

Przedmowa

Historia muzeów staje się prawdziwie światowa w drugiej połowie XIX wieku, który trwa aż do roku 1914. Powolny, nieciągły, lecz rzeczywisty podbój jednego kontynentu po drugim i jednego kraju po drugim poprzedzony został rozsia- nymi tu i ówdzie przyczółkami. Dopóki pozostawaliśmy w Europie Zachodniej, wystarczyło wkomponować nasze uporządkowanie podług krajów w podejście respektujące chronologię. Teraz trzeba usytuować ewolucję muzeów przede wszystkim w obszarach kulturowych definiowanych przez wierzenia, które na nich dominują i które kształtują postawy wobec kolekcji w ogóle i wobec mu- zeów w szczególności. A następnie skupić się na zbiorach, które wewnątrz tych obszarów wyodrębniają ich dzieje oraz ich położenie geograficzne. Z tego wyni- ka układ tego tomu: zaczyna się on od Europy Zachodniej, początkowo jedynej, która tworzy wzorce, by przejść do Europy Środkowej i Europy Wschodniej – i opisywać rozszerzanie się muzeów na inne kontynenty w ślad za europejskimi migracjami i kolonizacją, które wykracza następnie poza społeczeństwa wyro- słe z chrześcijaństwa i obejmuje Imperium Osmańskie, Egipt, Japonię i Chiny. Najważniejszy rozdział tego rozmnażania się muzeum, nierozłącznie związany ze wzrostem liczby jego egzemplarzy, pisze się w Stanach Zjednoczonych Ame- ryki Północnej, lecz muzea mnożą się również w Rosji, w Japonii, w Australii, w Ameryce hiszpańsko- i portugalskojęzycznej, w Kanadzie i w Afryce. Kiedy wybucha Wielka Wojna, która przerywa ten podwójny proces, muzeum jest już zjawiskiem ogólnoświatowym.

W drugiej połowie XIX stulecia muzeum stało się emblematyczną instytucją nowoczesnej cywilizacji, a w krajach, które chcą się do niej zaliczać, wznoszony dlań budynek, zazwyczaj pomnik architektury, zalicza się do nieodzownych elementów miejskiego krajobrazu obok ratusza, dworca, banku, domu towa- rowego, instytucji oświatowej, poczty z telegrafem, do którego dojdzie później telefon – ale także fabryki, koszar i więzienia. Równolegle muzeum ulega zróżnicowaniu, dołączając do sztuki i historii naturalnej, swych tradycyjnych dziedzin, historię cywilną i wojskową, przemysł, naukę, technikę i obyczaje. Uwewnętrznia globalizację, przyjmując wytwory społeczeństw egzotycznych lub „prymitywnych”, zrazu jako ciekawostki lub materiał do badań, a potem jako dzieła sztuki, które, choć nie pasują do wzorców klasycznych, zostają uznane za godne traktowania na równi z nimi. Otwiera się dla tych kategorii

publiczności, które wcześniej ignorowało, co wymaga dostosowania jego wewnętrznych urzędzeń, opisów eksponatów, wystaw do liczniejszych i słabiej przygotowanych zwiedzających. Oraz narzuca nam ujęcie tematyczne w dwójakich ramach wyznaczanych przez chronologię i geografę.

Opowieść o tej ewolucji muzeów, nie zawsze spokojnej, kończy się po sześciu dekadach, gdy dochodzimy do I wojny światowej. W następstwie wstrząsów, jakie wywołała ona w gospodarce, na mapie politycznej Europy i świata, w stosunkach między siłami społecznymi i politycznymi wewnątrz każdego kraju, nic nie będzie już takie jak wcześniej. Podział najpierw Europy, a następnie świata na dwa bloki – z jednej strony trzy państwa totalitarne i ich satelity, a z drugiej demokracje i ich sojusznicy – organizuje, począwszy od lat trzydziestych, życie umysłowe i kulturalne wokół ścierania się ideologii wyznawanych przez te dwa typy systemów, z których jeden stara się unicestwić drugi. Oddziałuje ono na wszystkie typy muzeów, lecz w szczególności na muzea sztuki, które zajmują przeciwstawne stanowiska wobec sztuki nowoczesnej, uznawanej przez demokracje, potępianej przez totalitaryzmy. II wojna światowa doprowadza ten konflikt do ludobójczego paroksyzmu, nawet jeżeli jeden z krajów totalitarnych walczy u boku demokracji. Po tym okresie przemieszczania muzeów i kolekcji prywatnych – ewakuacji i ukrywania, ale również grabieży i niszczenia dóbr kultury na nieznaną dotąd skalę – nastąpi czas restytucji dzieł, długo opóźnianej, a nawet blokowanej przez „zimną wojnę” pomiędzy demokracjami i komunistycznymi totalitaryzmami, wciąż niedokończonej, choć od zakończenia działań wojennych upłynęło siedemdziesiąt pięć lat.

Ostatni rozdział traktuje o długim okresie pokoju, który zaczyna się po II wojnie światowej, w różnych latach w zależności od regionu, i pozwala ogarnąć świat jako zintegrowaną całość, w której różne obszary kulturowe podlegają podobnym tendencjom, choć niekiedy występują między nimi przesunięcia czasowe. Boomowi na muzea, który wszędzie zwiększa ogromnie ich liczbę, który tworzy je w miejscach, gdzie wcześniej widziano ich niewiele lub nie widziano w ogóle, towarzyszy wzrost liczby kolekcji, przestrzeni wystawowych, coraz większa frekwencja. Pandemia COVID-19 przerwała ten proces. Lecz w poprzedzających ją dziesięcioleciach muzeum przeżyło serię metamorfoz: muzea historyczne skupiają się w większości na wojnach światowych, ludobójstwach, prześladowaniach; muzea sztuki nie wykluczają już żadnego nurtu ani żadnej epoki i w większym stopniu popularyzują sztukę nowożytną i współczesną; muzea etnograficzne, którymi wstrząsnęła dekolonizacja i postępy w dziedzinie równości, ustępują miejsca a to muzeom kultur świata, a to muzeom historii społecznej i kulturalnej czy muzeom tożsamościowym.

Historia muzeów, jaką prezentuje nasza książka, jest przede wszystkim historią kolekcji, które się na nie składają, należących do instytucji publicznych odłączonych od wszelkiego kultu religijnego i zachowywanych dla nieokreślonej odległej przyszłości w pomieszczeniach przeznaczonych do tego celu, otwartych dla zwiedzających zgodnie z ustalonymi z góry zasadami. Jest to więc historia sposobów tworzenia kolekcji, ich porządkowania, ich eksponowania, historia ich przyrostu i różnicowania się, również osób, które biorą za nie odpowiedzialność, a także intelektualnych i praktycznych problemów, które muszą one rozwiązywać, aby dobrze wypełniać swe zadania. Jest to również historia znaczeń, jakie nadają tym kolekcjom społeczeństwa, w których one się kształtują, oraz czynionego z nich użytku, sporów i konfliktów, które wywołują, decyzji prawnych czy technicznych, których podejmowania wymagają. To także historia polityk, których stawką zdarza im się być lub które ich dotyczą. Jednak wiele wymiarów historii muzeów pozostało poza niniejszą pracą lub zostało wspomnianych pobieżnie, gdyż autor nie był kompetentny, by je zgłębiać, lub po prostu nie miał czasu zajmować się nimi. Dotyczy to na przykład architektury muzeów, ich aranżacji wewnętrznej, scenografii wystaw, przywoływanych tylko przy okazji. Dotyczy to sposobów i technik konserwacji, które mnożyły się i coraz bardziej komplikowały – od wiedzy przekazywanej przez jednych praktyków innym aż po laboratoria wyposażone w najnowsze przyrządy, będące owocem najnowszych odkryć naukowych. A także kształcenia personelu muzeów i prowadzących je instytucji, takich jak École du Louvre czy The Courtauld Institute of Art, ledwie wspomniane, choć zasługiwałyby na szczegółowe studium. I wreszcie – lecz na tym lista się nie wyczerpuje – relacji społecznych, które krystalizują się wokół muzeów w ciągu całej ich historii, od nocnego zwiedzania z pochodniami po zwiedzanie z przewodnikiem, wykłady, projekcje, koncerty oraz od ofiarodawców indywidualnych po potężne towarzystwa przyjaciół muzeów. Pozostaje mieć nadzieję, że wszystkie te tematy, zbadane tak, jak na to zasługują, zostaną kiedyś włączone do nowej światowej historii muzeów, bardziej pogłębionej i kompletnej niż ta pionierska praca.

Pięćset pięćdziesiąt lat dzieli nas od owego 15 grudnia 1471 roku, kiedy to papież Sykstus IV „w swojej ogromnej życzliwości ofiarował ludowi rzymskiemu [...] pomniki jego dawnej świetności i [jego dawnej] cnoty”. Pomyślany jako rozwiązanie pewnego czysto lokalnego problemu politycznego, gest ten zrodził instytucję – muzeum – istniejącą dzisiaj w stu tysiącach egzemplarzy na wszystkich kontynentach – z wyjątkiem Antarktydy – której nasze nowoczesne społeczeństwa przypisują żywotne znaczenie. To muzeum jest jednym z pierwszych miejsc publicznych, które otwiera się ponownie po wojnach czy klęskach

żywiolowych. To ono rozpętuje namiętności, gdy chce się coś w nim zmienić. Można do niego nie chodzić, lecz dla spokoju zbiorowości i jednostek powinno ono pozostawać na swoim miejscu ze wszystkim, co zawiera, i powinno móc się je zwiedzać z poszanowaniem obowiązujących przepisów. Dzieje się tak dlatego, że nasze społeczeństwa marginalizują ukierunkowanie ku zaświatom i wieczności wraz z dawnymi wierzeniami religijnymi, które miały gwarantować ich rzeczywistość, kulty, które ją odtwarzają, obiekty i budowle, które ją unaoczniają. I dlatego, że przyznają one dominującą rolę o wiele nowszym wierzeniom ideologicznym, zorientowanym na przyszłość tego świata, która ma w założeniu nie mieć żadnych granic, a którą muzea materializują w sposób szczególnie frapujący i przekonujący, eksponując obiekty, często pochodzące z odległej przeszłości, jak gdyby ich powołaniem było istnieć w nieskończoność, i w ten sposób przenoszą widzów w ową bezkresną przyszłość człowieka, którą tym samym każą uznać za realną. Zrodzone wraz z początkami rozkładu wierzeń paseistycznych, muzeum osiąga dojrzały kształt i rozkwita w świecie skupionym na przyszłości.

Zrozumiałą jest zatem wpływ wywierany na muzea przez kryzys przyszłości, który pogłębia się, począwszy od ostatniej ćwierci XX stulecia. Muzea, które wyrażały wyobrażenie przyszłości konstytuujące Związek Radziecki i kraje zsovietyzowane, po prostu zniknęły wraz z reżimem, które sławiły. Gdzie indziej wzrost ich liczby oraz zwiedzających bynajmniej nie łagodzi ostrości problemów, z jakimi muzea muszą się zmagać, kiedy próbuje się je podporządkować już nie nieskończeniu odległej przyszłości, lecz terażniejszości lub przyszłości tak bliskiej, że stanowi ona jej część. Niektóre środowiska, głównie gospodarcze, lecz nie tylko, głoszą na przykład w sposób ledwie zawołany, że muzeum jest takim samym przedsiębiorstwem jak inne, że jego nazwa to odpowiednik marki i że jego zasoby stanowią uspiomy kapitał, który powinien przynosić zyski. Takie poglądy przyświecają wypożyczeniom między muzeami za opłatą oraz tworzeniu przez wielkie muzea filii, które mają przynosić rentę ich macierzystej instytucji. Media to inne wyzwanie dla muzeów. Niezastąpione, gdy chodzi o informowanie publiczności, interesują się wyłącznie wydarzeniami, które są w stanie przyciągać tłumy, co skłania muzea do ustępstw w kwestii jakości naukowej czy wartości artystycznej wystaw, a nawet do rezygnacji z wymagań, skutkującej tym, że stają się nośnikami reklamy czy przedsiębiorstwami rozrywkowymi, w imię doraźnych korzyści rezygnującymi z obowiązku przechowywania swoich zbiorów dla nieskończenia odległej przyszłości.

Jaka jest zatem przyszłość muzeów? Ponieważ są one związane z ideologiami, zbiorowymi wierzeniami, które zastąpiły religię, tak długo jak te wierzenia nie

zostaną wyparte przez inne, odmienne w swojej istocie, których nie potrafimy nawet sobie wyobrazić, muzea będą zachowywać centralne miejsce pośród instytucji podtrzymujących spójność zbiorowości i reprodukujących jej tożsamość. Pandemia zakwestionowała model gospodarczy oparty na nieograniczonym wzroście, na którym od blisko pięćdziesięciu lat opierały się wielkie muzea, co oddziaływało na wszystkie pozostałe. Można się obawiać, że nie chodzi tylko o chwilowy wstrząs. Jeżeli to prawda, to świat muzeów jako całość powinien ostatecznie ulec gruntownej przebudowie, której zarysy są słabo widoczne. A za tym czai się zagrożenie, które może podważyć same podstawy trwania muzeów. Tryumf ideologii ekologicznej – która utożsamia nadchodzący czas z ciągiem wielkich katastrof zagrażających istnieniu gatunku ludzkiego – gdyby miał nastąpić, uczyniłby utrzymywanie muzeów niedorzecznością. Śmierć nie jest przyszłością. Perspektywa zniknięcia ludzkości również.

*

Wszyscy wiemy, że rękopis to nie książka. Nawet maszynopis nią nie jest. Zrobienie z tekstu w jednym egzemplarzu lub w paru kopiach o charakterze prywatnym lub na wpół prywatnym druku wprowadzanego na rynek, a przez to w pełni publicznego, niezależnie od nakładu, wymaga pracy wielu osób, które stają się współautorami książki, nawet jeśli za jej tekst odpowiada wyłącznie autor. W przypadku takiej książki jak ta taka współpraca jest szczególnie ważna: trzeba dobrać ilustracje, wynegocjować do nich prawa, znaleźć ich egzemplarze nadające się do reprodukcji, umieścić te reprodukcje jak najbliżej ustępów, z którymi korespondują. Jeżeli książka jest udana pod względem typograficznym, nie jest to wyłączną zasługą autora, ale tych wszystkich, którzy nadali jej materialny kształt. Nie znam nazwisk wszystkich osób, które w przypadku mojej książki uczestniczyły w tej pracy, miło mi jednak wyrazić im wszystkim moją głęboką wdzięczność.

Moja redaktorka, Denise Laroutis, której interwencji w tekście wydatnie go ulepszyły i której dziękuję przy tej okazji za wspólną pracę rozpoczętą trzydzieści pięć lat temu wokół mojej pierwszej książki poświęconej kolekcjom, zasługuje z mej strony na szczególną wdzięczność, podobnie jak Christelle Fourlon-Kouayep i Marie-Christine Regnier za lata zawsze pogodnej i skutecznej współpracy.

Bez Elsy Colas-Adler i bez Clorinde Bloc ilustracje w tych trzech tomach nie byłyby takie, jakie są – dziękuję. I dziękuję Isabelle Saugier, która bardzo przyczyniła się do zapewnienia tym tomom obecności w mediach.

Owoc pracy badawczej i pisarskiej, która trwała około trzydziestu lat, światowa historia muzeów, której jest to tom ostatni, skorzystał z hojnej pomocy udzielonej przez Centre national du livre. Niech jego dwoje kolejnych prezesów, Pan Vincent Monadé i Pani Régine Hatchondo, zechce przyjąć wyrazy mojej głębokiej i dozgonnej wdzięczności.

Nikt nie podejmuje się podobnego przedsięwzięcia bez różnych zachęt i wsparcia. Doznałem ich wiele i mam nadzieję, że tym, którzy mi ich udzielili, wyraziłem podziękowanie we wprowadzeniu do tomu pierwszego. Tutaj pragnę raz jeszcze podkreślić niezastąpioną rolę wymagającej i stymulującej przyjaźni Pierre'a Nory, bez którego pokonanie długiego toru przeszkód, jakim było obmyślenie i napisanie tej książki, stałoby się o wiele trudniejsze lub wręcz niemożliwe.

Antony, 7 grudnia 2021 roku

K.P.

Księga szósta

Europa Zachodnia

**Od pierwszej wystawy światowej
do pierwszej wojny światowej**

W drugiej połowie XIX wieku muzeum wkracza w nową epokę. Epokę globalizacji, w której zakorzenia się ono silnie w Europie Środkowej, w Rosji, w Stanach Zjednoczonych, aklimatyzuje się w Imperium Osmańskim, w Egipcie, w Indiach, w Japonii, debiutuje w Chinach i przeschepia się wszędzie tam, dokąd przenoszą się Europejczycy: w Kanadzie, w Ameryce hiszpańsko- i portugalskojęzycznej, w Australii i Nowej Zelandii, w Afryce i w Azji Południowo-Wschodniej. Epokę ilościowego przyrostu samych muzeów oraz ich kolekcji, napędzanego zwłaszcza przez Europę Zachodnią i Stany Zjednoczone. Epokę ich dywersyfikacji: wymyślenia nowych typów muzeów wraz z pojawianiem się nowych rodzajów ciekawości, awansem kulturalnym ignorowanych dotąd kategorii społecznych, specjalizacją gałęzi nauki i techniki. Epokę przekształceń wewnętrznych muzeów, które dotyczą w sumie wszystkich ich wymiarów: architektury, aranżacji i wyposażenia, sposobu przyjmowania i komfortu publiczności, oświetlenia, gablot i cokołów, wyboru i klasyfikacji eksponowanych dzieł, zawieszania obrazów i inscenizacji obiektów, katalogów i tabliczek. Epokę równoczesnej profesjonalizacji personelu, od którego oczekuje się teraz zróżnicowanej, a zarazem specjalistycznej wiedzy teoretycznej i kompetencji praktycznych. Tendencje te pojawiają się, rozwijają i upowszechniają w zależności od koniunktury i dostępnych środków, z prędkością zmienną w czasie i w przestrzeni. Wojny i kryzysy spowalniają je, a nawet powstrzymują. Dlatego też wywołują one skutki w skali globalnej dopiero w ostatnim pięćdziesięcioleciu. Lecz działają o wiele dłużej.

Rozszerzanie się muzeów na różne obszary kulturowe zostanie omówione później. Tymczasem ograniczymy się do Europy Zachodniej i do ogólnego, który skonkretyzuje się, kiedy te wstępne uwagi zostaną udokumentowane. Toteż powstrzymamy się tutaj od sporządzania przypisów, chyba że będzie mowa o tematach, do których już nie będziemy wracać.

W muzeach Europy Zachodniej sześć dziesięcioleci między Wystawą Światową w Londynie w 1851 roku a I wojną światową charakteryzuje się wszechstronnym wzrostem. Nawet jeśli trudno jest oszacować ich liczbę na początku i na końcu tego okresu, można rozumnie założyć, że uległa ona podwojeniu, jeżeli nie potrojeniu, i że sytuuje się na świecie, w przededniu Wielkiej Wojny, między trzema a pięcioma tysiącami, z czego większość przypada na Europę

Zachodnią, przy czym szybko rośnie w niej udział muzeów lokalnych¹. Jednak nawet jeśli liczba bezwzględna muzeów jest dyskusyjna, to tendencja wzrostowa nie ulega żadnej wątpliwości. Jakakolwiek weźmiemy stolicę państwa czy okręgu – landu, regionu, prowincji lub departamentu – albo jakiegokolwiek średnie, a nawet małe miasto, to wychodzi, że ich liczba około roku 1914 jest większa niż sześćdziesiąt lat wcześniej i że istnieją one tam, gdzie nigdy wcześniej ich nie widziano².

Tymczasem, przypomnijmy, to mnożenie się muzeów w metropoliach oraz ich rozprzestrzenianie się terytorialne w miarę schodzenia w dół hierarchii aglomeracji przybliżają je przestrzennie do ludu pracującego, czynią je bardziej swojskimi, budzą pragnienie posiadania ich w pobliżu oraz przyczyniają się tym samym do wzrostu ich liczby. Procesowi temu towarzyszy dostosowywanie wachlarza muzeów do zajęć, oczekiwań i zainteresowań kategorii społecznych i zawodowych, których muzea nie brały wcześniej pod uwagę. Jeszcze około połowy stulecia znano ich zaledwie trzy rodzaje: muzea sztuki, muzea historii naturalnej oraz rzadkie muzea historyczne. Te pierwsze były emanacją szczytów hierarchii kulturalnej, która pokrywała się z grubszą z hierarchią godności i bogactw. Drugie i trzecie odpowiadały na zainteresowania środowisk wykształconych, których część była bliska szczytów owej hierarchii, a pozostała zajmowała w niej pozycje pośrednie. W drugiej połowie stulecia, obok muzeów sztuki przekształcających się w muzea sztuk pięknych, pojawiają się muzea sztuk zdobniczych, sztuk stosowanych lub rzemiosł przemysłowych, związane z wytwarzaniem dóbr, z rozwijającą się sferą manufaktur i fabryk, których właściciele konkurencja zmuszała do zaspokajania popytu na towary wysokiej jakości, a personel do ich wytwarzania. Równolegle, obok muzeów historii naturalnej, pojawiają się muzea nauki i techniki, będące efektem z jednej strony profesjonalizacji i specjalizacji pracy umysłowej, przede wszystkim badań naukowych, a z drugiej – rosnącego znaczenia tej pracy w wytwarzaniu

- 1 Ogólny ogłąd pod koniec naszego okresu zob. w hasłach: „Museum of Art” i „Museum of Science”, *Encyclopædia Britannica*, ed. 11, Vol. XIX, Cambridge 1911, s. 61–64 i 65–69; do „not less than 2000 scientific museums” (s. 66) należy dodać muzea sztuki oraz bardzo liczne muzea lokalne. Rosja reprezentowana jest tam tylko paroma przykładami, a Europa Środkowa w znaczeniu, jakie dziś nadajemy temu określeniu, nie pojawia się w ogóle.
- 2 „The later 19th century was remarkable for the development of museums both in Great Britain and abroad” – pierwsze zdanie hasła z Britanniki przytoczonego w poprzednim przypisie. Jeśli chodzi o przykłady: K. Pomian, *Musées français, musées européens*, [w:] Ch. Georgel (dir.), *La Jeunesse des musées. Les musées de France au XIX^e siècle* (katalog wystawy), Paris 1994, s. 351–364, tu 356–357.

dóbr, co uosabia postać inżyniera na szczycie nowej hierarchii umiejętności wytwórczych. Co się tyczy muzeum historycznego, to odmienia się je teraz w liczbie mnogiej: historia dynastyczna, historia wielkich ludzi, historia wojskowa i morska, historia miejska; każda ukazywana jest we właściwym jej typie muzeum, podczas gdy muzeum etnograficzne, etnologiczne czy antropologiczne oddziela się od niezróżnicowanego wspólnego pnia i staje się specyficznym typem muzeum wraz z późniejszymi podtypami.

Wzrost nie tylko zwiększa liczbę muzeów. Powiększa on również ich kolekcje, i to na bezprecedensową skalę. Nie mamy ilościowej historii kolekcji muzealnych, która pozwoliłaby prześledzić ich powiększanie się według kategorii obiektów w każdym z muzeów z osobna oraz stwierdzić, kiedy i gdzie nastąpiło ono najszybciej. Taka historia stała się możliwa do pomyślenia dopiero wraz z pojawieniem się komputera i digitalizacją. Wolno nam jednak wyrazić przypuszczenie, że w dziejach muzeów, w sześćdziesięciolecie, które oddziela Wystawę Światową w Londynie od I wojny światowej, kolekcje muzealne wszelkiego typu wzbogaciły się bardziej niż w jakimkolwiek innym porównywalnym pod względem długości okresie i rosły szybciej niż wcześniej i później. Muzea korzystały z darowizn i zapisów testamentowych, które wносиły do nich dzieła w ilościach, jakich nie będzie się już oglądać, i o wartości, która też pozostanie niezrównana. Dokonywały zakupów na rynku, aby zapewnić sobie dzieła dawnych mistrzów oraz przykłady europejskich, islamskich i dalekowschodnich sztuk zdobniczych – narażając się na przykre niespodzianki, kiedy padały ofiarą fałszerzy, co w sumie zdarzało się rzadko³. Organizowały prace wykopaliskowe w poszukiwaniu zabytków prehistorycznych w swoich krajach, a w poszukiwaniu dzieł sztuki w Grecji, w Egipcie, w Imperium Osmańskim, w Persji, w Indiach, w Azji Środkowej i w Chinach, podczas gdy Nowy Świat pozostawiono Amerykanom, o których będzie jeszcze mowa. Muzea organizowały również wykopaliska w poszukiwaniu wymarłych organizmów, których spektakularne szczątki, gdy je wystawiano, przyciągały tłumy. Wysyłały ekipy na tereny wiejskie, aby zbierać okazy ginącej kultury chłopskiej, od kuchennych utensyliów, przez narzędzia rolnicze i rzemieślnicze, aż po drewniane kościoły i domy. A także wyprawy do krain egzotycznych, aby dokumentować

3 Nie sposób nie wspomnieć w tym miejscu tiary Sajtfernesa, nabytej przez Luwr w 1896 roku i zdemaskowanej jako fałszyfikat w roku 1903. „Figuruje ona wciąż jako sztandarowy przykład fałszerstwa, umieszczana na czele fałszyfikatów zakupionych przez muzea, jak gdyby była obiektem symbolizującym niepowodzenie w ich funkcjonowaniu” (A. Pasquier, *La tiare de Saitapharnès: histoire d'un achat malheureux*, [w:] Ch. Georgel (dir.), *La Jeunesse des musées*, s. 300–311, tu 301).

życie, wierzenia, obyczaje ludów, o których sądzono, że są skazane na wymarciu, oraz żeby gromadzić kolekcje flory, fauny czy minerałów. Eksplorowały oceany i góry, regiony równikowe i bieguny. Z biegiem lat zgromadziły obiekty wszelkiego rodzaju, które w każdym z nich z osobna liczą się na tysiące, a we wszystkich razem, w skali Europy Zachodniej, w setkach milionów, jeśli nie w miliardach jednostek.

Pojawianie się muzeów w miejscowościach, w których nie istniały, oraz tworzenie muzeów niespotykanego dotąd typu w większości przypadków wymagało wznoszenia nowych budynków. Rozrastanie się kolekcji w muzeach już istniejących wymagało z kolei dostosowania budynków – trzeba je było poszerzać, podwyższać lub dobudowywać do nich nowe skrzydła. Stąd naciski wywierane na kompetentne władze – państwowe, prowincjonalne, regionalne czy municypalne – aby uwzględniały one w swoich budżetach kwoty przeznaczone na prace budowlane przy nowym muzeum lub przy powiększaniu czy odnawianiu dawnego. Naciski często wieńczono sukcesem. Lata zabiegów administracyjnych, a nawet kampanie prasowe doprowadzały do rozpoczęcia budowy, a w końcu do uzyskania nowego bądź odnowionego gmachu. We Francji między rokiem 1815 a 1911 zbudowano czterdzieści jeden muzeów, których większość powstała po roku 1870⁴. Lecz na początku XX wieku przeszło trzysta muzeów prowincjonalnych podlegało, choćby tylko częściowo, państwu⁵, a muzea w departamentach były z pewnością liczniejsze; wykaz opublikowany w 1900 roku wymienia ich czterysta czterdzieści siedem⁶. Nowe budynki we Francji stanowiły niespełna dziesięć procent ogółu. W każdym razie ich liczba rośnie we wszystkich krajach i ogólnie warunki przechowywania i eksponowania zbiorów muzealnych ulegają w latach 1850–1914 zdecydowanej poprawie.

Regulaminowe zasady dostępu do muzeów pozostawały przez długi czas dość restrykcyjne dla publiczności ludowej czy robotniczej, gdyż muzea sztuki

4 C. Chevillot, *Liste des musées construits au XIX^e siècle (classement chronologique)*, [w:] Ch. Georget (dir.), *La jeunesse des musées*, s. 136–137.

5 Obliczone na podstawie: *Rapport de la Commission chargée d'étudier toutes les questions relatives aux Musées de Province et à la conservation de leurs richesses artistiques présenté au nom de la Commission par Henry Lapauze, le 25 octobre 1907*, Paris 1908. Lista muzeów prowincjonalnych (s. 28–30) zawiera ich 307, do czego dochodzi 49 muzeów zapomnianych, wymienionych w ówczesnej odręcznej notatce dołączonej do egzemplarza z Bibliothèque numérique de l'Institut national d'histoire de l'art, Inha, online.

6 M. Clerc, *Compte-rendu de l'Annuaire des Musées scientifiques et archéologiques des départements publié par le ministère de l'Instruction publique, Leroux, Paris 1900*, „Revue des études anciennes” 1900, n° 2–4, online, s. 405–406.

w większości były dla niej otwarte najwyżej dwa dni w tygodniu przez parę godzin, gdyż resztę czasu rezerwowano dla kopistów, którzy musieli legitymować się kartą wydawaną przez administrację, oraz dla turystów posiadających paszporty. Sytuacje były różne w różnych krajach, w muzeach tego samego kraju, a nawet tego samego miasta; dlatego też ujednolicanie i wydłużanie godzin otwarcia po to, by spełniać życzenia „klas pracujących”, następuje w różnym tempie. W ostatnich dekadach XIX wieku, w ogromnej większości przypadków, bodaj wcześniej na północy niż na południu kontynentu, wydłużanie czasu zwiedzania ułatwiają najpierw lampy gazowe, a potem oświetlenie elektryczne.

W Wielkiej Brytanii otwieranie muzeów w niedzielę, co gdzie indziej nie stanowi problemu, jest zakazane pod naciskiem religijnych fundamentalistów. Próba przegłosowania w lutym 1856 roku uchwały Izby Gmin, która pozwoliłaby otwierać muzea państwowe w niedzielę, kończy się fiaskiem⁷. Inna próba, podjęta w marcu 1885 roku, inspirowana przez *trustees* British Museum, przychylnych jego otwieraniu w niedzielę, zostaje odrzucona przez Izbę Lordów. W tym czasie władze wielu miast przemysłowych, w tym Manchesteru i Birmingham, postanawiają otwierać swoje muzea w niedzielę⁸. Dopiero 11 marca 1896 roku Izba Gmin zezwala na otwieranie muzeów państwowych w niedzielę. Ale National Gallery informuje w przewodniku wydanym rok później, że to otwieranie ma charakter „eksperymentalny”⁹. Zobaczmy, że temat ten jest wysoce zapalny także w Stanach Zjednoczonych, w szczególności w Nowym Jorku. Prawo wstępu bywa definiowane rozmaicie. Henry Lapauze, dziennikarz, krytyk sztuki, kustosz, a następnie dyrektor muzeum Petit Palais de la Ville de Paris, a także znawca problematyki muzealnej, zbadał je w perspektywie europejskiej¹⁰. Z jego ustaleń wynika, że w każdym kraju niektóre instytucje umożliwiają wstęp zupełnie bezpłatny, w innych wstęp jest bezpłatny tylko

7 E. Miller, *That Noble Cabinet. A History of the British Museum*, Athens (Ohio) 1974, s. 256 (na temat wydłużenia godzin otwarcia) oraz przypis 2 na s. 257 (na temat fiaska z 1856 roku, zwycięstwa ewangelików i sabatarian).

8 Zob. <https://hansard.parliament.uk/lords/1885-03-20/debates/c1b0a61-a4b1-41b8-9006-fdfa4677734/OpeningOfMuseumsOnSundays%E2%80%9494TheNaturalHistoryMuseum-SouthKensington>; oraz J. Wigley, *The Rise and Fall of the Victorian Sunday*, Manchester 1980, zwłaszcza s. 142 i n.

9 E. Miller, *That Noble Cabinet*, s. 257; oraz E.T. Cook, *A Popular Handbook to the National Gallery*, London 1897, tylna strona okładki: „But the Sunday opening is to the present stated to be experimental only”.

10 H. Lapauze, *Le droit d'entrée dans les musées*, „Revue des Deux Mondes”, 72^e année, 5^e période, t. 7, 1902, s. 693–708.

w niektóre dni, a w jeszcze innych płatny. „Cena wstępu do muzeów, które stosują ten zwyczaj, waha się od 0,25 franka do 2 franków. Można jednak przyjąć, że cena wynosi przeciętnie 1 franka”. Artykuł Lapauze’a opowiada się za wprowadzeniem odpłatności za wstęp do muzeów francuskich, gdyż wstęp bezpłatny ma dla ich budżetu katastrofalne skutki, których dotacje państwowe nie kompensują; stąd ogromny niedostatek środków, jakie mogą one przeznaczyć na zakupy, żalony stan, w jakim wiele spośród nich się znajduje, oraz nędzne wynagrodzenia, jakie otrzymuje personel. Dobrze uargumentowane i potwierdzone przez innych autorów, których będziemy jeszcze mieli okazję wymienić, świadectwo Lapauze’a chce doprowadzić do rezygnacji z bezpłatności wprowadzonej podczas rewolucji francuskiej i wielokrotnie przed nim kwestionowanej. Lecz argumenty ideologiczne raz jeszcze triumfują nad liczeniem się z realiami. Trzeba będzie poczekać na dekret z 29 czerwca 1922 roku, aby płacenie za bilet wstępu stało się w muzeach Francji normą.

Wzrost liczby zwiedzających jest niemal mechanicznym efektem mnożenia się muzeów oraz zwiększania ich dostępności w połączeniu z wydłużaniem czasu wolnego. Nie mamy co prawda żadnej całościowej statystyki nie tylko w skali Europy Zachodniej, ale nawet w skali jednego kraju. Wiemy z grubsza, że blisko milion ludzi rocznie zwiedza Luwr na początku lat dziewięćdziesiątych XIX stulecia¹¹ i że w podobnym przedziale mieści się publiczność National Gallery i British Museum¹². Z zachowaniem wszelkich proporcji, gdzie indziej sytuacja jest podobna. Napływ publiczności złożonej w ogromnej większości z ludzi, którzy nie są koneserami¹³, wymaga inwestowania w materiały edukacyjne w postaci katalogów, tabliczek, ewentualnie również zwiedzania z przewodnikiem czy wykładów. Jeśli chodzi o katalogi, to Luwr nadaje ton tymi autorstwa Frédéric Villota, poświęconymi malarstwu, które ukazują się od 1849 roku; będzie się je naśladować niemal wszędzie, zanim zaczną

11 Liczenie przeprowadzone w Luwrze między 27 października i 1 grudnia 1892 roku wykazuje 79 520 wejść w listopadzie, stąd w skali roku minimum wynosi 950 000; można założyć, że w sezonie turystycznym frekwencja była większa niż w listopadzie. J. Galard, *La fréquentation du Louvre au fil du temps ou l'histoire d'un succès populaire*, [w:] Y. Lintz (dir.), *Histoire du Louvre*, vol. III: *Dictionnaire historique et culturel*, Paris 2016, s. 247–251, tu 247. Lapauze w cytowanym wcześniej artykule (s. 23, przypis 2 nadbitki) podaje 94 326 wejść w listopadzie 1892 roku, co podniosłoby wynik roczny do ponad miliona stu tysięcy. Można zatem przyjąć milion jako rząd wielkości.

12 Na temat British Museum: E. Miller, *That Noble Cabinet*, s. 257.

13 D. Poulot, *Le musée et ses visiteurs*, [w:] Ch. Georgel (dir.), *La Jeunesse des musées*, s. 332–350.

powstawać lepsze¹⁴, kiedy zwłaszcza w Niemczech i w Austrii historia sztuki ukonstytuuje się jako dyscyplina uniwersytecka, starająca się dorównać ścisłości filologii w traktowaniu dzieł malarskich, graficznych i rzeźbiarskich. Nic więc dziwnego, że w niemieckich muzeach kładzie się nacisk na wytwarzanie tabliczek, dbając o ich formę, kolorystykę, liternictwo, typografię, a zwłaszcza o zwięzłość i klarowność tego, co na nich napisane.

Toteż aby zostać kustoszem, nie wystarczy być artystą, koneserem sztuki czy miłośnikiem historii naturalnej. Od personelu kierującego muzeami wymaga się w coraz większym stopniu wysokiego poziomu kompetencji oraz specjalizacji w ściśle określonej dziedzinie. Aby pracować w muzeum sztuki, zdobywa się teraz w krajach germańskich i we Włoszech wykształcenie uniwersyteckie w zakresie historii sztuki, wieńczone uzyskaniem dyplomu, a najlepiej doktoratem; przekonamy się o tym później przy omawianiu karier. We Francji rola ta przypada w udziale przede wszystkim École des chartes, gdzie archeologia jest wykładana od lat czterdziestych XIX wieku; od roku 1882 przyszłych kustoszów kształci przede wszystkim École du Louvre, a uzupełnia ją Sorbona, która tworzy pierwszą katedrę archeologii w 1876, a historii sztuki w 1899 roku¹⁵. Anglicy pozostają wierni *connoisseurship* aż do 1932 roku; założony wówczas The Courtauld Institute of Art stanie się po II wojnie światowej kuźnią przyszłych dyrektorów muzeów¹⁶. Muzeami historii wojskowej wszędzie kierują wyżsi oficerowie, najczęściej generałowie. Jeśli chodzi o muzea etnologiczne, historii naturalnej, nauki i techniki, to są one od początku wyłączną domeną naukowców i inżynierów. Będziemy mieli okazję spotkać jednych i drugich.

14 P. de Chennevières, *Souvenirs d'un directeur des Beaux-Arts*, Paris 1883–1889, część druga, s. 86 i n.; É. Michel, *Musées et catalogues*, „Gazette des Beaux-Arts” 1895, s. 337–341; zob. też F. Villot, *Dictionnaire critique des historiens de l'art*, Inha, online.

15 Zob. École nationale des chartes, Histoire w Wikipedii; a także <https://omeka.univ-paris1.fr/iaa>.

16 Zob. <https://courtauld.ac.uk/about/history>.