książki] *Wskazówki dla zakładających muzea przyrodniczo-krajoznawcze*, Ziemia, 1911, 39, s. 647–648.

szura nie powiela jednak bezrefleksyjnie zapożyczonych treści. Wprawdzie zaczerpnięte z nich zostały podstawy struktury programu łowickiego muzeum, ale kolekcja zyskała indywidualny charakter. Stało się to dzięki zaproszeniu do współpracy w tworzeniu zbiorów specjalistów z zakresu ogrodnictwa, pszczelnictwa, higieny, między innymi Edmunda Jankowskiego, wykładowców szkoły w Pszczelinie oraz Aleksandra Macieszy.

Tekst *W jakim celu tworzymy muzeum w Łowiczu?* miał z założenia lokalny charakter i zasadniczo takie było również jego oddziaływanie. Głównymi darczyńcami muzeum byli mieszkańcy regionu, oni również najliczniej zwiedzali jego ekspozycję. Publikacja, pomimo nadania jej formy broszury, możliwej do nabycia tylko w muzeum, nie miała szerokiego grona odbiorców. Znana była natomiast wśród krajoznawców i etnografów, świadcząc o działalności łowickiej placówki, i uwzględniana jako jedna z ważniejszych pozycji w pisarskim *oevre* Chmielińskiej. Autor recenzji, która ukazała się na łamach „Ziemi", stwierdził: „Jako wzór szeroko ujętego planu pracy u podstaw może oddać broszurka p. Chmielińskiej duże usługi wszędzie, gdzie się do tworzenia zbiorów prowincyonalnych przystępuje, i stąd godna jest rozpowszechnienia – przy uwzględnieniu warunków lokalnych – daleko poza granicami Łowicza, dla którego ją autorka pisała"[24].

Na ile proponowany przez Chmielińską program udało się zrealizować – trudno obecnie ocenić, gdyż zbiory zostały zniszczone w 1914 roku. Pochodząca z 1913 roku opinia Kazimierza Moszyńskiego daje pewne wyobrażenie o ekspozycji muzeum: „Szerzenie oświaty drogą naukowych pokazów i popularnych pogawędek jest przewodnią ideą […], stąd też najpokaźniej przedstawiają się tutaj te działy zbiorów, które owej idei odpowiadają, więc przede wszystkiem kolekcye przyrodnicze, zdjęcia z natury, tablice statystyczne, wreszcie okazy rozumowego wykładu o rolnictwie i przemyśle"[25]. Tekst Chmielińskiej jest zatem świadectwem dojrzewania pewnej koncepcji muzealnej, charakterystycznej dla pierwszych lat działalności muzeów krajoznawczych, których zadaniem było wypełnienie braków w zakresie szkolnictwa, ochrony zdrowia, gospodarki, kultury.

---

[24] *t.*, [Nowe książki] *Aniela Chmielińska, W jakim celu tworzymy muzeum w Łowiczu, 1913*, Ziemia, 1913, 13, s. 208.

[25] K. Moszyński, *Zbiory łowickie*, Ziemia, 1913, 15, s. 275–276.

Wyraźne jeszcze wówczas dążenie do całościowego opisania świata łączy w sobie wątki pamięci mnemonicznej o charakterze dydaktycznym z podkreślanymi przez autorkę wyraźnie patriotyzmem oraz przynależnością do wspólnoty lokalnej i narodowej. Te pierwsze cechy stopniowo ustępowały budowanej przez łowickie muzeum pamięci patrymonialnej. Druga kolekcja, tworzona przez Chmielińską trzynaście lat później, miała już zupełnie inny charakter – był to zbiór przede wszystkim etnograficzny, bazujący na wiedzy i doświadczeniu twórczyni łowickiego Muzeum Etnograficznego, stanowiący swego rodzaju ukoronowanie pamięci o lokalnej społeczności i jej kulturze materialnej.

Aldona Tołysz

Zenon Przesmycki „Miriam”

Pro arte

1914

komentarz

Aldona Tołysz

Podstawa edycji:

Pro arte: uwagi o sztuce i kulturze: nieco z obyczajów, teatry, kabarety, muzyka, literatura, sztuki plastyczne, Warszawa [s.n., 1914], s. 510–530 oraz 538–545, przedruk z: Nowa Gazeta, 1908, 359, s. 1–2; 361, s. 1–2; 363, s. 1–2.

Wykorzystano fragment ilustracji:

Ornament, Chimera, 1901, 10/12 (październik-grudzień) (źródło: https://polona.pl/item/chimera-1901-z-10-12-pazdziernik-grudzien,MjMzNDIwNjY/0/#info:metadata).

GENEZA MUZEÓW SZTUKI I BŁĘDNE ICH DROGI

Muzea publiczne niedługą posiadają historyę, wiek bowiem zaledwie przeżyły. Ale w ciągu swego krótkiego istnienia taką zasadniczą przebyły przemianę, takie nowe spostrzegły przed sobą zadania, tak bardzo przeobraziły się w samej swej istocie, że zakładając nową instytucyę muzealną i chcąc uniknąć daremnego błądzenia i poprawiania się, z całemi dziejami tego rozwoju bacznie liczyć się trzeba.

I dziś jeszcze na wielu punktach niemasz zgody, i dziś jeszcze szuka się dopiero sposobów do urzeczywistnienia szerszych, pełniejszych zamierzeń i dziś jeszcze kierownicy najlepszych muzeów nie uważają bynajmniej, aby nowe, świeżo uwydatnione cele i postulaty wyczerpywały ostatecznie zakres działalności tych zupełnie *sui generis* instytucyj. „Dopóki muzea nie skamienieją" – powiada A. Lichtwark[1] – „będą musiały zmieniać się nieustannie. Każda generacya nowe narzucać im będzie zadania"[2]. Każdy twórczy kierownik i organizator – zmodyfikowalibyśmy zdanie ostatnie – coraz nowe odkrywać będzie horyzonty oraz drogi do nich wiodące.

Wytyczne wszakże linie, przewidujące i uwzględniające możliwość przyszłych zmian i postępów zostały już nakreślone – i chodzi o to, ażeby przynajmniej przeciw nim bezcelowo nie grzeszyć.

Możebność powstania swego oraz imponujące odrazu rozmiary zawdzięczają najstarsze i najbardziej znane muzea publiczne, przede wszystkiem, arystokratyczno-zbierackim zamiłowaniem panujących i możnowładców z czasów odrodzenia, a zwłaszcza z epoki absolutyzmu oświeconego. Bez

---

[1] Alfred Lichtwark (1852–1914) – historyk sztuki, kurator, edukator muzealny, w latach 1886–1914 dyrektor Kunsthalle w Hamburgu.

[2] „Solange die Museen nicht versteinern, werden sie sich wandeln müssen. Jede Generation wird ihnen neue Aufgaben bieten", A. Lichtwark, *Museen als Bildungsstätten*, in: *Die Museen als Volksbildungsstätten: Ergebnisse der 12. Konferenz der Centralstelle für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen*, Berlin 1904, s. 8.

otrzymanego po nich spadku – powiada słusznie dyrektor Jessen[3] – bylibyśmy dziś bardzo biedni[4], a Lichtwark stwierdza, że wiele państw i miast niemieckich posiada nader cenne galerye, które jednak ani o krok naprzód się nie ruszyły od chwili, gdy dany książę zaprzestał je pomnażać[5].

Te wielkopańskie zbiory, zwłaszcza z XVII i XVIII wieku, miały kilka cech charakterystycznych, to dodatnich, to ujemnych, które zasadniczo różnią je od późniejszych instytucyj muzealnych. Przede wszystkiem stanowiły one własność ściśle prywatną, dostępną jedynie dla właściciela i jego gości, t. j., dworskich i arystokratycznych sfer społeczeństwa. Powtóre, były to kolekcye wszechstronne (galerye obrazów i antyków, zbiory historyczne, etnograficzne i przyrodnicze, gabinety sztychów, medali, numizmatów, gabinety osobliwości i rzadkości (Kunstkammern), skarbce (Schatzkammern) i t. p.), które wraz z biblioteką, teatrem, operą, salą koncertową, urządzeniami do zabaw i sportów, botanicznemi i zoologicznemi ogrodami, stanowiły części składowe wielkiej całości, jaką wyobrażał pałac królewski czy wielkoksiążęcy. Wreszcie cechował zbiory te stały i bliski kontakt ze współczesną wiedzą i sztuką, aż do ostatnich, najnowszych jednej i drugiej objawów, co świadczyło o istotnych naukowych i artystycznych potrzebach arystokratycznego społeczeństwa.

---

[3] Peter Jessen (1858–1926) – historyk sztuki, pracownik biblioteki Kunstgewerbemuseum w Berlinie, następnie dyrektor Staatlichen Kunstbibliothek w Berlinie.

[4] Jessen wyznaczył ramy historyczne dla muzeów artystycznych i rzemiosła artystycznego, konieczne dla zrozumienia i budowania muzealnego dyskursu; miały one, w ocenie autora, pomóc muzealnikom w umiejętnym dysponowaniu spuścizną. Pisał: „Diese Einsicht wird uns allen helfen, das Erbe, das wir anzutreten wünschen, zum mindesten mit dem schuldigen Respekt anzusehen”; nieco dalej odwoływał się do konkretnych przykładów: „Denn es waren glühende Kunstliebhaber und unermüdliche Sammler darunter, der Erzherzog Ferdinand auf Ambras, August I. in Dresden und viele andere, und was sie gesammelt haben, gehört, wie wir allen wissen, heute zum wertvollsten Kunstbesitz in den europäischen Museen, besonders in unseren deutschen Sammlungen der großen und kleinen Residenzen”, P. Jessen, *Die Kunstmuseen*, in: *Die Museen als Volksbildungsstätten*, s. 14.

[5] „Es gibt in Deutschland noch große Städte und Staaten, die ihre wertvollen Galerien aus dem absolutistischen Zeitalter genau auf dem Standpunkt verharren lassen, wo der Fürst ihre Vermehrung aufgegeben hat, also um mehr als ein Jahrhundert hinter der eignen Zeit”, A. Lichtwark, *Museen als Bildungsstätten*, s. 8–9.

Wszystko to zasadniczym uległo zmianom z nadejściem rewolucyi francuskiej, od której – mimo założenia już w r. 1753 Muzeum Brytańskiego „for the general use and the benefit of the public"[6] – właściwy początek muzeów publicznych datować trzeba. Francya dała tu przykład całej Europie i odnośne wyniki zaszłych w niej wypadków politycznych wpłynęły decydująco na kwestye muzeologiczne nawet w tych krajach, gdzie dawny system rządów utrzymał się bez zmiany.

Z usunięciem dynastyi Burbonów prysło ogniwo „królewskiego pałacu", wiążącego przeróżne zbiory, jako swoje części składowe w jedną całość. Teraz każda poszczególna kolekcyja poszła swoją odrębną drogą, stała się samodzielną, o siebie tylko dbającą instytucyą. Rozdział ten przyjął się w całej Europie i przetrwał aż do końca XIX wieku. Dopiero na zjeździe mannheimskim 1903 r.[7], po raz pierwszy, przedstawiciele najrozmaitszych muzeów (artystycznych, historycznych, etnograficznych, przyrodniczych, przemysłowych etc.) poczęli wspólnie się naradzać nad wspólnemi zasadniczemi zadaniami, co z radością powitał Lichtwark, według którego nowe kiedyś połączenie, choćby w postaci poddania wszelkich muzealnych instytucyj jednej, wspólnej, specyalnej władzy, leży w linii rozwoju.

Drugą zmianę wywołała uchwalona przez rząd rewolucyjny nacyonalizacya dóbr domu królewskiego. Rzecz prosta, że będące teraz własnością ogółu zbiory i galerye musiano temu ogółowi otworzyć – i już w r. 1791 dekret Zgromadzenia Narodowego uczynił muzeum Luwru publicznem i dla wszystkich dostępnem[8]. Wkrótce potem na całym obszarze Europy

---

[6] Przesmycki cytuje, w nieco zmienionej formie, fragment uzasadnienia dla przyjęcia legatu Sir Hansa Sloane i ustanowienia British Museum; w oryginale: „therefore to the End that the said *Museum* or Collection may be preserved and maintained, not for the Inspection and Entertainment of the Learned and the Curious, but for the General Use and Benefit of the Publick", 26 Geo. II cap. XXII, London, England, 7 June 1753, cyt. za: *Acts and Votes of Parliament Relating to the British Museum with the Statutes and Rules Thereof, and the Succession of Trustees and Officers*, London: Printed by W. Bulmer and co. 1805, s. 12–13.

[7] Zjazd w Mannheim odbył się 21–22 VIII 1903 r. pod hasłem „Museen als Volksbildungsstätte" („Muzea jako miejsce kształcenia narodu"), zgromadził ponad 180 uczestników, w większości przedstawicieli niemieckich muzeów.

[8] Dekret uchwalony 26 V 1791 r. stwierdzał: „Le Louvre et les Tuileries réunis seront le palais national destiné à l'habitation du roi et à la réunion de tous les monuments des

zaczęto stopniowo udostępniać warstwom najszerszym zbiory i galerye, nawet tam, gdzie one pozostały prywatną własnością domów panujących, a gdzie – jak w Anglii – korona nie chciała ogołacać swych zamków i pałaców, nabyto na koszt państwa wielką kolekcyję prywatną, aby z niej utworzyć otwartą dla wszystkich Galeryę Narodową[9].

Muzea stały się odtąd z reguły publicznemi – i wszystkie zakładane później – przez prowincye, miasta, dyecezye, wsie nawet – instytucye muzealne już się bez wyjątku do tej reguły stosowały.

Trzecią wreszcie zmianą, specyalnie już dotyczącą galeryj rzeźb i obrazów, było zerwanie ciągłej, bezpośredniej styczności między niemi a sztuką współczesną, żyjącą i rozwijającą się. Zabrakło pana, tworzącego swe zbiory według własnych, wrażliwych i wyrobionych upodobań, nierobiącego przeto różnicy między sztuką dawną a nową, szukającego jednako w jednej i drugiej dzieł, któreby mu zadowolenie estetyczne dawały. Nowy, tytularny właściciel (naród) nie był zdolny do takiej czynnej inicyatywy, przyjął poprostu odziedziczoną puściznę, nie bardzo zdając sobie sprawę z jej znaczenia, nie myśląc o bogaceniu jej nowemi, własnemi elementami i pragnąc tylko spadek przechować. Wielkie stoliczne galerye sztuki, z chwilą przekształcenia się z prywatnych zbiorów królewskich, czy wielkoksiążęcych, w samoistne instytucye publiczne, stały się odrazu wyłącznemi zbiornikami przeszłości[*].

Jakież *cele* i *zadania* postawili sobie ich kierownicy? jak pojęli *zakres ich działalności*?

---

sciences et des arts et aux principaux établissements de l’instruction publique”, cyt. za: J.-M. Léri, *Le Louvre du palais royal au musée national*, in: *Patrimoine parisien 1789–1799. Destructions, créations, mutations*, Paris 1989, s. 96–101.

[9] W 1824 r. rząd brytyjski zakupił od bankiera Johna Juliusa Angersteina 38 obrazów, które do czasu wzniesienia gmachu National Gallery przy Trafalgar Square eksponowane były w domu kolekcjonera w Pall Mall. Za obrazy i siedzibę zapłacono 60 tys. funtów. Zbiór ten uzupełniały dalsze zakupy i dary osób prywatnych, które pozwoliły na stworzenie zbiorów narodowych. Brytyjski polityk George Agar-Ellis w artykule opublikowanym na łamach “Quarterly Review” (1824) stwierdził: „[This] acquistion […] forms undoubtedly a most important era in the history of arts in this country”, cyt. za: Ch. Saumarez Smith, *The National Gallery: A Short History*, London 2009, s. 25.

[*] Był to fakt poprostu fatalny, nietyle nawet ze względu na brak poparcia dla artystów żyjących, ile dlatego, że u publiczności, nieodczuwającej potrzeby spółżycia ze sztuką

własnej epoki, nie może być mowy o jakimś głębszym, szczerym stosunku do dzieł sztuki dawnej. Z ostatniego pewnika mało kto zdaje sobie sprawę; co do pierwszego względu spostrzeżono się po niejakim czasie (zapewne skutkiem przypominania się interesowanych, niekiedy aż nazbyt płaczliwego) – i zaczęto zakładać specyalne zbiory dzieł artystów żyjących, lub przynajmniej działających w ostatnich czasach. Tak, w ćwierć wieku przeszło po otwarciu Luwru, rząd francuski założył znane muzeum w ogrodzie luksemburskim. Później jeszcze po powstaniu imponującego „Rijks-Muzeum", zdobył się Amsterdam na swe Stedelijk, poświęcone wyłącznie dziełom malarzy XIX wieku, holenderskich i obcych. W Londynie dopiero w r. 1897 otwarto przeznaczoną dla sztuki dzisiejszej *The National Gallery of British Art*. Gdzieindziej musiały przyjąć na siebie to zadanie różne Kunstvereiny i Towarzystwa Zachęty. Ale i te ostatnie, i wymienione muzea specyalne, nieosobliwie spełniają swą rolę. Komitetowy sposób załatwiania spraw, prowadzący do godzenia się na nieszkodliwe miernoty, popieranie rozgłośnionych przede wszystkiem nazwisk, nadużycia wreszcie (jak w niektórych muzeach) – sprawiają, że gdyby nie wymuszane niekiedy podarunki wrażliwych i rozmiłowanych kolekcyonerów, te zbiory nowej sztuki niewielką miałyby wartość. Bez Caillebotte'a i Hayem'a luksemburskie muzeum nie miałoby nic z impresyonistów i nic z Gustawa Moreau. Hr. Schack uratował, rzec można, sztuce niemieckiej Böcklina i Feuerbacha. Londyńskiej galeryi nowej sztuki „grono gentlemenów" musiało podarować z ironicznym napisem Burne-Jonesowskiego „Króla Kofetuę", bo inaczej brakłoby zupełnie w jej zbiorach tego wielkiego artysty. [AT: Nationale Kunst-Gallerij zostało założone w 1800 r. w Hadze, a następnie przeniesione do Amsterdamu (1808) i przemianowane na Muzeum Państwowe (Rijksmuseum). Stedelijk Museum (Muzeum Miejskie) zostało otwarte w 1895 r., a w jego zbiorach znalazła się kolekcja Stowarzyszenia na rzecz Utworzenia Publicznej Kolekcji Sztuki Współczesnej (Vereeniging tot het Vormen van een Openbare Verzameling van Hedendaagsche Kunst). Zbiory sztuki współczesnej tworzone były już od 1875 r. z inicjatywy Christiaana Pietera van Eeghen (1816–1889), zob. *Catalogus van schilderijen teekeningen en beelden in het Stedelijk Museum: bijeengebracht door de vereeniging tot het vormen van een openbare verzameling van hedendaagsche kunst te Amsterdam*, Amsterdam 1905, s. 3–4. Podstawą zbiorów sztuki brytyjskiej stały się donacje Roberta Vernona (1847) i Johna Sheepshanksa (1857), które pozwoliły na utworzenie Galerii Narodowej (National Gallery) przy Museum South Kensington (ob. Victoria & Albert Museum). W 1897 r. Henry Tate ufundował budynek i przekazał na rzecz państwa kolekcję sztuki wiktoriańskiej. Zbiory te, ukierunkowane na twórczość współczesną, stały się podstawą Narodowej Galerii Sztuki Brytyjskiej (National Gallery of British Art), znanej obecnie pod nazwą Tate Britain; K. Moore Heleniak, *Victorian Collections and British Nationalism: Vernon, Sheepshanks and the National Gallery of British Art*, Journal of the History of Collections, 12, 2000, 1, s. 91–107. Gustave Caillebotte (1848–1894) – malarz, zapisał na rzecz państwa swoją kolekcję prac impresjonistów, pod warunkiem jej eksponowania w Luwrze, co wywołało sprzeciw w środowiskach konserwatywnych; na temat kulisów tzw. *l'affaire Caillebotte*

Francya tu znowu, skutkiem *potrzeby*, wynikłej z wypadków historycznych, zdecydowała o całej kwestyi, a Europa decyzyę tę przyjęła naśladowczo. Prawdziwy zalew dzieł sztuki, napływających do Luwru bądź z unarodowionych zamków królewskich, bądź z łupu armij rewolucyjnych i napoleońskich, zmuszał przedewszystkiem do *uporządkowania*, usystematyzowania tego olbrzymiego chaosu, oraz do odpowiedniej *konserwacyi* nagromadzonych „skarbów”. Później pragnienie, aby dane muzeum reprezentowało możebnie zupełny obraz dziejów sztuki, potrzeba zapełnienia luk, ujawnionych przy grupowaniu, wreszcie rywalizacya różnych galeryj o wielkość i bogactwo – dodały do powyższych dwóch zadań trzecie: *pomnażanie* zbiorów, i to nie z nowych płodów sztuki, lecz z zakresu tejże przeszłości.

I przez lat pięćdziesiąt bez żadnych protestów, a potem przez prawie drugie pół wieku mimo głosów protestujących, działalność muzeów do trzech tych ograniczała się obowiązków. Reszcie zadań (którą jeśli sobie uświadamiano, to nader mętnie), zdawało się, iż zadość czyni otwarcie na oścież drzwi – zadarmo, jak wszędzie, lub za pieniądze, jak we Włoszech – każdemu wejść chcącemu.

Był to okres w dziejach muzeów, który nazwaćby można epoką *panowania historyi sztuki*. Młodą tę w początkach XIX wieku umiejętność wezwano słusznie na pomoc, gdy chodziło o wybrnięcie z pierwotnego zamętu i wprowadzenie jakiegokolwiek ładu w niepoliczone masy odziedziczonych po XVII i XVIII wiekach kolekcyj. I sama ona skorzystała przytem, bo rozwinęła się zdumiewająco szybko dzięki bajecznym ilościom materyału – i pracy dokonała olbrzymiej, jednej z największych w ubiegłym

---

zob. P. Vaisse, *Deux façons d'écrire l'histoire. Le legs Caillebotte*, Paris 2014. Charles Hayem (1839–1902) – kolekcjonował dzieła impresjonistów, szczególnie Gustave'a Moreau, część zbiorów została przekazana do Muzeum Luksemburskiego. Adolf Friedrich von Schack (1815–1894) – gromadził m.in. dzieła współczesnych artystów niemieckojęzycznych; swoją kolekcję przekazał w 1876 r. cesarzowi Wilhelmowi II, który zdecydował się pozostawić tzw. Schack-Galerie w Monachium. Obraz „Król Kofetua i żebraczka”, namalowany przez Edwarda Burne-Jonesa w 1884 r., został zakupiony przez Edwarda hr. Wharncliffe, a następnie dzięki publicznej zbiórce odkupiony i przekazany do Tate Britain w 1900 r., S. Wildman, J. Christian, *Edward Burne-Jones, Victorian Artist-Dreamer*, New York 1998, s. 197, 250, 254.]

stuleciu, gdy cały ten materyał stopniowo zautentyzowała, skatalogowała, rozklasyfikowała według epok i szkół, i wogóle opracowała naukowo. Ona to poniekąd – jak słusznie zwraca uwagę Jessen – odsłoniła w ciągu ubiegłego wieku nowe wielkie dziedziny sztuki i kultury: starożytności egipskie i asyryjskie, plastykę chrześcijańską, sztukę przedhistoryczną, sztukę ludową, sztukę dalekiej Azyi itd.[10] Dzięki jej, stał się możebnym ów jedyny w swoim rodzaju, daleko zostawiający za sobą nawet British Museum, projekt całego kompleksu wiążących się z sobą muzeów artystycznych, historycznych, etnograficznych i archeologicznych, wypracowany przez Bodego i przedstawiony w specyalnym *Raporcie* Landtagowi pruskiemu 9 marca r. 1907[11].

Ale, obok tych niezaprzeczonych ogromnych plusów, ma historya sztuki na swym rachunku i minusy olbrzymie, zwłaszcza od chwili, gdy rej wodzić w niej jęli, podobnie zresztą jak w historii literatury, rozmaici – jak ich zwie Peladan[12] – „hoplici kultury": erudyci, paleografi, archiwiści, pedanci i dłubacze, znający wszystkie daty, szczegóły życiorysowe, wpływy rasy i miejsca, wszystkie zbieżności i różnice szkół i epok, wszystkich prekursorów i następców, ale pozbawieni doszczętnie wrażliwości estetycznej, *nieczujący* przed dziełem sztuki nic, prócz owych wspomnień i wniosków erudycyjnych, i dlatego niewidzący w niem nic innego nad *dokument*[13].

---

[10] W tekście Jessena ten fragment brzmi: „Und die Kunstgeschichte, die Wissenschaft, ist es gewesen, welche neue, große Kunst- und Kulturgebiete im Laufe des 19. Jahrhunderts erschossen hat. Bis zum Jahre 1800 gab es im wesentlichen nur Gemäldegalerien, Münzkabinette, Antikensammlungen und Kupferstichkabinette. Jetzt traten nach und nach dazu die ägyptischen und assyrischen Altertümer, die christliche Plastik, die prähistorische Kunst, die Völkerkunde mit ihren mannigfachen Blicken in reiche Kulturwelten", P. Jessen, *Die Kunstmuseen*, s. 15.

[11] *Denkschrift. Betreffend Erweiterungs- und Neubauten bei den Königlichen Museen in Berlin* opracował historyk sztuki i muzealnik Wilhem von Bode (1845–1929) w lutym 1907 r. Tekst memorandum zob. m.in. w autobiografii W. von Bode, *Mein Leben*, Bd. 2, Berlin 1930, s. 239–248.

[12] Joséphin Péladan (1858–1918) – francuski pisarz, publicysta, krytyk sztuki, okultysta.

[13] Péladan mianem „hoplitów" określał ludzi mających warsztat, lecz pozbawionych wrażliwości ducha. Np. w znanym Przesmyckiemu dziele *L'art ochlocratique* opisując malarstwo Paula Alberta Laurensa stwierdził: „Il est solide, vivant, mais vulgaire, un hoplite

Względem muzeów zgrzeszyła historya sztuki niewybaczalnie tem, że na trzy przeszło ćwierci stulecia zasłoniła istotne ich cele, że powołana na pomocnicę jęła grać rolę pani, że to, czemu winna była służyć, swojem wyłącznie uczyniła narzędziem, że z gmachów i sal, mających mówić wielkim twórczym głosem, zrobiła nieme, dla niej tylko pożytek przedstawiające, ale zupełnie *skuteczności estetycznej pozbawione* archiwa dokumentów (Grosse)[14], że zbiory wiecznie żywych dzieł sztuki obróciła w martwe, mdły zapach nudy wyziewające herbarya (Muther)[15], że przez nią to, co miało być sztuk plastycznych świątynią, stało się ich więzieniem (Sizeranne)[16]. Gdyby historyk literatury poważył się twierdzić otwarcie,

---

de l'art", a nieco dalej, krytykując brak wrażliwości u rzeźbiarzy: „et la poésie ne hante guère leur crâne d'hoplite", J. Péladan, *L'art ochlocratique*, Paris 1888, s. 28, 173.

[14] Przesmycki streścił w tym miejscu większy fragment wypowiedzi etnologa i kuratora miejskiej kolekcji sztuki we Freiburgu (Städtische Kunstsammlungen) Ernsta Grosse (1862–1927), por. oryginalny tekst: „So verschieden nun die beiden Bildunsaufgaben sind, die einem Kunstmuseum gestellt werden können, so verschieden sind auch die Mittel und Wege, die zu diesen Zielen fuhren. Das eine Aufstellung und Bezeichnung der Kunstwerke, die sich für das kunstwissenschaftliche Interesse ganz vortrefflich eignet, dem Kunstgenuß keineswegs förderlich zu sein braucht, davon kann man sich in den meisten unserer Museen zur Genüge überzeugen. Unsere großen Kunstsammlungen sind in der Tat wesentlich nach wissenschaftlichen Prinzipien angelegt und angeordnet. Anderen großen Kunstsammlungen sind in der Tat wesentlich nach zunächst eingestandener- oder nichteingestandenerweise gar nichts anderes, als kunsthistorische Archive; sie sind dazu bestimmt, das für das Studium der kunstgeschichtlichen Entwicklung nötige Material aufzunehmen und aufzubewahren", E. Grosse, *Die Aufstellung und Bezeichnung in Kunstmuseen*, in: *Die Museen als Volksbildungsstätten*, s. 122.

[15] Richard Muther (1860–1909) – historyk sztuki i wykładowca. Najprawdopodobniej Przesmycki nawiązuje w tym miejscu do komentarza Muthera na temat twórczości artystycznej we Francji w latach 1850–1870: „Zu dem kulturpsychologischen kommt der künstlerische Wert der Blätter. Es ist mit Karikaturen eine mißliche Sache. […] So kommt es, daß man in Karikaturensammlungen wie in Herbarien blättert. Was einst lebendig war, ist vergilbt. Was einst belacht wurde, langweilt heute. Von Daumiers Blättern gilt das nicht", R. Muther, *Geschichte der Malerei*, Bd. 3, *18. und 19. Jahrhundert*, Leipzig 1909, s. 195.

[16] Robert de La Sizeranne (1866–1932) – pisarz i krytyk sztuki. Przesmycki odwołuje się do tekstu Sizeranne'a *Les prisons de l'art*, który zaczyna się słowami „Ce sont les musées", R. de La Sizeranne, *Les prisons de l'art*, Revue des Deux Mondes, 156, 1899, 4, s. 114–138.

że *Iliada*, *Hamlet* lub *Improwizacya* mają znaczenie tylko dokumentów, pozwalających mu wyprowadzić te lub inne wnioski każdy snadź parsknąłby śmiechem, a ten i ów przypomniałby sobie może wrażenie Michała Anioła, „urastającego na dwadzieścia stóp w górę" przy czytaniu Homera. Tymczasem historya sztuki, rządząca muzeami, to właśnie – mimo gładkich obowiązkowych frazesów – *czynem* twierdziła o dziełach sztuki plastycznych. Kazała muzeom *zbierać, porządkować* i *konserwować* je – na co? Tylko na dokumenta dla siebie – bo jednocześnie czyniła wszystko, aby całe inne, właściwe ich działanie i znaczenie utrudnić, zahamować, uniemożebnić. W zrozumiałej zresztą – z jej punktu widzenia – pogoni za możliwie największem bogactwem i zupełnością materyału, doprowadziła wszystkie prawie muzea do takiego *przepełnienia*, że – jak mówi Grosse – dzieła sztuki są tam prawie tak stłoczone, jak książki w bibliotece[17]. Ale kilkunastu książek na dzień nikt nikomu czytać nie każe. Tymczasem w muzeum, „otwartem dla wszystkich", daje się przeciętnemu widzowi, nieobytemu ze sztuką, nie umiejącemu jeszcze patrzeć poprostu, a cóż dopiero odczuwać, kilkaset lub kilka tysięcy dzieł do obejrzenia w ciągu kilku godzin[18]. Na dodatek, rozmieszczenie ich – według ściśle naukowych zasad – szkołami, epokami, krajami, otępia do reszty – powiada Grosse – i tak nieznaczną wrażliwość nieszczęsnego widza przez *nadmierne skupienie jednogatunkowych wrażeń*[19]. Bezradność, z jaką ludzie stają

---

[17] „Die Kunstwerke sind dort ungefähr so untergebracht, wie die Bucher in einer Bibliothek. Für einen Kunstforscher bietet dieser Zustand keinen großen Nachteil", E. Grosse, *Die Aufstellung und Bezeichnung in Kunstmuseen*, s. 122.

[18] „Um so mehr verleidet diese gedrängte Aufstellung aber dem Kunstfreunde seinen Genuß; besonders für einen Menschen, der in der Betrachtung von Kunstwerken nicht geübt ist – und aus solchen Menschen besteht doch gerade die Masse des arbeitenden Volkes, ist es infolge des Packsystems in unseren Museen geradezu unmöglich, einen reichen und tiefen Eindruck selbst von den allergrößten Kunstwerken zu erlangen", ibidem, s. 123.

[19] „Unsere Gemälde- und Skulpturen-Galerien sind noch historischen Gesichtspunkten aufgestellt, die Werke der verschiedenen Meister, Schulen, Schätze der Kunstgewerbemuseen wiederum sind nach technologischen Gesichtspunkten geordnet: in beiden Fällen also nach durchaus wissenschaftlichen Prinzipien. […] Die ästhetische Wirkungslosigkeit unserer großen Kunstsammlungen, die Ermüdung und Langeweile, mit der die meisten Besucher durch die Galerie wandern – die meisten Besucher, die eben

przed obrazami czy rzeźbami, które mogłyby im być źródłem najwyższych rozkoszy i wielkiego podniesienia duchowego; bezplanowe, bezcelowe błąkanie się ich po niepoliczonych salach; nuda i zmęczenie, z jakiemi po kilku godzinach wychodzą z muzeum, aby do niego nieprędko lub nigdy nie wrócić – oto czem się tłómaczy smutny fakt, że *mniemana dostępność galeryj dla wszystkich zupełnem była złudzeniem*; że – jak stwierdza Lichtwark – liczba przyjezdnych do Berlina w ciągu tygodnia przewyższa liczbę odwiedzających galeryje w ciągu całego roku[20]; że aż po ostatnie lata *większość muzeów publicznych dla miejscowej ludności jak gdyby nie istniała wcale*, stanowiąc tylko reprezentacyjne swych miast osobliwości, przebiegane naprędce i bez korzyści przez ubaedeckerowanych turystów[21]. Peladan opowiada, że w Paryżu, nawet między prostymi ludźmi, robotnikami, są już dzisiaj figlarze, którzy umieją obejść te przeszkody. Wpadają oni do Luwru na godzinę lub dwie, biegną przed wybrane dzieła, wżerają się w nie oczyma, jakgdyby chcieli unieść je ze sobą, i odchodzą, *nie pozwalając ciekawości do innych obrazów rozproszyć osiągniętego wrażenia*[22]. Ale jakże mało jest takich dowcipnych! A potem, istnienie kilku wyjątków nie usuwa konieczności zniesienia przeszkód, które dla całych mas są nie do przezwyciężenia. To *wyłączne* panowanie historyi sztuki w muzeach musiało się skończyć, gdy ludzie zaczęli lepiej uświadamiać sobie ich cel właściwy i rolę sztuki w społeczeństwie.

---

nicht wissenschaftlich geschult und interessiert sind – sie erklärt sich zum allergrößten Teil aus der ganz notwendigen Abstumpfung durch die Häufung gleichartiger Eindrükke”, ibidem.

[20] „Die Zahl der Zureisenden einer Woche in Berlin übersteigt die Galeriebesucher eines Jahres”, A. Lichtwark, *Museen als Bildungsstätten*, s. 8.

[21] Karl Baedeker (1801–1859) – jeden z pierwszych autorów przewodników turystycznych, zwanych od jego nazwiska „baedekerami”.

[22] „Lorsqu’on entre au Louvre, dans la petite salle des primitifs, toujours déserte, on éprouve un sentiment pénible à voir ces œuvres de prière, où le savant ne reconnaît qu'un document, laisser indifférents et distraits ceux qui passent, car bien peu s'arrêtent”, J. Péladan, *L’art ochlocratique*, s. 20.

REFORMA MUZEÓW (OD RUSKINA PO ZJAZD MANNHEIMSKI)

Pierwsze głosy przeciwko fikcyi muzeów „otwartych dla wszystkich", a niedziałających w istocie dla nikogo; przeciwko ubezpożytecznieniu nagromadzonych dzieł twórczych; przeciwko odebraniu sztuce właściwego jej znaczenia – wyszły, rzecz prosta, ze sfer pozamuzealnych.

Jak w początku ubiegłego stulecia rząd francuski dał początek unarodowieniu i upublicznieniu muzeów, tak teraz w jego połowie angielscy wolni estetycy i artyści upomnieli się między innemi o zasadnicze, z gruntu rzecz zmieniające reformy w tych instytucyach. Była to część przełomowej działalności słynnego bractwa prerafaelickiego, a zwłaszcza wódczych w niem duchów: Ruskina, Rossettiego, Morris'a, Burne-Jones'a i Crane'a[23]. Wrażliwych tych i entuzyastycznych czcicieli piękna rażąco uderzyć musiał zupełny bezwład publicznych zbiorów sztuki, zupełny brak jakiegokolwiek ich wpływu na społeczeństwo.

Widzieli wzbierający jak morze zalew brzydoty w życiu powszedniem, widzieli bezwzględną, gruboskórną niepojętność i obojętność tłumów względem wszelkiego piękna, czy to w sztuce, czy w naturze, widzieli wzrastającą skutkiem tego płaskość, nędzę i bolesność stosunków ludzkich. Uczuli, iż należy przypomnieć głębokie Keats'owskie „a thing of beauty is a joy for ever"[24], wyjaśnić ludziom zbawcze, wyzwalające znaczenie i zadanie sztuki, wykształcić w nich zdolność patrzenia i odczuwania, wprowadzić sztukę w życie samo, uczynić każdy przedmiot codziennego użytku jej dziełem, przemienić wreszcie jałowe dotąd zbiory „dokumentów" do historyi sztuki w żywe źródła szczerej, wielkiej kultury artystycznej.

I zaczęły padać – w obchodzącej nas dziedzinie muzeologii, z ust Ruskina zwłaszcza – płodne, reformatorskie, nową erę poczynające słowa:

---

[23] John Ruskin (1819–1900) – pisarz, poeta, krytyk sztuki. Dante Gabriel Rossetti (1828–1882) – poeta, malarz, członek bractwa prerafaelitów. William Morris (1834–1896) – malarz, rysownik, architekt, współtwórca ruchu Arts and Crafts (1888). Edward Burne-Jones (1833–1898) – malarz, grafik, czołowy przedstawiciel prerafaelitów. Walter Crane (1845–1915) – ilustrator, jeden z założycieli ruchu Arts and Crafts.

[24] Jest to werset otwierający pierwszą księgę poematu *Endymion* (1818) Johna Keatsa.

„Cel sztuki jest równie poważny, jak cel wszystkich innych pięknych rzeczy – niebieskiego nieba, zielonych pól, chmur i rosy. Są one albo nieużyteczne, albo mają przeznaczenie daleko wznioślejsze, niż dostarczenie zabawy”[25].

„W każdem wielkiem dziele artystycznem ukrywa się jakieś wielkie wołanie, i naszą własną będzie stratą, jeżeli go nie dosłyszymy. Wielu ludzi nie wie nawet, o co idzie, aż wezwani zostaną przez swych towarzyszy”[26].

„Historya sztuki w bardzo słaby sposób wiąże się ze studyami, które wywołują lub odkrywają zdolność do sztuki i sądzenia sztuki. Jest zupełnie możliwe nabyć obszerną i użyteczną wiedzę o formach sztuki, jakie istniały w rozmaitych wiekach i śród rozmaitych narodów, a nie osiągnąć bynajmniej władzy określenia, co w którejkolwiek z nich, a tem bardziej w dziełach nowoczesnych – jest dobre lub złe…”[27]

„Nieskończenie lepiej będzie, jeżeli nie wejdziecie nigdy do galeryi malarskiej, niż gdybyście tam weszli, aby tylko się pośmiać i powałęsać… Lepiej nieskończenie, abyście byli zupełnie obcy malarstwu, niż gdybyście tyle o niem wiedzieli, aby wynajdować braki dzieł wielkich, nadając barwę rozumowania – próżności i pozór przenikliwości – niezrozumieniu rzeczy”[28].

„Korzystniejszem jest dla człowieka przestudyować dobrze jeden obraz Tintoretta, jeden Luiniego, jeden Angelica i parę rysunków Turnera, albo studiować dopóty jakiegoś dobrego mistrza, dopóki się go nie zrozumie – niż z powierzchownem znawstwem skatalogować wszystkie galerye europejskie”[29].

---

[25] J. Ruskin, *Droga do sztuki*, przeł. S. Koszutski, Warszawa 1900, s. 138.

[26] J. Ruskin, *Malarstwo i poezya*, przeł. A. Lange, Warszawa 1900, s. 111 (fragment *The Stones of Venice*, vol. 3).

[27] Ibidem, s. 108 (fragment listu do Fredericka Temple'a, arcybiskupa Canterbury).

[28] Ibidem, s. 104 (wykład inauguracyjny z okazji otwarcia Szkoły Sztuki w Cambridge); por. J. Ruskin, *Ruskin's Inaugural Address* [at the opening of the Cambridge School of Art; delivered at Cambridge, (Eng.), Oct. 29, 1858], New-York Saturday Press, 2, 1859, 5, s. 4.

[29] Nie wszystkie cytaty zamieszczone przez Przesmyckiego udało się zidentyfikować. Pozostawione zostały one bez przypisu.

„Prawdziwą funkcyą każdego muzeum jest objawianie tego, co pięknem jest w życiu natury, a heroicznem w życiu człowieka”[30].

„Muzeum, powiedzmy to po pierwsze, nie jest miejscem rozrywki, lecz miejscem kształcenia; i muzeum, powiedzmy to po wtóre, nie jest miejscem nauki elementarnej, lecz nauki dla studyujących (t. j. takich, co chcą się uczyć)”[31].

„We wszystkich mających kształcić lud muzeach unikać należy dwóch wielkich błędów. Pierwszym jest przepełnienie, drugim brak należytego porządku. Niepodobna 20-tu godnych widzenia rzeczy obejrzeć w godzinę, równie jak niepodobna 20-godnych czytania książek w dzień jeden przeczytać… A wszystko musi być na swojem miejscu, wszystko musi najlepiej wyglądać właśnie dla tego, że się tam a nie gdzieindziej znajduje, nie powinno być nic zbytecznego, nic obałamucającego”.

„Aby lud kształcić należycie, musimy starać się obudzić w nim prawdziwą radość z pięknych rzeczy, jakie mamy do pokazania mu”.

Cała – w tych kilku urywkach – przyszła teorya muzeologii. A nie pozostała ona gołosłowną.

Do słów nowatorzy angielscy dodali wnet czyny, do teoryi – przykłady, do pomysłów – próby ich urzeczywistnienia. Pierwszy skromny sklepik sztuki stosowanej na Red-Lion Square[32], Morrisowskie kolejne pracownie artystyczne (witrażów, obić, mebli, dywanów, arrasów, fajansów emaliowanych, sprzętów miedzianych i mosiężnych), jego słynna Kelmskocka

---

[30] „And the right function of every Museum, to simple persons, is the manifestation to them of what is lovely in the life of Nature, and heroic in the life of Men”, 29 III 1880, J. Ruskin, *A Museum or Picture Gallery: Its Functions and Its Formation*, The Art Journal, New Series, 6, 1880, s. 216.

[31] „A museum is, be it first observed, primarily, not at all a place of entertainment, but a place of Education. And a museum is, be it secondly observed, not a place for elementary education, but for that of already far-advanced scholars”, Letter 59, School Books, Herne Hill3 X 1875, J. Ruskin, *Fors Clavigera. Letters to the Workmen and Labourers of Great Britain*, vol. 3, Kent 1875, s. 312–313.

[32] W 1856 r. W. Morris przeprowadził się do kamienicy przy Red-Lion Square 17, a w budynku pod nr. 8 otworzył wraz Rossettim, Burne-Jonesem i Charlesem Faulknerem sklep (Marshall, Faulkner & Co).

drukarnia i papiernia[33], szkoły artystyczne Ruskina[34], jego próby wskrzeszenia przemysłów ręcznych, założone przezeń stowarzyszenie Guild of St. Georges[35], wreszcie ufundowane własnym jego kosztem na Walkleyskiem wzgórzu pod Sheffield'em wzorowe muzeum dla kształcenia pragnących[36] – oto etapy kolejne przeowocnej działalności tych jedynych w swoim rodzaju, szlachetnych i wytrwałych zapaleńców.

Wysiłki ich najzupełniejsze odniosły zwycięstwo. Lżeni w początkach i wyszydzani, dzisiaj czci używają ogólnej, jako twórcy nowego rzeczy porządku, jako inicyatorzy wieku całego. Zakiełkowała już wszędzie t. zw. sztuka stosowana, powstawać jęły naokół muzea przemysłu artystycznego (Kunstgewerbemuseen), a w ślady tych ostatnich, z gruntu nowych i własnych wytworów XIX wieku, które od razu wzięły sobie za cel wyłączny kształcenie smaku w rzemieślnikach i publiczności, – wprędce wstępować jęły i ogólne muzea sztuk plastycznych.

Ale, o ile sztuka stosowana rozwinęła się gruntownie w Anglii i już jako tryumfatorka wkroczyła na kontynent, o tyle muzeologiczne pomysły i próby Ruskina mniejszy względnie wpływ wywarły w jego ojczyźnie[*], i dopiero gdzieindziej – w Ameryce, w Skandynawii, i zwłaszcza w Niem-

---

[*] Nie mówiąc o wielkich muzeach państwowych, które prawie nie ruszyły się z miejsca, zwróćmy uwagę, iż nawet powstałe już po muzeum szeffildzkiem, specyalne, ludowe, kształcące instytucye tego rodzaju (Bethnal Green Museum w Londynie, muzeum w Glasgowie, oraz manczesterskie Art Museum) grzeszą mocno przeciw Ruskinowskim zasadom, zwłaszcza skutkiem przepełnienia i braku należytego porządku.

[33] W 1891 r. Morris wynajął dom w pobliżu Kelmscott House, gdzie zorganizował drukarnię.

[34] W 1871 r. Ruskin ufundował szkołę rysunkową przy Uniwersytecie w Oksfordzie, gdzie był wykładowcą (Ruskin School of Drawing).

[35] Guild of St George (wcześniej St George's Company) – założone przez J. Ruskina w 1871 r., inspirowane średniowiecznym systemem edukacji towarzystwo oświatowe oparte na podstawowych wartościach: pięknie, dobru i szczęściu; w praktyce jego działalność obejmowała sferę edukacji artystycznej, rzemiosła oraz gospodarki wiejskiej.

[36] Założone w 1875 r. St George's Museum w Walkley koło Sheffield, w którym znajdowała się kolekcja zgromadzona przez Ruskina w ramach działalności Guild of St George, miało służyć robotnikom pracującym w Sheffield. Muzeum działało do 1890 r.; próby jego rekonstrukcji podjął się M. Waithe, *Ruskin at Walkley: Reconstructing the St George's Museum*, http://www.ruskinatwalkley.org (dostęp: 25 VI 2018).

czech – szersze, systematyczniejsze i radykalniej postępowe przybrały kształty.

Już w roku 1886, w kilka zaledwie lat po założeniu muzeum szeffildzkiego, Alfred Lichtwark, w swym epokowym dla Niemiec *Programie zadań* zreorganizowanej *Kunsthalli* hamburskiej[37], dołączył do normalnie przyjętych dotąd celów muzealnych: konserwacyi, porządkowania i pomnażania, cel nowy – *die Nutzbarmachung* – upożytecznienie zbiorów, i poniekąd uczynił zależnemi od niego wszystkie tamte[38]. Motywował tę reformę w wyraźnie Ruskinowski sposób. „Nie chcemy muzeum, któreby stało i czekało, lecz instytucyi, któraby czynnie wkroczyła w dziedzinę artystycznego kształcenia naszej ludności… A nie myślimy bynajmniej nauczać historyi sztuki, ani jej filozofii, ani estetyki. Chcemy tylko uczyć patrzeć i odczuwać. Chcemy nie wzbijać się ponad rzeczy, lecz mówić o rzeczach i przed rzeczami"[39]. Ale była w tym *programie* pewna jakgdyby bojaźliwość jeszcze. Autor jakby nie śmiał dotknąć wielkich państwowych galeryj, rządzonych wyłącznie przez historyę sztuki, i projekty swych reform stosował jedynie do mniejszych, uboższych muzeów miejskich i prowincyonalnych, które niepotrzebnie i beznadziejnie starały się naśladować stołeczne wzory zapominając o bliższych i właściwszych zadaniach.

---

[37] A. Lichtwark, *Zur Organisation der Hamburger Kunsthalle. Die Aufgaben der Kunsthalle – Die Kunst in der Schule*, Hamburg 1887.

[38] Lichtwark pisał: „Die Thätigkeit jeder Museumsverwaltung gliedert sich drei Gesichtspunkten: sie hat für die Erhaltung, für Vermehrung und für die Nutzbarmachung der Sammlungen zu forgen", i dalej: „Damit hätten wir einen Ueberblick über die Vermehrungsthätigkeit der Verwaltung gethan. Es bleibt uns nun noch die dritte Funktion: die Nutzbarmachung", ibidem, s. 3, 10.

[39] Przesmycki w swoim tłumaczeniu dokonał kompilacji. W oryginale fragment ten brzmi: „denn wir wollen nicht sowohl auf kunstgeschichtliches Wissen, auf Kunstphilosophie oder Aesthetik, als auf Kunstanschauung hinaus. Wir wollen nicht über die Dinge, sondern von den Dingen und vor den Dingen reden. Wenn wir uns dabei auch auf die Kunst vergangener Zeit stützen, so geschieht dies nicht, um von der Kunst unserer Zeit abzulenken sondern um auf die vorzubereiten. Es wird unserer besondere Aufgabe sein, für die Einführung in die englische Abtheilung zu sorgen", a dalej: „Wir wollen nicht ein Museum, das dasteht und wartet, sondern ein Institut, das thätig in die künstleriche Erziehung unserer Bevölkerung eingreift", ibidem, s. 12, 14.

Jednocześnie prawie z tem wystąpieniem Lichtwarka, wszczął się w Niemczech pod niewątpliwym bodźcem idei Ruskinowskich wielki ruch reformacyjny w dziedzinie wychowania szkolnego. Spostrzeżono się, że pod wpływem wyłącznie książkowego, myślowego kształcenia ludzie stają się jacyś susi, płascy, niezupełni, nieosobiści; że oprócz myśli człowiek posiada wyobraźnię, uczucia, zmysły, instynkty, czucia wnętrzne, które również kształcić trzeba; że to właśnie kształci zaniedbywana dotąd sztuka; że dopiero połączone wpływy oświaty i sztuki zdolne są wytworzyć ten wewnętrzny stan naszego ducha, ten kierunek ogólny naszego myślenia i woli, tę głęboką i subtelną wrażliwość wreszcie, którym dajemy miano kultury.

Weszła na porządek dzienny kwestya artystycznego wychowania młodzieży (Kunsterziehung), nie tego, które otrzymywali dotąd wyłącznie artyści, t. j., producenci sztuki, lecz tego, które potrzebne jest każdemu, aby mógł receptywnie sztukę odczuwać, a które polega na tem, aby istniejące w każdym człowieku zarodki zmysłu do sztuki rozbudzić i wyrobić. Jak szeroko pojęto owo wychowanie artystyczne, świadczą, będące obrachunkiem 15-letnich prób, wysiłków i osiągniętych rezultatów, trzy zjazdy nauczycieli i specyalistów, t. zw. „Kunsterziehungstage”, których ogłoszone drukiem protokuły najżywsze obudziły zainteresowanie. Na pierwszym z nich, w Dreźnie r. 1901, zajmowano się sztukami plastycznemi, na drugim, w Weimarze r. 1903, mową i poezyją, na trzecim w Hamburgu r. 1905, muzyką i gimnastyką (w znaczeniu orchestycznem)[40].

Cały ten ruch zatrącał, między innemi, nieustannie kwestyę stanowiska i wpływu wielkich zbiorów sztuki, równie ze względu na uczniów, jak – zwłaszcza – ze względu na gwałtowną potrzebę wykształcenia odpowiednich nauczycieli, którzyby tem nowem wychowaniem artystycznem kierować mogli. Odnośne roztrząsania zjazdu drezdeńskiego niezwykle głośnem echem odbiły się w dziennikarstwie i w całem społeczeństwie.

---

[40] Przypadający na początek XX w. niemiecki ruch reformatorski w dziedzinie edukacji, zwany Kunsterziehungsbewegung, działał pod znaczną inspiracją Lichtwarka. Jednym z efektów były wspomniane przez Przesmyckiego spotkania; na temat zjazdów zob. L. Pallat, *Kunsterziehung Ergebnisse u. Anregungen d. Kunsterziehungstage in Dresden, Weimar u. Hamburg. In Ausw. Mit e. Einl.*, Leipzig 1929.

Nie dziw też, iż zarząd wielce zasłużonej „Centralstelle für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen", staraniem którego już w poprzednim (1900) roku odbył się w Berlinie kongres, poświęcony sprawie kształcenia ludu w dziedzinach sztuki i wiedzy[41], wybrał za temat rozpraw na następnej konferencji, zwołanej do Mannheimu w r. 1903, kwestyę muzeów jako instytucyj oświaty ludowej (Die Museen als Volksbildungsstätten).

NOWY, KSZTAŁCĄCY CEL MUZEÓW

W referatach i protokółach dyskusyj zjazdu mannheimskiego, kilka cech znaczących od razu zastanowić musi. Przede wszystkiem, znacznie większa liczba roztrząsań, poświęconych galeryom sztuki, niż omawiających inne muzea; powtóre, zupełnie różny pierwszych i drugich charakter; wreszcie, znacznie radykalniejszy i daleki już od *Programu* Lichtwarkowskiego ton rozpraw nad muzeami artystycznemi.

W zjeździe uczestniczyli przedstawiciele wszelkiego rodzaju instytucyj muzealnych, ale gdy kierownicy i pracownicy muzeów naukowych i zwłaszcza przyrodniczych przybyli z wyraźną świadomością swych celów i środków, oraz z zapasem sprawozdań o faktach i reformach już dokonanych, reprezentanci galeryj sztuki przynieśli wyraźne wprawdzie poczucie nowych potrzeb, zarazem wszakże pewną chwiejność i niezgodność co do sposobów zadośćuczynienia im, a skutkiem tego pragnienie szerokiego, wszechstronnego naradzenia się i omówienia spornych punktów. Uwydatnia się to nawet w liczbowym stosunku referatów. Ze sprawozdań o dokonanych już próbach upożytecznienia zbiorów warstwom najszerszym, dwa tylko przypada na galerye sztuki, jedenaście zaś na inne rodzaje muzeów. Tymczasem, z referatów ogólnych, teoretycznych i projektujących, kierownicy instytucyj artystycznych wypowiedzieli sześć, reprezentanci zaś naukowych – tylko trzy. W dziale „opinij oprowadzaczy o wartości oprowa-

[41] Kongres pod nazwą „Die Erziehung des Volkes auf dem Gebiet der Kunst und Wissenschaften" został zorganizowany w kwietniu 1900 r., *Die Erziehung des Volkes auf dem Gebiet der Kunst und Wissenschaften. Vorberichte und Verhandlungen der IX. Konferenz vom 23. und 24. April 1900 in Berlin*, Schriften der Centralstelle für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen, 1900, 18.

dzania po muzeach”, 13 przemówień traktowało o galeryach sztuki, 17 zaś pozostałych musiało wystarczyć na wszystkie inne muzeów gatunki.

Tłómaczy się to różnemi stadyami rozwoju różnych specyalnych instytucyj muzealnych. Muzea naukowe, i zwłaszcza przyrodnicze, w chwili upublicznienia ich, przeszły odrazu pod zarząd nauk, mających tradycye długoletnie, pewnych siebie i ku wyraźnym dążących celom. Galerye sztuki zaś dostały się w ręce świeżo powstałej, na nich dopiero kształtującej się i przeto zaledwie celu własnego (ale nie ich) świadomej historyi sztuki, która też na błędne musiała je zawieść drogi.

Jeżeli wszakże, skutkiem tego, długo pozostawały one w tyle za innemi zbiorami publicznymi i wegetowały, żadnego nie znając postępu, to teraz parcie ideowe kilku ostatnich lat dziesiątków tak dalece pchnęło je naprzód, że projekty i postulata, które formułowano co do nich na omawianym zjeździe mannheimskim, rewolucyjnie wprost brzmiały wobec całej przeszłości. A rewolucyjność ta uderza tem bardziej, że między odnośnymi referentami i uczestnikami dyskusyj nie było – choćby tylko dla kontrastu – żadnych utopistów, żadnych artystów-fantastów, żadnych bezwzględnie wolnych od rutyn myślicieli. Byli to sami fachowcy, doświadczeni i rutynowani kierownicy i pracownicy muzealni, wychowani w tradycyach historyi sztuki, we czci dla niej i pod jej skrzydłami. Z ich to ust padały konstatacye i żądania, których jeszcze przed kilkunastu laty nie odważał się Lichtwark sformułować w swoim „Programie”.

Nie ograniczano się już, jak on niegdyś, do mniejszych, uboższych i świeżo powstających muzeów, żądano reformy dla wszystkich, nie wyłączając wielkich, stołecznych zbiorów. Tenże sam Lichtwark, zdając sobie doskonale sprawę z trudności przekształcenia tych ostatnich zwłaszcza, – jakże inaczej, jakże radykalnie, w imię nowych celów, teraz przemawiał. „Jakkolwiek cieżkoby to było, dzień musi nadejść, gdy nawet zbiory tej objętości, co galerye drezdeńska lub monachijska, zostaną przepuszczone przez sito i na nowo rozlokowane w pomieszczeniach, które obmyśli i zbuduje jakiś duch artystyczny. Wtedy dopiero będą mogły kształcące swe zadanie wypełniać rzeczywiście”[42].

---

[42] „So schwer es fallen wird, der Tag muß kommen, wo selbst Sammlungen von solchen Umfange wie die Dresdner oder Münchener Galerie gesichtet und neu ausgestellt

Kształcenie – kształcenie warstw najszerszych, i to nie za pośrednictwem historyi sztuki, nie przez komunikowanie pamięciowych, erudycyjnych wiadomości, lecz przez budzenie zmysłu do sztuki, przez uczenie patrzenia i odczuwania, – oto co uznano za najwyższy cel, za pierwsze zadanie muzeów sztuki. „Jest to" – odezwał się dr. Erdberg – „kwestyą bytu dla narodu, czy uda się w szerszych warstwach rozbudzić życie duchowe i duchowe potrzeby"[43]. „Bez współdziałania sztuki" – twierdził Osthaus, reprezentant „Folkwangu" z Hagen – „najważniejsze kwestye życia społecznego nie są do rozwiązania"[44]. „W tem, co się dzieje z muzeami" – dorzucił Lichtwark – „leżą nieoszacowane moce, i to daje im zupełnie odrębne i nieodzowne stanowisko obok uniwersytetów i akademij"[45].

Odezwało się wprawdzie parę głosów, żądających jakiejś po staremu hierarchii celów, jakiegoś pierwszego jednak miejsca dla zadań historyi sztuki, i bezmyślnie stosujących do nowej wychowawczej działalności muzeów nieodpowiedni zupełnie termin „popularyzacyi". „Naukowe opracowanie materyału" – *najstanowczej* zastrzega się prof. dr. Kautzsch z Darmstadtu – „stanowi i stanowić musi nieodzowną przesłankę każdej pracy popularyzacyjnej", a przewodniczący na ostatniem zgromadzeniu konferencyi chce ratować poniekąd zagrożoną przeszłość, twierdząc, że głównym celem mu-

werden in Räumen, die ein künstlerischer Geist gebaut und ausgestaltet hat", A. Lichtwark, *Museen als Bildungsstätten*, s. 11.

[43] Robert von Erdberg (1866–1929) – pedagog i propagator bezpłatnej edukacji w referacie poświęconym muzeom angielskim, a szczególnie Galerii Sztuki (Art Gallery) w Manchesterze, zwrócił uwagę, że „In ihnen [die englischen Industriezentren] wird es in der Tat zu einer Fristenzfrage für die Nation, ob es gelingt, in der breiten Masse geistiges Leben und geistige Bedürfnisse zu wecken", R. von Erdberg, *Die englischen Volksmuseen, besondere das „Manchester Art Museum"*, in: *Die Museen als Volksbildungsstätten*, s. 89.

[44] Karl Ernst Osthaus (1874–1921) – kolekcjoner sztuki awangardowej, założyciel Folkwang-Museum w Hagen (1902), prezentując zasadniczą ideę towarzyszącą powstaniu tego muzeum pisał: „Es ist auch mein letztes Ziel, die Bildung allen zu bringen, auch meine feste Ueberzeugung, daß ohne die Wirkung der Kunst die wichtigen Fragen des sozialen Lebens unlösbar sind", K. E. Osthaus, *Der Folkwang in Hagen*, in: *Die Museen als Volksbildungsstätten*, s. 58.

[45] „Es liegt darin eine unschätzbare Kraft, und es gibt ihnen ihre ganz besondere und notwendige Stellung neben den Universitäten und Akademien", A. Lichtwark, *Museen als Bildungsstätten*, s. 12.

zeów jest jednak „służenie interesom wyższej sztuki (?) i nauki”. Brzmiące te lecz puste frazesy – zbijania nawet długiego nie potrzebują.

Popularyzacya to jakieś przekształcenie samej rzeczy gwoli jej uproszczeniu, ułatwieniu czy też rozpowszechnieniu. Popularyzacyję więc stanowi w sztuce – ułatwiony wyciąg fortepianowy w stosunku do właściwej partycyi symfonicznej, albo byle jaka reprodukcya w stosunku do oryginalnego dzieła sztuki plastycznej. Ale gdy widz w muzeum staje w obliczu dzieła samego, gdzież może być mowa o popularyzacyi? A „interesa wyższej sztuki”? Cóż może być interesem sztuki najwyższej, jeśli nie oddziaływanie dzieła na widza, jeśli nie wytwarzanie w tym ostatnim duchowego z twórcą wspólnictwa, jeśli nie paniczne porywanie go ponad zwykły, codzienny poziom jego duchowości?

To też te nieudane próby bronienia zwierzchnich praw historii sztuki świadczyły tylko o pomieszaniu celów tej ostatniej z zupełnie różnemi celami sztuki samej i jej zbiorników, muzeów i galeryj.

Zresztą nawet owe nieliczne wystąpienia za starym rzeczy porządkiem miękkie nader były, ostrożne, platoniczne i… niekonsekwentne, ich właśni bowiem autorowie przyznawali tuż obok, że zawartość niedziałających na publiczność zbiorów byłaby (mimo usług oddawanych historii sztuki!) „*martwą masą, martwym dobytkiem*”, – co znaczy, że warunkiem żywotności muzeów, ich celem i zadaniem głównem jest właśnie ich „skuteczność estetyczna”, jak najgłębsze, jak najbezpośredniejsze działanie dzieł sztuki na widzów*.

---

* Gdy patrzy się na zwiedzających – powiada dyr. Lehmann z Altony – którzy przechodzą obojętnie koło najdroższych skarbów sztuki, staje w myśli pytanie, czy opłaca się niezmierna praca i niezmierny kapitał, jakie zużyliśmy na założenie wypełnionego temi drogocennościami muzeum? Zarządy naszych muzeów – chwali się dyr. Leisching z Wiednia – uznały dawno, że nie dość jest bogacić, porządkować i katalogować swe zbiory do użytku historyi sztuki, lecz że przede wszystkim należy obudzić zainteresowanie do nich, w wielkich, pragnących kształcenia masach narodu. A dyr. Grosse z Fryburga – tylko na „panujące stosunki” składa nadaremność i praktyczną nieprzeprowadzalność żądania, aby wielkie muzea inaczej uporządkowały swe zbiory „für die Zwecke des Kunstgenusses”. – Ale gdyby nie „panujące stosunki”, uważałby tego rodzaju zasadnicze przekształcenie muzeów za konieczne. Wszystko to wskazuje, jak zdecydowanie zjazd mannheimski uznał dla muzeów cel główny. [AT: Otto Lehmann (1865–1951) – zoolog, wykładowca, w latach 1899–1931 dyrektor Altonaer Museum w Hamburgu, swoje wystąpienie poświęcił

głównie Muzeum w Altonie, jednak wspomniane przez Przesmyckiego wątpliwości obejmowały wszystkie typy muzeów. Sparafrazowany przez Przesmyckiego fragment dotyczył zbiorów rzemiosła: „wenn man im großen und ganzen die Besucher eines Kunstgewerbemuseums beobachtet, wie sie oft gleichgültig an den kostbaren Holzskulpturen, den Silberarbeiten, Gobelins usw. vorbeigehen, so wird man sich oft fragen müssen, ob der Erfolg eines mit kostbaren Schätzen angefüllten Museums wirklich alle die aufgewandte Mühe lohnt, ob es Zinsen trägt, die in einem Verhältnis stehen zu dem gewaltigen Kapital, das aufgewendet wurde?", O. Lehmann, *Das Altonaer Museum*, in: *Die Museen als Volksbildungsstätten*, s. 36. Eduard Leisching (1858–1938) – historyk i filozof, od 1891 r. kustosz, od 1897 r. wicedyrektor, w latach 1909–1925 dyrektor Austriackiego Muzeum Sztuki i Przemysłu (Österreichischen Museums für Kunst und Industrie), w czasie dyskusji przedstawił sytuację muzeów. Cytowany przez Przesmyckiego fragment w oryginale: „Die Verwaltungen unserer Museen, sowohl der Staatsinstitute als unserer kaiserlichen Hofmuseen, auch all die Museumsverwaltungen in den einzelnen Kronländern haben längst erkannt, daß ihre Aufgabe nicht erfüllt ist, wenn die Sammlungen, die sie besitzen, bereichert, schön geordnet, katalogisiert werden, wenn sie, lediglich der wissenschaftlichen Erkenntnis dienend, nur für den Fachgelehrten ein stilles Dasein führen", *Diskussion (V.)*, in: *Die Museen als Volksbildungsstätten*, s. 101. Grosse pisał: „Es wäre unter den herrschenden Verhältnissen sicherlich nutzlos, wenn man fördern wollte, daß sie großen Kunstmuseen ihre Sammlungen für die Zwecke des Kunstgenusses umordnen sollen", E. Grosse, *Die Aufstellung und Bezeichnung in Kunstmuseen*, s. 122.]

KOMENTARZ

Zenon Przesmycki, poeta, tłumacz, krytyk literacki, urodził się w 1861 roku w Radzyniu Podlaskim. Jego ojcem był Tomasz Szymon Przesmycki, inżynier i naczelnik „sekcji kaliskiej dróg bitych okręgu warszawskiego komunikacji", matka Maria z Przanowskich pochodziła z rodziny ziemiańskiej[1]. Młody Przesmycki kształcił się w IV Gimnazjum w Warszawie[2], a następnie na Wydziale Prawnym Uniwersytetu Warszawskiego. Nie skorzystał z szansy rozwoju kariery prawniczej w Petersburgu[3], angażując się w rozpoczętą już w czasie studiów działalność publicystyczną[4] oraz poetycką. Z biegiem lat zamiast własnej twórczości Przesmycki poświęcił się tłumaczeniom poetyckim, w których osiągnął mistrzowski poziom. Początkowo w związku z działalnością w założonym w 1880 roku studenckim Kole Czeskim przy Uniwersytecie Warszawskim publikował przekłady utworów autorów czeskich, później także innych autorów europejskich i amerykańskich[5]. W 1886 roku został redaktorem warszawskiego „Życia", gdzie drukował teksty głównie z dziedziny literatury oraz tłumaczenia współczesnych autorów z kręgu awangardy literackiej.

---

[1] Jeden z pseudonimów Przesmyckiego – „Miriam" jest najprawdopodobniej formą uhonorowania matki.

[2] Według Stanisława Koczorowskiego na zainteresowania Przesmyckiego wpłynął wysoki poziom nauczania w gimnazjum, S. P. Koczorowski, *Zenon Przesmycki (Miriam)*, Warszawa 1947, s. 1.

[3] Przesmycki otrzymał złoty medal za rozprawę pt. *Próby kodyfikacji prawa międzynarodowego i znaczenie ich dla teorii i praktyki* wydrukowaną w 1886 r. na łamach „Varšavskich Universitetskich Izvestij" oraz jako osobna publikacja, ibidem, s. 4.

[4] W latach studenckich publikował w „Bibliotece Warszawskiej", „Kraju" i „Ateneum".

[5] Przesmycki tłumaczył m.in. utwory Jaroslava Vrchlickiego, Juliusa Zeyera, Marcelego Schwoba, Arthura Rimbauda, Joséphina Péladana, Maurice'a Maeterlincka, Giosuè Carducciego, Edgara Allana Poe.

W 1888 roku Przesmycki rozpoczął służbę wojskową[6], po jej zakończeniu odbywał podróże zagraniczne[7], z dłuższymi pobytami w Paryżu i Wiedniu. W tym czasie prowadził badania nad dorobkiem Józefa Marii Hoene-Wrońskiego (1776–1853), nawiązywał kontakty z przedstawicielami ówczesnej awangardy literackiej, przesyłał równocześnie do polskiej prasy teksty krytyczne, opracowania i tłumaczenia. W czasie drugiego pobytu w Paryżu (1895–1900) obracał się w kręgu polskich literatów: Jana Lorentowicza (1868–1940), Władysława Reymonta (1867–1925) oraz Stanisława Przybyszewskiego (1868–1927), którzy wpłynęli na jego zainteresowania artystyczne. Opublikowany w 1894 roku wybór pism Maurycego Maeterlincka ze wstępem Przesmyckiego jest uznawany za jedno z najważniejszych dzieł kształtujących Młodą Polskę[8]. Przełomowy dla Przesmyckiego okazał się rok 1897, kiedy odkrył i rozpoczął badania nad twórczością Kamila Cypriana Norwida (1821–1883). Opracowaniem jego dzieł zajmował się w latach 1908–1911, opublikowane wtedy zostały *Cypryana Norwida pisma zebrane*[9]. Pracę nad spuścizną poety kontynuował także w latach późniejszych[10].

---

[6] Powodem zerwania współpracy Przesmyckiego z „Życiem" były m.in. ograniczenia narzucone na pismo przez cenzurę rosyjską, B. Koc, *Zenon Franciszek Przesmycki*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 29, Wrocław [i in.] 1986, https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/zenon-franciszek-pseud-miriam-przesmycki (dostęp: 5 VIII 2019).

[7] Przesmycki zwiedził w tym czasie Austrię, Francję, Włochy, Szwajcarię, Niemcy i Anglię.

[8] M. Maeterlinck, *Wybór pism dramatycznych*, przeł. z upoważnienia aut. i wstępem krytycznym poprzedził Z. Przesmycki (Miriam), Warszawa 1894.

[9] *Cypryana Norwida pisma zebrane*, wyd. Z. Przesmycki, Warszawa 1911 (tomy A–F). Publikację Przesmyckiego poprzedziła dwutomowa monografia dzieł poety, A. Krechowiecki, *O Cypryanie Norwidzie: próba charakterystyki: przyczynki do obrazu życia i prac poety, na podstawie źródeł rękopiśmiennych*, Lwów 1909.

[10] Po wygaśnięciu praw autorskich do twórczości Norwida Przesmycki „zakrzątnął się żwawo koło zapewnienia sobie praw do tej" i opublikował w 1933 r. tom poezji, antologię artystyczną oraz rozprawki epistolarne. W 1935 r. Przesmycki wytoczył proces Tadeuszowi Pini z powodu wydania przez niego dzieł Norwida; sprawa odbiła się szerokim echem w ówczesnej prasie, a jednocześnie spopularyzowała twórczość poety, co pozwoliło na publikację w 1937 r. wielotomowej serii *Pism* Norwida; S. P. Koczorowski, *Zenon Przesmycki*, s. 9–11.

Po powrocie do Polski zredagował ostatni numer wydawanego przez Przybyszewskiego „Życia" (1900), zajął się również przygotowaniami do publikacji własnego periodyku. W latach 1901–1907 wyszło trzydzieści zeszytów jego „Chimery", zaliczanej, obok krakowskiej „Krytyki", do najważniejszych polskich czasopism pierwszej dekady XX wieku[11]. Wśród autorów „Chimery" byli młodopolscy pisarze, na jej łamach ukazywały się także przekłady dzieł zagranicznych, a integralnym i charakterystycznym elementem czasopisma stała się dopracowana i oryginalna szata graficzna. Formuła i tematyka pisma znalazły uznanie w prasie zagranicznej i w polskim środowisku artystycznym, nie uchroniły jednak przed zarzutami o elitarność i niemoralność, wysuwanymi przez konserwatywnych komentatorów w kraju[12].

Po roku 1908 Przesmycki oprócz opracowań dzieł Norwida i tłumaczeń angażował się w działalność kulturalną i społeczną – między innymi w pracę komitetów Pamięci Stanisława Wyspiańskiego w Warszawie (1908) oraz Jubileuszu setnej rocznicy urodzin Słowackiego (1909), Warszawskiego Towarzystwa Artystycznego, Komisji Sztuk Pięknych w Ministerstwie Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego (1917), Towarzystwa Popierania Przemysłu Ludowego w Królestwie Polskim (1918). W latach 1919–1920 był ministrem kultury i sztuki; mimo negatywnej oceny jego pracy w urzędzie pozostawał autorytetem w dziedzinie kultury, szczególnie w kwestiach prawa autorskiego.

W latach trzydziestych Przesmycki kontynuował pracę nad spuścizną Norwida oraz Hoene-Wrońskiego. Wybuch drugiej wojny światowej zastał go w Warszawie przy ul. Mazowieckiej 4, gdzie mieszkał i pracował do 1944 roku. Jego dorobek literacki został zniszczony w czasie Powstania Warszawskiego wskutek działań okupantów, zachowały się natomiast ukryte w piwnicy skrzynie z dziełami Norwida i Hoene-Wrońskiego. Po

---

[11] A. Szczepańska, *„Chimera": tekstowa kolekcja Zenona Przesmyckiego*, Gdańsk 2008, s. 16; B. Koc, *Zenon Przesmycki: humanista przełomu XIX i XX wieku*, Legnica 2006, s. 73–124.

[12] Przesmycki pisał o „Chimerze": „Wskazała […] nowe miary i wartości, nowe horyzonty i poziomy, rozbudziła w twórcach i czytelnikach głębsze pragnienia, wyryła w duszach żywych ślad niezatarty. Czas teraz aby odeszła w przeszłość, w legendę", cyt. za: B. Koc, *Zenon Przesmycki: humanista*, s. 124.

przeprowadzce do mieszkania rodziny przy ul. Kruczej 34 Przesmycki został ranny. Przeniesiono go do pobliskiego szpitala powstańczego, gdzie zmarł 17 października 1944 roku.

Większość monografistów, skupiając się na działalności poetyckiej, translatorskiej i publicystycznej Przesmyckiego, nie poświęca większej uwagi jego tekstom z zakresu muzealnictwa. W 1986 roku Wacław Passowicz opublikował bodaj pierwszy i jedyny komentarz do tej dziedziny zainteresowań „odkrywcy Norwida", przy czym raczej zrelacjonował treść poszczególnych artykułów niż opisał kształtowanie się poglądów Przesmyckiego[13]. W tym samym roku ukazał się 29 tom *Polskiego słownika biograficznego* z biogramem Przesmyckiego, w którym Barbara Koc stwierdziła, że „opracował [on] koncepcję nowoczesnego muzeum sztuki"[14]. Myśl tę autorka rozwinęła w monografii Przesmyckiego, podając pokrótce okoliczności powstania tekstów o tej tematyce. Według biografistki „Leopold Meyet zwrócił się do Miriama w sprawie muzeum w Warszawie: magistrat miał nabyć pałac Kronenberga na Miejskie muzeum Sztuk Pięknych. Miriam zapalił się do tej roboty i w 'Nowej Gazecie' Jana Lorentowicza zamieścił na ten temat rozprawę […]. W siedmiu odcinkach pisma rozwinął ideę nowoczesnego muzeum sztuki"[15].

W istocie tematyka muzealna pozostawała poza głównym nurtem zainteresowań Przesmyckiego. Powodem, dla którego się nią zajął, była sytuacja lokalowa Muzeum Sztuk Pięknych w Warszawie – w związku z warunkami legatu Lachnickiego[16] Magistrat m. Warszawy od 1907 roku poszu-

---

[13] W. Passowicz, *Miriama – Zenona Przesmyckiego głos o muzeach*, Krzysztofory, 1986, 13, s. 94–98.

[14] B. Koc, *Zenon Przesmycki: humanista*, s. 120.

[15] Ibidem, s. 128.

[16] Odraczanie z roku na rok budowy nowego gmachu dla zarządzanego przez miasto Muzeum Sztuk Pięknych w Warszawie spowodowało, że jego dyrektor, szambelan Cyprian Lachnicki (1824–1906), zapisał muzeum swoją kolekcję pod warunkiem wzniesienia przez władze miasta siedziby tej instytucji. W 1908 r. Magistrat, zachowując dwuletni termin wyznaczony w testamencie Lachnickiego, podjął uchwałę o wybudowaniu gmachu dla muzeum, a w 1912 r. zakupił plac przy Al. Jerozolimskich, gdzie obecnie znajduje się główna siedziba Muzeum Narodowego w Warszawie. Zob. S. Lorentz, *Muzeum Narodowe w Warszawie. Zarys historyczny*, Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie, 1938, 1, s. 1–27; A. Masłowska, *Kronika wystaw Muzeum Narodowego w Warszawie 1862–2002*,

kiwał siedziby dla zbiorów tego Muzeum. Powołana w tym celu komisja muzealna miała wybrać i ocenić pod względem praktycznym i ekonomicznym proponowane place i budynki. Komisja najwyżej oceniała możliwości Pałacu Prymasowskiego, wybór ten popierał między innymi prawnik, literat i kolekcjoner, a jednocześnie ławnik w radzie miejskiej Leopold Meyet (1850–1912). Kiedy Magistrat, pomimo negatywnej oceny komisji muzealnej[17], podjął decyzję o zakupie Pałacu Kronenberga[18], niektórzy członkowie komisji zdecydowali się temu przeciwdziałać. Ostatecznie Magistrat nabył działkę przy Alejach Jerozolimskich, gdzie obecnie ma swoją siedzibę warszawskie Muzeum Narodowe; o rezygnacji z zakupu Pałacu Kronenberga zdecydowały względy ekonomiczne. Nie można jednak wykluczyć, że negatywne zdanie opinii publicznej względem tego gmachu zniechęcało do poszukiwania brakujących funduszy.

Tekst Zenona Przesmyckiego z 1908 roku był zatem komentarzem do ówczesnej sytuacji warszawskiego muzeum, napisanym na prośbę Meyeta. Przesmycki wyszedł jednak poza ramy lokalne, przedstawiając w swoim studium, w kontekście muzeum artystycznego, współczesne tendencje muzealnicze. Pierwszy z serii ośmiu artykułów został opublikowany na łamach „Nowej Gazety" 5 lipca 1908 roku pod tytułem *Miejskie Muzeum*

---

t. 1, *1862–1962*, Warszawa 2002, s. 8–20, 64–69. Szerzej na temat siedziby Muzeum Sztuk Pięknych zob. eadem, *Z Krakowskiego na Podwale. Wędrówki Muzeum po Warszawie*, w: *Marzenie i rzeczywistość: gmach Muzeum Narodowego w Warszawie*, red. P. Kibort, Warszawa 2016, s. 12–33.

[17] Prasa warszawska donosiła: „Pałac Kronenberga szczegółowo oglądała podkomisja muzealna i uznała go za zupełnie nieodpowiedni dla Muzeum. Referat podkomisji odczytany był na plenarnym zebraniu komisji, która przedstawione motywy [m.in. trudny do adaptacji układ przestrzenno-funkcjonalny, duża ekspozycja słoneczna elewacji, drewniana konstrukcja zagrażająca bezpieczeństwu zbiorów i zwiedzających] uznała za racjonalne i projekt kupna pałacu odrzuciła", *Miejskie Muzeum Sztuk Pięknych*, Goniec Wieczorny, 1908, 357, s. 2.

[18] *Kronika miesięczna [Marzec. Warszawskie muzeum sztuk pięknych]*, Biblioteka Warszawska, 1, 1907, s. 602–605. Rozpatrywano adaptację na cele muzealne m.in. Pałacu Prymasowskiego przy ul. Senatorskiej 13/15, nieistniejących obecnie Pałacu Karasia przy ul. Krakowskie Przedmieście 2 i Pałacu Brühla przy ul. Wierzbowej 1 oraz Pałacu Kronenberga przy ul. Mazowieckiej 22.

Sztuk Pięknych[19]. Przesmycki odniósł się w nim do bieżących potrzeb tej instytucji i opierając się na wnioskach komisji muzealnej rozważał zalety Pałacu Prymasowskiego i wady oferty barona Kronenberga. Niewątpliwie lektura tego artykułu posłużyła reporterowi „Gońca" do przygotowania miesiąc później tekstu na temat sytuacji warszawskiej placówki.

Dopiero po miesiącu pojawiły się kolejne artykuły muzealnej serii, w których Przesmycki skupił się już wyłącznie na przykładach z zagranicy[20]. Drugi, trzeci i czwarty, wydrukowane kolejno 6, 7 i 8 sierpnia, zostały opublikowane w niniejszym tomie. Stanowią one zwarty ideowo blok, będący próbą odpowiedzi na pytania o cele i zadania muzeów oraz zakres ich działalności. Podstawą rozważań Przesmyckiego były doświadczenia instytucji niemieckich i angielskich, a głównym źródłem, z którego czerpał – niewielki pokonferencyjny tom *Die Museen als Volksbildungsstätten*[21]. Ukazujące się na łamach „Nowej Gazety" teksty nie są streszczeniem jego zawartości, ale zarówno pod względem struktury, jak i wniosków formułowanych przez Przesmyckiego opierają się na przemyśleniach niemieckich badaczy, głównie Alfreda Lichtwarka. Drugim istotnym źródłem, sygnalizowanym, ale nierozwiniętym w niemieckiej publikacji, jest filozofia Johna Ruskina, jego poglądy na muzeum i społeczną rolę tej instytucji. Przesmycki korzystał zarówno z dostępnych przekładów, jak i – zapewne – z tekstów anglojęzycznych, znanych mu chociażby z pobytu w Wielkiej Brytanii oraz kontaktów z międzynarodowym środowiskiem literackim i artystycznym. Kolejne części cyklu, poświęcone społecznej predyspozycji do sztuki oraz kwestiom wystawienniczym, ukazały się 13 i 29 sierpnia oraz 24 i 25 września.

Trudno ocenić oddziaływanie tych artykułów – wprawdzie opublikowano je na łamach warszawskiego dziennika, lecz nie był to najpoczytniejszy z ówczesnych periodyków. Doskonale zdawał sobie z tego sprawę

---

[19] Z. Przesmycki, *Miejskie Muzeum Sztuk Pięknych I*, Nowa Gazeta, 3, 1908, 309, s. 1–2.

[20] „P. Zenon Przesmycki dziś dopiero nadesłał nam dalszy ciąg swych artykułów, które był zmuszony przerwać z powodu nagłego wyjazdu z Warszawy", ibidem, s. 1 (przypis redakcji).

[21] *Die Museen als Volksbildungsstätten: Ergebnisse der 12. Konferenz der Centralstelle für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen*, Berlin 1904.

Meyet nalegając: „sprawę ocalimy, jeśli się rozpocznie kampanię przede wszystkim w 'Kurierze Warszawskim', a następnie w innych pismach"[22], jednak autor nie zgodził się na przedruki cyklu w innych gazetach[23].

Przesmycki zdecydował się natomiast ogłosić „muzealne" artykuły, z niewielkimi zmianami, sześć lat później – w 1914 roku, w zbiorze pism krytycznych zatytułowanym *Pro arte*[24]. Nadał im wówczas tytuły adekwatne do ich zawartości, a mianowicie: *Sprawa Muzeum Warszawskiego w r. 1908*[25]; *Geneza muzeów i błędne ich drogi*[26]; *Reforma muzeów (od Ruskina po Zjazd Mannheimski)*[27]; *Nowy, kształcący cel muzeów*[28]; *Budzenie zmysłu do sztuki*[29]; *Podział zbiorów muzealnych na naukowe i wystawowe*[30]; *Czasowe specyalne wystawy w muzeach*[31]; *Budowy muzealne*.

Nie wydaje się, aby owe teksty wywołały żywy oddźwięk w środowisku polskich muzeologów. Można przypuszczać, że sięgnął do nich historyk i muzealnik Tadeusz Szydłowski (1883–1942), który w artykule *Muzeum jako czynnik oświatowy* (1913) poruszył te same zagadnienia – przemawia za tym chociażby zawężenie rozważań do muzeów artystycznych, rozpoczęcie zasadniczej części od rysu historycznego, omówienie kwestii predyspozycji do sztuki i oprowadzania. Niewykluczone jednak, że pracujący w Muzeum Narodowym w Krakowie Szydłowski, podobnie jak Prze-

---

[22] List Meyeta do Przesmyckiego, 25 VI 1908 r., cyt. za: B. Koc, *Zenon Przesmycki: humanista*, s. 129.

[23] Biblioteka Narodowa w Warszawie, Archiwum Józefa Hoene-Wrońskiego, rkps BN 9401–9524.

[24] Z. Przesmycki, *Pro arte: uwagi o sztuce i kulturze: nieco z obyczajów, teatry, kabarety, muzyka, literatura, sztuki plastyczne*, Warszawa [s.n., 1914], s. 510–530, 538–545. Zmiany nie dotyczą kwestii merytorycznych; w *Pro arte* zastosowano krótsze akapity, w kilku przypadkach zmieniony został szyk zdania.

[25] Pierwodruk: Z. Przesmycki, *Miejskie Muzeum Sztuk Pięknych I*, Nowa Gazeta, 1908, 309, s. 1–2.

[26] Pierwodruk: ibidem, 359, s. 1–2.

[27] Pierwodruk: ibidem, 361, s. 1–2.

[28] Pierwodruk: ibidem, 363, s. 1–2.

[29] Pierwodruk: ibidem, 371, s. 1–2.

[30] Pierwodruk: ibidem, 398, s. 1–2.

[31] Tekst ten pierwotnie opublikowany został jako dwa artykuły: Nowa Gazeta, 1908, 440, s. 1; ibidem, 442, s. 1–2.

smycki, czerpał bezpośrednio z pokonferencyjnego tomu *Die Museen als Volksbildungsstätten*[32]. Wzmianka na temat jednej z części cyklu pojawia się także u Stanisława Lorentza[33], można zatem sądzić, że artykuły Przesmyckiego były znane, lecz wyłącznie w wąskim gronie specjalistów. Dopiero w latach osiemdziesiątych XX wieku poświęcono im nieco więcej uwagi. Passowicz relacjonując teksty Przesmyckiego uznał, że „Praktyczny egzamin muzea zaczną zdawać wtedy, gdy przyjdzie im współpracować z nową, masową publicznością. Wtedy też przyjdzie czas na wykorzystywanie doświadczeń muzealnictwa europejskiego – na gruncie polskim prekursorem był Zenon Przesmycki"[34], natomiast zdaniem Barbary Koc Przesmycki „rozwinął ideę nowoczesnego muzeum sztuki"[35]. Badacze ci mają rację wskazując na wagę poruszanych w artykułach problemów, jednak wydaje się, że przypisywana Przesmyckiemu prekursorska rola wykracza poza jego intencje i nie odzwierciedla rzeczywistości.

Pierwszy z bloku artykułów dotyczących muzeum, poświęcony aktualnej sytuacji Muzeum Sztuk Pięknych, bez wątpienia wzbudził największe zainteresowanie, oparty był bowiem na mniej lub bardziej znanych faktach, zapewne też nawiązywał do dyskusji prowadzonych w kręgach ludzi kultury, do których zaliczał się Przesmycki. Pozostałe teksty stanowią już popis erudycji, ale jednocześnie dosyć wybiórczej wiedzy z dziedziny muzeologii. Przesmycki doskonale orientował się w zagadnieniach natury estetycznej, tworząc kompilację opinii autorytetów – takich jak Ruskin i Sizeranne – z własnymi wnioskami w odniesieniu do muzeów, często niezwykle trafnymi. Pisząc na temat muzeów znacznie częściej posiłko-

---

[32] Obecnie w zasobach bibliotecznych Muzeum Narodowego w Krakowie publikacja ta nie figuruje. Niejasność co do źródeł, z których czerpał Szydłowski, wynika głównie z braku przypisów, nazwisk i cytatów ułatwiających określenie materiałów, z których autor korzystał, jedyną wyraźną wskazówką pozostaje tytuł oraz odniesienie do Muzeum Ruskina, T. Szydłowski, *Muzeum jako czynnik oświatowy*, w: *Praca oświatowa, jej zadania, metody, organizacja: podręcznik opracowany staraniem Uniwersytetu Ludowego im. A. Mickiewicza*, red. T. Bobrowski i in., Kraków 1913, s. 443–460.

[33] Stanisław Lorentz w monograficznym opracowaniu na temat warszawskiego Muzeum Narodowego w jednozdaniowej wzmiance wspomniał o artykule *Sprawa Muzeum Warszawskiego w r. 1908*, zob. S. Lorentz, *Muzeum Narodowe w Warszawie*, s. 21.

[34] W. Passowicz, *Miriama – Zenona Przesmyckiego głos*, s. 95.

[35] B. Koc, *Zenon Przesmycki: humanista*, s. 128.

wał się on jednak wiedzą zaczerpniętą od muzeologów, chociaż w czasie swoich zagranicznych wojaży niewątpliwie wielokrotnie miał możliwość poznania z autopsji najważniejszych europejskich zbiorów. Odpowiedź na pytanie, czy przed przygotowaniem pierwszego artykułu Przesmycki znał materiały z konferencji w Mannheim pozostaje w sferze dywagacji, najprawdopodobniej miesięczny odstęp w opublikowaniu kolejnych tekstów cyklu wykorzystał do pogłębienia tematu, niestanowiącego przecież istoty zainteresowań „odkrywcy Norwida".

Warto zwrócić uwagę, że Przesmycki opiera się w swoich artykułach na zaledwie kilku publikacjach stricte muzealnych. Zabrakło wśród nich znanego polskim badaczom dzieła Davida Murraya[36], całkowicie przemilczane zostały osiągnięcia w dziedzinie gromadzenia sztuki współczesnej dyrektora berlińskiej Galerii Narodowej Hugo von Tschudiego, brak informacji o Muzeum Luksemburskim – by wymienić najważniejsze absencje. Czy zatem artykuły z muzealnego cyklu są tylko odtwórczym powtórzeniem tez wygłoszonych w Mannheim? Bynajmniej. Wiedza i warsztat badacza pozwoliły Przesmyckiemu na wybór najważniejszych pod względem społecznym kwestii muzealnych poruszanych w czasie konferencji. Nie były to sprawy lokalizacji ani finansowania, czego zapewne oczekiwaliby odbiorcy, lecz potrzeby współczesnego widza, zagadnienia jego edukacji i świadomości estetycznej, czyli potencjału, który tkwi w każdej instytucji muzealnej. Dzięki temu Przesmycki przeniósł akcent z lokalnej i w zasadzie zaściankowej, chociaż niezwykle wówczas istotnej dyskusji na temat (prowizorycznej) siedziby muzeum na kwestie programu i celów jego działania. Elementy te, zaczerpnięte przede wszystkim z pism Ruskina i Lichtwarka, w kontekście warszawskim nie zostały wykorzystane. Uporządkowanie ekspozycji, o którym wspomniał Przesmycki, stało się możliwe właściwie dopiero po przeniesieniu do nowego gmachu, muzealny „referat oświatowy" powołano dopiero w 1936 roku. Pewne zmiany w działaniu instytucji i organizacji jej przestrzeni nie nastąpiły w warszawskiej placówce dzięki Przesmyckiemu, ale kilkanaście lat później, wraz z nową generacją muzealników, którzy czerpali z doświadczeń zagranicznych, ale

[36] D. Murray, *Museums. Their History and their Use. With a Bibliography and List of Museums in the United Kingdom*, Glasgow 1904.

także polskich. Śmiała próba przeniesienia dyskusji w kontekst europejski, podejmowana przez Przesmyckiego z pozytywnym skutkiem w dziedzinie literatury, w odniesieniu do muzeum została niemal niezauważona przez współczesnych. Być może zdecydowała o tym specyficzna forma tekstu lub brak partnerów do dyskusji w chwili publikacji (1908), a później wybuch Wielkiej Wojny, który odsunął kwestie kultury na dalszy plan. Co ciekawe, Przesmycki pracując w Ministerstwie Kultury i Sztuki nie wracał do swoich przemyśleń na temat muzeów. Reformę muzeów w kraju powierzono praktykom, między innymi Mieczysławowi Treterowi[37], który odwołując się do Ruskina i ruchu Arts and Crafts szedł ścieżką wytyczoną kilka lat wcześniej przez Przesmyckiego[38].

Aldona Tołysz

---

[37] Mieczysław Treter (1883–1943) – muzealnik, wykładowca, autor projektów i opracowań z dziedziny muzeologii, zob. komentarz Małgorzaty Wawrzak w niniejszym tomie, s. 346 i n.

[38] Treter proponując założenie Polskiej Galerii Sztuki Współczesnej w Warszawie pisał: „Musiałaby to być instytucja, poświęcona *całej* [podkr. oryg.] naszej plastyce, a więc z równoległem obok malarstwa sztalugowego uwzględnieniem malarstwa dekoracyjnego (wraz z freskiem, mozajką, witrażem), architektury, rzeźby, grafiki, sztuki, teatru (pomysły inscenizacji, kostiumów i t.d.) i w ogóle całej obszernej dziedziny t. zw. sztuki stosowanej we wszystkich jej gałęziach", M. Treter, *Muzea polskie wobec sztuki współczesnej (projekt Polskiej galerji Sztuki Współczesnej w Warszawie)*, w: *Pamiętnik I i II Zjazdu Delegatów Związku Polskich Muzeów Historyczno-Artystycznych w Poznaniu w r. 1921 i w Krakowie w r. 1922*, red. F. Kopera, W. S. Turczyński, Warszawa 1924, s. 30.

Eligiusz Niewiadomski

Przyszłe muzea Warszawy

1915

komentarz

Aldona Tołysz

Podstawa edycji:

Eligiusz Niewiadomski, *Potrzeby artystyczne Warszawy wobec przewidywanych zmian politycznych*, Warszawa: Rubieszewski i Wrotnowski, 1915, s. 1–15 (odbitka z: Przegląd Techniczny, 1915, 27–28, s. 294–298).

Wykorzystano fragment ilustracji:

Mapa Warszawy z 1915 roku (źródło: https://polona.pl/item/pharus-plan-warszawy,MzI1ODMzNg/0/#info:metadata).

I. OGÓLNY PODZIAŁ

Od lat paru wałkuje się w Warszawie sprawa „Muzeum”[1]. Odbyły się liczne zebrania, zaczęto mówić o budowie gmachu, w ostatnich czasach poczyniono pewne w tym kierunku kroki, na szczęście przerwane przez wojnę.

Mówimy „na szczęście”, ponieważ mamy pewne dane do obaw, że sprawa nie jest na dobrej drodze, i że jak tyle innych będzie załatwiona po dyletancku.

Obawy powyższe nasuwa nam treść dyskusyi podawana w swoim czasie przez pisma, a także ów pierwszy konkurs „na ideę muzeum”. Jedno i drugie świadczy o pewnem nieporozumieniu w całej sprawie, nieporozumieniu płynącem stąd, że wśród grona osób obradujących większość nie zdaje sobie dostatecznie jasno sprawy z zadania, do którego się przystępuje.

Mówi się o „muzeum”, o konkursie na „muzeum” – tak jak gdyby ten termin określał wszystko, tak jak określa np. termin „kościół”, „hotel”, „dom dochodowy” i t. p. Otóż tak bynajmniej nie jest. Termin „muzeum” jak dotąd pozostaje ogólnikiem – i nie może być uważany jako *program dla budowniczego*. Ten termin nabierze treści wówczas, gdy sobie doskonale uświadomimy, gdzie muzeum ma stanąć i, *co ma się w niem znaleźć*.

To ostatnie jest najważniejsze – i rozwiązanie tego zagadnienia jest pierwszym krokiem, który istotnie sprawę posunie. Bez tego konkurs okaże się chybiony – i głupstwo więcej niż możliwe.

Wydaje nam się koniecznem zacząć od tego, aby zwrócić uwagę na to, co nazwiemy *potrzebami muzealnemi* Warszawy, jako wielkiego miasta i jako stolicy kraju. Naturalnie nie może być mowy o tem, żeby Warszawa mogła kiedykolwiek rywalizować z wielkiemi ogniskami Zachodu jak Paryż, Londyn, Wiedeń, Berlin i t. p., mającemi dziesiątki muzeów pierw-

---

[1] Chodzi o budowę gmachu dla Muzeum Sztuk Pięknych, w związku z warunkami legatu jego drugiego dyrektora Cypriana Lachnickiego (1824–1906).

szorzędnych. Jednakże przegląd tamtych upoważnia nas do wniosków zupełnie jasnych, co do tego, które dziury należy przedewszystkiem załatać.

Jakie więc są potrzeby Warszawy?

W zakresie malarstwa daje się od razu wskazać

Galerya Narodowa

Mamy wszelkie dane do tego, aby powstała i aby była istotnie świetna. Zarodek jej istnieje w Zachęcie. Jednak mimo obecności wspaniałego Matejki i paru dobrych Chełmońskich, nie można nie widzieć, że jest tam nadmiar balastu i że dalekim jest ten zbiór od tego, aby dać wielki i pełny obraz przeszłości naszego malarstwa. Chcę naturalnie pamiętać o okolicznościach łagodzących, o braku środków, o różnych obawach, które powstrzymywały komitety Zachęty w ich trosce o „zbiory". Jednak jest to zadanie do rozwiązania, o ile nauczymy się palić do rzeczy *wielkich*. Dotąd poprzestajemy na paleniu się do małych i średnich, co stanowczo jest za skromnie.

Jako wzory do naśladowania, a raczej – do nauki mogą nam służyć *Galerya Narodowa* w Berlinie i Galerya Tretjakowa w Moskwie[2]. Berlin robi nadzwyczajne wysiłki, aby w niej skupić wybitne dzieła takich mistrzów, jak Mentzel i Böcklin[3], którym urządzono wspaniałe sale. Także widoczną tu jest troska o pedagogiczne zgrupowanie dzieł i o to, aby nikt z wybitniejszych artystów nie był pominięty.

Zbiory berlińskie powiększają się ciągle i to w nadzwyczajnem tempie[4].

Drugą wymienioną jest galerya Tretjakowa. Osobliwy człowiek-kupiec, miłośnik sztuki, który poświęcił *miliony* na to, aby zgromadzić wszystko,

---

[2] Chodzi o Alte Nationalgalerie (Stara Galeria Narodowa) w Berlinie – otwartą dla zwiedzających w 1876 r., oraz o Moskiewską Miejską Galerię Pawła i Siergieja Trietiakowów – udostępnioną publiczności w 1893 r.

[3] Adolph von Menzel (1815–1905) – malarz i grafik, profesor Królewskiej Akademii Sztuki w Berlinie. Arnold Böcklin (1827–1901) – szwajcarski malarz związany z nurtem symbolizmu.

[4] Niewiadomski miał zapewne na myśli aktywną politykę kolekcjonerską, którą prowadzili kolejni dyrektorzy Galerii Narodowej – Hugo von Tschudi (w latach 1896–1908) oraz Ludwig Justi (1909–1933).

z czego może być dumna sztuka rosyjska. Jest to jedyny może w świecie zbiór, gdzie się znalazły nie średnie – ale *najlepsze* prace *najlepszych* artystów. Tretjakow znał ich, chodził po pracowniach, umiał odgadnąć geniusz jeszcze w okresie jego formacyi młodzieńczego rozpędu, umiał wśród wielu rzeczy wybrać najcenniejsze, wytargować, wybłagać, dostać za wszelką cenę. Nie uganiał się za znanemi *nazwiskami*, ale szukał dzieł... Pozostawił po sobie rzecz pomnikową[5].

Drugim wielce pożądanym dla Warszawy zbiorem byłaby

Galerya Mistrzów Europejskich

Mamy na myśli dawnych i nowych. I tej zarodek możemy upatrywać w zbiorach miejskich (na placu Teatralnym) powiększonych przez galeryę Lachnickiego[6]. Jest to zawiązek nad wyraz skromny, nie trzeba go jednak lekceważyć, tem bardziej, że od czasu do czasu jakiś przypadek może te zbiory powiększyć. Niemniej musimy sobie uświadomić, że o wielkiej galeryi mistrzów Warszawa nie może marzyć. Trudności są niezwalczone dla tej prostej przyczyny, że wszystkie dzieła wielkich mistrzów, wszystkie Tycyany, Rembrandty, Velasquezy, Halsy – znalazły już bezpieczny przytułek w muzeach i zbiorach prywatnych całej Europy, i że te, niestety, nie chcą myśleć o pozbyciu się owych płócien. Zaś na te, co przez jaki fenomenalny traf zawakują – czyhają miliony amerykańskie, z którymi Warszawa rywalizować nie będzie.

Słowem arcydzieł, autentyków poprostu niema na rynku. Dlatego trzeba je czemś zastąpić, dać publiczności naszej możliwie najbliższe pojęcie o tych oryginałach.

Z tej racyi uważamy za nieuniknione:

---

[5] Ciekawa sylwetka Pawła Michajłowicza Trietjakowa w zasadzie nie doczekała się polskojęzycznego opracowania, chociaż znana była dobrze w środowiskach artystycznych 1. połowy XX w. Na jego temat zob. A. Pavlovna Botkina, *Pavel Mihajlovič Treťâkov v žizni i iskusstve*, Moskva 1951.

[6] Zmarły w 1906 r. Lachnicki testamentem zapisał swoją kolekcję Muzeum Sztuk Pięknych w Warszawie pod warunkiem, że w ciągu dwóch lat instytucja ta otrzyma własny gmach. Niespełnienie warunku oznaczało sprzedaż kolekcji i przekazanie zebranych funduszy na rzecz potrzebujących.

1) Wprowadzenie do galeryi mistrzów – *kopii*. Naturalnie nie takich, które robić mają stypendyści Akademii albo Zachęty, ale kopii doskonałych, wykonanych przez specyalistów. Specyalizowanie zaś idzie tak daleko, że są kopiści np. tylko od Velasqueza, albo tylko od Rembrandta i tych mistrzów potrafią łudząco naśladować nawet w ich sposobach technicznych.

Takie kopie dziś już widzimy w muzeach. Np. w Berlinie do oryginalnych fragmentów „Ołtarza z Gandawy" dodano kopie części brakujących. Zbyteczne dodawać – kopie doskonałe. Naturalnie, kopiami nie można zapełniać galeryi. Chodzi nie o ilość, lecz o jakość.

2) Za nieuniknione równie uważamy wprowadzenie *barwnych reprodukcyi* z dzieł mistrzów. Nie myślimy bynajmniej o groszowych „drajfarbendruckach"[7], ale o reprodukcyach doskonałych. Taka była kolekcya dziś już nieistniejącej firmy *Vischer i Francke*[8], która zawierała stokilkadziesiąt dzieł prymitywów włoskich, flamandzkich i niemieckich, dzieł zreprodukowanych w *wielkości naturalnej* tak łudząco dokładnie, że z odległości kilku kroków, za szkłem, prawie niepodobna było odróżnić kopii od oryginału.

Kilka dobrych reprodukcyi barwnych (w zmniejszeniu) wypuściło berlińskie *Photographische Gesellschaft*[9], także monachijska firma, której w tej chwili przypomnieć nie mogę. Wogóle, barwna reprodukcya rozwija się z dniem każdym. Byłoby śmiesznem lekceważyć jej doniosłość.

Wreszcie 3) musi znaleźć ogromne zastosowanie w *Galeryi Mistrzów* – fotografia…

Naturalnie, nie myślimy bynajmniej o zawieszaniu ścian setkami tandety fotograficznej, jak zalewa świat np. firma *fratelli Alinari*[10]. Fotografia, to znaczy najdoskonalsze pigmenty, w pięknych wyszukanych tonach

---

[7] *Dreifarbendruck* (niem.) – druk trójkolorowy, potoczna nazwa barwnej reprodukcji o niskiej jakości i cenie.

[8] Chodzi o wydawnictwo Fischer & Franke, działające do początku dwudziestolecia międzywojennego.

[9] Właściwie Neue Photographische Gesellschaft (Nowe Towarzystwo Fotograficzne), które działało w latach 1894–1948 i prowadziło aktywną działalność wydawniczą.

[10] Chodzi o włoską firmę fotograficzną założoną ok. 1852 r. przez trzech braci Alinari, specjalizującą się w dokumentowaniu i reprodukowaniu dzieł sztuki i widoków włoskich.

możliwie największej skali. Kto nie widział znakomitych pigmentów firmy Anderson w Rzymie[11], reprodukcyi Velasqueza w całościach i *fragmentach naturalnej wielkości*, ten nie będzie miał wyobrażenia, co znaczy fotografia. Kto zaś je widział, ten nie zechce patrzeć na pigmenty znanej w całym świecie firmy *Braun i Clement* z tych samych dzieł[12]. Tak dalece uderzająca jest różnica!

Obie te galerye mogą się mieścić bądź w dwóch, odrębnych, bądź nawet w jednym budynku.

Natomiast odrębny i ogromny gmach musi w przyszłej Warszawie zająć

Galerya Rzeźby

Rzecz pierwszorzędnej doniosłości dla kultury artystycznej całego kraju. Co ważniejsza, rzecz *wykonalna*… Możemy oglądać, nie ruszając się krokiem z Warszawy najwspanialsze dzieła Egiptu, wielkich mistrzów Grecyi i Renesansu, bezimienne pomniki rzeźby średniowiecznej (kamiennej), pomniki sztuki indyjskiej, pomniki zaginionych cywilizacyi Ameryki Środkowej, wreszcie dzieła wielkich współczesnych mistrzów. Tysiące arcydzieł, w których utajony jest bezmiar siły zapładniającej…

Tego cudu może dokona *odlew*.

Tylko nie należy pogardliwie odymać warg. Odlew jest bajecznym wynalazkiem, daje o oryginałach pojęcie ściślejsze niż najdoskonalsza fotografia (którą zresztą można go uzupełniać). I tem cenniejsze, że nie należy oczekiwać chwili, kiedy Muzeum Brytańskie zacznie wyprzedawać marmury Elgina, albo katedra w Naumburgu zechce pozbyć się arcydzieł nieznanego mistrza, stojących w jej zachodniem presbiteryum. *Musimy* poprzestać na odlewach. Zresztą zrobili to już mądrzejsi i wybredniejsi od nas. W artystycznem Dreźnie znajdziemy duży zbiór w Albertineum. Wspaniałe odlewy widzimy w Kopenhadze i w Berlinie w muzeum Fryderyka. Bardzo liczne i ciekawe, w Germańskiem Muzeum w Norymberdze, a wreszcie najwspanialszy i jedyny w swoim rodzaju zbiór oglądać można

[11] Być może chodzi o fotografie Jamesa Andersona (1813–1877), specjalizującego się w fotografii rzymskich zabytków.

[12] Francuska firma Braun, Clément & Co działała w latach 1877–1928.

w Trocadero w Paryżu. Nazywa się to *Musée de la sculpture comparée*, ale właściwie zawiera bezcenne i ogromnie liczne odlewy z pomników rzeźby francuskiej XI–XVI wieku. I to nie tylko w dobrych fragmentach, głowach, figurach pojedynczych, albo grobowcach, ale ogromne całości, jak – naturalnej wielkości – portale romańskie i gotyckie!…[13]

Obok odlewów z gipsu, w przyszłej Giyptotece powinnyby się znaleźć odlewy z bronzu, które mają właściwie charakter oryginałów[*]. Wreszcie niepoślednią rolę spełnią odlewy z masy naśladującej kość słoniową. Wiele takich odlewów z dzieł średniowiecznej sztuki widzieliśmy w Muzeum Germańskiem.

Naturalnem uzupełnieniem takiego muzeum byłby dział oryginałów artystów polskich, równoległy do Galeryi Narodowej.

Szkicujemy tu plan instytucyi olbrzymiej, wymagającej milionowego nakładu i odpowiednich rozmiarów budynku. Niemniej uważamy jej powstanie (i to właśnie w tym zakresie, jaki tu szkicujemy) za konieczność, zrozumiałą dla każdego, kto wyrósł z pojęć, ujętych niegdyś w formułę: „najprzód chleb, potem oświata, a potem sztuka".

Tego zbioru, co dziś znajduje się stłoczony w jednej z sal gmachu uniwersytetu, trudno uważać nawet za zawiązek[14]. Paręset sztuk odlewów bardzo różnej wartości, z przewagą śmiecia, który albo należałoby wy-

---

[*] Parę lat temu wystawiono w Zachęcie prześliczne bronzy Meuniera. Niestety nikt nie chciał zrozumieć, że te rzeczy powinny w Warszawie zostać… No! i pojechały z powrotem.

[13] Kolekcja rzeźby (Skulpturensammlung) w Dreznie – prezentowana od 1887 r.; w 1894 r., po przebudowie muzeum i nadaniu mu miana Albertinum, ekspozycję rzeźby zreorganizowano. Zbiory rzeźby w Kopenhadze – prezentowane w Muzeum Thorvaldsena, otwartym dla zwiedzających w 1848 r., natomiast w Berlinie – w otwartym w 1904 r. Muzeum Cesarza Fryderyka (obecnie Bode-Museum). Jeden z najlepszych zbiorów rzeźby znajdował się w Germańskim Muzeum Narodowym w Norymberdze (Germanisches Nationalmuseum, od 1871 r. Nationalmuseum deutscher Kunst und Kultur) – otwartym dla zwiedzających w 1852 r. Zbiory rzeźby w Paryżu – prezentowane w założonym w 1879 r. Muzeum Rzeźby Porównawczej (Musée de la sculpture comparée) w pałacu Trocadéro (1878–1936).

[14] Niewiadomski pisze tu o kolekcji z Gabinetu Odlewów Gipsowych Królewskiego Uniwersytetu Warszawskiego – w 1862 r. została włączona do zbiorów Muzeum Sztuk Pięknych, a jej trzonem były odlewy z kolekcji Stanisława Augusta Poniatowskiego.

rzucić, albo wysłać do muzeów prowincyonalnych, co zresztą odda im wątpliwą usługę. Albowiem *wybór dzieł* jest rzeczą pierwszorzędnej wagi, wymaga on wielkiej kultury estetycznej, smaku i znajomości sztuki świata całego. Nie wywiąże się z takiego zadania profesor łaciny, albo historyi starożytnej, a to się najczęściej przytrafia w kraju, gdzie pogromca lwów zostaje ogrodnikiem, a ogrodnikom każą lwy poskramiać…

Te trzy muzea uważamy za najważniejsze i najpilniejsze. Jednak dla skreślenia całości, obejmującej minimum naszych potrzeb w tym zakresie, należy wymienić i uzasadnić potrzebę jeszcze trzech innych zbiorów.

1) *Muzeum sztuki dekoracyjnej*. A więc obejmujące wyroby ceramiczne, szklane, metalowe, sprzęty, oprawy książek i t. p., ze szczególnem uwzględnieniem *tkanin*.

Skądże ten fawor?

Kładziemy nacisk na tkaniny dla dwóch racyi. Po pierwsze, piękne tkaniny są znakomitą szkołą smaku, niezbędną i nieocenioną nie tylko dla malarza, ale dla każdego, kto szuka sztuki. Cenne kolekcye starych tkanin stanowią chlubę muzeów europejskich. Przy *Kunstgewerbemuseum* w Berlinie istnieje mało komu znany *Gewebesammlung*, obejmujący parę tysięcy kawałków tkanin, poczynając od Sassanidów i byzantyjskich jedwabiów. W Brukseli w *Musée du parc cinquantenaire* oglądać można słynną kolekcyę Herrera – przepyszny zbiór dawnych tkanin wzorzystych. Ale najwspanialszy zapewne z europejskich zbiorów znajduje się w Lyonie – *Musée de tissue*[15]. Najcudniejsze wschodnie (zwłaszcza wschodnie!) i europejskie jedwabie, aksamity, brokaty, wspaniałe hafty kościelne, niepoliczona moc arcydzieł sztuki tkackiej, dających nieopisaną radość oczom. Trudno o lepszą szkołę poczucia barwy i stylu.

---

[15] Muzeum Rzemiosła Artystycznego (Kunstgewerbemuseum) w Berlinie – otwarte w 1868 r. Kolekcja rzemiosła (w tym tkanin) w Brukseli – prezentowana od 1835 r., od 1906 r. w Muzeum Sztuki Dekoracyjnej i Rzemiosła (Musées royaux des Arts décoratifs et industriels), obecnie Królewskim Muzeum Historii i Sztuki (Musées royaux d'Art et d'Histoire). Muzeum Tkanin (Musée des Tissus et des Arts décoratifs), założone z inicjatywy Izby Przemysłowo-Handlowej w Lyonie – drugim obok Tours centrum tkactwa jedwabiu we Francji – otwarte dla zwiedzających w 1864 r., w 1890 r. wydzielono w nim dział zabytkowych tkanin.

Drugą racyą, dla której mówimy tu o tkaninach, jest ta, że już istnieje i wcale poważny zawiązek czegoś podobnego. Oto dwaj księża, ks. Trojanowski przy kościele Maryi Panny i inny, którego nazwiska nie pamiętam, objechali z upoważnienia biskupa parafie dyecezyi warszawskiej, zbierając niepotrzebne dawne ornaty, antepedya, kapy, wogóle wszelkie cenne sztuki. Powstał tą drogą imponujący zbiór tkanin od XV do XIX w. Wprawdzie miało to być przeznaczone dla muzeum dyecezyalnego, ale przy dobrej woli i na odpowiednich warunkach mogłyby się te przedmioty znaleźć w gmachu omawianego muzeum[16]. A cóż by się dało zebrać, gdyby nie tylko warszawską dyecezyę, ale całą ziemię polską wzdłuż i wszerz przejechać, zbierając podobne „nieużytki"!

Dalej 2) *Muzeum starożytności polskich* – uzupełnienie *Archiwum polskiego*, które zainicyował i prowadzi przy Towarzystwie ochrony zabytków p. Bronisław Gembarzewski i którego (t. j. Archiwum) celem jest odtworzenie w dokumentach całej zewnętrznej kultury dawnej Polski[17].

Wreszcie – 3) *Muzeum etnograficzne*. Tylko pojęte jak najszerzej, t. j. gromadzące w sobie nie tylko okazy ziemi polskiej, ale wszelkich ludów kuli ziemskiej, od równika do bieguna. Kto nie zna muzeum etnograficznego w Berlinie, ten sobie nie może zdać sprawy z ogromnej doniosłości estetycznej takiej instytucyi. Dopiero w tem zestawieniu twórczości wszystkich, aż do najdzikszych ludów, zaczynamy nie tylko rozumieć rolę sztuki w życiu społeczeństw, ale zarazem niewyczerpane bogactwo jej przejawów[18]. Nic

---

[16] Inicjatorami inwentaryzacji zabytków diecezji warszawskiej oraz utworzenia Muzeum Archidiecezjalnego byli ks. kanonik Józef Mrozowski (1864–1924) oraz ks. kanonik Wincenty Trojanowski (1859–1928). Więcej na temat kolekcji tkanin Muzeum Archidiecezjalnego zob. m.in. ks. K. Korsak, *Tkaniny w Muzeum Archidiecezjalnym*, Wiadomości Archidyecezyalne Warszawskie, 1937, 2, s. 68–74, 6, s. 290–292, 7, s. 343–348, 10, s. 461–465.

[17] W 1914 r. Bronisław Gembarzewski (1872–1941) przy wsparciu finansowym Kasy im. J. Mianowskiego zainicjował działalność Archiwum Ikonograficznego. Jego celem była dokumentacja dziejów polskiego życia artystycznego. W 1918 r. zbiór ten został przekazany Muzeum Narodowemu m.st. Warszawy, kierowanemu wówczas przez Gembarzewskiego, dając początek Kolekcji Ikonograficznej MNW.

[18] Berlińskie Muzeum Etnograficzne, Królewskie Muzeum Etnograficzne (Königliches Museum für Völkerkunde) – otwarte dla zwiedzających w 1886 r., prezentowano w nim przede wszystkim obiekty kultur pozaeuropejskich.

nie jest wstanie tak rozszerzyć widnokręgów naszych pojęć estetycznych, jak podobne zestawienie twórczości, tak nieskończenie odmiennych.

To, co powyżej, stanowi szkic programu całości. Trzeba sobie z tego dobrze zdać sprawę, zanim przystąpimy do zadań z kolei następnych.

Zadania te sprowadzają się do dwóch punktów: *a*) kierownicy muzeów i *b*) budynki muzealne. Że o kierowników podobnych nie jest łatwo, dowodzą najlepiej „Ateny polskie", gdzie na odpowiedzialne stanowiska „dyrektorów" powołuje się doktorów Muchołapskich, których pojęcia i zakres znawstwa nie przekracza niemieckiego podręcznika historyi sztuki[19]. Mamy podstawy do przypuszczenia, że się coś podobnego powtórzy w Warszawie. Sprawy tej nie możemy tu roztrząsać, musimy jednak zwrócić uwagę na to, że już przy powstaniu danego muzeum i ogłaszaniu konkursów na gmachy, taki biegły, przyszły kierownik i twórca jest niezbędnie potrzebny.

Natomiast pomówimy obszerniej o *gmachach muzealnych* w dalszym ciągu niniejszej notatki.

II. BUDYNKI MUZEALNE

Dopiero po doskonałem wyjaśnieniu sobie, co ma zawierać dane muzeum, można myśleć o budynku muzealnym.

Zagadnienie to nie zawsze jest rozwiązane dobrze. Nawet na Zachodzie, w krajach wysokiej kultury, trafia się często zupełne zapoznanie potrzeby istotnej takiego gmachu. Dlatego widzimy zbiory, niekiedy bardzo cenne, umieszczane bądź w pałacach królewskich, bądź w budynkach poklasztornych, bądź wreszcie w pawilonach, albo halach, pozostałych po wielkich wystawach międzynarodowych.

Niema słów na potępienie czegoś podobnego. Jak gdyby dziś jeszcze trzeba ludziom tłomaczyć, że pałac jest obmyślony i zbudowany dla króla, klasztor – dla mnichów, a pawilon wystawy na jarmark międzynarodowy.

---

[19] Doktor Muchołapski to postać fantastyczna, przybliżająca dzieciom i młodzieży świat owadów, wykreowana przez Erazma Majewskiego (1858–1922), kolekcjonera i archeologa amatora.

Dlatego jeden może być bardzo wspaniały, drugi bardzo poetyczny, zaciszny i miły, trzeci bardzo obszerny i widny – ale to wszystko wcale się nie nadaje do pomieszczenia i *oglądania* zabytków.

Muzeum musi wyglądać nie jak klasztor, albo pałac, ale jak *muzeum*.

Idea jest względnie nowa, wymaga zatem formy nowej i odrębnej, opartej na zasadzie przystosowania formy do idei, t. j. do przeznaczenia danego budynku. Przystosowanie musi być najściślejsze – niejako brane na miarę.

Dlatego mało ważne a nawet całkiem zbyteczne w warunkach konkursu byłoby wymaganie takiego lub innego *stylu*, natomiast pierwszorzędnej wagi będzie określenie, że muzeum ma zawierać takie a takie działy przedmiotów, że przedmioty mają być mniej więcej w takiej a takiej ilości, takiej a takiej wielkości i t. p.

Dlatego uważamy za konieczne stwierdzić, że gmach muzeum uniwersalnego, muzeum omnibusu – gmach bardzo złożony i monstrualnie wielki – siłą rzeczy męczący dla zwiedzających – uważamy zgóry za ideę chybioną.

Taki gmach uniwersalny nie daje się należycie skomponować. Natomiast względnie łatwą i ogromnie wdzięczną jest kompozycya *odrębnych budynków* dla każdego poszczególnego muzeum. Każdy będzie się mógł łatwiej przystosować do wymagań tej kategoryi przedmiotów, którą muzeum ma zawierać.

Dlatego musimy tę zasadę ustalić, uważać za niewzruszoną i na niej oprzeć dalszy ciąg prac. *Zamiast jednego olbrzyma – cały szereg mniejszych budynków muzealnych*. Byłoby nadto pożądane wzniesienie ich w jednej dzielnicy, w otoczeniu ogrodów, oddzielenie murami i drzewami od zgiełku ulic, aby ktoś, co je zwiedza, znalazł tu trochę spokoju i zapomnienia, oderwał się od brudów i plugastw świata.

Cudowne zadanie dla budowniczych.

Dalej, na ogół budynki muzealne nie powinny być zbyt wysokie zarówno dla względów estetycznych jak i praktycznych, ponieważ wysokie skrzydła zabierają jedno drugiemu tak pożądane światło. Dlatego sądzę, że widne duże suteryny dla służby, parter i pierwsze piętro powinny wystarczyć. Niech się budynek rozwija raczej w planie aniżeli w kierunku pionowym.

Co do określenia jakie muzea być mają – to nie jest naszem zadaniem to wskazywać. W ogóle raczej trzeba zwracać uwagę na to, jakie być nie mają, a resztę zostawić zdolnościom architekta. Jednak pewne wytyczne, dla oryentacyi tychże architektów niezbędne, musimy tu ustalić.

Muzeum wznosimy po to, aby przedmioty wystawione znalazły się w najdogodniejszych warunkach, t. j. aby można od nich odebrać możliwie najwięcej wiedzy i najwięcej wzruszeń.

Te przedmioty więc są pierwszą osobą muzeum. Aby odpowiadały wspomnianym warunkom, należy im dać trzy rzeczy:

1) *światło*, 2) *spokój*, 3) – to, co bym nazwał *proporcyonalnością przestrzeni*.

Wyjaśnijmy te rzeczy.

Co znaczy światło?

Jeżeli mowa o obrazach (bo rzeźby mają inne wymagania), to względnie łatwo je określić. *Światło* ma być *obfite*, *górne i niezbyt odległe*. Najlepiej wyjaśni to żywy i bardzo pouczający przykład – gmach Zachęty. Wszystkie sale frontowe na pierwszem piętrze mają, jak wiadomo, okna boczne, które wydały się nie wiem komu potrzebnemi może dlatego, żeby budynkowi nadać od frontu pozór pałacyku. Tymczasem okazało się to dla obrazów mniej dogodnem. Wielka powierzchnia ściany, w której przebite są okna, była dla obrazów stracona. Ściana naprzeciwko też niedogodna, bo światło z okien padało tak, że obrazy błyszczały. Pozostawały dwie krótkie ściany, w których w dodatku wiele miejsca zabierają drzwi… Przykład klasyczny złego zastosowania światła. Zrozumiano to po latach i przerobiono sale w ten sposób, że *otworzono światło przez dach i szklany pułap*, zaś boczne okna zamaskowano od wewnątrz. Tylko od zewnątrz grają one komedyę w dalszym ciągu[20].

Dzięki temu te 3 salki są dziś najlepsze, lepsze nawet od dwóch „honorowych" – wielkich sal. Te wprawdzie mają światło górne ale *zbyt odległe*. Dzięki tej odległości światło jest niedostateczne, a nadto, ponad linią obrazów pozostaje wielka naga przestrzeń bardzo przykra, z którą nie wiadomo co robić. Wieszać obrazów nie można, bo byłyby za daleko od oka

[20] Gmach Zachęty – wzniesiony w latach 1898–1900 według projektu Stefana Szyllera; przebudowa, o której wspomina Niewiadomski, została przeprowadzona w 1911 r.

i zbyt przeładowałyby ścianę. Ten nadmiar muru jest rzecz kosztowną i nieużyteczną, ściślej – szkodliwą.

Dlatego to, jakkolwiek piękne są stare budynki klasztorne, w jakich mieszczą się niekiedy muzea*, jakkolwiek mają prześliczne krużganki, wirydarze, przejścia i schody pięknie komponowane, ale, mimo to, okazały się niezdatne do danego użytku właśnie z powodu *braku światła*.

To, cośmy wyżej mówili, odnosi się do galeryi obrazów. Rzeźba ma inne wymagania. Obrazy mogą mieć światło nawet z dwóch i więcej punktów bez straty dla siebie. Mogą mieć światło rozproszono byle obfite – np. przy pułapie szklanym w dużej sali.

Tymczasem dla rzeźb rozproszone światło jest zabójcze. Mało kto zadaje sobie fatygę porównywania efektu jednej i tej samej rzeźby w różnych warunkach światła, dlatego większość ludzi ani przeczuwa, jak kolosalnej wagi czynnikiem estetycznym jest światło.

Jedno i to samo dzieło poddane światłu ze wszystkich stron z wielu okien, staje się martwem i nudnem. Formy się roztapiają. Dopiero w *silnem* ale *skupionem* świetle zaczyna rzeźba żyć. W strumieniu tego światła czuć najlżejsze odchylenie powierzchni – forma, milcząca dotąd, zdaje się śpiewać jakąś pieśń kamienną, czy bronzową. Zmiana poprostu nie pojęta!

Dlatego to fotografie jednego i tego samego dzieła zdejmowane w różnych warunkach światła, mają tak bardzo różny efekt i wartość.

Dlatego światło dla rzeźby winno być *zawsze skupione*. Jeżeli pada z góry, to nigdy wprost – pionowo jak deszcz, ale winno być sprowadzone na dany przedmiot pod kątem jakich 45°. Wreszcie w wielu razach wystarcza silne światło *boczne*, z jednego wielkiego okna.

Tyle o świetle.

Drugim warunkiem sali muzealnej jest *spokój*.

Co to znaczy?

Pod spokojem rozumiem obróbkę wnętrza zupełnie neutralną. Proste, miękkie zagubione linie, płaskie ciche powierzchnie. Nic z tego co się wyrywa, co chce zwrócić *na siebie* uwagę, co pragnie być *pięknem*…

---

* Cluny w Paryżu, Germańskie w Norymberdze, san Marco we Florencyi i inne.

A więc żadnych kolumn, pilastrów, gzemsowań, łuków niepotrzebnych, żadnych ozdóbek, sztukateryi, wszelkiej tandety dekoracyjnej, którą tak chętnie lubimy przystrajać nawet bramy i klatki schodowe.

Tło mają stanowić nagie odpowiednio malowane ściany, albo grube płótno, rozpięte na nich, dobrane w tonie do całości. Słowem, architektura wnętrza winna się dyskretnie usunąć na plan ostatni. Żadnych popisów! Zwiedzający winien módz skupić bez przeszkód całą swą uwagę na przedmiotach. Wszystko musi być *im* podporządkowane.

Dlatego to pałace królewskie i nie królewskie nie są właściwem pomieszczeniem dla wystaw i muzeów. Za dużo w nich wszelkich wspaniałości, złoceń, gzemsów, malowanych plafonów, marmurowych pilastrów i t. p. Wszystko razem może być nawet piękne i stylowe, ale w muzeum będzie *nie na miejscu*.

A skoro sale muzealne mają być ciche i proste, to wymaganie harmonii zmusza budowniczego, aby podobną dyskrecyę zachował i gdzieindziej. A więc przedsionki, szatnie[21], klatki schodowe też winny dążyć do szlachetnego spokoju, unikając efektów krzykliwych i banalnych.

Ostatnim warunkiem sal jest *proporcyonalność przestrzeni*. Rozumiem pod tem określeniem zasadę, że wielkość każdej sali ma być w pewnej zależności od przedmiotów, jakie ma ona zawierać. Małe przedmioty (względnie – obrazy) w małych salach, duże w stosunkowo większych.

Jednak ogromnych sal należy w ogóle unikać, dlatego, że powodują one konieczność zapełniania ich *mnóstwem* przedmiotów szkodzących sobie wzajemnie. Po wtóre, w takich salach niepodobna jest urządzić dobrego oświetlenia.

Klasycznym przykładom wadliwego urządzenia jest hala odlewów w brukselskiem *musée du parc cinquantenaire*. Hala jest ogromna, jeżeli dobrze pamiętam nakryta sklepieniem z żelaza i szkła. Zalana światłem ze wszystkich możliwych stron. W tej powodzi światła – i w tej ogromnej przestrzeni stoi *kilkaset* odlewów przeważnie ogromnych. Jest: brama topu

[21] W wersji opublikowanej w „Przeglądzie Technicznym" „przedsionki, szatnie" zastąpiły „westybule i garderoby".

w Sanczi[22], i przyczółki świątyń greckich, Michał Anioł i Canowa, renesans, barok, Rzym – wszystko razem.

Co jednak jest najokropniejsze, to stłoczenie dzieł. Żadne z nich nie ma tła spokojnego, ograniczonego. Za każdem – przestrzeń ogromna, w niej setki krzyżujących się linii odlewów dalej stojących. Potworna gmatwanina linii, bezsensowny chaos kształtów spędzonych tu na kupę, widzianych – jedne na tle drugich. Po prostu kocia muzyka. Te setki arcydzieł, oglądane razem, robią wrażenie nad wyraz przykre, wychodzi się z tej sali z bólem głowy i z głębokiem zrozumieniem, jak nie trzeba budować muzeum gipsów.

Te same dzieła, zamknięte po kilka w niewielkich przestrzeniach, odpowiednio ustawione i oświetlone – mogłyby dać widzom niezapomniane chwile wzruszeń estetycznych. Podobnie – z obrazami. Zgromadzenie wielkiej ich ilości w jednej sali, jak to ma miejsce w niektórych częściach Galeryi Drezdeńskiej, w kwadratowej sali Luwru i t. p., jest nad wyraz męczące. Zwłaszcza przykre są wysokie sale zawieszone do samej góry niewielkimi obrazkami, które jest całkiem niepodobna studyować z tej odległości.

Na tem zakończymy niniejszy szkic. Mówimy szkic, bo, zanim dojdzie do konkursu, trzeba nie tylko zgodzić się na powyższe zasady, ale i pójść dalej. To znaczy – ułożyć ścisłe – możliwie wyczerpujące listy dzieł, które się nieodzownie w tem czy innem muzeum znaleźć muszą. Określić ich wymiary i wymiary (mniej więcej) sal do ich pomieszczenia. W pewnych wypadkach (np. gdzie idzie o odlewy) – *objechać świat* z notatnikiem i miarą w ręku… Przewidzieć kategorye przedmiotów, o które muzeum będzie zabiegać, i w związku z tem, powiększanie gmachów i t. p. Są to prace z kolei następne.

Szkic niniejszy nie zawiązuje, lecz przeciwnie, otwiera dyskusyę.

---

[22] Stupa Sanci (Sanchi) – indyjski kompleks buddyjskich świątyń wzniesiony w II w. p.n.e. Wejście do najważniejszego budynku, Wielkiej Stupy, poprzedza charakterystyczna brama oparta na dwóch słupach.

KOMENTARZ

Tekst *Przyszłe muzea Warszawy* powstał jako komentarz do dyskusji na temat kształtu Muzeum Narodowego w stolicy odradzającego się państwa. Stanowi świadectwo zarówno ówczesnych potrzeb artystycznych, jak i powszechnych wówczas poglądów na temat zasad funkcjonowania instytucji muzealnej. Jego autorem jest Eligiusz Niewiadomski, postać budząca skrajne emocje – malarz, krytyk, historyk sztuki, urzędnik państwowy, ale jednocześnie morderca pierwszego prezydenta Drugiej Rzeczpospolitej[1].

Eligiusz Niewiadomski urodził się w Warszawie w 1869 roku w rodzinie należącej do klasy średniej. Jako absolwent warszawskiej szkoły realnej – wydziału matematycznego (1888) podjął studia w Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu, którą ukończył ze złotym medalem (1894). Specjalizował się w malarstwie historycznym, krajobrazowym, aktach kobiecych. W latach 1895–1896 kontynuował naukę w Akademii w Paryżu. Po powrocie do Polski łączył zainteresowania malarskie z pracą zarobkową (lekcje rysunku) i publicystyczną. Pisał między innymi do „Kuriera Codziennego", „Kuriera Warszawskiego", „Tygodnika Ilustrowanego" oraz „Ziarna". Od 1898 roku wykładał rysunek na Politechnice Warszawskiej. Był członkiem Warszawskiego Towarzystwa Artystycznego i Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych.

Od młodości Niewiadomski angażował się w działalność społeczną i narodową. W latach 1897–1901 należał do Ligi Narodowej – tajnej organizacji działającej na terenie trzech zaborów, mającej na celu utworzenie jednonarodowego państwa polskiego. W 1901 roku z powodu działalności konspiracyjnej został uwięziony w Cytadeli Warszawskiej, a po kilku miesiącach zwolniony ze względu na brak dowodów. Z czasem zrezygnował z działalności politycznej, kształtując jednak przez lata poglądy i postawę

---

[1] P. Pleskot, *Niewiadomski: zabić prezydenta*, Warszawa 2012.

patriotyczną. Swoje przekonania starał się wyrażać czynami, co polegało na zaangażowanym i rzetelnym podejściu do podejmowanych inicjatyw i zadań[2].

Po zwolnieniu z więzienia i następnie z posady wykładowcy na Politechnice Niewiadomski wyjechał na krótko z kraju w celu doskonalenia wiedzy z zakresu historii sztuki i kultury. Zgromadzone doświadczenie pozwoliło mu na prowadzenie wykładów w żeńskich pensjonatach, na Wolnej Wszechnicy Polskiej oraz na kursach, które obejmowały dzieje sztuki powszechnej i polskiej od czasów dawnych do współczesnych. Jako jeden z pierwszych w kraju wzbogacał wykłady przezroczami, które przygotowywał na podstawie fotografii wykonanych w czasie swoich wyjazdów zagranicznych. W 1903 roku włączył się do działań związanych z założeniem Szkoły Sztuk Pięknych, do której rok później zapisał się jako słuchacz. Jednocześnie tworzył prace malarskie i prezentował je na wystawach, między innymi w Salonie Krywulta i w Zachęcie, dał się poznać jako krytyk artystyczny[3].

W latach 1915–1917 Niewiadomski był członkiem Komisji Muzealnej powołanej przez Magistrat Warszawy w związku z reorganizacją Muzeum Sztuk Pięknych oraz koniecznością wypełnienia postanowień tzw. legatu Lachnickiego. W 1918 roku został zatrudniony w Ministerstwie Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, w Departamencie III Sztuki, jako starszy referent do spraw kształcenia artystycznego, a następnie kierownik Wydziału II malarstwa, rzeźby i sztuk zdobniczych. Wraz z utworzeniem Ministerstwa Kultury i Sztuki przeszedł do nowej instytucji zachowując dotychczasowe stanowisko. W swoich działaniach skupiał się przede wszystkim na szkolnictwie artystycznym, organizacji wystaw i propagowaniu wiedzy o sztuce.

W czasie wojny polsko-bolszewickiej na własne życzenie pracował w Oddziale II Sztabu Generalnego, a następnie w Chełmnie nad Wisłą

---

[2] W 1923 r. zanotował: „zacząłem patrzeć na *postępowanie* moich 'wspaniałych' mówców, zrozumiałem, że tylko *ono jest jedyną miarą wartości człowieka*", E. Niewiadomski, *Kartki z więzienia*, Poznań 1923, s. 8.

[3] Zob. W. Okoń, *Stygnąca planeta: polska krytyka artystyczna wobec malarstwa historycznego i historii*, Wrocław 2002.

w stopniu szeregowca, skąd został wysłany na front. Po demobilizacji wrócił na stanowisko w ministerstwie, lecz po ograniczeniu funduszy na pracę kierowanego przez siebie wydziału złożył dymisję (1921). Po odejściu z ministerstwa organizował wykłady, szkolenia i odczyty, prowadził kwerendy i studia nad dziejami kultury artystycznej, przygotowywał publikacje, angażował się bezinteresownie w działalność instytucji publicznych.

Niewiadomski ideologicznie związany był z endecją. Mając negatywny stosunek do wszystkich sił politycznych, które dopuszczały możliwość zawierania sojuszy poza tzw. polską większością, czyli z udziałem mniejszości narodowych, podjął zamiar przeprowadzenia zamachu na życie Naczelnika Państwa (1922). Rezygnacja Piłsudskiego z ubiegania się o fotel prezydencki i wybór na stanowisko głowy państwa Gabriela Narutowicza skłoniły go do zmiany planów. W czasie otwarcia dorocznej wystawy w gmachu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, 16 grudnia 1922 roku Niewiadomski dokonał udanego zamachu na prezydenta. Został zatrzymany po oddaniu strzałów, a w czasie procesu przyznał się do „złamania prawa" i złożył obszerne wyjaśnienia[4]. Skazano go na śmierć przez rozstrzelanie, wyrok wykonano 31 stycznia 1923 roku[5].

Zabójstwo prezydenta Narutowicza przesłoniło wieloletnią działalność publicystyczną Niewiadomskiego, który kontynuował pisanie w czasie pobytu w więzieniu. Oprócz licznych recenzji i tekstów krytycznych publikowanych w gazetach i czasopismach, w pierwszych latach XX wieku pracował nad książką „Sztuka wieków średnich" (nieopublikowana), przygotował polskie wydanie *Krótkiego zarysu historii sztuki* Charles'a Bayeta (1910). Ważną grupę stanowiły zaangażowane szkice tematyczne traktujące o istotnych problemach polskich instytucji i twórców, między innymi: *Towarzystwo zachęty sztuk pięknych wobec potrzeb naszej sztuki* (1901), *Pochód na Wawel Wacława Szymanowskiego* (1912), *Potrzeby artystyczne Warszawy wobec przewidywanych zmian politycznych* (1915), *Program i metoda*

---

[4] *Eligiusz Niewiadomski przed sądem*, Białystok 1923.

[5] S. Kijeński, *Proces Eligjusza Niewiadomskiego o zamach na życie Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej Gabryela Narutowicza w dniu 16 grudnia 1922 r. odbyty w Sądzie Okręgowym w Warszawie dnia 30 grudnia 1922 roku* […], Warszawa 1923, s. 3–6; A. Piber, *Eligiusz Józef Niewiadomski 1869–12–01 – 1923–01–31* [hasło], Internetowy Polski Słownik Biograficzny, www.ipsb.nina.gov.pl (dostęp: 11 I 2019).

nauki rysunków w średnich i wyższych szkołach techniczno-mechanicznych (1917). Za najważniejsze swoje prace uważał monografie: *Wiedza o sztuce na tle jej dziejów: malarstwo, architektura, rzeźba, przemysł artystyczny* (1923) oraz *Malarstwo polskie XIX i XX wieku* (1926), które zostały opublikowane pośmiertnie.

Szkic *Przyszłe muzea Warszawy* stanowi bez wątpienia pokłosie wiedzy i doświadczenia Niewiadomskiego, ale także toczonych w tym czasie dyskusji w kręgach artystycznych, a przede wszystkim w Komisji Muzealnej. Jest jednocześnie niepozbawionym krytycyzmu objaśnieniem zajmowanego przez niego stanowiska względem budowy warszawskiego muzeum[6]. Wystąpienie z Komisji Muzealnej (1917) i zaangażowanie w pracę na rzecz szkolnictwa artystycznego ograniczyły jego aktywność na polu muzealnictwa.

Podstawą przeprowadzonej przez Niewiadomskiego analizy porównawczej instytucji europejskich i polskich były obserwacje, jakie poczynił w czasie licznych podróży zagranicznych, zwiedzając muzea i prowadząc kwerendy archiwalne i biblioteczne. Z dużym prawdopodobieństwem można przyjąć, że Niewiadomski z autopsji znał wszystkie opisywane w szkicu ekspozycje oraz budynki muzealne, dzięki temu mógł zauważyć i analizować ich mocne i słabe strony. Wiedzę tę starał się przełożyć na lokalne uwarunkowania, szukając potencjału już istniejących zbiorów o charakterze muzealnym. Wyczulone oko krytyka oraz silny charakter skłaniały go nieraz do wydawania sądów arbitralnych, czego przykładem jest chociażby zdecydowanie negatywna ocena odlewów z kolekcji Stanisława Augusta Poniatowskiego. Jednocześnie jednak dostrzegał wartości istniejących już zbiorów, oczekując od właścicieli poświęcenia i przekazania swoich kolekcji w imię wyższych, narodowych celów.

Nakreślony przez Niewiadomskiego projekt obejmuje powołanie trzech podstawowych instytucji poświęconych najwyżej cenionej dziedzinie twórczości artystycznej – Galerii Narodowej, Galerii Mistrzów Europejskich, Galerii Rzeźby – oraz trzech uzupełniających: Muzeum sztuki

[6] Podobną potrzebę precyzyjnego wyjaśnienia przesłanek i motywów swoich poglądów i decyzji dostrzec można w jego złożonym przed sądem wyjaśnieniu dotyczącym morderstwa Narutowicza.

dekoracyjnej, Muzeum starożytności polskich oraz Muzeum etnograficznego. Dosyć konserwatywna formuła kilku instytucji dyskutowana była w czasie obrad komisji, w której Niewiadomski czynnie brał udział. Bronisław Gembarzewski w sprawozdaniu z prac komisji w 1915 roku postulował utworzenie dzielnicy parkowo-muzealnej, sytuując ją na terenie Ujazdowa[7]. Zgodnie z zamierzeniami zespół muzeów miał stanąć w miejscu Szpitala Ujazdowskiego, w sąsiedztwie Łazienek Królewskich. Zamysł zbudowania dzielnicy muzealnej był na tyle trwały, że w 1919 roku ogłoszono konkurs na rozplanowanie urbanistyczne Ujazdowa oraz Belwederu wraz z przylegającym do nich terenem[8]. Wbrew radom Niewiadomskiego zbiory artystyczne prezentowane miały być w jednym budynku – Muzeum sztuki liczącym ponad dwieście sal. W kompleksie muzealnym przewidziano także Muzeum historyczne oraz Muzeum etnografii i prahistorii.

Propozycja Niewiadomskiego opierała się na przeciwnej tendencji. Jej podstawą była decentralizacja zbiorów zgodnie z przynależnością do właściwej im dziedziny. Oddzielił on twórczość narodową od powszechnej, podkreślając patrymonialny aspekt pierwszej i mnemoniczny drugiej. Podział na gatunki umożliwiałby w jego ocenie łatwe odczytanie kontekstu, w jakim osadzona była galeria: narracji historyczno-narodowej bądź powszechnej, skupionej na rozwoju kierunków w sztuce. Formuła ta z pewnością sprawdzała się w odniesieniu do twórczości XIX i początku XX wieku, jednak nosiła znamiona anachronizmu. Podobnie było z wprowadzeniem w przestrzeń muzealną kopii. Ich obecność przez stulecia cieszyła się uznaniem, szczególnie w przypadku dzieł wykonanych ze znawstwem przez uznanych twórców, lecz w pierwszej ćwierci XX wieku odchodzono już od tej praktyki. Zdecydowanie nowatorski charakter miały spostrzeżenia Niewiadomskiego dotyczące fotografii i propozycja jej włączenia w przestrzeń ekspozycyjną ze względu na wartości dokumentacyjne.

---

[7] Archiwum Muzeum Narodowego w Warszawie, sygn. 79, Akta Komisji Muzealnej z roku 1915; P. Kibort, *Na skarpie. Gmach Muzeum Narodowego w Warszawie 1919–1938*, w: *Marzenie i rzeczywistość. Gmach Muzeum Narodowego w Warszawie*, red. P. Kibort, Warszawa 2016, s. 37–43.

[8] *Program i warunki LXIII Konkursu ogłoszonego przez Koło Architektów: Warszawa, dnia 21 marca r. 1919*, Warszawa 1919.

Potrzeba zapewnienia właściwego kontekstu dla dzieł sztuki przejawiała się również w zamyśle uzupełnienia głównego kompleksu przez trzy instytucje. Odpowiednie odczytanie dzieł zgromadzonych w Galerii Narodowej gwarantowały zbiory rzemiosła, współodpowiedzialnego za tworzenie stylu narodowego[9], oraz zbiory ikonograficzne Gembarzewskiego, a dopełnieniem tego wątku mogły być osadzone w rodzimej tradycji obiekty etnograficzne. Te z kolei, widziane w perspektywie twórczości pozaeuropejskiej, mogły sytuować polskie dziedzictwo materialne w linearnym dyskursie powszechnej kultury. Proponowana przez Niewiadomskiego koncepcja została zatem podporządkowana dydaktycznej funkcji muzeum, co wpisywało się w doświadczenia zawodowe autora.

Druga część tekstu, poświęcona budowli muzealnej, wskazuje na zasadniczy cel tej instytucji. Styl oraz forma budynku miały dla Niewiadomskiego mniejsze znaczenie niż potrzeby właściwej ekspozycji i przechowywania obiektów muzealnych, co w owym czasie nie było powszechnym podejściem. Wskazał też na trzy determinanty budynku – światło, spokój i proporcjonalność przestrzeni, analizując tym samym tylko jeden z aspektów działalności muzeum: ekspozycję. Nie umniejsza to wartości spostrzeżeń Niewiadomskiego, dotyczą one bowiem tych elementów, na które zwraca się uwagę również współcześnie. Szczególnie ciekawe są jego uwagi dotyczące eksponowania rzeźby i organizacji wnętrza, zbieżne z kierunkiem reform przeprowadzanych w Europie Zachodniej, zwłaszcza w Niemczech. Niewiadomski przy tym nie podchodził do rozwiązań zagranicznych bezrefleksyjnie, piętnując propozycje słabsze i niekorzystne dla muzealiów.

Opublikowany tu tekst ma dwojakie znaczenie. Dokumentuje on proces formowania Muzeum Narodowego w Warszawie, ilustrując kierunki prowadzonych dyskusji i debat. Niewiadomski przeanalizował warszawskie zbiory artystyczne i wskazał te kolekcje, które w jego ocenie umożliwiłyby zbudowanie narodowej narracji zgodnie z wizją państwa oraz dyskursem

---

[9] A. Kluczewska-Wójcik, *„Istnienie narodu jest codziennie ponawianym wyborem". Muzea przemysłu i sztuk dekoracyjnych jako miejsce formowania dyskursu tożsamościowego*, w: *Muzeum a pamięć – forma, produkcja, miejsce*, red. T. F. de Rosset, E. Bednarz Doiczmanowa, A. Tołysz, Warszawa 2018, s. 60–72.

historii sztuki. Nie jest to jednak analiza praktyka, lecz erudycyjna – niepozbawiona słabszych momentów – polemika teoretyka sztuki. Z drugiej strony szkic ten jest jednym z wcześniejszych rozważań z dziedziny muzeografii traktujących o praktycznych zasadach kształtowania przestrzeni wystawienniczej. Jego wartością nie są zatem proponowane przez Niewiadomskiego koncepcje muzealne, które już w chwili publikacji były odległe od najnowszych tendencji w muzealnictwie, lecz podejście do ekspozycji.

Aldona Tołysz

Maciej Szukiewicz

Muzeum teatralne im. Stanisława Wyspiańskiego (projekt)

1917

komentarz

Małgorzata Baka

Podstawa edycji:

Ilustrowany Kuryer Codzienny, 330, 29.11.1917, s. 333–334, oraz osobna odbitka.

Wykorzystano fragment ilustracji:

Pocztówka ze spektaklu „Wesele" Stanisława Wyspiańskiego (źródło: https://polona.pl/item/zespol-pocztowek-ze-spektaklu-wesele-stanislawa-wyspianskiego,Mjc1MjQ5MzY/0/#info:metadata).

I

Maluczko, a minie ćwierć wieku od chwili, gdy scena krakowska w nowej, dzisiejszej swej postaci rozbrzmiała po raz pierwszy Asnykowskim prologiem:

„Plaudite cives![1] – oto nowa scena.

„Otwiera dla was gościnne podwoje..."

Rocznica tego dnia przypada na październik 1918 roku, ale że teatr – jak student od wakacji do wakacji – liczy swe lata nie według kalendarza lecz na sezony, więc w najbliższym czerwcu kończy się dwudziestopięciolecie teatru imienia J. Słowackiego i zamierzony obchód odbędzie się w tym wcześniejszym czerwcowym terminie. Chodzi o to, jak ułożyć program obchodu? Czy ma on być jak wszystkie uroczystości jubileuszowe zjawiskiem efemerycznem i efektownym tylko fajerwerkiem czy też do pewnego stopnia momentem zwrotnym, który przed krakowską sceną otworzy nowe horyzonty i – być może – da pochop do nowych artystycznych czy społecznonarodowych wysiłków i zdobyczy.

Dla omówienia tych właśnie... spraw odbyło się wstępne posiedzenie zaproszonych przez dyrekcję autorów, aktorów i krytyków. W zagajeniu zebrania oświadczył p. Grzymała-Siedlecki[2], że z mocy i natury swego stanowiska bierze na siebie odpowiedzialność za jubileuszową reprezentację w teatrze. Zarazem jednak zaznaczył, że ponieważ kierownictwo teatru nie jest jedynym jego czynnikiem, więc – obok dyrekcji – powinni z okazji jubileuszu zabrać głos: właściciel gmachu i antrepryzy, Gmina zatem, względnie jej Komisja Teatralna, oraz budowniczowie sceny, t. j. autorzy, aktorzy i publiczność, która czuwa nad ,sceną, pracę jej kontroluje i chwali ją lub gani przez usta recenzentów i oficjalnej krytyki.

---

[1] *Plaudite cives* (łac.) – „oklaskujcie obywatele", zawołanie rzymskich aktorów do publiczności po odegraniu komedii.

[2] Adam Grzymała-Siedlecki (1876–1967) – krytyk teatralny i literacki, dramatopisarz, tłumacz, prozaik, reżyser; założyciel i dyrektor Teatru Ludowego w Krakowie.

Zostawiwszy na uboczu kwestję jubileuszowej reprezentancji oświadczył z kolei p. Grzymała-Siedlecki, że nie poprzestając na niej stanie przed miejską komisją teatralną na jej najbliższem posiedzeniu z wnioskiem wstawienia w budżet miejski stałej corocznej dotacji na cele artystyczne najściślej ze sceną i jej dobrem związane. Nie upoważniony do tego nie chcę uprzedzać wnioskodawcy: wystarczy skoro zaznaczę, że zebrani nie tylko z aplauzem przyjęli projekt dyrektora Siedleckiego, ale rozszerzyli go zgłaszając samodzielnie wnioski, które pari valore[3] mają być komisji teatralnej przedłożone. P. Teofil Trzciński[4] ugodził w sedno rzeczy i największą bolączkę krakowskiego teatru domagając się z całym naciskiem zmodernizowania technicznych urządzeń sceny, a co ważniejsza przebudowy nad wyraz wadliwego zascenia. – Drugi wniosek dr. Lucjana Rydla[5] domaga się powołania do życia przy teatrze im. J. Słowackiego szkoły dramatycznej. Trzeci wreszcie, wyszły od podpisanego, poruszył sprawę stworzenia muzeum teatralnego.

Muzeum teatraln[e]… a więc nekropol dokumentów kultury czy sztuki, jedna jeszcze trupiarnia, jeden więcej szereg sal z szafami pełnymi bric-à-bracu[6], któremu się zdaje, że przestał nim być, gdy go od tłumu odcięto lustrzaną szybą, opatrzono numerem i uczczono w katalogu tem szumniejszym opisem, im zawartość jego jest błahszą? Uchowaj Boże! – nic z tego wszystkiego, nic z tej trupiarni mimo, że projekt wychodzi od kustosza Muzeum narodowego i Domu Matejki. Może właśnie dlatego marzy mu się na wskroś żywa, życiu służąca, zespolona z niem wciąż i bezpośrednio, z perspektywy lat – zapewne – danej sceny diariusz spisany „różnemi charaktery", a temsamem kopalnia wiadomości dla przyszłych historyków literatury, ale dziś i na codzień przede wszystkiem czujna służka reżysera, aktora, dekoratora i kostiumera, pulsująca wciąż ruchem i gwarem kuźnia, z której wychodzą pierroty i Colombiny, Falstafy i książęta niezłomni[7], kuźnia owych blasków, o których widz mniema, że ich „tęcza bengalskim

---

[3] *Pari valore* (wł.) – tej samej wartości.

[4] Teofil Trzciński (1878–1952) – dyrektor i reżyser teatralny.

[5] Lucjan Rydel (1870–1918) – młodopolski poeta i dramatopisarz; doktor Uniwersytetu Jagiellońskiego w zakresie prawa.

[6] *Bric-à-brac* (fr.) – rupieciarnia, zbiór różnorodnych bibelotów.

[7] Postaci charakterystyczne dla *comedia dell arte*.

ogniom początek zawdzięcza" i któremi „tłum się zachwyca, choć wie, że niewolnik krwią je swą podsyca".

Jak można połączyć archiwum sztuki z artystyczną kuźnią, wyjaśnię poniżej.

Kamieniem węgielnym i cementem każdej stałej sceny są stałe gaże i emerytury. Odjęcie aktorowi troski o chleb i niedołężną starość przywiązuje go do jego zawodu i tych desek, na których pracuje. – Taki kamień węgielny pod scenę krakowską położyła już Gmina przejmując teatr w swój zarząd i poręczając jego pracownikom stałe gaże i emerytury. W równym jednak jeśli nie najwyższym jeszcze stopniu wiąże aktora z daną sceną ożywiający ją duch i moralna atmosfera. Pierwszy zawisł na tem, czy jej kierownik potrafił w swą drużynę wpoić wysoki ideał artystyczny; na drugą składa się szereg czynników działających w obrębie teatru i poza nim i wytwarzających nastrój dla pracy scenicznej korzystny lub niekorzystny, zależnie od tego, czy szerzy on apatię i niechęć czy przeciwnie umiłowanie zawodu i entuzjazm dla sztuki. Zbyteczna dodawać, że tylko ten drugi entuzjastyczny nastrój jest dla teatru korzystny i że leży w interesie sceny stworzyć go i stworzony umieć stale podtrzymywać.

Nic tak nie zachęca do radosnego wysiłku na obranem polu pracy jak coraz lepsze jej wyniki oraz świadomość, że są one w zbiorowym dorobku artystycznego czy narodowego życia czemś trwałem i nieprzemijającem. Oba te cele dałyby się w wielkiej mierze osiągnąć przez ufundowanie przy scenie krakowskiej muzeum teatralnego, oraz – złączonego z niem najściślej – literackiego gabinetu teatralnego.

Czem byłoby takie muzeum w stosunku do sceny i jakie jego zadanie? Zadaniem jego byłoby: każdy przez scenę krakowską przechodzący utwór sceniczny, polski przede wszystkiem, swymi walorami artystycznymi lub teatralnymi na to zasługujący, w szczególny sposób z a p r o t o k o ł o w a ć. – Rozumiem to w najobszerniejszem znaczeniu tego wyrazu. Każda wybitna sztuka zatem miałaby w muzeum historię swej inscenizacji popartą dokumentami: kiedy ją dyrekcji złożono? kiedy odbyła się pierwsza próba czytana? z autorem czy bez? czy i kto dokonał „określenia" egzemplarza? ile odbyto prób? kiedy była premiera? kto reżyserował? kto grał? w jakich dekoracjach? jeśli w starych – z jakiej sztuki danej się zapożyczono? jeśli w nowych – kto je projektował i kto i gdzie wykonał? Na szereg pierwszych

pytań dostarczy odpowiedzi sekretarjat i afisz, a na dalsze rysunki i szkice dekoracji, projekty artystów-malarzy, oraz modele (sklejanki w dokładnej skali wykonane, a wyjątkowo modele plastyczne, umiejętnie zestawione, oświetlone i przed zniszczeniem zabezpieczone). – Trzecim niejako działem takiego „protokołu" byłyby kostiumy. Tu wystarczyłyby w zasadzie fotografje poszczególnych aktorów i scen zbiorowych; w sztukach jednak, wymagających i granych w kostiumach specjalnych np. Bolesław Śmiały, Protesilas i Laodamia (stroje Snu, Nudy i innych zjawów nocnych), Akropolis (złote anioły i psalmista) lub Joseph Castus – należałoby suknie te z magazynów teatralnych wydzielić i w formie depozytu oddać muzeum teatralnemu. Ale nie koniec na tem. Pozostaje rzecz najważniejsza, mianowicie ścisłe, według wymiarów sceny pedantycznie dokładne zachowanie pozycji monagonów i ensemblów[8] w najbardziej ważkich momentach sztuki, oraz utrwalenie za pomocą fotografji maski aktora, pozy i gestu. Po zaprotokołowaniu tego wszystkiego dochodziłby do głosu widz, t.zn. że czwartym rozdziałem takiego protokołu byłyby recenzje o grze aktorskiej i literackie krytyki utworu. Oczywiście pedantyzm naszkicowanego tu protokołu należy brać c u m g r a n o s a l i s[9]. Trudno poświęcać cały fascykuł i mnóstwo pracy dla uwiecznienia sztuki przeciętnej lub zgoła bezwartościowej; ale dla niektórych sztuk największy pedantyzm okaże się wprost koniecznym. Na poparcie tego wystarczy zastanowić się chwilę nad smutną okolicznością, że za lat najwyżej trzydzieści, gdy stleją płótna dekoracji i zejdzie do grobu dzisiejsze pokolenie, z najgenialniejszej cząstki twórczości Wyspiańskiego: jego inscenizacji własnych utworów, a tem samem z całego teatru Wyspiańskiego, tego nie lada dorobku rasy i umysłowości polskiej, nie pozostaje nic prócz wspomnienia. Czem był dla sztuk Wyspiańskiego-poety Wspiański-malarz i Wyspiański-reżyser wiedzą tylko ci co mieli możliwość w Warszawie oglądać w Wielkim teatrze „Klątwę" w inscenizacji Kotarbińskiego[10] i w której wszystko było prócz…

---

[8] *Ensemble* (fr.) – scena zbiorowa w przedstawieniu teatralnym lub operowym; zespół muzyków, śpiewaków lub aktorów; ansambl.

[9] *Cum grano salis* (łac.) – z odrobiną sceptycyzmu (dosł.: z ziarnem soli).

[10] Józef K. J. N. Kotarbiński (1849–1928) – krytyk teatralny, aktor i reżyser teatru krakowskiego od 1893 r. Występował też gościnnie na deskach teatrów w Poznaniu, Częstochowie, Sosnowcu, Lublinie i Warszawie. W latach 1899–1905 był dyrektorem teatru

Wyspiańskiego. A „Klątwa" należy do względnie najprostszych, najmniej rozwichrzonych sztuk poety. Cóż działoby się z innemi jego sztukami, co się lat 20–30 działać będzie **ze wszystkiemi,** jeżeli póki czas nie spisze się **kanonu inscenizacji** jak ją ułożył sam autor. Z tych względów uważam za konieczne pomyślenie o tem teraz, zaraz dziś! choćby się przyszło ograniczyć li tylko do zaprotokołowania teatru Wyspiańskiego. Nie bądźmy kulturalnymi marnotrawcami!

II

Teatr Wyspiańskiego dał mi assumpt do rozmyślań nad muzeum teatralnym i dlatego radbym je w tytule związać na zawsze z imieniem wielkiego poety. Związać z jego imieniem ale niekoniecznie zacieśnić. Muzeum im. Wyspiańskiego zatem otoczyłoby równą pieczołowitością utwory innych polskich autorów, oraz olśniewające pomysłowością i artyzmem inscenizacje sztuk Szekspira czy Maeterlincka, Ibsena czy Zorilli.

Tak sobie wyobrażam bieżącą działalność muzeum teatralnego. Ale obok niej możnaby i należałoby wyrównać zaległości za przeszłość prowadząc dział retrospektywny, wyławiając i gromadząc wszystko, co się odnosi w ogóle do sztuki teatralnej w Polsce. Jeszcze nie powiędły całkiem laury na grobach tej wielkiej plejady artystów, jaką mieliśmy w latach 1870–1885. Wspomnienia Modrzejewskiej i Hoffmanowej, Królikowskiego i Rychtera[11] są jeszcze żywe – pamiątek po nich mnóstwo, po nich i po tej rzeszy, co o głodzie i chłodzie krzewiła nieraz w najzajadlejszych kątach Polski kult dla ideału. Tym ludziom wielkim i małym należy się uznanie, należy się wdzięczność. Nagrodźmy im, a przynajmniej złagodźmy zasadniczą krzywdę zawodu aktorskiego, jaką jest doraźność kreacji aktora i przelotność jego władzy nad duszą słuchacza. – Widząc, jak ci, dla których się on codziennie spala na ołtarzu sztuki, nie odtrącają go jak żużel, lecz jak mogą i umierają

krakowskiego i wprowadził do jego repertuaru m.in. dramaty Stanisława Wyspiańskiego i dzieła romantyczne.

[11] Autor wymienia popularnych wówczas aktorów teatralnych: Helenę Modrzejewską (1840–1909), Antoninę Hoffman (1842–1897), Jana Królikowskiego (1820–1886) i Józefa Rychtera (1842–1897).

pragną utrwalać wielką ofiarę jego tchu i talentu, spędzi on może ze swych ust gorzki jak piołun szept „Kurz ich das Leben des Mimen”[12] i z pewną ulgą i dumą pomyśli o sobie: et ego non omnis moriar[13].

Materjału na takie muzeum jest ogromnie wiele; nie brak i miejsca na – choćby – natychmiastowe wystawienie obiektów. Są wszakże ziejące dotąd pustką kurytarze przy lożach I i II piętra, są wolne passaże wiodące do bufetów. Wszak dziś już zawieszono tam portret Modrzejewskiej. Zawieśmy inne portrety, karykatury, a choćby fotografje, a początek zbiorów będzie zrobiony.

Pomimo nierozerwalnego związania muzeum im. St. Wyspiańskiego z teatrem i biegiem pracy na scenie instytucja możeby mimo wszystko z latami zmartwiała i zakostniała. Każda stojąca woda mętnieje i cuchnie. Ażeby tego uniknąć, musi przez instytucję płynąć wciąż żywy strumień życia. To zadanie wziąłby na siebie najściślej z muzeum złączony literacki gabinet teatralny.

Aktor polski – obok rosyjskiego – najbardziej na świecie utalentowany, opiera swe kreacje przede wszystkiem jeśli nie wyłącznie na wrodzonej intuicji. Jestto bez[s]przecznie najwartościowszy element artystycznej twórczości, ale nie jedyny. Obok niego wielką rolę odgrywa intellekt.

Rzeczą literackiego gabinetu teatralnego byłoby nie dać się zależeć intelektualnej stronie aktora, wynagrodzić mu tak częste szkolne zaniedbania młodości, z pomocą właściwie dobranych książek dać mu możność poznania całokształtu sztuki teatralnej, a w stosownie i umiejętnie dobranych rycinach plastyczne dopełnienie tekstu poety lub wskazówek dyrektora i reżysera. Nie chodzi o gromadzenie przy teatrze naukowego balastu, a tem mniej wytworzenie atmosfery niedouczonej uczoności, jeno powołanie do życia praktycznej poradni. Dajmy na to, że na repertuar sceny krakowskiej wchodzi Schillerowska „Oblubienica z Messyny”[14] lub Micińskiego „W mrokach złotego pałacu”[15]. Pierwsza musi otrzymać za

---

[12] *Kurz ist das Leben des Mimen* (niem.) – krótkie jest życie mima.

[13] *Et ego non omnis moriar* (łac.) – I ja nie całkiem umrę.

[14] *Oblubienica z Messyny* – dramat Fryderyka Schillera z 1803 r.

[15] *W mrokach złotego pałacu, czyli Bazylissa Teofanu* – dramat Tadeusza Micińskiego z 1909 r.

tło przejawy materjalnej kultury epoki, przejściowej, saraceńskiej zatem jeszcze, ale już z wyraźnym nalotem chrześcijańskich normanów – druga tło przekwitłego, gnijącego już Bizancjum z całem wewnętrznem wyrafinowaniem mimo – w zakresie formy – pozorów starochrześcijańskiej ale wschodniej prymitywności. Kto – pytam ma aktora, reżysera, kostjumera i t. d. wprowadzić w ten świat zawiłych zjawisk? Autor? autor daje – o ile wżył się i potrafi – psychikę owych ludzi, ale przejawy kultury materjalnej: architekturę, wzory tkanin, krój sukien, obuwie, klejnoty i ten tysiąc sprzętów, które malują i wypełniają tło – to wszystko odnaleść, ustalić dla danej epoki i jeśli nie wprost podsunąć to w podsuniętych pozostawić wolny wybór, byłoby zdaniem gabinetu literackiego. Pozatem obejmowałby gabinet starannie dobraną bibljotekę dzieł wiążących się ze sztuką teatralną, oraz w równej, jeśli nie w większej mierze zbiór rycin z najświetniejszych epok dojrzałych stylów: gotyk, renesans, barok itd. Nie każda sztuka i nie każdy autor znalazł się w tak szczęśliwem położeniu, jak piszący te słowa, że do granego niedawno w teatrze ludowym „Glejtu"[16], miał gotowy żurnal w słynnym tańcu śmierci w kościele krakowskich OO. Bernardynów[17] i mógł aktorów do tego żurnalu mód z lat 1672-1676 wprost odesłać.

W regule inscenizacja danej sztuki, – historycznej czy fantastycznej? wszystko jedno, – jest zadaniem nader skomplikowanem i wymagającem nieraz gruntownej znajomości kultury i zabytków sztuki. Gabinet literacki oddałby tu teatrowi nieocenione usługi. Dzięki temu, że w Krakowie są 2 katedry historji sztuki, w Uniwersytecie i Akademii sztuk pięknych, możnaby bodaj zawsze znaleźć odpowiednią siłę. Dla niejednego młodego uczonego byłoby to placówką przejściową; również niejeden literat i poeta znalazłby dla swego talentu oparcie lub ujście. Kompetencje i atrybucje kierownika muzeum i gabinetu teatralnego, oraz atrybucje dyrektora teatru rozgraniczyłby ścisły i jasny regulamin i wpłynął na harmonijną współpracę. Nadto literacki gabinet teatralny miałby jedno jeszcze do-

---

[16] Dramat historyczno-obyczajowy autorstwa Macieja Szukiewicza zatytułowany „Glejt" (lub „Podrzutek"), napisany w 1904 r.

[17] Barokowy obraz o tematyce wanitatywnej datowany na 4. ćw. XVII w., wykonany w technice olejnej na płótnie, znajdujący się w kaplicy św. Anny w klasztorze o.o. Bernardynów na Stradomiu w Krakowie.

niosłe zadanie: oto nietylko wziąłby w opiekę rękopisy autorów i chronił przed nadużyciami – rabusiowskie bowiem metody i potajemne odpisywanie sztuk jak za czasów Marloowa'a i Shakespeara do dziś trwają w najlepsze! – ale nadto dostarczając innym teatrom egzemplarzy mógłby może stopniowo objąć gwarancję za tantjemy i zwolna wytworzyć coś w rodzaju teatralnej agentury. Wszak odrodzona i zapewne zjednoczona Polska będzie bodaj więcej teatrów miała, niż ich ma dzisiaj. Zamiast prywatnego przedsiębiorcy, zazwyczaj wyzyskiwacza, nad literacką produkcją teatralną mogłaby objąć opiekę gmina, a gmina to gromada, a gromada – to wielki człowiek. Ten wielki człowiek mógłby nawet założyć... własną drukarnię. Koszt wszystkich obwieszczeń, kart chlebowych, arkuszy zeznawczych etc. z okresu wojny przeniósł zapewne znacznie pieniężną wartość niejednej drukarni. Budżety i dziennik rozporządzeń musi się także gdzieś drukować – czyżby taka drukarnia nie mogła pracować dla teatru. Edycje sztuk teatralnych rozpowszechniają się u nas coraz bardziej – czyż takie nakłady w związku z teatrem i organicznie powstającą agenturą teatralną nie byłyby dla gminy rzeczą przystojną?

Powodzenie zobowiązuje – piękne dochody, jakie gminie niesie teatr miejski zostały pięknie użyte na – nieraz – podwojenie gaż artystów. Ale mimo podniesienia gaż można by superplus[18] użyć zarówno na cele Muzeum im. St. Wyspiańskiego, jak i ufundowanie gabinetu literackiego. Gdyby superplus nie wystarczał, możnaby jeszcze jakimś małym procentem obłożyć pewne kategorje biletów, oraz na rzecz muzeum obracać 1–2 proc. tantjem od autorów zmarłych dawniej niż przed 30 laty.

Co do lokalu – to na pierwsze eksponaty znalazłoby się poddostatkiem miejsca w kurytarzach i pasażach I piętra, gabinet literacki zaś z archiwalną „protokołowaną" częścią zbiorów muzealnych dałby się pomieścić w realności miejskiej tzw. „pod krzyżem"[19]. Po skanalizowaniu realności i usunięciu mleczarń, blacharzów i tokarzów i po połączeniu go z magazy-

[18] Superplus – nadwyżka.

[19] Tzw. Dom pod Krzyżem w Krakowie przy ul. Szpitalnej 21 – od 1936 r., decyzją rady miasta, siedziba Muzeum Historycznego miasta Krakowa. Od 1971 r. w jego piwnicach urządzano Galerię Teatralną, gdzie prezentowano wystawy czasowe poświęcone teatrom krakowskim.

nami krawieckimi, dom ten nadałby się pod każdym względem na pomieniony cel. W przyziomie znalazłaby się część zwiedzalna dla publiczności za opłatą wstępu, na piętrze czytelnia gabinetu literackiego, pracownia fotografa i introligatora itd.

Rzecz zatem w całości jest najzupełniej wykonalna i dlatego ceterum censeo[20]: w roku jubileuszowym odnowionej sceny krakowskiej i w 10 lat po zgonie wielkiego poety gmina mogłaby i powinna ufundować przy miejskim teatrze Muzeum teatralne im. St. Wyspiańskiego, a w łączności z niem teatralny gabinet literacki. Żywię też nadzieję, że poruszony przeze mnie projekt znajdzie oddźwięk wśród kulturalnych sfer Krakowa i w głosach ich otrzyma poparcie. We wstępnych pracach moich nad zrealizowaniem projektu przyrzekł je poprzeć nielada budowniczy teatru polskiego i zasłużony wielce jego weteran: Stanisław Koźmian[21]. – Nie brak mi także zachęty i aprobaty ze strony kilku bardzo wybitnych literatów i artystów sztuk plastycznych.

Od społeczeństwa i miejskiej komisji teatralnej, której projekt powyższy przedkładam, zależy doprowadzenie rzeczy do skutku.

---

[20] *Ceterum censeo* (łac.) – poza tym sądzę (od słów Katona Starszego wypowiadanych na zakończenie każdej mowy: „Ceterum censeo Cartaginem esse delendam" – „A poza tym sądzę, że Kartaginę należy zniszczyć").

[21] Stanisław Koźmian (1836–1922) – redaktor, publicysta i polityk, kierownik artystyczny, później dyrektor teatru krakowskiego (1871–1885), krytyk i reżyser teatralny. *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965*, Warszawa 1973, s. 328–330.

KOMENTARZ

Trzydzieści lat mija od chwili wydania przez Macieja Szukiewicza kustosza Muzeum Narodowego w Krakowie broszury, nawołującej do utworzenia Muzeum Teatralnego im. St. Wyspiańskiego i dopiero dziś sprawa ta wchodzi na realne tory. W związku z apelem Dyrekcji Muzeum Przemysłu Artyst[ycznego] wpłynęła niespodziewanie znaczna ilość zgłoszeń, które zapowiadają wypożyczenie licznych dokumentów z historii teatru krakowskiego"[1] – donosił „Dziennik Polski" 3 grudnia 1948 roku. Projekt, choć niezrealizowany, opublikowany został w 1917 roku na łamach „Kuryiera Illustrowanego Codziennego" przez urodzonego w Sztokholmie, a przybyłego na początku lat siedemdziesiątych XIX wieku do Krakowa Macieja Szukiewicza[2] – poetę, dramaturga, tłumacza, krytyka sztuki, pamiętnikarza i przyjaciela młodopolskich artystów, ale też aktywnego społecznika i wieloletniego kustosza zbiorów Muzeum Domu Jana Matejki. Jego projekt wychodził naprzeciw zainteresowaniu pamiątkami teatralnymi ówczesnych elit kulturalnych Krakowa.

Początki muzealnictwa teatralnego sięgają inicjatywy Aleksieja Aleksandrowicza Bachruszyna (1865–1929), pochodzącego z rodziny kupieckiej kolekcjonera i działacza społecznego, który w 1894 roku udostępnił w Moskwie prywatną kolekcję pamiątek teatralnych. Następnie jego zbiory zostały przekształcone w muzeum teatralne, które Bachruszyn przekazał w 1913 roku Imperatorskiej Akademii Nauk[3]. Kolejne podobne inicjaty-

---

[1] *Historia teatru krakowskiego*, Dziennik Polski, 1948, 331 (1370), s. 4.

[2] Zob. A. Podstawka, *Dramaturgia Macieja Szukiewicza*, Lublin 2006, s. 17–43; M. Szukiewicz, *Wspomnienia*, oprac. T. Linkier, Gdańsk 2007, s. 5–35; D. Błońska, [hasło] *Maciej Szukiewicz*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 49/2, Kraków 2013, s. 206–209. Zob. hasło *Maciej Szukiewicz*, http://muzeumpamieci.umk.pl/?p=2578.

[3] Muzeum Teatralne im. Aleksieja Aleksandrowicza Bachruszyna w Moskwie, obecnie centralne muzeum państwowe. Zob. E. Małek, J. Wawrzyńczyk, *Kultura rosyjska: postacie, wydarzenia, symbole, daty*, Warszawa 2001, s. 20–21.

wy w Europie pojawiły się dopiero w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku (muzea teatralne w Kopenhadze, Londynie, Hamburgu, Kiel, Paryżu, Monachium, Wiedniu, Kijowie). Utworzenie muzeum teatralnego w Warszawie przy organizowanym w 1925 roku Instytucie Teatralnym postulowali Wilam Horzyca, Wiktor Brumer i Jan Lorentowicz[4].

Pierwsze polskie muzea teatralne otwarto dopiero po drugiej wojnie światowej: w 1952 roku w Krakowie[5] (oddział Muzeum Historycznego m. Krakowa) i w 1957 roku w Warszawie[6] (oddział Muzeum Historycznego m.st. Warszawy). Poprzedziło je jednak kilka wystaw krajowych, organizowanych pod koniec XIX i w pierwszej ćwierci XX wieku[7]. W 1888 roku w Pałacu Krasińskich odbyła się „Pierwsza polska wystawa muzyczna"[8],

---

[4] Zob. W. Horzyca, *W sprawie muzeum teatralnego*, Życie Teatru, 1925, 4, s. 199–200; W. Brumer, *Instytut teatralny*, Życie Teatru, 1925, 25, s. 205–206; W. Horzyca, *Uwagi o muzeum teatralnem*, Życie Teatru, 1925, 26–30, s. 213–215; J. Lorentowicz, *Zadania Instytutu Teatralnego*, Życie Teatru, 1925, 40, s. 305–306, 41, s. 313–314, 42, s. 333–336.

[5] Zob. J. Dobrzycki, *Muzeum Historyczne miasta Krakowa*, Kraków 1955; M. Palka, *Muzeum Teatralne im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie*, Pamiętnik Teatralny, 40 (158), 1991, 2, s. 252. Por. A. Brayer, *W Krakowie powstaje muzeum historii teatru*, Dziennik Polski, 1952, 38; idem, *Rosną zbiory Muzeum Historii Teatru Krakowskiego*, Dziennik Polski, 1952, 179; idem, *O Muzeum Teatralne Krakowa*, Dziennik Polski, 1955, 50.

[6] Muzeum Teatralne jako oddział Muzeum Historycznego m.st. Warszawy – zainicjowane i zorganizowane od podstaw przez doc. Eugeniusza Szwankowskiego (1906–1973), który doprowadził do otwarcia ekspozycji w jednej z sal odbudowanego po wojnie gmachu Teatru Wielkiego przy ul. Moliera 5, oraz dyrektora Arnolda Szyfmana. Zob. A. Szyfman, *Muzeum teatralne w Warszawie*, Teatr, 1954, 21, s. 18; A. Giejsztor, *Eugeniusz Szwankowski. In memoriam*, Kwartalnik Historyczny, 81, 1974, 1, s. 240. „Muzeum Teatralne zostało pomyślane jako muzeum ogólnopolskie o charakterze problemowo-dydaktycznym. Ekspozycja ma na celu ukazanie dziejów i rozwoju teatru w Polsce od czasów najdawniejszych do współczesnego teatru Polski Ludowej", E. Szwankowski, *Teatrologia*, Biuletyn Polonistyczny, 4, 1961, 11, s. 98. W 1930 r. wydano tymczasowy katalog teatraliów; por. [hasło] *Muzeum teatralne*, w: *Encyklopedia teatru polskiego*, Warszawa 2003, s. 280; A. Bańkowska, *W warszawskim Muzeum Teatralnym. O pracach i planach Muzeum mówi dyr. Józef Szczublewski*, Poradnik Bibliotekarza, 18, 1966, 7–8 (201–202), s. 213–216.

[7] Por. S. Marczak-Oborski, *Wystawy teatralne w Polsce 1888–1955*, w: idem, *Obszary teatru*, Wrocław 1986, s. 215–218.

[8] A. Poliński, *Katalog rozumowany Pierwszej Polskiej Wystawy Muzycznej 1888 r.*, Warszawa 1888; on-line: http://fbc.pionier.net.pl/id/oai:www.wbc.poznan.pl:383229

na której eksponowano wiele pamiątek operowych i teatralnych (w tym popiersia artystów, fotografie z koncertów, partytury, miniatury, autografy, instrumenty muzyczne, kostiumy). Jej inicjatorem był hrabia Gustaw Broel-Plater (1841–1912)[9]. Zbiory pochodziły z wielu kolekcji prywatnych – między innymi hr. G. Platera, a także Władysława Tatarkiewicza, Józefa Sikorskiego, p. Münchbejruera, użyczone zostały przez muzea, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, księgarnię Giejsztora w Krakowie, część stanowiły dary mieszkańców Lwowa i Krakowa[10]. Łącznie na tej wystawie zaprezentowano ponad sześć i pół tysiąca teatraliów w siedmiu działach tematycznych. W 1894 roku na Wystawie Krajowej we Lwowie wśród 477 obiektów pokazano zaledwie dziesięć teatraliów w dziale nazwanym „Muzyka i teatr"[11]. Natomiast na „Wystawie teatralnej"[12] urządzonej w salach warszawskiego ratusza w grudniu 1902 roku, zainicjowanej przez wiceprezesa Warszawskiego Towarzystwa Dobroczynności Leona Papieskiego (1859–1917)[13]

(dostęp: 29 XI 2018). Zob. S. Ciechomski, *Z wystawy muzycznej*, Tygodnik Illustrowany, 1888, 271, s. 148–149, 272, s. 164–165; J. Karłowicz, *Narzędzia ludowe na wystawie muzycznej w Warszawie, na wiosnę r. 1888*, Wisła, 1888, s. 431–435; A. Poliński, *Wystawa muzyczno-artystyczna*, Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne, 1888, 232, s. 113–114. Por. B. Vogel, *Instrumenty na warszawskiej wystawie muzycznej w 1888 r.*, Muzyka, 36, 1991, 3, s. 77–83; E. Dahlig-Turek, M. Pomianowska, *Polskie fidele kolanowe. (Re)Konstrukcja*, w: *Teka lubelska*, t. 4, Warszawa–Lublin–Kraków 2014.

[9] Gustaw Wilhelm Jerzy hr. Broel-Plater (1841–1912) – muzyk i kompozytor związany ze środowiskiem wileńskim i warszawskim.

[10] A. Poliński, *Katalog rozumowany*.

[11] *Katalog Oddzielny Grupy XXVII: Muzyka i Teatr*, Lwów 1894; za: S. Marczak-Oborski, *Wystawy teatralne w Polsce 1888–1955*, w: idem, *Obszary teatru*, Wrocław 1986.

[12] *Katalog „teatralnoj vystavki" v Varšave = Katalog wystawy teatralnej w Warszawie*, [b.w.], Druk Kaniewski i Wacławowicz 1902, online: http://fbc.pionier.net.pl/id/oai:mbc.cyfrowemazowsze.pl:52655 (dostęp: 29 XI 2018). Zob. *Wystawa teatralna w Warszawie*, Przegląd Tygodniowy Życia Społecznego, Literatury i Sztuk Pięknych, 1902, 51, s. 631–632; *Wystawa teatralna*, Tygodnik Ilustrowany, 1902, 52, s. 1031–1034. Por. *Teatr*, Warszawa 1949, s. 18; S. Marczak-Oborski, *Wystawa teatralna – dawniej i dziś*, Pamiętnik Teatralny, 1956, 2–3 (18/19), s. 479–498; idem, *Wystawy teatralne w Polsce 1888–1955*, w: idem, *Obszary teatru*. Zob. hasło: http://muzeumpamieci.umk.pl/?p=2399.

[13] Leon Papieski (1859–1917) – warszawski adwokat, publicysta i kolekcjoner dzieł sztuki; w 1900 r. wrócił do Warszawy po kilku latach praktyki sądowniczej w Rosji, od 1905 r. członek komitetu warszawskiej Zachęty Sztuk Pięknych; w swojej kolekcji miał m.in. dzieła Wlastimila Hofmana, Jacka Malczewskiego, Franciszka Żmurki.

i prof. Józefa Kallenbacha (1861–1929)[14], zaprezentowano liczne pamiątki teatru polskiego, począwszy od XVI wieku po współczesność. Wyeksponowano je w układzie retrospektywnym, w kilku blokach tematycznych obejmujących między innymi: historię polskiego teatru, opery i baletu, pamiątki po znanych osobistościach, kostiumy, rekwizyty i modele scenograficzne. Na „Wystawie nowoczesnego malarstwa scenicznego"[15], którą w roku 1913 zorganizował Leon Schiller (1887–1954)[16] w warszawskim Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych, pokazano prawie 260 obiektów artystów polskich, rosyjskich i innych narodowości. W 1914 roku od maja do czerwca w krakowskim Pałacu Spiskim była otwarta dla publiczności kolejna „Wystawa teatralna"[17]. Prezentowano na niej między innymi makiety, kostiumy i machiny teatralne projektu Andrzeja Pronaszki, Leona Schillera, Józefa Mehoffera, Leona Wyczółkowskiego i wielu innych artystów, lecz główny trzon ekspozycji stanowiły eksponaty związane ze Stanisławem Wyspiańskim. Łącznie na tej wystawie, zorganizowanej przez Związek Powszechny Artystów Polskich, zaprezentowano ponad 190 obiektów. Wiele pokazywanych na tych wystawach teatraliów trafiło później do zbiorów instytucji organizujących ekspozycje, dając podwaliny powojennym zbiorom polskich zabytków i pamiątek związanych ze sztukami scenicznymi. Po 1918

Zob. *O teatrze i dramacie: studia, przyczynki, materiały*, red. E. Krasiński, Warszawa 1989, s. 328.

[14] Józef Kallenbach (1861–1929) – historyk literatury polskiej, profesor i rektor Uniwersytetu Jagiellońskiego, członek korespondent Muzeum Narodowego Polskiego w Rapperswilu od 1893 r., członek licznych towarzystw naukowych, dyrektor Muzeum i Biblioteki XX. Czartoryskich w Krakowie. Zob. J. Mikołajtis, *Józef Kallenbach*, Pamiętnik Literacki, 53, 1962, 3, s. 80–83.

[15] *Katalog wystawy nowoczesnego malarstwa scenicznego*, wrzesień–październik 1913, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa, online: http://fbc.pionier.net.pl/id/oai:mbc.cyfrowemazowsze.pl:57105 (dostęp: 29 XI 2018).

[16] Leon Schiller (1887–1954) – reżyser, krytyk i teatrolog, związany z teatrami w Warszawie, Łodzi i Lwowie, kompozytor, pedagog i działacz społeczny. Studiował polonistykę i filozofię na Uniwersytecie Jagiellońskim i na Sorbonie w Paryżu. Prezes Stowarzyszenia Polskich Artystów Teatru i Filmu oraz redaktor „Pamiętnika Teatralnego". Zob. [hasło] *Schiller Leon*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 35, Kraków 1994, s. 146.

[17] „Wystawa teatralna" w Krakowie w 1914 r. zob. S. Marczak-Oborski, *Wystawy teatralne w Polsce 1888–1955*, w: *Studia i materiały*, s. 217. Por. B. Król-Kaczorowska, *Makiety Leona Schillera do „Chłopa milionowego"*, Pamiętnik Teatralny, 37, 1988, 3–4, s. 499.

roku odbyło się jeszcze kilka wystaw teatraliów, między innymi „Wystawa teatralna ku uczczeniu 100-ej rocznicy zgonu Wojciecha Bogusławskiego" (1929, Warszawa); „Wystawa zbiorów teatralnych i muzycznych Biblioteki Narodowej w Warszawie" (1934); „Wystawa pośmiertna Wincentego Drabika" (1934, Warszawa, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych); „Wystawa historyczna teatru krakowskiego" (1949); „75 lat Teatru Polskiego w Poznaniu" (1951)[18].

Projekt utworzenia muzeum teatralnego autorstwa Macieja Szukiewicza nie odbiegał wielce od zgłaszanych wówczas inicjatyw. Zainteresowania dramaturga powołaniem takiej instytucji wiązały się bezpośrednio z jego ścieżką literacką i zawodową. Przed końcem studiów historyczno-artystycznych na Uniwersytecie Jagiellońskim w 1899 roku podjął pracę jako kustosz w Muzeum Narodowym w Krakowie, kierowanym wówczas przez Władysława Łuszczkiewicza (1828–1900)[19], a od 1900 roku przez Feliksa Koperę (1871–1952)[20]. Szukiewicz, zaangażowany w budowanie zbiorów muzealnych, w licznych odezwach zamieszczanych na łamach lokalnej prasy wzywał krakowską społeczność do ich współtworzenia. Wkrótce powierzono mu pod opiekę nowo powstałe muzeum Domu Jana Matejki[21] (gdzie także przez kilka lat zamieszkiwał). Od 1904 roku był adiunktem,

---

[18] Zob. S. Marczak-Oborski, *Wystawy teatralne w Polsce 1888–1955*, w: *Studia i materiały*, s. 217–222.

[19] Władysław Łuszczkiewicz (1828–1900) – malarz, pedagog, historyk sztuki, konserwator zabytków, muzeolog i dyrektor (od 1883 r.) Muzeum Narodowego w Krakowie, założonego w 1878 r. Zob. hasło: *Władysław Łuszczkiewicz*, http://muzeumpamieci.umk.pl/?p=2533.

[20] Feliks Kopera (1871–1952) – historyk sztuki, pedagog, muzeolog, prezes krakowskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, w latach 1901–1952 dyrektor Muzeum Narodowego w Krakowie. Zob. hasło*: Feliks Kopera*, http://muzeumpamieci.umk.pl/?p=1543.

[21] Muzeum Dom Jana Matejki – utworzone po śmierci malarza w listopadzie 1893 r. z inicjatywy Mariana Sokołowskiego i księcia Eustachego Sanguszki, przewodniczącego Towarzystwa im. Jana Matejki. Wkrótce dzięki publicznej zbiórce odkupiono od rodziny kamienicę i w maju 1896 r. otwarto ją dla zwiedzających. Od lipca 1904 r. Dom Matejki przeszedł na własność gminy miasta Krakowa i pod zarząd dyrekcji Muzeum Narodowego.

a cztery lata później kustoszem zbiorów Matejkowskich[22]. Obok utworów literackich Szukiewicz pozostawił po sobie liczne artykuły, opracowania katalogowe i prace naukowe dotyczące zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie[23] oraz Domu Jana Matejki[24]. Jego przywiązanie do pamiątek teatralnych przebrzmiewa również we *Wspomnieniach*, w których pisze też o Domu Matejki, jego darczyńcach[25] i zabytkach krakowskich.

Jako doświadczony kustosz, a zarazem osoba związana ze środowiskiem teatralnym, Maciej Szukiewicz starał się łączyć zainteresowania. Jego opracowanie projektu muzeum teatralnego poprzedzała korespondencja prowadzona ze Stanisławem Koźmianem (1836–1922), krytykiem teatralnym, reżyserem, publicystą, politykiem, wieloletnim dyrektorem teatru krakowskiego[26]. Koźmian gorąco popierał zamysł utworzenia muzeum teatralnego, które miałoby na celu zbieranie pamiątek po słynnych postaciach teatru polskiego i europejskiego, kostiumów, modeli scenograficznych, a także dokumentacji teatralnej w formie rycin i fotografii. Czytając *Rzeczy teatralne* Koźmiana nietrudno dostrzec wpływ, jaki wywarł on na projekt Szukiewicza, który z kolei wymieniał „budowniczego teatru polskiego" wśród osób wspierających jego działania[27]. Koźmian w swoim dziele wskazywał bowiem na kamienie milowe teatru, które winny być upamiętnione, i przypisywał teatrowi rolę krzewiciela i strażnika kultury wysokiej. Ponadto w 1918 roku w artykule *O muzeum teatralne w Krakowie* ogłoszonym na łamach krakowskiego czasopisma „Czas" wyraził poparcie dla Macieja Szukiewicza[28]:

---

[22] [Hasło] *Maciej Szukiewicz*, Kwartalnik Muzealny, 2, 1949, 3, s. 25–26.

[23] [M. Szukiewicz], *Dzieje, rozwój i przyszłość Muzeum Narodowego w Krakowie w roku jubileuszowym skreślił Maciej Szukiewicz*, Kraków 1909, ss. 88, on-line: https://academica.edu.pl/reading/readSingle?cid=78446586&uid=75864493 (dostęp: 24 VIII 2018).

[24] M. Szukiewicz, *Jan Matejko i Muzeum Jego Imienia w Krakowie*, Kraków 1933, 34 s., on-line: https://academica.edu.pl/reading/readSingle?cid=74171648&uid=73132611 (dostęp: 24 VIII 2018).

[25] M. Szukiewicz, [*Doktor praw*], [w:] *Wspomnienia*, s. 40–43.

[26] Biblioteka Jagiellońska, rkps 8815 III, k. 51–56, Listy S. Koźmiana do M. Szukiewicza (z 1 XI 1916–9 IV 1918).

[27] M. Szukiewicz, *Muzeum teatralne*, s. 14.

[28] S. Koźmian, *O muzeum teatralne w Krakowie*, Czas, 1918, 157, s. 2–3.

Przeczytałem uważnie twoje pismo: *Muzeum teatralne* [...]. Jak każdy ludzki twór, teatr ma dodatnie i ujemne, wyższe i poziome, użyteczne i szkodliwe, poważne i błahe strony oraz własności. Zasadniczem zadaniem powinno być, pierwsze uprawiać i wzmacniać, drugie zwalczać i usuwać. Nie jest ono łatwem, już dlatego, że teatr streszcza w sobie i obejmuje ludzki całokształt, w którym zły pierwiastek zwyciężonym być musi, nieraz nierówną walką, aby dobry zapanował, walką ciężką zwłaszcza dla teatru, w braku sprzymierzeńca. [...] Nowoczesny teatr, wielce bogaty, raczej ilością niż jakością, uposażony raczej obfitą niż wyborową literaturą, wsparty wydoskonaloną techniką i wyszkoloną grą znakomitych aktorów, coraz szersze zataczał koła, aż wydał ze siebie nieobyczajny, wyuzdany, słaby, nie ubogi w dziwolągi, w końcu tynagel, podczas gdy jednocześnie pojawiło się kino. Tem cenniejszym jest dziś teatr, który nie dał się porwać prądowi i w nieuniknionem współzawodnictwie zachował powagę oraz godność. Śliską jest więc droga teatru. Aby na niej nie utknął i nie upadł, odpowiedział poważnemu powołaniu, ustrzegł się moralnej i estetycznej pospolitości, hartował i krzepił, nie rozstrajał i zniewieściał, karmił zdrową strawą, nie schlebiał złym instynktom i poziomym żądzom, pospolitym i brudnym namiętnościom, stężał a nie rozluźniał społeczeństwa jest to zadaniem scenicznych pisarzy, kierownictwa i aktorów; w czwartym dopiero rzędzie przychodzi publiczność, bo ją teatralnie wykształcić jest teatru, czyli trzech powyższych czynników obowiązkiem. [...] Jako pomocnicze tylko czynniki poczytuję nadzór państwa czy miasta, komisyę teatralną i – krytykę.

Sądzę po repertuarze, i widzę, że ten obowiązek rozumie i wykonywa światłem kierownictwem krakowskiego teatru p. Grzymała-Siedlecki, przyczem kładzie nacisk chwalebny na – że tak powiem – wadliwe, wyjątkowo w Polsce, narodowe znaczenie teatru, jako ostoi polskiej literatury, ojczystej mowy i jej żywego słowa, tej najskuteczniejszej obrony narodowej indywidualności i bytu. [...]

Więc są poważne strony, poważne zadania i obowiązki teatru. Wszystko, co wzmacnia i zabezpiecza przed płochością, jest nie tylko godziwem, ale pożądanem; także zamierzone przez Ciebie, wielce Szanowny Panie, Muzeum teatralne. Na pochyłej drodze może posłużyć za podporę.

Zaopatrzone przede wszystkiem w teatralną bibliotekę, wciąż wzbogacaną, może być pomocniczem do historyi teatru, [...] ona winna być nauczycielką, z jej doświadczeń należy czerpać reguły poważnego jego prowadzenia, unikania zboczeń, oraz moralnego i estetycznego upadku.

Muzeum teatralne ma przechować tradycyę, uwidocznić dobrą, wskazywać szkodliwe prądy i kierunki. Najwznioślejsze, najszlachetniejsze objawy i porywy są w teatrze przejściowemi, nieraz błyskawicznemi, subtelne odcienia znikomemi. Prócz tego wrażenia widzów, znikają bezpowrotnie. Do ich możliwego ustalenia i przechowywania posłuży Muzeum teatralne. [...] Wreszcie Muzeum teatralne będzie w dziale dramatycznej sztuki zbiorem narodowych pamiątek.

[...] Upamiętnienie rocznicy otwarcia w Krakowie Teatru Słowackiego, założeniem Muzeum teatralnego byłoby kulturalnym, użytecznym czynem w umysłowej, polskiej dziedzinie.

Pomysł powołania muzeum teatralnego został zaprezentowany na posiedzeniu dyrekcji poświęconym organizacji obchodów dwudziestej piątej rocznicy otwarcia Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, przypadającej w czerwcu 1918 roku[29]. W celu ich uświetnienia Teofil Trzciński (1878–1952) zgłosił postulat zmodernizowania zaplecza technicznego teatru, dr Lucjan Rydel (1870–1918) zaproponował powołanie przy teatrze szkoły dramatycznej, jako trzeci wystąpił Maciej Szukiewicz z projektem muzeum. Miała być to instytucja „na wskroś żywa", w której obok zbiorów pamiątek mieściłby się gabinet literacki, biblioteka, pracownia fotograficzna, mała drukarnia i introligatornia. W zamyśle Szukiewicza planowana placówka nie mogła być „jedną jeszcze trupiarnią" ani „nekropolem dokumentów". Widział ją jako przestrzeń działania twórców teatralnych, aktorów, scenografów, adeptów sztuki literackiej, poetów, krytyków i wszystkich zainteresowanych teatrem; miejsce studiów nad jego historią oraz forum wypracowywania nowych idei sztuk i koncepcji „wystaw" scenicznych; zaplecze dla zdobywania wiedzy, wyrabiania smaku estetycznego i krytycznych sądów, tworzenia nowych sztuk teatralnych. Muzeum miało też stanowić miejsce dokumentowania życia scenicznego; realizacji tego zadania Szukiewicz upatrywał w zbieraniu kilku typów eksponatów. Anna Podstawka w monografii poświęconej twórczości dramatycznej Macieja Szukiewicza podaje, że zalążkiem zbiorów miała być zgromadzona przez ich pomysłodawcę dokumentacja przedstawień, na podstawie których zostałby opracowany „kanon inscenizacyjny arcydramatów Wyspiańskiego"[30] – jego bowiem twórczość byłaby głównym trzonem kolekcji przyszłej placówki.

Właśnie wszelkiego rodzaju dokumentacja dzieł teatralnych stanowiła w zamyśle Szukiewicza podstawę wiedzy o teatrze, a także kształtowania smaku i tworzenia „instytucji żywej". Należą do niej fotografie, na których

[29] M. Szukiewicz, *Muzeum teatralne*, s. 3–5. Dyrektorem Muzeum im. Juliusza Słowackiego był wówczas Adam Grzymała-Siedlecki.

[30] A. Podstawka, *Projekt muzeum teatralnego*, [w:] eadem, *Dramaturgia*, s. 54.

utrwalono gesty aktorów, mimikę, stroje; różne druki ulotne – afisze, wycinki z prasy, bilety, foldery; materiały związane z realizacją nowych sztuk – administracyjne i protokoły prób; wszelkie projekty strojów i scenografii w postaci szkiców, rycin, makiet, próbek materiałów; dalej pamiątki po wybitnych aktorach, reżyserach, scenografach, dramaturgach zarówno polskich, jak i obcych; wreszcie – co najważniejsze – jak to nazywał Stanisław Koźmian: „wrażenia widzów [które – M.B.] znikają bezpowrotnie"[31], a przecież stanowią historię odbioru sztuk teatralnych i głos widowni. To wszystko – a dodatkowo także część eksponatów (takich jak kostiumy teatralne) wydzielona z magazynów – miało się znaleźć w muzeum jako miejscu odczytywania żywej, ewoluującej idei teatru, ilustrującej stan świata.

Szukiewicz niestety nie określił, jak miałaby wyglądać ekspozycja, ale wynikało to z braku konkretnego usytuowania projektowanej instytucji. Część zbiorów – portrety wybitnych postaci, popiersia – proponował eksponować w teatralnych pasażach, przy lożach na pierwszym i drugim piętrze Teatru im. Juliusza Słowackiego, natomiast pozostałe – pamiątki, dokumenty – umieścić w Domu „Pod Krzyżem" przy ul. Szpitalnej[32]. Tam, w specjalnie wydzielonym, integralnym z muzeum gabinecie literackim gromadzono by rękopisy, ryciny, fotografie, które mogłyby być powielane, co generowałoby pewien dochód na utrzymanie placówki. Stale rozbudowywana biblioteka wraz ze zbiorem rycin z różnych epok stanowiłaby miejsce prowadzenia badań nad historią i ikonografią teatru.

Co istotne, Szukiewicz rozdzielał kompetencje kierownictwa muzeum i gabinetu literackiego, podlegających dyrekcji teatru. Jednocześnie obu jednostkom przyznawał autonomiczny status, przy czym ich miejsce widział w strukturach muzeum miejskiego. Zdaniem Stanisława Koźmiana muzeum teatralne „powinno być ostatecznie umieszczone jako dział narodowej kultury – lecz zupełnie oddzielnie – przy Muzeum narodowem. Korytarze teatru nie wydają się właściwym stałym dla niego przybytkiem; tam mogą być zawieszone [...] tylko portrety znakomitych aktorów"[33].

---

[31] S. Koźmian, *O muzeum*, s. 3.
[32] M. Szukiewicz, *Muzeum teatralne*, s. 13.
[33] S. Koźmian, *O muzeum*, s. 3.

Macieja Szukiewicza jako muzealnika charakteryzowało myślenie zabytkiem, teatralnym semioforem – za pośrednictwem reprezentacyjnych obiektów i dokumentacji chciał zachować pamięć o wydarzeniach i sprawach ważnych dla krakowskiej sztuki scenicznej na przestrzeni dziejów. Przyjęty przez niego podział zbiorów mieścił się w ówczesnym modelu wydzielania grup obiektów w muzeach, chociaż wyszedł o krok dalej proponując gromadzenie „wrażeń widzów", co sytuuje go poniekąd jako antropologa kultury. Jego projekt utworzenia muzeum teatralnego, pomimo kilku prób wprowadzenia w życie i znacznego zainteresowania oraz poparcia ze strony krakowskiego środowiska, nie został zrealizowany. Plan umieszczenia zbiorów teatralnych w Domu „Pod Krzyżem" przypomniano już po drugiej wojnie światowej, przy okazji wydzielenia tych obiektów ze struktury krakowskiego Muzeum Historycznego[34].

Małgorzata Baka

[34] M. Palka, *Muzeum Teatralne im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie*, Pamiętnik Teatralny, 1991, 2, s. 252.

Mieczysław Treter

W sprawie polskiego Muzeum wojny

1914

komentarz

Małgorzata Wawrzak

Podstawa edycji:

Kurjer Lwowski, 15 (2) XII 1914, 479, s. 1; 16 (3) XII 1914, 480, s. 1; 17 (4) XII 1914, 481, s. 1.

Komentarz Małgorzaty Wawrzak po tekście: Mieczysław Treter, *Muzea współczesne* (zob. w tym tomie s. 346).

Wykorzystano fragment ilustracji:

Pamiątki lwowskie z okresu Wielkiej Wojny, ok. 1929 r. (źródło: https://polona.pl/item/muzeum-historyczne-we-lwowie-pamiatki-lwowskie-z-okresu-wielkiej-wojny,MTE3NjQ0NA/0/#info:metadata).

I

Wprzód, nim odpowiemy na kwestię: czy i jak należałoby przystąpić do tworzenia muzeum wojny? – rozważmy główne zasady, znane z muzeologii, których przy zakładaniu nowych muzeów przestrzegać trzeba, jeśli muzea te mają mieć jakąkolwiek wartość, w przeciwstawieniu do jarmarczno-antykwarskich zbiorów osobliwości.

Takie jedynie muzeum odpowiada swemu celowi i spełniać może swe zadanie, którego charakter jest wyraźny i zdecydowany. Muzeum, które nie ma jasno wytkniętego kierunku, albo muzeum, którego zarząd nie zdaje sobie sprawy z celów i zadań, powierzonej mu instytucji, staje się prędzej, czy później rupieciarnią, podaną na urągowisko. To samo dzieje się, gdy muzeum niebacznie przekracza zakres swej kompetencji.

Mamy tyleż niemal rodzajów muzeów, ile jest przejawów życia kulturalnego ludzkości. Muzea historyczne obejmują dzieje ludzkości, względnie jednego tylko narodu, oraz ich kultury, muzea sztuk pięknych, tj. historyczno-artystyczne gromadzą zabytki sztuki, w szerszym lub mniejszym zakresie, tj. sztuki powszechnej, lub tylko narodowej; muzea przyrodnicze i techniczne odpowiadają znowuż różnym gałęziom nauk przyrodniczych i matematyczno-technicznych (np. muzeum zoologiczne, mineralogiczne, muzeum wynalazków technicznych itp.).

Wszystkie te muzea, pomimo całej swej rozmaitości, odpowiadają pewnej systematycznej klasyfikacji; o istocie ich i charakterze decyduje pewien z góry logicznie powzięty plan, wskazujący jasno ich zakres i kierunek.

Istotę, zadanie i charakter każdego muzeum można określić w trojaki sposób. Granicę wyznacza albo:

1. dział (wiedzy lub kultury), dla którego muzeum jest stworzone, np. muzeum oceanograficzne, muzeum historii naturalnej, muzeum sztuk pięknych, muzeum techniczno-przemysłowe, gabinet numizmatyczny, zbrojownia (arsenał), albo:
2. epoka i miejsce, względnie narodowość, np. muzea historyczne i narodowe i muzea „miejskie” w ścisłem tego słowa znaczeniu, tj. zbiory,

obejmujące tylko to, co się odnosi do dziejów i kultury pewnego jednego narodu, kraju lub nawet miasta, albo wreszcie:

3. jedno i drugie równocześnie, tzn. i dział i narodowość, jak np. muzeum sztuki polskiej, kolekcja broni polskiej, gabinet polskiej numizmatyki, zbiór porcelany polskiej itp.

Wielkie, bogato przez państwo wyposażone muzeum, np. British Museum w Londynie[1], może w sobie jednoczyć równocześnie kilka i więcej rozmaitych kolekcji, których przedmioty i zakresy są różne; są to jednak konglomeraty pojedynczych muzeów, z których każde podlega wyżej wskazanej systematyzacji.

Tak np. Polskie Muzeum Narodowe[2], choć jako takie stanowi organiczną całość, może zawierać pojedyncze mniejsze działy, z których każdy stanowi jak gdyby osobne muzeum, np.: Zbrojownia polska, Muzeum Kościuszki lub Mickiewicza, Galerja portretów polskich, grafika polska itp. Rzecz jasna, że w tym wypadku integralną część zbiorów stanowi tylko to, co ma niewątpliwy charakter polski, względnie to, co się do Polski odnosi. Drogą przypadkową, mianowicie drogą niefortunnych darów (których w Muzeum niepodobna odrzucać), wypacza się często pierwotną myśl założyciela, Muzeum obarcza się zbytecznym, choć nawet z innych względów czasem cennym balastem, a jednolity charakter Muzeum ulega licznym załamaniom. Niektóre z muzeów polskich żywym są tego przykładem.

O tem wszystkiem pamiętać trzeba i teraz, skoro w prasie warszawskiej poruszono myśl stworzenia w Polsce muzeum, toczącej się obecnie wojny. „Kurjer Warszawski" zamieścił w tej sprawie artykuł p. Cz.[3], powtórzyły go częściowo i inne pisma, a „Słowo Polskie" zwróciło się z postulatem utworzenia muzeum wojny pod adresem Ossolineum[4].

---

[1] British Museum w Londynie – powstało w 1793 r. z inicjatywy Hansa Sloane'a, lekarza, przyrodnika i kolekcjonera. Pierwszą jego siedzibą była XVII-wieczna posiadłość Montague House w Bloomsbury. Otwarto je dla zwiedzających 15 I 1759 r. W latach 50. XIX w. wzniesiono nowy budynek w South Kensington, do którego od 1880 r. przeniesiono zbiory dotyczące historii naturalnej, tworzące Muzeum Historii Naturalnej.

[2] Autor ma na myśli Muzeum Narodowe Polskie w Rapperswilu.

[3] J. Cz., *Muzeum wojny*, Kurjer Warszawski, (22 XI) 1914, 323, s. 2–3.

[4] *Muzeum wojny*, Słowo Polskie, (30 XI–3 XII) 1914, 546 s. 3.

Czy wszyscy, którzy tak skwapliwie powtarzają ten projekt, zdają sobie dostateczną sprawę z warunków, w jakich muzeum takie powstać może? Odpowiedź nietrudna...

Na ziemiach polskich podobnego muzeum nie mamy; istnieją zbiory pamiątek historycznych, jest szereg zbrojowni i to pięknych (muzeum im. Ks. Lubomirskich w Ossolineum[5], hr. Krasińskich w Warszawie[6], muzeum króla Jana III we Lwowie[7]), ale muzeum wojny, albo muzeum wojskowego choćby, nie ma.

W Europie całej, o ile mi wiadomo, jest tylko jedno, jedyne, a to „Muzeum Wojny i Pokoju" w Lucernie, założone przez Jana Blocha[8], autora

---

[5] Muzeum Książąt Lubomirskich w Ossolineum – jego historia sięga 1823 r., gdy założyciel Zakładu Józef Maksymilian Ossoliński i Henryk Lubomirski z Przeworska podpisali umowę przewidującą utworzenie w przyszłości muzeum jako równorzędnego, obok biblioteki, członu Zakładu Narodowego. W 1869 r. do obiektów już zgromadzonych w gmachu Ossolineum doszły zbiory sztuki przewiezione z Przeworska przez Jerzego Lubomirskiego, syna i następcę Henryka na stanowisku kuratora Zakładu. Muzeum zostało otwarte dla publiczności w 1870 r., zawierało m.in. zbiory biblioteczne, grafikę, rysunek, malarstwo, rzeźbę, rzemiosło artystyczne, medale i monety oraz kolekcję broni.

[6] Ordynacja Krasińskich – utworzona w 1844 r. przez Wincentego Krasińskiego, została ustanowiona jako właściciel biblioteki rodu. W 1860 r. biblioteka zyskała charakter publiczny, a od 1863 r. została udostępniona badaczom. Obok księgozbioru były w niej dzieła sztuki i zbrojownia, stanowiąca nieodłączną część ordynacji, wystawiona na widok publiczny w 1909 r. Zbrojownia początkowo mieściła zbiór Jana hr. Krasińskiego, po jego śmierci powiększany przez opiekuna ordynacji Ludwika hr. Krasińskiego. Do 1913 r. siedzibą Biblioteki był pałac Krasińskich/Czapskich przy Krakowskim Przedmieściu. Jesienią 1913 r. zbiory przeniesiono do nowego gmachu Zachęty Sztuk Pięknych.

[7] Muzeum Narodowe im. Króla Jana III we Lwowie – powstało dzięki staraniom dyrektora Archiwum Miejskiego Aleksandra Czołowskiego i wiceprezydenta miasta Tadeusza Rutowskiego. Otwarto je 12 IX 1908 r. w wykupionej przez miasto kamienicy tzw. Królewskiej w Rynku. W Muzeum zgromadzono portrety polskie, pamiątki po królu Janie III Sobieskim, zabytki historyczne m. Lwowa, mieściło też zbrojownię i lapidarium.

[8] Muzeum Wojny i Pokoju w Lucernie – założone przez pacyfistę Jana Gotliba Blocha (1836–1902), polskiego bankiera i przedsiębiorcę, twórcę i budowniczego kilku ważnych w Rosji linii kolejowych, otwarte krótko po śmierci pomysłodawcy w 1902 r. W myśl założyciela miało być przestrogą przed wyniszczającymi skutkami Wielkiej Wojny (pisał: „to militaryzm a nie pacyfizm rozbraja narody moralnie i wyszydza bohaterstwo") i pełnić ważne zadanie edukacyjne i naukowe, G. P. Bąbiak, *Muzeum Wojny i Pokoju w Lucernie*, http://muzeumpamieci.umk.pl/?p=2649 (dostęp: 18 X 2019).

aktualnego obecnie dzieła: „O wojnie przyszłej pod względem strategicznym, socjologicznym i ekonomicznym" (6 tomów)[9], w którem omawiał możliwość i ewentualne skutki przyszłej wielkiej wojny dwuprzymierza z trójporozumieniem.

Ponieważ łatwiej zilustrować okazami wojnę, aniżeli pokój, jako taki, muzeum w Lucernie jest właściwie tylko muzeum wojny.

Na całość zbioru zbierają się przede wszystkiem różne gatunki broni dawnej i spółczesnej, relewowe[10] plany bitew, oraz malowidła, sztychy, ryciny i grafikony.

Olbrzymie dioramy przedstawiają naocznie różnice między sposobem prowadzenia takich wojen, jak w r. 1870–71 i 1877–78 a dzisiejszą taktyką wojenną. Graficznie pokazano różnice w działaniu prochu czarnego i bezdymnego. Wielka ilość batalistycznych płócien olejnych ilustruje doskonale różne epizody wojenne. Plany i widoki wykonane w technice malarskiej, plastycznej i graficznej zawierają też wiele materiału do historii wojen szwajcarskich.

Wszystkie gatunki broni białej i palnej są tu doskonale reprezentowane, aż po najnowsze czasy; tak np. fabryka broni w Neuhausen wystawiła wszystkie części składowe „manlicherów"[11]. Są też modele armat Kruppa[12], są grafikony, uzmysławiające historyczny rozwój pojedynczych gatunków broni.

Osobny piękny dział ilustruje w rysunkach i plastycznych obrazach historię twierdzy wraz z grafikonami, dotyczącymi kosztów urządzenia twierdzy i prowadzenia wojen.

---

[9] J. Bloch, *Przyszła wojna pod względem technicznym, ekonomicznym i politycznym*, t. 1–7, Warszawa–Kraków 1893–1900; zob. fragmenty w wyborze G. P. Bąbiaka: Jan G. Bloch, *Przyszła wojna pod względem technicznym, ekonomicznym i politycznym*, PISM 2005 (artykuł wstępny: G. P. Bąbiak, *Jan Gotlib Bloch 1836–1902: Portret zapomnianego pacyfisty*, s. 5–45).

[10] Relewowe – odpowiednie, stosowne.

[11] Mannlicher – karabin powtarzalny skonstruowany w 1895 r. przez Ferdinanda Mannlichera; w czasie I wojny światowej przepisowy karabin armii Austro-Węgier.

[12] Zakłady Friedricha Alfreda Kruppa – w 1910 r. Krupp AG należał do czołówki międzynarodowych monopoli zbrojeniowych, produkował różne typy uzbrojenia dla ponad 50 państw.

Inny dział przedstawia skutek działania broni nowoczesnej na ciało ludzkie: czaszki roztrzaskane i różne okazy anatomiczne, poddane dokładnej naukowej analizie. Oddział sąsiedni poświęcony jest sprawom pomocy sanitarnej.

Duża ilość tablic statystycznych, map, dział marynarki i fachowa obfita biblioteka, uzupełniają to muzeum „wojny".

Muzeum „pokoju" obejmuje poza szeregiem mniej lub więcej nieudałych malarskich alegorii „pokoju" – dokumenty do historii prawa międzypaństwowego, umowy między narodowe, konwencję genewską, haską, oraz literaturę, dotyczącą „pokoju".

Wymienię teraz kilka znanych mi muzeów obcych, o charakterze pokrewnym. Są to wszystko arsenały, zbrojownie, muzea wojskowe itp.

W **Londynie**: United Service Museum, w olbrzymim Banqueting Haal [!] dawnego pałacu Whitehalle[13]. Jest to bezpretensjonalne zresztą, choć pyszne muzeum, utrzymywane staraniem Towarzystwa „United Service Institution" (założone w 1830 roku), w skład którego wchodzą członkowie armii lądowej i marynarki. Zbiór obejmuje broń dawną i nowszą wszelkiego rodzaju, armaty, pamiątki po Napoleonie, Nelsonie i po wojnie transwalskiej[14]. Główną uwagę zwracają plastyczne, relewowe plany bitew (n. p. Trafalgar, Waterloo, Sewastopol i i.).

W **Paryżu**: Musée de l'Armée w Hôtel des Invalides[15], najpiękniejsze chyba muzeum broni z pośród europejskich. Kolekcja autentycznych zbroi: broni królów francuskich, od Franciszka I aż po Ludwika XIV włącznie – to jeden tylko drobny dział! Poza tem pomieszczono tu całe dawniejsze muzeum artylerii, ze starożytnemi maszynami oblężniczemi, z działami XIV i XV wieku aż po najnowsze czasy z galerią modeli armat, używanych współcześnie w marynarce i w wojsku lądowem wszystkich krajów;

---

[13] United Service Museum – muzeum założone przez diuka Wellingtona w 1831 r., uważane za największe w Anglii po British Museum (ponad 9 tys. obiektów).

[14] Wojny toczone w latach 1880–1881 i 1899–1902 przez Anglię z Transwalem i Oranią (ob. teren RPA).

[15] Palais/Hôtel des Invalides – wybudowany w 1676 r. w Paryżu z inicjatywy króla Ludwika XIV wielki kompleks budynków służących jako szpital i pensjonat dla inwalidów wojennych. Muzeum utworzono w 1905 r. łącząc Muzeum Artyleryjskie i Muzeum Historyczne Armii, które już znajdowały się w Hôtel des Invalides.

osobne działy stanowią: galeria etnograficzna (typy wojowników Oceanii, Ameryki, Azji i Afryki), galeria kostiumów i przyborów wojennych (od epoki przedhistorycznej począwszy), muzeum broni wschodniej, kolekcje broni białej, palnej i luksusowej (każda w osobnej galerii), wreszcie chorągwie i sztandary, zdobyte przez Francuzów w Europie i w koloniach i inne trofea wojenne. Drugą część stanowi dział historyczny, obejmujący pamiątki po wielkich wodzach, aż po ostatnie czasy, oraz należącą do niego galerię rysunków wojskowych. Każdy dział zaopatrzony jest w muzeum Paryskiem doskonale.

W **Berlinie**: Zeughaus[16] (Zbrojownia) – zawiera bogate muzeum artylerii i inżynierii wojskowej, plastyczne modele twierdz i pobojowisk, kollekcję broni europejskiej i orientalnej, mundury wojskowe (także francuskie, polskie i rosyjskie), broń armji regularnej, odznaki i medale wojskowe, kilkaset sztandarów, w walce zdobytych, Bibljotekę ze zbiorem rycin i planów, a wreszcie „Ruhmeshalle", obejmującą kilkadziesiąt wielkich malowideł historycznych (aż po r. 1871) i tyleż posągów i biustów marmurowych i bronzowych wybitniejszych wodzów i panujących. Wilhelm I., Fryderyk II., Fryderyk Wilhelm III. mają tu niejako osobne muzea, gdzie zebrano po nich pamiątki.

[16] Zeughaus – do 1876 r. największy skład broni w Brandenburgii-Prusach. Zgodnie z poleceniem Fryderyka Wilhelma I, wydanym 15 II 1731 r., do Zeughausu miały trafić przedmioty wojenne zgromadzone w różnych twierdzach na terenie kraju. W 1820 r. utworzono tam Muzeum Pamiątek, w latach 1826–1827 umieszczano kolekcje cennych broni pochodzących z kunstkamer i zamków królewskich, w 1828 r. udostępniono dla zwiedzających Królewską Kolekcję Broni i Modeli. W 1877 r. cesarz Wilhelm I zdecydował o nadaniu budynkowi arsenału funkcji muzealno-pomnikowej. Po przebudowie obiektu 3 XI 1883 r. otwarto w nim muzeum: na parterze mieścił się wydział artylerii i inżynierii, na piętrze kolekcja broni, na zadaszonym dziedzińcu wystawa armat i sztandarów zdobytych podczas wojny francusko-pruskiej. W następnych latach Zeughaus rozwinął się w jedno z najpopularniejszych muzeów w Berlinie, a pod koniec XIX w. jego kolekcje militarno-historyczne należały do najbardziej znanych w Europie. Punktem zwrotnym w historii muzeum był zakup kolekcji księcia Karola w 1883 r. – ponad tysiąc sztuk broni, pochodzących z XV i XVI w., wzbogaciło zbiory ilościowo i wprowadziło nową jakość do naukowej działalności kolekcjonerskiej.

W **Wiedniu**: Arsenał z Muzeum wojskowem[17], pomieszczone w gmachu, którego koszta budowy przenosiły 16 milionów kor. Poza cennymi okazami broni dawnej są tu tysiące broni nowszej, osobne sale armat, karabinów itd. Jest i tu „Ruhmeshalle"[18] z sześćdziesięcioma prawie posągami austriackich bohaterów i wodzów, oraz gabinet monet i medali z czasów oblężenia Wiednia 1529 i 1683 r.

W **Wenecji:** Arsenał[19] z działem muzealnym, w którym zebrano modele statków w celu znaocznienia rozwoju weneckiej żeglugi handlowej i wojennej, broń wszelkiej kategorii, zbroje weneckie od XV. wieku począwszy, a wreszcie trofea wojenne aż po ostatnie czasy, jak np. armaty chińskie itp.

W **Mediolanie**: Museo del Risorgimento Nazionale[20], pomieszczone w Castello, obok innych muzeów, obejmuje pamiątki z czasów walk o niepodległość i zjednoczenie Włoch, od r. 1797, aż po dzień dzisiejszy. Muzeum to zawiera wyłącznie przedmioty, mające związek z walkami, prowadzonemi przez Włochów, broń wodzów i szeregowców włoskich, odznaki zaszczytne wojskowe, wreszcie malowidła i biusty.

---

[17] Muzeum Historii Wojskowości w Wiedniu – zbudowane w latach 1850–1857 według projektów Theophila Hansena i Ludwiga Förstera. Gmach Arsenału był największym projektem budowlanym Franciszka Józefa I i służył umocnieniu jego władzy. Muzeum zostało ukończone 8 V 1856 r., zaledwie sześć lat po rozpoczęciu budowy (15 IV 1850 r.). Po dokonaniu odpowiedniej aranżacji kolekcja została otwarta dla publiczności jako kk Hofwaffenmuseum w 1869 r.

[18] Ruhmeshalle (Hala sławy) – mieści się na I piętrze Muzeum, zdobią ją freski Karla von Blaasa przedstawiające najważniejsze wydarzenia militarne (zwycięstwa) w historii Austrii od czasów dynastii Babenbergów. Posągi, o których pisze Treter, znajdują się w Heldherrenhalle (Hala generałów).

[19] Arsenał w Wenecji – obszerny kompleks stoczni, w których budowano okręty wojenne i statki handlowe na potrzeby Republiki Weneckiej; z czasem na jego terenie powstały fabryki broni i amunicji oraz odlewnie dział. Arsenał upamiętnił Dante w XXI Pieśni *Boskiej komedii*, po tym jak w 1321 r. odwiedził Wenecję. Kompleks był wielokrotnie rozbudowywany i przebudowywany w ciągu swych dziejów.

[20] Muzeum Risorgimento w Mediolanie – utworzone w 1896 r. dla pomieszczenia pamiątek narodowych, broni i umundurowania oraz dzieł sztuki związanych ze zjednoczeniem Włoch.

II

Jak już z tego krótkiego zestawienia widać, wszystkie te muzea są niejako arsenałami narodowymi, w których pojedyncze państwa gromadzą broń swą, co cenniejszą, trofea zdobyte armją swoją w walkach, wreszcie, w miarę środków i zasobów, także wszelkie inne przedmioty, mające ścisły związek z wojną i z taktyką wojenną. Państwo nie tylko opiekuje się takiem muzeum, ale wprost uważa je za rządową instytucję, łoży na nie miliony, oddaje mu całą zdobycz wojenną w broni i w sztandarach; na podstawie wskazówek generalnego sztabu sporządza się relewowe plany ważniejszych bitew: w odpowiedniem zmniejszeniu przedstawia się tereny walk, ze wsiami, lasami, górami i rzekami, wszystko wykonane umiejętnie w gipsie i metalu; na terenie tym rozstawia się całe oddziały wojsk swoich i nieprzyjacielskich, oddane w pomniejszeniu z metalu, z zachowaniem ścisłem barw mundurów, rodzajów broni itp. Kwestja kosztów nie odgrywa tu żadnej roli; tyle robi się dla wiernego oddania obrazu jednej tylko bitwy! Nadto rozpisuje się konkursy malarskie, a dzieła premiowane, przedstawiające epizody wojenne, pomieszcza się w muzeum. Gdy się do tego dołączy trofea wojenne, broń odebraną jeńcom, odznaki, mundury i sztandary, armaty i mitraliezy[21] zdobyte na przeciwniku, wreszcie broń własną, wycofaną z użycia, uzyskamy ciekawy i cenny, efektowny i wierny obraz jednej bitwy, względnie jednej wojny. Zebrane w archiwum lub bibliotece dokumenty, w postaci papierów i not dyplomatycznych, odezw i druków wojennych, czasopism, rycin i publikacji aktualnych, umożliwiają naukowe pogłębienie tego obrazu.

Cóż my, Polacy, pomieścimy w naszem Muzeum Wojny? Co mianowicie mamy zbierać? Czem wypełnić przyszłe Muzeum?

Także p. Jan Cz. stawia sobie to pytanie i pozornie łatwą znajduje na nie odpowiedź:

„Cóż może być przedmiotem muzeum wojny? Wszystko, co ma z wojną związek. Czasopisma, odezwy, proklamacje, ilustracje, fotografje, wydawnictwa ulotne, dalej broń, pociski, mundury...”

[21] Kartaczownica (inaczej mitralieza) – szybkostrzelna wielolufowa broń odtylcowa, poprzednik ciężkiego karabinu maszynowego, skonstruowana we Francji w 2. połowie lat 60. XIX w.

Broń, pociski, mundury – ależ czyje? Austriackie i pruskie, czy też rosyjskie? Czy może wszystkie razem?

Gdzież stanowią Polacy stronę wojującą? Strasznem, przeklętem zrządzeniem losu rodacy nasi walczą na wszystkich frontach równocześnie; ileż serc polskich bije pod mundurem naszych nieprzejednanych wrogów, ileż po przeciwnej stronie! Nie brak też Polaków w belgijskiej, francuskiej, a nawet i w angielskiej armii!

Czyż wszystkie te, bądź co bądź obce nam mundury i broń obcą gromadzić mamy w polskiem muzeum?

A gdyby nawet, to jak ujawni się w takiem muzeum polski jego charakter? A nadto, ileż my tej obcej broni i mundurów obcych zebrać zdołamy?

Zadrukowana bibuła i zapisany papier, proklamacje i odezwy nie dadzą nigdy nikomu obrazu toczącej się na ziemiach polskich wojny – pomijając już okoliczność, że może niektórych druków kiedyś nawet wstydzić się nam przyjdzie!

Trzeba sobie zdać trzeźwo sprawę z faktu, że Muzeum Wojny tworzyć może tylko strona wojująca.

Takie muzeum tworzy już np. rząd rosyjski w Piotrogrodzie. I będzie to niewątpliwie muzeum wspaniałe.

Nam, Polakom, nie godzi się żadną miarą szczycić w Polskiem Muzeum cudzą chwałą, stroić się w cudze piórka!

Nie czas nam także tworzyć Muzeum smutku i łez, śmierci i zniszczenia – w rodzaju belgijskiej wystawy żałobnej w Londynie, o której donosiły dzienniki – bo musimy mimo wszystko w lepszą ufać przyszłość, chociażby dlatego, że gorzej nam być już chyba nie może.

O tworzeniu polskiego muzeum wojny, jako samoistnego zbioru – mowy nawet być nic może, ze względów, wyżej już wyłuszczonych.

Można co najwyżej zbierać to jedynie, co dotyczy naszego zachowania się wobec przebiegu tej wojny. Ale doprawdy, niech nikt nie sądzi, że zebranie kilkunastu lub więcej zadrukowanych kartek, kolekcji fotografii i czasopism – stanowi wystarczający powód do zakładania muzeum; wszakże tu nie idzie o muzeum grafiki polskiej z doby wojny!

Wszystkie druki polskie, a więc i z czasu wojny, zbiera we Lwowie Ossolineum i Biblioteka Uniwersytecka. O systematycznem sporządzaniu i gromadzeniu fotografii, we Lwowie przynajmniej, myśleć nawet nie

można. Ossolineum przyjmie z wdzięcznością, jak to zresztą zawsze czyni, wszelkie druki i fotografie; samo jednak fotografowaniem zająć się nie może, bo choć posiada fotograficzny aparat, nie ma należycie zaopatrzonej pracowni – nie rozporządza niestety żadną – a we Lwowie brak już od dawna wszelkich materiałów fotograficznych. Zresztą i tematu bieżącego, w gruncie rzeczy niewiele; zarzut zaś, że Ossolineum nie wyzyskało bitwy i pobojowiska między Janowem, Gródkiem i Sądową Wisznią – brzmi zbyt komicznie, iżby dał się podtrzymać[22].

Wzbogacajmy, w miarę możności, istniejące już zbiory polskie swymi darami – instynkt każdemu powie, co ofiarować można i wypada – ale nie myślmy o utworzeniu Muzeum Wojny, bo w obecnych warunkach nie mielibyśmy go czem wypełnić, a Muzeum, źle pojęte, niedociągnięte do swego celu, ujmę tylko przynieść by mogło naszej narodowej powadze i godności.

---

[22] Treter odnosi się tu do pierwszych bitew stoczonych przez wojska austro-węgierskie i rosyjskie w sierpniu i wrześniu 1914 r. w Małopolsce Wschodniej; w wyniku klęski austriackiej armii Lwów dostał się w ręce rosyjskie. Okupacja rosyjska spowodowała panikę wśród mieszkańców, brak żywności, liczne aresztowania, konflikt polsko-ukraiński, osłabiła też działalność polskich sił politycznych w zajętej części Galicji. T. Pawlik, *Bitwa pod Lwowem*, w: *Studia z wojny światowej 1914–1918*, t. 4, Warszawa 1932.

Mieczysław Treter

Muzea współczesne

1917

komentarz

Małgorzata Wawrzak

Podstawa edycji:

Muzea współczesne. Studium muzeologiczne: początki, rodzaje, istota i organizacja muzeów. Publiczne zbiory muzealne w Polsce i przyszły ich rozwój, Kijów: nakładem redakcji „Muzeum Polskiego", 1917.

Wykorzystano fragment ilustracji:

Fragment ilustracji pochodzi z: Mieczysław Treter, *Zbiory państwowe w Zamku Królewskim w Warszawie*, Warszawa 1924 (źródło: https://polona.pl/item/zbiory-panstwowe-w-zamku-krolewskim-w-warszawie-doba-st-augusta-a-czasy-dzisiejsze,Njc4NzAwMTE/4/#info:metadata).

[…]

W ostatniej ćwierci ubiegłego stulecia posypał się cały szereg oskarżeń i zarzutów przeciwko muzeom, w szczególności historycznym i artystycznym, tym „kosztownym przybytkom nudy i martwoty" jako mniemanym „cmentarzyskom i więzieniom sztuki". Na czele oskarżycieli stanął W. Morris[1] i R. de La Sizeranne[2], gromiąc strupieszałość oderwanych od życia współczesnego muzealnych instytucji, gdzie wśród murów zatęchłych władnie duch oschły martwej już, minionej przeszłości. Występowano nawet przeciw Galerjom Sztuki Współczesnej, dowodząc, że obrazy i posągi nie w tym celu stworzono, aby dzieła te, zazdrośnie potem strzeżone przez muzealnych urzędników, zamykano „w więzieniach" do których broni się zresztą dostępu szerszym masom ludowym. Tłumaczono, że obraz najlepiej spełnia swe zadanie, gdy zawieszony jest w odpowiednio urządzonem wnętrzu mieszkalnem choćby ubogiego nawet robotnika, że posąg z marmuru i bronzu potrzebuje światła i wolnej przestrzeni, że stać tedy winien na wolnem powietrzu, a nie w ciasnych ubikacjach muzealnego gmachu[3], gdzie mało kto oglądać go może. W Muzeach, dodawano, panuje duch martwoty, a dzieła sztuki wymagają otoczenia ludzi żywych, którzy by mogli je w całej pełni odczuwać i podziwiać i to nie tylko od święta, ale nawet podczas pracy najcięższej. Słowem, sztuka nie ma być oderwana od życia codziennego, tymczasem muzea właśnie się do tego oderwania przyczyniają i jako takie są wręcz szkodliwe, potępienia godne. W końcu – twierdzono – nagromadzenie w jednem miejscu najpyszniejszych nawet dzieł sztuki nie stworzy nigdy artystycznej całości, robić będzie zawsze wrażenie czegoś sztucznego i nigdy odpowiedzieć nie może słusznym wymaganiom „sztuki wnętrza", t. j. sztuki przestrzennego zespołu.

---

[1] William Morris (1834–1896) – angielski malarz, rysownik, architekt, projektant, pisarz i poeta pochodzenia walijskiego, członek drugiego bractwa prerafaelitów.

[2] Robert de la Sizeranne (1866–1932) – francuski krytyk literacki i pisarz.

[3] Ubikacje – w dawnej nomenklaturze: pomieszczenia w budynku muzealnym.

Wszystkie te oskarżenia i zarzuty oparte są na braku należytego zrozumienia istotnych zadań i celów muzealnych instytucji. Muzea są przede wszystkiem instytucjami naukowemi, celem ich służyć nauce i podnosić kulturę przez pouczanie, za pomocą odpowiedniego doboru i rozmieszczenia pewnej kategorji eksponatów. Muzea, służąc głównie nauce, nie mogą każdego laika bawić i upajać, nie są też wcale, jako takie, dziełami sztuki, do których można by stosować czysto estetyczne kryterja.

Muzea współczesne organizuje się i urządza w ten sposób, aby o ile możności odpowiedzieć zarazem wszelkim słusznym postulatom estetycznym, jest to jednak środek tylko, nie zaś cel sam w sobie.

Racjonalnie prowadzone muzeum, zwłaszcza typu historycznego, nie jest ani przybytkiem nudy i martwoty, ani „więzieniem sztuki", lecz instytucją n a u k o w ą o cechach żywotnych, która, stanowiąc ważną placówkę narodowej kultury i skarbiec wielowiekowej spuścizny, społeczeństwu swojemu nie tylko chlubę, ale i korzyść doraźną przynosi.

Na zarzuty, stawiane muzeom jako „więzieniom sztuki", pięknie odpowiedział St. Witkiewicz (J. Kossak, wyd. I, str. 203)[4], mówiąc: „Muzea są raczej przybytkami, w których dusze ludzi zmarłych, zaklęte w dzieła sztuki, obcują z duszą człowieka żyjącego. Są one rodzajem Forum, gdzie każdy twórca z zupełną swobodą przemawia do wszystkich, a słuchacz może w zupełnem skupieniu wysłuchać tej mowy i dać się jej porwać, lub odejść obojętnie. Są one materjalnem ułatwieniem zetknięcia się umysłów, ułatwieniem zbliżenia się dusz, które bez tego nie spotykałyby się nigdy, są cudownemi miejscami, gdzie żyją dziwne istoty, porozumiewające się z nami jednem spojrzeniem, wołające na nas cudną mową i pociągające w świat inny. Zakres oddziaływania sztuk plastycznych, dzięki muzeom, jest niezmiernie szeroki. Pod tym względem są one o wiele szczęśliwsze od literatury. Twórczość literacka tak olbrzymieje, że nikt już nie jest w stanie objąć jej całkowicie... Tymczasem obrazy lub posągi, zgromadzone w muzeach, dostępne dla wszystkich, dające się objąć jednem spojrzeniem, już z przyczyn całkiem materjalnych są łatwiejsze do poznania i zapamiętania. Wskutek tego też nazwiska i dzieła, nawet drugorzędnych twórców, są znane i wspominane, podczas kiedy tej samej miary pisarz ginie w nie-

[4] St. Witkiewicz, *Juljusz Kossak*, Warszawa–Kraków 1900, s. 203.

pamięci, zaledwie wiadomy cierpliwym erudytom i bibljomanom. Brak muzeów, brak zbiorów lub wydawnictw, z których by można zapoznać się z całością historji sztuki, lub choćby z jedną jej epoką, lub jednym talentem, prowadzi często do ciasnych, fałszywych sądów, albo całkiem usuwa z pamięci i potrzeby istnienie pewnych, czasem wielkich talentów, zajmujących najwybitniejsze miejsca w twórczości artystycznej".

Na nutę gorzkiej ironji brzmią dziś słowa, które wypowiedział w roku 1910 feljetonista „Ziemi" Boruta (w „Gawędach Krajoznawczych", I, 12)[5] przeciwko muzeom: „Skłonni jesteśmy, powiedzmy ostrożnie, moglibyśmy jutro być skłonni, zabić niezliczone mnóstwo żywych dzieł sztuki, poukładać je w pięknie heblowanych trumienkach i przycisnąć ciężkim kamiennym sarkofagiem, który będziemy nazywali – Muzeum!" Robotę „destrukcyjną" polskich muzeów napiętnował p. Boruta w tych wyrazach: „Wyławia się z wiejskich kościołów cenniejsze sprzęty, wyłapuje się kamienne futryny i odrzwia, wydziera żelazne bramy i kraty, zabiera się ze starych dworków, pradziadowskie zbroje, albo portrety rodzinne"…

O, jakaż niewypowiedziana szkoda, że istotnie nie byliśmy w c z o r a j jeszcze skłonni „zabić niezliczone mnóstwo żywych dzieł sztuki", żeśmy ich nie pozamykali w martwych gmachach muzealnych!

Dziś już na to przeważnie za późno. Dziś ostało się nieledwie to tylko, co swego czasu poukładano w pięknie heblowanych muzealnych trumienkach. Dziś zbudzić się mogą po wojnie do życia te jedynie zabytki przeszłości i sztuki, które niegdyś „zabiła" ręka muzealnego konserwatora. I właśnie ostały się przed zalewem ognia i rabunków te największe „cmentarzyska", muzea społeczne, przeciwko którym najcięższe dawniej padały gromy spod pióra tkliwych felietonistów i krytyków.

Ze szczerym żalem wyznać należy, iż u nas w Polsce zbyt mało się robiło dla należytego zabezpieczenia artystycznych i historycznych zabytków; jedno tylko Krakowskie Muzeum Narodowe[6] rozwijało w tym kierunku

---

[5] Boruta, *Gawędy krajoznawcze*, Ziemia, 1910, 1, s. 12–14. Pseudonimem Boruta posługiwał się Stanisław Thugutt (1873–1941) – krajoznawca, fotograf, jeden z założycieli Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego, kierownik literacki pierwszych numerów dwutygodnika ilustrowanego „Ziemia", autor licznych artykułów i przewodników.

[6] Muzeum Narodowe w Krakowie – za symboliczną datę jego powstania jest uznawany rok 1879, gdy Henryk Siemiradzki z okazji obchodów 50-lecia twórczości Józefa

ruchliwszą działalność. Delegat tego muzeum podróżował niezmordowanie, kupował, co się dało, wypraszał dla muzeum wiele przedmiotów w drodze darowizny lub wiecznego depozytu. Jakaż szkoda niepowetowana, że w Galicji Wschodniej, w Królestwie, akcja taka postępowała zbyt wolno i zbyt słabo! ileż uniknęlibyśmy strat wielkich, bolesnych, które nigdy już i niczem wynagrodzić się nie dadzą!

Obyśmy przynajmniej „po szkodzie" mędrsi i pod tym względem się stali!

Przyznać z drugiej strony trzeba, że kwestja, jakie zabytki brać można do muzeum, choćby się je z dotychczasowego miało wyrwać środowiska, nie jest ani tak prosta, ani też tak łatwa do rozstrzygnięcia, jakby się pozornie wydawać mogło. Zagadnieniu temu poświęcił osobny referat dr. St. Tomkowicz na Zjeździe Miłośników ojczystych zabytków sztuki i historii w Krakowie (1911 r.)[7], omawiając stosunek muzeów sztuki do ochrony zabytków (por. artykuł J. Warchałowskiego w „Ziemi", II, 473)[8]: Stwierdziwszy fakt, że żyjemy obecnie pod znakiem muzeów, które się rozwijają coraz wspanialej, a z drugiej strony, że coraz częściej dają się słyszeć głosy: „precz z muzeami, to cmentarze sztuki!" – dr. Tomkowicz przeprowadził drobiazgową analizę, ilustrowaną licznymi przykładami wszystkich dodatnich i ujemnych stron idei muzealnej. Muzea przechowują i konserwują najlepiej dzieła sztuki, które, pozostawione swemu losowi, nieraz narażone bywają na niebezpieczeństwo zniszczenia lub wywiezienia za granicę. Muzea są znakomitemi szkołami dla fachowców, są seminarjami badaczy, a jednocześnie w sposób łatwy i poglądowy kształcą szeroki ogół. Z drugiej strony muzea, wyrywając przedmioty z ich tła i otoczenia, pozbawiają je w znacznej części ich artystycznej wartości, pozbawiają je życia, uroku poezji i wspomnień z danem miejscem związanych, pozbawiają je siły bezpośredniego działania na człowieka. O ile więc zabytki ruchome mogą

Ignacego Kraszewskiego ofiarował obraz „Pochodnie Nerona". Siedzibą muzeum stały się Sukiennice, a jednym z jego celów statutowych była prezentacja sztuki polskiej w galerii malarstwa.

[7] *Pamiętnik Pierwszego Zjazdu Miłośników Ojczystych Zabytków w Krakowie w dniach 3 i 4 lipca 1911 roku*, Kraków 1912, s. 22–33.

[8] J. Warchałowski, *Zjazd Miłośników ojczystych zabytków sztuki i historyi w Krakowie*, Ziemia, 1911, 29, s. 475.

pozostać na swojem miejscu, we właściwem środowisku i otoczeniu, o ile tam zapewniony jest ich byt i bezpieczeństwo, nonsensem, grzechem byłoby dla rozpowszechnionej dziś manji muzealnej przenosić je do muzeum. U nas tak liczne kościoły, zwłaszcza większych miast, są same najlepszymi azylami sztuki. Ogałacanie ich z zabytków byłoby dla idei prawdziwej konserwacji klęską. Tam one żyją – w muzeach są niejako żywcem pogrzebane. Gdy jednak dzieła sztuki, znajdujące się na głuchej prowincji lub w rękach niepewnych, zakwalifikowane zostaną do muzeum, należy je, w naszych zwłaszcza warunkach, oddawać do większych muzeów stołecznych, gdyż tylko one dają gwarancję dobrego umieszczenia i bezpieczeństwa. Zbieracze i dyrektorowie muzeów powinni zawsze pamiętać, że gromadzić należy zabytki, którym inaczej groziłaby zagłada lub wywiezienie z kraju. Muzea bowiem same sobie nie mogą być celem – są tylko środkiem do celów wyższych, idealnych…

Wywody dr. Tomkowicza, jakkolwiek racjonalne i słuszne, mogłyby stanowić jeszcze bardzo ciekawy temat do obszerniejszej dyskusji.

Jasną jest rzeczą, że jak muzeum przyrodnicze, służąc jednej gałęzi wiedzy, wpływa korzystnie na jej rozwój i postęp, dając uczonemu impuls do dalszych i głębszych w tym kierunku badań, podobnie też rozumnie zorganizowane muzeum historyczne może w pomyślnych warunkach oddziaływać dodatnio na wzmocnienie narodowego samopoczucia, na rozwój sztuki i estetycznej świadomości, na pogłębienie narodowej kultury i na rozkwit dotyczących dziedzin nauki.

Jakież są zasady rozumnej organizacji muzeum i na czem polegają „warunki pomyślne?”

Rozumna organizacja muzeum zasadza się najpierw na ścisłem określeniu jego charakteru, a więc na ustaleniu treści i zakresu muzeum, na wyraźnem zdaniu sobie sprawy z celu, do jakiego się dąży i ze środków jakie do niego prowadzą. To jest conditio, sine qua non! Skoro się raz określi należycie cele i zadania, użyć trzeba wszelkich środków pomocniczych, wiodących do uskutecznienia z góry powziętego logicznego planu i wszystko inne temu podporządkować. Należy tedy w gromadzeniu przedmiotów i wystawianiu ich na widok publiczny wystrzegać się chaosu, zbierać tylko rzeczy odpowiadające charakterowi muzeum, uwydatnić w kolekcji to, co na większą zasługuje uwagę, usunąć na drugi plan, obiekty podrzędnego

znaczenia, dążyć do skompletowania każdego działu, aby w ten sposób uzyskać zaokrągloną i zwartą w sobie całość.

Poza tem, trzeba z muzeum stworzyć instytucję żywotną i trzeba umieć zmusić ludzi do zainteresowania się muzealną kolekcją, do korzystania z niej, aby w ten sposób przyczynić się do pogłębienia wiedzy i estetycznej kultury w społeczeństwie.

Aby móc podołać temu trudnemu zadaniu, musi kierownik muzeum posiadać przede wszystkiem gruntowne wykształcenie fachowe i talent organizacyjny, energię, zapał i chęć do pracy. Jeden z angielskich muzeologów[9] domaga się nadto, by kustosz, względnie dyrektor muzeum, posiadał jeszcze jeden dar rzadki, a nader cenny, aby mianowicie umiał odpowiednio radzić sobie z brakiem fachowego wykształcenia, uporem, drażliwością i nadmierną nieraz oszczędnością swej władzy zwierzchniczej (kuratorja, komitet, gmina, ministerium itp.), co stanowi wedle niego osobną, a trudną nader sztukę; idzie bowiem o to, by kustosz, nie doprowadzając do scysji i nie urażając w niczem zwierzchnika, umiał nawet wbrew jego woli przeprowadzić to, co uważa dla muzeum za konieczne i korzystne!

Ale wszystkie te przedmioty nie na wiele się zdadzą, gdy kierownik Muzeum nie rozporządza pewną minimalną bodaj, lecz stałą i regularną dotacją na cele muzealne, gdy skrępowany jest na każdym kroku czczą formalistyką, albo, co gorsza, brakiem zaufania lub zrozumienia ze strony swych zwierzchników – kierunki umysłowe zwierzchnika i fachowego kierownika Muzeum często są rozbieżne – słowem, gdy zarządzający Muzeum, przy całej swej odpowiedzialności wobec powołanych czynników, nie posiada koniecznej swobody i szeroko pojętej autonomji w wyborze i stosowaniu wedle własnego uznania środków, prowadzących do osiągnięcia upatrzonego celu.

Jest wreszcie – last not least – jeden jeszcze warunek, o który rozbijają się nieraz najlepsze nawet usiłowania muzealnych kierowników, to kwestja pomieszczenia dla zbiorów, kwestja własnego budynku.

Wszelkie zbiory muzealne wymagają systematycznego rozmieszczenia, ale takiego, które by nie raziło niczem zmysłu estetycznego i nie utrudnia-

---

[9] Treter nie podaje, kogo ma na myśli; być może chodziło o Davida Murraya, zob. dalej.

ło wygodnego ich oglądania. Da się to uzyskać jedynie w razie możliwości zupełnie swobodnego rozporządzenia dostateczną ilością przestrzeni. Najpiękniejsze i najcenniejsze nawet okazy z jakiejkolwiek dziedziny, stłoczone razem w ciasnych i nieodpowiednich salach tracą wprost na wartości, robią wrażenie bezładnego antykwarskiego magazynu, w którym sam właściciel niezbyt łatwo zorientować się potrafi. Z drugiej znowu strony najskromniejsze nawet zbiory, rozmieszczone pięknie i planowo w odpowiednio przystosowanych do tego celu salach, pociągają ku sobie widza, zachęcają do częstego zwiedzania muzeum, ułatwiają studiowanie kolekcji w celach naukowych, nie odstręczając i nie nużąc prawdziwym, czy pozornym tylko chaosem i bezładem, jaki w ciasnym lokalu muzealnym panować zawsze musi.

Ideałem każdego zbioru jest oczywiście osobny budynek, wzniesiony specjalnie w tym celu na podstawie planów architekty, który uwzględnił w nich wszelkie postulaty, sformułowane poprzednio ściśle nie tyle przez Zarząd Administracyjny Muzeum, ile przez fachowego muzeologa, kierownika danej instytucji. Zależnie od funduszów, rodzaju zbiorów, wypadnie skonstruować projekt odpowiedni, uzależniony w każdym poszczególnym przypadku od miejscowych właściwości i warunków. Ogólnej recepty na budynek być nie może; można tylko w najogólniejszych zarysach ustalić typy budynków, służących na pomieszczenie zbiorów przyrodniczych, technologicznych, innych znowu na Muzeum Historyczne, na ogólne Muzeum Sztuk Pięknych, czy też tylko na Galerję Obrazów, Rzeźb, lub na Gabinet Sztychów.

Głównym postulatem jest, aby budynek muzealny był o ile możności odosobniony, aby posiadał bardzo obfity dopływ światła, aby nie był zbyt oddalony od ruchliwego centrum miasta, a jednak, aby zabezpieczony był przed kurzem ulicznym i przed możliwością pożaru. Najlepiej tedy, gdy Muzeum stanąć może na lekkiem wzniesieniu, wśród dobrze zarosłego parku lub ogrodu.

[…]

Założenie budynku też zawisłe będzie od tego, czy przeważać mają sale wystawowe dla szerszej publiczności (jak n. p. w wielkich Galerjach Sztu-

ki), czy też pracownie i gabinety dla uczonych specjalistów (jak n. p. instytuty przyrodnicze, medyczne, technologiczne). Nadto, zależeć też ono będzie od tego, czy Muzeum w chwili pomieszczania go w nowym budynku uważane jest za gotową, zamkniętą już w sobie całość, czy też za kolekcję, która w miarę środków i okoliczności sprzyjających ma stale rozwijać się i wzrastać. W tym drugim przypadku trzeba budowę, tak obmyślić, aby dobudowanie w przyszłości jednego lub więcej skrzydeł nie było rzeczą trudną.

[...]

Poza właściwemi salami wystawowemi i gabinetami dla specjalistów, muszą być jeszcze w każdem nowoczesnem muzeum osobne ubikacje na pomieszczenie biur Zarządu, Bibjoteki muzealnej z czytelnią i Sali odczytowej (z aparatem projekcyjnym i zbiorem diapozytywów, sporządzonych także i z okazów muzealnych); potrzebna jest nadto jedna sala – lub więcej – na urządzenie w gmachu muzealnym wystaw periodycznych, potrzebne są ubikacje na pomieszczenie pracowni fotograficznej, konserwatorskiej, małego warsztatu dla drobnych robót stolarskich i introligatorskich, wreszcie ponieważ muzeum bez opieki pozostawać nie powinno, potrzebne są też mieszkania dla służby, ewentualnie i dla kierownika muzeum. Oczywiście, u wejścia konieczny jest większy westibul, z pomieszczeniem na garderoby, na sprzedaż biletów, katalogów itd.

Jest rzeczą zrozumiałą, że budynek muzealny musi być zaopatrzony we wszelkie potrzebne instalacje elektryczne, wodociągowe, że brakować nie może ani telefonów, ani specjalnych sygnalizatorów pożarowych, że muszą być kaloryfery, ale tylko z ogrzewaną wodą – nie zaś z gorącem powietrzem, które nie tylko dla płuc, ale i dla zbiorów jest po prostu zabójcze. Zbyteczna chyba dodawać, że wszystko, nawet dobór barw dla ścian i wybór linoleum, czy też masy trocinowo-kamiennej na posadzkę, musi być uskutecznione wedle uprzednich wskazówek fachowego kierownika muzeum.

Dopiero tak wyposażony budynek służyć będzie mógł należycie zbiorom, pozwoli wystawić je pięknie, interesująco i okazale, uprzystępnić ogółowi, zabezpieczyć przed zniszczeniem, przed ogniem i przed wszystko żrącym zębem czasu.

Oto byłyby pokrótce owe „pomyślne warunki", o których powyżej była mowa.

Nad wprowadzeniem w życie racjonalnych zasad organizacji muzeów popracować trzeba będzie zwłaszcza w odrodzonej Polsce. „Powinniśmy starać się za pomocą rozwinięcia zasobów intelektualnych powetować straty materialne, które właśnie ponieśliśmy!"…

Jak przedstawiał się stan muzealnictwa w Polsce do chwili wybuchu wielkiej wojny współczesnej – o tem w drugiej części niniejszego studjum.

KOMENTARZ

Przedstawione teksty zostały napisane w stosunkowo krótkim czasie, jednak w diametralnie różnych warunkach. Pierwszy powstał na początku pierwszej wojny światowej, drugi natomiast – gdy zbliżał się jej kres. W artykule *W sprawie polskiego Muzeum wojny*, pisanym we Lwowie, autor wystąpił przeciwko zbieraniu pamiątek z wojny, w której wielu upatrywało szansę na odzyskanie niepodległości kraju. Treter, świadek bitew stoczonych pod Lwowem oraz późniejszej okupacji i rusyfikacji tego miasta, zdecydował się je opuścić. Osiadł w Charkowie, gdzie napisał *Muzea współczesne*. W zakończeniu tego artykułu – jeszcze niedawny zagorzały przeciwnik polskiego muzeum toczącej się wojny – przeczuwając i wierząc w odzyskanie niepodległości, wysunął postulat wzniesienia – jako symbolicznego panteonu narodowej sławy – „Muzeum Walk o Niepodległość Polskiego Narodu" poświęconego uczestnikom wydarzeń lat 1794–1831–1846–1863–1914–1917[1], a zatem również z okresu Wielkiej Wojny.

Mieczysław Henryk Treter urodził się w 1883 roku we Lwowie[2], tam ukończył Wydział Filologiczny Uniwersytetu Lwowskiego. „Miasto muzeów" – jak nazywał stolicę Galicji[3] – oraz pierwsi mentorzy: historyk sztuki Jan Bołoz Antoniewicz i filozof i estetyk Kazimierz Twardowski z pewnością wywarli wpływ na jego późniejszą działalność zawodową i naukową. Już w 1904 roku jako stypendysta Zakładu Ossolińskich we

---

[1] M. Treter, *Muzea współczesne. Studium muzeologiczne. Początki, rodzaje, istota i organizacja muzeów. Publiczne zbiory muzealne w Polsce i przyszły ich rozwój*, Kijów 1917, s. 99.

[2] Zob. Sprawozdania Towarzystwa Naukowego we Lwowie, 1, 1921, 1, s. 58. Pierwszy zeszyt „Sprawozdań" zawiera biogramy (wraz z dorobkiem naukowym) członków Towarzystwa; autor *Muzeów współczesnych* jest wymieniony jako Treter z Lubomirza Mieczysław Henryk Konstanty, urodzony 2 VIII 1883 r. we Lwowie.

[3] M. Treter, *Lwów miasto muzeów*, Gazeta Polska, (15 II) 1930, 45, s. 4.

Lwowie rozpoczął pracę w Muzeum XX. Lubomirskich[4]. Po uzyskaniu stopnia doktora, od 1910 do 1911 roku sprawował tam funkcję asystenta, a następnie, do roku 1914, kustosza zbiorów[5]. W 1909 roku opracował przewodnik po Muzeum, wydany przez Zakład Ossolińskich[6]. Sporządził katalog wystawy zorganizowanej staraniem Andrzejowej księżny Lubomirskiej na rzecz Towarzystwa im. Dzieciątka Jezus we Lwowie[7], wydał *Album wystawy mistrzów dawnych*[8] oparty na katalogu wystawy księżny, wzbogacony pięćdziesięcioma ilustracjami. W 1910 roku ukazało się jego studium *Pamiątki po Słowackim w Muzeum XX Lubomirskich we Lwowie*[9]. Był też bacznym obserwatorem lwowskiego życia artystycznego. W 1912 roku podjął ostrą krytykę działalności Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie: w publikacji liczącej ponad dziewięćdziesiąt stron zarzucał członkom Towarzystwa, a szczególnie jego Dyrekcji, całkowity brak zaangażowania w ukazywanie kondycji współczesnej sztuki polskiej i jej propagowanie oraz niski poziom artystyczny organizowanych wystaw i brak katalogów[10]. W tym samym roku przygotował katalog ilustrujący malarstwo polskie od czasów Juliusza Kossaka i Artura Grottgera na przykładzie obrazów znajdujących się w dziale drugim Galerii Miejskiej we Lwowie[11]. Podkreślił w nim znaczenie działu „nowszej sztuki polskiej"

---

[4] A. Fischer, *Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Zarys dziejów*, Lwów 1927 (rozdz. *Kuratorowie, dyrektorowie i urzędnicy Zakładu Narodowego im. Ossolińskich*), za: http://www.lwow.com.pl/ossolineum/ossolineum2.html (dostęp: 12 VI 2019).

[5] Ibidem.

[6] *Przewodnik po Muzeum imienia Książąt Lubomirskich we Lwowie*, zestawił M. Treter, Lwów 1909.

[7] *Katalog Wystawy obrazów malarzy dawnych i współczesnych urządzonej staraniem Andrzejowej Księżnej Lubomirskiej na dochód Towarzystwa Dzieciątka Jezus we Lwowie*, zestawił M. Treter, Lwów 1909.

[8] *Album wystawy mistrzów dawnych. Z 50 reprodukcyami na osobnych tablicach*, wyd. M. Treter, Lwów 1911.

[9] M. Treter, *Pamiątki po Słowackim w Muzeum im. XX Lubomirskich we Lwowie. Z 13 reprodukcjami (portretów rodzinnych oraz rysunków własnoręcznych Słowackiego) na osobnych tablicach*, Lwów 1910.

[10] Idem, *Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie*, Lwów 1912.

[11] Idem, *Nowsze malarstwo polskie w Galeryi Miejskiej we Lwowie*, z 24 reprodukcjami w autotypii podwójnej na osobnych planszach, Lwów 1912.

dla celów edukacyjnych i naukowych[12]. Pozycję Tretera jako wytrawnego historyka sztuki wzmacniały także jego publikacje w elitarnym, wychodzącym we Lwowie literacko-artystycznym kwartalniku „Lamus", ukazującym się w latach 1909–1913[13]. Praca w Ossolineum, a przede wszystkim w dobrze wyposażonej bibliotece, umożliwiła badaczowi dostęp do aktualnej literatury muzeologicznej i bieżącej prasy, co znalazło odzwierciedlenie w obu cytowanych tekstach.

*

Właściwym zagadnieniem poruszonym w artykule *W sprawie polskiego Muzeum wojny* było stanowisko Tretera, a w zasadzie jego stanowczy protest przeciwko utworzeniu miejsca pamięci Wielkiej Wojny. Na licznych przykładach polskich i europejskich zbrojowni i arsenałów wykazał, że są to miejsca gromadzenia broni i trofeów zdobytych przez własną armię, państwa zaś, których te muzea są własnością, przeznaczają na nie znaczące środki finansowe w celach propagandowych i politycznych. Na tym tle pomysł utworzenia polskiego muzeum wojny, podczas której Polacy byli wcielani do zaborczych armii, a rozmiar wojennych wydarzeń przynosił ogromne straty, wzbudził sprzeciw autora. Uważał, że te pamiątki nie przyniosą chluby narodowi, a takie muzeum nigdy nie będzie miejscem pamięci i chwały polskich bohaterów.

Artykuł Tretera był odpowiedzią na tekst, który ukazał się w listopadzie 1914 roku w „Kurierze Warszawskim", podpisany „Jan Cz."[14] Autor ów nawoływał do gromadzenia wszelkich przedmiotów związanych z woj-

---

[12] Ibidem, s. 40.

[13] „Lamus" – literacko-artystyczny kwartalnik wychodzący we Lwowie; redaktorem naczelnym był Michał Pawlikowski, kierownikiem artystycznym Feliks Jasieński. Kolejne zeszyty zawierały na przemian materiały aktualne (te nosiły tytuł „Dzisiaj") i retrospektywne (zatytułowane „Wczoraj"); pierwsze przynosiły eseistykę, artykuły z zakresu literatury i sztuki oraz utwory literackie współczesnych pisarzy polskich i obcych (m.in. artykuły M. Tretera, J. Snowicza, L. Pinińskiego, Z. Batowskiego i in.), za: *Polskie życie artystyczne w latach 1890–1914*, red. A. Wojciechowski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1967, s. 233.

[14] Zob. przyp. 3 do tekstu źródłowego na s. 326 w niniejszym tomie.

ną dla zachowania w pamięci „jednego z najpotężniejszych przewrotów dziejowych". Proponował, by „w jakiejś nieczynnej na czas wojny instytucji" w Warszawie zbierać czasopisma, odezwy, proklamacje, ilustracje, fotografie, druki ulotne, broń, pociski, mundury, a po zakończeniu działań wojennych wznieść w stolicy, wykorzystując te materiały, muzeum wojny. Pomysł poparł w „Słowie Polskim" anonimowy autor, przyznając, że wobec tragedii zawieruchy wojennej nie jest to sprawa najważniejsza, jednak aktualna dla środowisk związanych z życiem i kulturą polską, a gromadzeniem wszystkiego, co ma związek z wojną mogłoby się zająć Muzeum im. Ossolińskich we Lwowie, które z pewnością znalazłoby „między inteligencją" chętnych do realizacji tego zadania[15].

Wbrew opinii Tretera, projekt znalazł wielu zwolenników. Już w listopadzie 1914 roku działania w celu gromadzenia przedmiotów „wojennych", jak donosił grudniowy numer „Kuriera Warszawskiego"[16], podjęło Muzeum Przemysłu i Rolnictwa w Warszawie. Jednym z pomysłodawców tej inicjatywy był Władysław Kiślański, dyrektor (przewodniczący komisji) Muzeum Rzemiosł i Sztuki Stosowanej. Poparcie miejscowych władz i podanie wysłane do Piotrogrodu spowodowały, że do muzeum przyjmowano licznie przynoszone i przesyłane przedmioty, z zamiarem ich uporządkowania i tymczasowego udostępnienia publiczności[17]. Wiadomo, że również w Muzeum Ziemi Przemyskiej w Przemyślu jeszcze w czasie działań wojennych, 31 lipca 1916 roku, utworzono Komitet Archiwum Wojennego[18]. Za sprawą jego członków i kustosza Kazimierza M. Osińskiego gromadzono tam zbierane i przekazywane przez uczniów miejscowej szkoły i licznych ofiarodawców wszelkie przedmioty związane z wydarzeniami wojennymi, były to: mundury, broń, odznaki, pieczęcie, wyroby jeńców oraz afisze, odezwy, druki, bony, legitymacje itp.[19] Nowy dział pamiątek

---

[15] Zob. przyp. 4 do tekstu źródłowego na s. 326 niniejszego tomu.

[16] *Wiadomości bieżące – Muzeum wojny*, Kurier Warszawski, (4 XII) 1914, 335, s. 2.

[17] Ibidem.

[18] Członkami Komitetu byli: F. Przyjemski, St. Jankowski, J. Wójcik, A. Garlicki, F. Welker, *Sprawozdanie dyrekcji T.P.N.*, Rocznik Przemyski, 3, 1923, s. 30–31; J. Kostek, *Przeszłość – Przyszłości. Dzieje Muzeum Narodowego Ziemi Przemyskiej i jego zbiorów*, Przemyśl 2000, s. 35.

[19] *Sprawozdanie dyrekcji T.P.N.*, s. 30–31; J. Kostek, *Przeszłość – Przyszłości*, s. 35.

„obecnej wojny", liczący sześćdziesiąt obiektów, powstał także w Muzeum Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego w Częstochowie[20]. Przedmioty wojenne: „fotografie, odznaki, a nawet przeważna część druków i dokumentów Legjonowych" zbierane przez Ligę Kobiet z Olkusza były przechowywane w miejscowym Muzeum PTK[21]. W Wiedniu natomiast w 1915 roku z inicjatywy galicyjskich uczonych i działaczy społecznych powstało Polskie Archiwum Wojenne, którego celem miało być dokumentowanie udziału Polaków w prowadzonej wojnie oraz gromadzenie przedmiotów z nią związanych. W myśl założycieli ośrodek miał być po wojnie ogniskiem kultury i nauki polskiej. W celu realizacji tej inicjatywy utworzono sieć składającą się z pięćdziesięciu lokalnych delegatur i sześciu komitetów na ziemiach polskich i w Europie – na ich siedziby wyznaczono: Kraków, Lwów, Warszawę, Lublin, Wiedeń i Fryburg. W druku o charakterze statutu wymieniono cztery kategorie zbiorów i ich zawartość[22]. Akcji gromadzenia pamiątek po wydarzeniach wojennych było prawdopodobnie więcej, zapewne podejmowano je również w innych placówkach; jest to temat wymagający dalszych badań.

Artykuł Tretera opublikowany w lokalnej lwowskiej gazecie zasługuje na uwagę nie tylko ze względu na tytułowy problem, ale również poruszone na wstępie kwestie, które na gruncie polskim nie były dotąd omawiane, a odnosiły się do nowej, rozwijającej się na Zachodzie nauki – muzeologii jako wyspecjalizowanej dyscypliny, traktowanej szeroko, obejmującej obszar historii, sztuki, archeologii oraz nauk przyrodniczych[23]. Autor, odwołując się do założeń tej nowej nauki, wymienił zasadnicze wyznaczniki istoty, zadań i charakteru muzeum oraz główne typy muzeów. Wskazał, że

---

[20] *Oddział Częstochowski. Sprawozdanie za okres 1914–1916*, Rocznik P.T.K., 1906–1916, s. 65.

[21] *Sprawozdania z objazdu muzeów Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego*, *VI. Muzeum P.T. w Olkuszu*, Ziemia, 1930, 18, s. 329.

[22] Więcej: http://muzeumpamieci.umk.pl/?p=4999 (dostęp: 20 VII 2019).

[23] Muzeologia jako nowa dziedzina wiedzy formowała się w XIX w., chociaż sam termin użyty został po raz pierwszy już w XVI w. przez Samuela Quicchelberga (1529–1567), doradcę księcia Albrechta V w Monachium, do „określania metod tworzenia kolekcji w sposób świadomy i oparty na ówczesnych zasadach nauki", D. Folga-Januszewska, *Seria Muzeologia*, Muzealnictwo, 2012, 53, s. 212.

właśnie na ustaleniach przedstawicieli muzeologii opierają się podstawowe zasady, których należy przestrzegać przy zakładaniu muzeów, jeżeli mają one – w przeciwieństwie do jarmarczno-antykwarskich zbiorów osobliwości – prezentować określoną wartość, spełniać wyznaczony cel i zadanie. Najważniejsze, jego zdaniem, jest przygotowanie przez zarząd placówki właściwego pod względem merytorycznym i organizacyjnym planu, zadbanie, aby kolekcja muzealna nie była zbiorem przypadkowych obiektów. Tym samym Treter odniósł się do krytyki muzeum, jaka się pojawiła pod koniec XIX i na początku XX wieku, gdy przeciwnicy zatłoczonych instytucji muzealnych nazywali je „cmentarzyskami"[24].

*

Wzmiankę o rozwijającej się na Zachodzie muzeologii, zasygnalizowaną na wstępie pierwszego artykułu, Treter znacznie poszerzył w drugim tekście, którego fragmenty publikujemy. Rozprawa *Muzea współczesne* była pierwszym na gruncie polskim tak obszernym i szczegółowym podsumowaniem dotychczasowych badań dotyczących klasyfikacji muzeów, spraw organizacyjnych i zasad ich funkcjonowania – zagadnień ważnych dla rozwoju polskiego muzealnictwa. Muzeologia, jak pisał w pierwszej części rozprawy, zatytułowanej *Początki, rodzaje, istota i organizacja muzeów*, ukształtowała się pod koniec XIX wieku w konsekwencji rozwoju nauk przyrodniczych i humanistycznych oraz segregacji systemów wiedzy, co następnie przyczyniło się do porządkowania zbiorów i fachowego nimi zarządzania. Treter, zgodnie z wytycznymi muzeologii, wyodrębnił dwie zasadnicze grupy muzeów: przyrodnicze (w tym przyrodniczo-opisowe i przyrodniczo-technologiczne) oraz historyczne (wśród nich historyczno-

[24] O muzeach jako cmentarzyskach sztuki wypowiadali się W. Morris i R. de la Sizeranne, o czym pisał Z. Przesmycki, *Pro arte. Uwagi o sztuce i kulturze. Nieco z obyczajów, teatry, kabarety, muzyka, literatura. Sztuki plastyczne. Miejskie muzeum sztuki*, Warszawa–Lwów 1914, s. 519 (rozdz. *Geneza muzeów sztuki i błędne ich drogi*). „Muzea: cmentarze!" – to również hasło awangardzistów. Na fali wzrostu, pod koniec XIX w., liczby i popularności placówek muzealnych o „muzeach cmentarzach" pisał w 1909 r. Marinetti w paryskim „Le Figaro", więcej D. Folga-Januszewska, *Muzeologia, muzeografia, muzealnictwo*, Muzealnictwo, 2006, 47, s. 11–16.

-społeczne i historyczno-artystyczne). Jak podkreślał, właśnie muzeum historyczne odgrywa ważną rolę dla każdego narodu, bo „poza tym, że kształci ogólnie i rozszerza umysłowe horyzonty, potęguje przez dobroczynny wpływ swój na społeczeństwo przywiązanie do ziemi ojczystej i duchowej przodków spuścizny"; na walor ten zwrócił uwagę już w pierwszym zdaniu rozprawy stwierdzając, że muzea i biblioteki „stanowią wyraźny wskaźnik cywilizacji i kultury każdego narodu".

Zanim dokonał – jak zaznaczył: po raz pierwszy – klasyfikacji muzeów, czyli „systematycznego rozróżnienia głównych typów zbiorów muzealnych" i wskazał, jakich dyscyplin wiedzy powinna dotyczyć ich zawartość, zarysował w skrócie początki i rozwój muzealnictwa w Europie i w Polsce, wymieniając najważniejsze kolekcje prywatne, które stanowiły źródło późniejszych ogólnie dostępnych placówek muzealnych. Przełomowym według niego momentem w dziejach muzealnictwa było otwarcie dla publiczności Muzeum Luwru, bo przyniosło Europie pierwsze muzeum narodowe. Natomiast za Władysławem Łozińskim[25] za płodny zawiązek polskiego muzealnictwa uznał kolekcję Stanisława Augusta i Puławy Izabelli Czartoryskiej, dodając, że zbiory zachowane w Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie są „kulturalnym zbogaceniem kraju".

Na terenach dawnej Rzeczpospolitej podstawowe znaczenie dla praktyków muzealnych miały studyjne wyjazdy zagraniczne: uzyskane w ich trakcie wiedza i doświadczenie stanowiły dla autorów koncepcji muzealnych, historyków, społeczników, specjalistów różnych dziedzin nauki vademecum postępowania przy zakładaniu muzeum. Zagadnienia związane z organizacją były poruszane przy okazji pierwszych projektów placówek muzealnych, czego dowodem są cytowane w tej *Antologii* teksty, wzmiankowano o nich również w przewodnikach, katalogach zbiorów i relacjach z podróży. Treter w swoim studium informował, że na Zachodzie powstała już fachowa literatura muzeologiczna – wymienił czasopisma takie jak „Zeitschrift für Museologie" oraz „Museums Kunde"[26], w wykazie biblio-

[25] W. Łoziński, *Życie polskie w dawnych wiekach*, Lwów 1907, s. 32.

[26] „Zeitschrift für Museologie und Antiquitätenkunde sowie verwandte Wissenschaften" – pismo wychodzące w Dreźnie w latach 1878–1885. Jego redaktorem był dr Johann Georg Theodor Graesse (1814–1885), niemiecki bibliograf, historyk literatury, który

graficznym podał też między innymi jedną z najważniejszych wówczas publikacji: *Museums. Their History and their Use. With a Bibliography and List of Museums in the United Kingdom* autorstwa brytyjskiego malarza Davida Murraya[27]. Autor *Muzeów współczesnych* obok literatury zagranicznej przytaczał także wyniki badań polskich przedstawicieli różnych dyscyplin naukowych dotyczące spraw muzealnych: inżyniera entomologa Stefana Stobieckiego[28], geografa Wacława Nałkowskiego[29], geografa Ludomira Sawickiego[30], lekarza i społecznika Aleksandra Macieszy[31] oraz etnografki Marii Czaplickiej[32].

Treter szeroko i krytycznie odniósł się do zarzutów, jakoby muzeum było „kosztownym przybytkiem nudy i martwoty" bądź „cmentarzyskiem i więzieniem sztuki" – głównie w opinii Morrisa i Sizeranne'a[33]. Wychodząc od słów Stanisława Witkiewicza: „Muzea są raczej przybytkami,

---

w 1883 r. udowadniał, że muzeologia stała się wyspecjalizowaną nauką (*Fachwissenschaft*), J. G. Th. Graesse, *Die Museologie als Fachwissenschaft*, Zeitschrift für Museologie, 1883, 15, s. 113. „Museumskunde" – pismo wychodzące w Dreźnie w latach 1905–1924. Założył je i kierował nim do ostatniego roku publikacji Karl Koetschau (1868–1949), niemiecki historyk sztuki, od 1897 r. dyrektor zbiorów sztuki i antyków w Twierdzy Coburg, a od 1902 r. Muzeum Historycznego w Dreźnie; w 1905 r. przejął też redakcję „Zeitschrift für historische Waffenkunde".

[27] D. Murray, *Museums. Their History and their Use. With a Bibliography and List of Museums in the United Kingdom*, Glasgow 1904. Autor oprócz omówienia licznych przykładów muzeów Europy Zachodniej i Ameryki, począwszy od kunstkamer po wielkie kolekcje, zamieścił obszerną bibliografię muzealniczą.

[28] S. Stobiecki, *W sprawie krajowego muzeum przyrodniczego*, Kraków 1910.

[29] W. Nałkowski, *Krajoznawstwo i jego stosunek do geografji*, Ziemia, 1910, 2, s. 17–19, i 3, s. 33–36.

[30] L. Sawicki, S*zkic programu badań krajoznawczych*, Ziemia, 1910, 1, s. 5–7, zwł. s. 7.

[31] A. Maciesza, *Zasady organizacji muzeów krajoznawczych*, Ziemia, 1910, 35, s. 550.

[32] M. Czaplicka, *Stanowisko etnografji w dobie obecnej*, Ziemia, 1911, 13, s. 193–195, i 14, s. 209–211.

[33] Stanowisko Sizeranne'a w sprawie muzeów szybko się zmieniło, o czym Treter później pisał: „Sizeranne dawny przeciwnik muzeów, obecnie ich rzecznik i zwolennik gorący, dowodzi, że 'pour un pays, les musées sont une richesse et une force' [dla kraju muzea są siłą i bogactwem – M.W.]" (cyt. za: R. de la Sizeranne, *Les forces de la France – Nos Musées*, Revue Hebdomadaire, 1917), M. Treter, *Organizacja zbiorów państwowych Rzeczypospolitej Polskiej*, Warszawa 1922, s. 7.

w których dusze ludzi zmarłych, zaklęte w dzieła sztuki, obcują z duszą człowieka żyjącego", wskazywał, że muzeum, obok zadania przechowywania śladów i pamiątek chlubnej przeszłości narodu, ma do spełnienia funkcje w sferze nauki, nade wszystko jako instytucja badawcza i oświatowa. Niemałą przy tym rolę przypisywał muzeom prowincjonalnym i miejskim. Wielokrotnie też podkreślał, że aby muzeum nie stało się rupieciarnią gromadzącą przypadkowe przedmioty, ważne jest przede wszystkim odpowiednie określenie jego treści i zakresu, które jednocześnie wyznaczą rodzaj i charakter placówki.

Autor przestrzegał ponadto, że organizacja zbiorów publicznych nie może być powierzona osobom nieprzygotowanym merytorycznie, i uzasadniał potrzebę oddania jej w ręce fachowców posiadających odpowiednie wykształcenie, talent organizacyjny i praktykę biblioteczno-muzealną. Wskazywał i radził, jak dokonywać wyboru obiektów muzealnych, jak je gromadzić, eksponować, w jakich warunkach powinny być przechowywane. Niezwykle cenne, na wskroś nowoczesne i przydatne – również z dzisiejszego punktu widzenia – były wskazówki Tretera dla opiekunów zbiorów, dotyczyły bowiem warunków, jakie powinny spełniać budynek muzealny i jego wyposażenie oraz współpraca muzeum z organizacjami ochrony zabytków i urzędami konserwatorskimi.

Studium *Muzea współczesne* ukazuje autora jako znawcę problematyki muzeologicznej, zwłaszcza w zakresie organizacji i prawidłowej opieki nad zbiorami, oraz erudytę posiadającego ogromną wiedzę o ówczesnych polskich i europejskich instytucjach muzealnych, czego wyrazem jest druga część opracowania, zatytułowana *Publiczne zbiory muzealne w Polsce i przyszły ich rozwój.* Patriotyczne przesłanie przyświecające monografii polskich muzeów badacz potwierdził słowami: „Zabytki historyczne, patriotyczne pamiątki stały się niejako zbierającą soczewką, przez którą patrząca w nią dusza zbiorowa narodu widziała w żywych barwach obraz minionej przeszłości, tak ukochanej, sercu każdemu tak drogiej"[34]. Rozprawa pisana z dala od kraju, w czasie burzliwych wydarzeń wojennych, miała być swego rodzaju podręcznikiem dla tych, którzy będą tworzyć publiczne placówki

[34] M. Treter, *Muzea współczesne*, s. 35.

muzealne po odzyskaniu niepodległości. Treter w to wierzył, dał temu wyraz pisząc w zakończeniu: „Lała się krew polska obficie we wszech świata stronach, jak i dziś się leje w imię najdroższego sercu polskiemu ideału, jakim jest Niepodległość! Setki, tysiące najlepszych synów Polski ginęło na polach walki, gniło w więzieniach, konało lata całe w tajgach syberyjskich. Ich krew i męka poczęły już wydawać owoc. Polska zmartwychwstaje!”[35]

O książce *Muzea współczesne* i jej autorze, poza nielicznymi innymi wzmiankami[36], pisał w 1970 roku wybitny polski muzeolog Kazimierz Malinowski: „Dziś, kiedy jesteśmy świadkami wielkiego rozwoju muzealnictwa, wydaje się rzeczą słuszną i potrzebną aby je [rozprawy Bronisława Piłsudskiego[37] i Mieczysława Tretera[38] – M.W.] wydobyć z zapomnienia i włączyć do naszej podstawowej literatury, traktującej o sprawach muzealnictwa”[39]. Badacz uznał studium Mieczysława Tretera za w pełni aktualne dla założeń teoretycznych polskiej muzeologii i niezwykle dojrzałe, o wysokim stopniu znajomości przedmiotu i podjętych problemów. Później niemal o nim zapomniano[40]. Dopiero reedycja *Muzeów współczesnych* w 2019 roku przywróciła światu muzealnemu tę ważną rozprawę i jej autora[41].

Małgorzata Wawrzak

---

[35] Ibidem, s. 99.

[36] L. Grajewski, *Ochrona zabytków a muzea*, Ziemia, 15, 1930, 21, s. 433–439, zwłaszcza s. 435; A. Lauterbach, *Organizacja i administracja muzeów*, w: *Muzealnictwo*, red. S. Komornicki, T. Dobrowolski, Kraków 1947, s. 86.

[37] B. Piłsudski, *Muzeum Tatrzańskie imienia dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem. Zadania i sposoby prowadzenia działu ludoznawczego*, Kraków 1915.

[38] M. Treter, *Muzea współczesne*.

[39] K. Malinowski, *Prekursorzy muzeologii polskiej*, Poznań 1970, s. 5.

[40] Definicję muzeum podaną przez Tretera (w końcowych zdaniach drugiej części *Muzeów współczesnych*), w zestawieniu z innymi określeniami tej instytucji: autorstwa Brandta, Kaufmanna, Colberta, Streichera, Ghose'a, Kinarda, Hubendicka, przytoczył W. Gluziński, *Podstawy muzeologii*, Warszawa 1980, s. 91–92. Postulat reedycji rozprawy Tretera „ze względu na jej rzadką zawartość” postawił w 2007 r. J. Pruszyński, *Muzea. Muzealnictwo. Prawo muzeów. Artykuł inauguracyjny*, Santander Art and Culture Law Review, 2015, 1, s. 9–40, zwłaszcza s. 21.

[41] M. Treter, *Muzea współczesne*, słowo wstępne P. Majewski (seria: Pomniki Muzealnictwa Polskiego), Warszawa 2019.