

Stanisław Dziedzic

KRAKÓW A IDEA MUZEUM NARODOWEGO

Gdy powracamy myślą do początków Muzeum Narodowego w Krakowie, niejako automatycznie pojawia się w tych rozważaniach postać prezydenta Józefa Dietla, którego inicjatywa dla powstania tej instytucji jest nie do przecenienia. Wśród innych jego zasług w działaniach dla Krakowa, ta szczególnie jest dostrzegana i ceniona, bo dała miastu perspektywę rozwoju w dziedzinie szczególnie mu przynależnej – w dziedzinie kultury.

W tamtych czasach, gdy naród polski pozbawiony był własnej państwowości, stworzenie instytucji dającej oparcie kulturze polskiej, szczególnie bogatej w pierwiastek narodowy, miało dodatkową bezcenną wartość, był bowiem Kraków miejscem pielgrzymkowym Polaków.

Zanim jednak powstało w Krakowie pierwsze na ziemiach polskich Muzeum Narodowe, idea powołania tutaj takiej placówki pojawiała się co najmniej parokrotnie, jeszcze przed upadkiem I Rzeczypospolitej.

W oświeceniu myśl o powołaniu muzeum narodowego przyświecała wielu światłym politykom. Wśród osób szczególnie rozumiejących konieczność powstania takiej instytucji trzeba wymienić króla Stanisława Augusta Poniatowskiego.

Wielu Polaków i przyjezdnych w samym Krakowie, jego pamiątkach narodowych, zabytkach i żywych tradycjach widziało rzeczywisty narodowy skarbiec, swoiście pojęte muzeum narodu. Tu przeżywali fascynację tym niezwykłym miejscem, tu niejednemu raz doznawali duchowego odrodzenia.

Dał temu wyraz Józef Olechowski, sufragan krakowski, który, oprowadzając Stanisława Augusta Poniatowskiego po katedrze, stwierdził: „Tyle ta bazylika ma związku z dziejami narodu polskiego, tyle z epokami pomyślności i różnych przypadków tej monarchii, iż gdyby żadnej nie było pisanej historii krajów polskich, ściany i mury jej w większej części poznać by ją dały”¹.

Słowa te odnieść można było nie tylko do królewskiej katedry na Wawelu, ale do całego – formalnie wciąż stołecznego – Krakowa.

Gdy Polska utraciła państwowość, Kraków, ze wszystkimi pamiątkami, stał się – jak w drugiej połowie XIX wieku pisał Józef Ignacy Kraszewski – „relikwiarzem na piersiach Polski”.

Był miejscem pielgrzymstwa narodowego.

Powróćmy jednak do idei powołania instytucjonalnego Muzeum Narodowego. Jak wspomniano, Stanisław August Poniatowski zgodnie z duchem oświecenia myślał

¹ Cyt. za: S. Dziedzic, *Serce Polski*, Bydgoszcz 2001, s. 11.

o założeniu takiej instytucji. W zamysłach było utworzenie muzeum opartego na wzorze British Museum, które obejmować miało wiele działów: zarówno zbiory sztuki, bibliotekę, archiwum, jak i zbiory geologiczne, przyrodnicze. Założenia te, za poparciem króla, opisał w 1775 roku Jerzy Mniszech, członek Komisji Edukacji Narodowej, zaś wybitny znawca i kolekcjoner Stanisław Kostka Potocki zaprojektował budynek na pomieszczenie zbiorów.

Tę ideę, m.in. z powodu utraty niepodległości, podjęła księżna Izabela Czartoryska, wspierana zarówno przez swoją rodzinę, jak też przez osoby niezwiązane pokrewieństwem z rodem Czartoryskich, lecz widzące w księżnej twórczynię pierwszego polskiego muzeum narodowego.

Tym bowiem była wzniesiona w 1801 roku na polecenie księżnej Świątynia Sybilli, w której znalazły pomieszczenie pamiątki chwały Polski. W Domu Gotyckim, drugim budynku wzniesionym dla tych zbiorów, znalazły się zarówno eksponaty i dzieła sztuki europejskiej, ale także pamiątki polskie.

Mówiąc o ludziach, którzy przyczynili się do pozyskania dla muzeum założonego przez księżną Izabelę Czartoryską wielu cennych przedmiotów, oprócz skoliigaconych z Czartoryskimi rodów arystokratycznych wymienić trzeba człowieka, którego charakteryzowała podobna, jak księżną Izabelę Czartoryską, pasja: Tadeusza Czackiego. Posiadał on rekomendacje Sejmu Rzeczypospolitej, upoważniające go do przeprowadzania lustracji i sporządzania raportu o stanie zasobów skarbcza koronnego. Prowadził w tym względzie prace poszukiwawcze, dokonał spisu zasobów. Akcją zbierania pamiątek rozpoczął Czacki w Krakowie, gdzie dzięki przychylności kapituły katedralnej prowadził też prace, które budziły sprzeciw wielu mu współczesnych – m.in. otwierał groby królewskie i wydobywał z nich pamiątki i relikwie.

Czacki w swoich poczynaniach w pewnym sensie konkurował z księżną Izabelą Czartoryską. Jednak wkrótce uzmysłowił sobie celowość połączenia sił dla realizacji wspólnej idei – tworzenia muzeum dla narodu – i przekazał jej wiele cennych zbiorów. W roku 1818 – już po śmierci Czackiego – przekazany został księżnej Izabeli Czartoryskiej cenny księgozbiór jego Biblioteki Poryckiej.

Po klęsce powstania listopadowego zbiory ewakuowano do Francji, gdzie pomnażane wciąż puławskie pamiątki i dzieła sztuki znalazły schronienie w Hôtel Lambert w Paryżu. Decyzją Władysława Czartoryskiego zbiory zostały w 1876 roku przewiezione do Krakowa.

Tak więc to miasto, skąd pochodziło wiele pamiątek, stało się miejscem, w którym zbiory zostały ostatecznie, zgodnie ze swym przeznaczeniem, udostępnione narodowi. Kraków – funkcjonujący w ramach autonomii galicyjskiej, z cieszącymi się europejską sławą Uniwersytetem Jagiellońskim i Akademią Umiejętności – miał odpowiednią aurę intelektualną dla właściwego docenienia idei umieszczenia zbiorów Czartoryskich właśnie w tym mieście.

Na pomieszczenie zbiorów miasto przekazało budynek XVI-wiecznego Arsenalu Miejskiego, który wraz z zakupionymi przez Władysława Czartoryskiego kamienicami utworzył po odpowiednich pracach adaptacyjnych niezwykle malowniczy i interesujący kompleks budynków muzealnych. Umieszczone w Krakowie zbiory Izabeli Czartoryskiej, wzbogacone dzięki aktywności kolekcjonerskiej księcia Władysława Czartoryskiego oraz innych osób, np. Czackiego, w odbiorze społecznym stanowiły – jak wspomniano wcześniej – muzeum narodowe.

Niezależnie od cennej decyzji rodziny Czartoryskich o przeniesieniu do Krakowa zbiorów – „narodowych pamiątek”, już wcześniej pojawiły się zamysły stworzenia w mieście – żywym muzeum, placówki o charakterze narodowym. Warunki w tym względzie były tu najdogodniejsze, bowiem Kraków, w latach 1815–1846 stanowiący wraz z najbliższą okolicą miniaturową Rzeczpospolitą Krakowską, pozostawał (chronologicznie rzecz ujmując) najkrócej dotknięty dotkliwymi następstwami zaborów. W okresie Rzeczypospolitej Krakowskiej pozostające pod „opieką” państw zaborczych państewko posiadało wprawdzie ograniczone, ale większe niż na ziemiach objętych zaborami swobody, a w okresie autonomii galicyjskiej, choć w warunkach zaborczych, cieszący się w Krakowie, podobnie jak w tzw. Galicji, znacznymi swobodami politycznymi i kulturalnymi. Wyrazem zewnętrznym owej świadomości historycznego charakteru miasta, jego rangi i znaczenia w życiu narodu, było podjęcie restauracji licznych zabytkowych gmachów, m.in. Collegium Maius i Sukiennic, a także cennych wnętrz, zwłaszcza kościelnych.

Prezydent Krakowa, Józef Dietl, obok licznych inwestycji związanych z infrastrukturą miejską i stanem sanitarnym (dokończenie kanalizacji, brukowanie ulic, założenie wodociągów, budowa lazaretu dla nieuleczalnie chorych), które miały dobrze służyć rozwojowi gospodarczemu miasta i jego wizerunkowi, był gorącym rzecznikiem systemowego upiększania Krakowa, m.in. poprzez wzniesienie pomników Kazimierza Wielkiego, Mikołaja Kopernika i Tadeusza Kościuszki, a w Sukiennicach – przedstawiających wówczas opłakany widok – utworzenie galerii sztuki polskiej: „(...) tam historyczne obrazy uwieczniające wielkie zdarzenia narodu, tam zbiory etnograficzne, tak kształły dawnych wojsk polskich ozdabiać powinny sale, prawdziwe Muzeum Narodowe stanowiące²”.

Zaproponował Józef Dietl, aby – wobec trudności finansowych miasta – zaciągnąć pożyczkę. Rada Miasta powołała specjalną komisję ds. tak pojętego uporządkowania Krakowa, w której skład weszli m.in. życzliwi wobec Dietla i jego inicjatywy ludzie spoza Rady – Julian Dunajewski, Henryk Kieszkowski, Stefan Muczkowski i Feliks Szlachetowski. Po rozpatrzeniu projektu Komisja – wobec braku niezbędnych środków – uznała za niezbędne użycie nadzwyczajnych środków, pozwalających na przeprowadzenie tych zamierzeń. Przeciwnicy zaciągnięcia pożyczki powołali wówczas inny komitet, złośliwie nazwany „Opozycją Jego Prezydenckiej Mości”, w którym główną rolę odgrywał radny Stanisław Mieroszewski. W konsekwencji program Dietla dotkliwie okrojono, ale projekt odbudowy Sukiennic został utrzymany. W listopadzie 1871 roku, w wyniku nacisków Komisji i jej przewodniczącego – prezydenta Józefa Dietla, Rada Miejska podjęła uchwałę o zaciągnięciu przez miasto półtoramilionowej pożyczki. Decyzję zatwierdził Wydział Krajowy, po czym uzyskała ona sankcję cesarską. Długo zastanawiano się, na jakie zadania ostatecznie przeznaczyć ową pożyczkę, bo zadań było dużo. Na remont Sukiennic przewidziano wstępnie 300 tys. złr. Dyskusje i stawiane wymogi proceduralne nie służyły sprawie, skoro do 1874 roku pożyczka nie została naruszona. Dopiero następcy Dietla użyli jej na inwestycje przez niego z niemłą przemyślnością zaplanowane. Dietlowy *Projekt uporządkowania Krakowa* i nieco późniejszy, bo pochodzący z roku 1872, *Projekt zaradzenia brakowi mieszkań w Krakowie* stały się podstawą programu późniejszej rozbudowy miasta, realizowanej zasadniczo już po ustąpieniu Józefa Dietla z urzędu prezydenta.

² Cyt. za: I. Homola-Skąpska, *Józef Dietl i jego Kraków*, Kraków 1993, s. 208.

Dietl dawał często wyraz konieczności ratowania historycznego dziedzictwa Krakowa. Po wielokroć powtarzał, iż obowiązkiem miasta i narodu jest zachować z pietyzmem, nieustannie uzupełniać i wzbogacać „skarby przeszłości”, pozostawione przez przodków. Już w mowie inauguracyjnej, jako powołany na urząd prezydenta, mocno zaakcentował pilną potrzebę restauracji zabytków Krakowa, zwłaszcza tych, które przedstawiały widok opłakany i groziły rychłą ruiną, a w *Projekcie uporządkowania miasta Krakowa* wskazywał systemowe już podjęcie prac remontowo-konserwatorskich, aby podwawelski gród, choć „cichy i biedny”, był „dumą narodu”. Szczególne miejsce w tym dziele konserwacji i odnowy przypaść miało ocalałym reliktom murów miejskich i Sukiennicom.

Walące się, popodpierane belkami, oblepione pobudowanymi bezładnie, ohydnyymi kramami i sklepikami, wołały Sukiennice o ratunek. W XIX wieku parokrotnie podejmowano próby ich renowacji. Po nieudanych zabiegach w tym względzie podejmowanych w okresie Rzeczypospolitej Krakowskiej, w 1852 roku powrócono do zamysłu odnowy Sukiennic, a w 1862 roku przystąpiono nawet do wykupu kramów i sklepów od właścicieli, ale tempo tych poczynań było na tyle wolne, że nie gwarantowało podjęcia systemowych prac w stosownym czasie.

Józef Dietl postawił wprawdzie taktyczne pytanie, czy Sukiennice należy zburzyć, czy też podjąć ich rychłą restaurację, ale jedna odpowiedź go zadowalała: starodawny ten gmach należy odrestaurować i uczynić go źródłem dochodów miasta i sławy, jako siedzibę Muzeum Narodowego. Stanowiska osób zabierających głos w tym temacie były podzielone. Dietl nie zamierzał wycofywać się z zamiaru restauracji Sukiennic, zwłaszcza że wspierało go wpływowe i opiniotwórcze grono, m.in. znany historyk, profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego, Józef Kremer. Ważną rolę w dalszym rozwoju wydarzeń odegrało bez wątpienia poparcie, którego prezydentowi Krakowa udzielił namiestnik Agenor Gołuchowski. Podczas wizyty Gołuchowskiego w Krakowie, w styczniu 1867 roku Dietl przedstawił namiestnikowi projekt renowacji Sukiennic.

„Myśl odbudowy Sukiennic – stwierdza Irena Homola-Skąpska – rzucona wówczas przez Dietla zaowocowała nadspodziewanie szybko. Prezydent został bowiem zawiadomiony, że na obiedzie wydanym 6 IV 1867 r. w Wiedniu przez obywateli galicyjskich dla Gołuchowskiego namiestnik zainicjował składkę na rzecz krakowskich Sukiennic i złożył sam na ten cel ok. 12 tys. złr., a radca Wincenty Kirchmayer darował miastu swoje dwa sklepy w Sukiennicach”³.

Do powołanej w maju 1867 roku Komisji do Odbudowy Sukiennic oprócz Józefa Dietla (przewodniczący), Ludwika Helcla (zastępca przewodniczącego) i Karola Lange (sekretarz), włączono kilku członków spoza Rady Miejskiej, o uznanym autorytecie, rozumiejących zasadność tak pojętej idei, m.in. prof. Józefa Łepkowskiego i prof. Feliksa Pokutyńskiego. Wraz z kilkoma radnymi Józef Dietl opracował dla Komisji specjalną instrukcję, w której zapowiadał rozpisanie konkursu na plany renowacji Sukiennic. Potrzeby finansowe, związane z wykupem części sklepów i kramów, nie zniechęcały jednak Dietla, który już 18 czerwca 1867 roku przedstawił Komisji własny projekt renowacji Sukiennic. Głównym postulatem Dietla było odtworzenie dawnego wyglądu gmachu, a w konsekwencji usunięcie wszelkich przybudówek. Zaproponował wybudowanie w dolnej kondygnacji Sukiennic hali z umieszczonymi w niej rzędami kramów, a na piętrze, w specjalnie urządzonych wielkich, reprezentacyjnych salach, zna-

³ Tamże, s. 221.

lazłoby siedzibę Muzeum Narodowe. Tu też, na piętrze, przewidywał organizację uroczystych zgromadzeń.

Na początku 1869 roku opracowany został ogólny projekt restauracji, w następstwie czego ogłoszono warunki konkursu dla architektów. Uzupełniony program odbudowy Sukiennic został w lutym 1869 roku zaakceptowany i podpisany przez prezydenta Józefa Dietla. Zakładano pierwotnie, iż już wiosną roku następnego podjęte zostaną prace przy restauracji zabytku, których ukończenie przewidywano w 1873 roku. Nie powiódł się zamysł odnowy – uznany za nazbyt drogi – opracowany przez architekta Konstantego Platera, który ostatecznie zrezygnował z opracowania projektu. Niepowodzeniem zakończyły się rozmowy z Feliksem Księgarskim i dopiero w 1874 roku, a więc już w okresie prezydentury Mikołaja Zyblikiewicza, opracowanie projektu przebudowy i restauracji Sukiennic powierzono Tomaszowi Prylińskiemu, który ostateczną wersję przygotował przy udziale Jana Matejki, pod kierunkiem Komisji Estetycznej z Władysławem Łuszczkiewiczem na czele. Restaurację i gruntowną przebudowę gmachu przeprowadzono w latach 1875–1879. Zburzone zostały liczne przybudówki, a także tzw. Kramy Bogate, przylegające do Sukiennic od strony wschodniej. Żałosny widok przedstawiała ta budowla, o której dawnej świetności zaświadczała już tylko piękna renesansowa attyka Jana Marii Padovano i okazałe, także renesansowe schody zewnętrzne przy elewacjach szczytowych. Śmiały zamysł Prylińskiego i Matejki przyniósł znakomite efekty. Wokół gmachu dobudowano neogotyckie podcienia, „przeorientowano” sklepy witrynami na zewnątrz, przebito dodatkowe przejścia boczne przez hale, do hali wprowadzono stylowe drewniane kramy, wzorowane na miejscowej, rodzimej ciesiołce. Nad przejściem poprzecznym wzniesiono wydatne ryzality, dobrze służące położonym na piętrze przestrzeniom muzealnym, całość ozdobiono licznymi, efektownymi detalami neogotyckimi i neorenesansowymi. Wiele detali rzeźbiarskich, m.in. kapitele z popiersiami w strojach historycznych, zaprojektował Jan Matejko. Tak przebudowany starodawny gmach Sukiennic, z przywróconą wtórnie nadaną mu symboliką, usytuowany w centrum Krakowa – stolicy duchowej Polaków, był dla idei utworzenia muzeum narodowego miejscem niezwykle ponętym.

Idea stworzenia w Krakowie takiej placówki miała, oprócz powodów oczywistych, poważny impuls związany z rozkwitem nauk historycznych, z których wyodrębniły się dyscypliny, m.in. historia sztuki, archeologia czy nauki pomocnicze historii, będące podstawą organizacji muzealnictwa.

„Ludzie – stwierdza Andrzej Kopff – którym przypadło w udziale spełnić rolę pionierską w kształtowaniu się tych dyscyplin, związani byli jak najsilniej ze sprawą Muzeum. Można tu wymienić Józefa Łepkowskiego, pierwszego profesora powstałej w roku 1866 katedry archeologii, (...) Mariana Sokołowskiego, który został w roku 1882 pierwszym w Polsce profesorem wyodrębnionej historii sztuki, Władysława Łuszczkiewicza, artystę malarza i zarazem pioniera badań naukowych w zakresie romanizmu i gotyku, Stanisława Tarnowskiego, Michała Bobrzyńskiego i Józefa Szujskiego, współtwórców krakowskiej szkoły historycznej.

Wszystkie przytoczone przyczyny, które doprowadziły do założenia Muzeum Narodowego w Krakowie i wycisnęły piętno na obliczu tej instytucji w okresie kształtowania się, krzyżowały się ze sobą, uzupełniały się wzajemnie i modyfikowały (...)⁴.

⁴ A. Kopff, *Muzeum Narodowe w Krakowie. Historia i zbiory*, Kraków 1962, s. 11.

Ludzie ci, i wielu innych przedstawicieli nauki, sztuki oraz życia publicznego, bardzo poważnie traktowali ideę utworzenia w Krakowie Muzeum Narodowego, także w kontekście stworzenia mu właściwych warunków funkcjonowania. Warto nadmienić, iż już w latach sześćdziesiątych XIX wieku założone w 1854 roku Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych dokonywało zakupów dzieł sztuki z intencją ofiarowania ich do zbiorów przyszłego muzeum. W tej intencji Towarzystwo zakupiło m.in. obraz Maksymiliana Antoniego Piotrowskiego *Śmierć Wandy* i supraportę Michała Rogowskiego, przedstawiającą Chrystusa kuszonego przez szatana. Inicjatywa prezydenta Józefa Dietla z 1871 roku, zgłoszona na posiedzeniu krakowskiej Rady Miejskiej, padała więc na podatny grunt.

W tej i następnych wypowiedziach odwoływał się Dietl nie tylko do ogólnych koncepcji publicznego muzealnictwa, do rangi miasta i jego powinności wobec narodowego dziedzictwa kulturalnego, ale także w sposób lapidarny określił program przyszłego Muzeum Narodowego. Wizja tego muzeum była merytorycznie szeroka, miało ono gromadzić nie tylko zbiory artystyczne, ale także historyczne, etnograficzne, wreszcie materiały biograficzne, dotyczące artystów, przywódców narodowych, polityków, uczonych. Słowem: placówka ta miała zawierać to wszystko, co związane było z szeroko wówczas rozumianym zbieractwem. Tak pojętą koncepcję muzeum narodowego w całej niemal rozciągłości przejęli pierwsi organizatorzy tej placówki. Ale na urzeczywistnienie tych zamierzeń, poprzedzone gruntowną przebudową Sukiennic, trzeba było poczekać osiem lat. Szerszemu upowszechnieniu i ugruntowaniu idei muzealnictwa dobrze służyła specjalna broszura *Muzeum Narodowe w Krakowie. Projekt T. Ziemięckiego*, zawierająca opinie wielu osób, w tym krakowskich znakomitości, wyrażone zarówno w publicznych dyskusjach, jak i indywidualnie.

Józef Dietl, który w 1874 roku zrezygnował z urzędu prezydenta miasta, nie doczekał dnia, kiedy oficjalnie oddano do użytku pięknie odrestaurowany i gruntownie przebudowany gmach Sukiennic. Zmarł w Krakowie, 18 stycznia 1878 roku na kilka dni przed swoimi 74 urodzinami. Otwarcie Sukiennic odbyło się 5 października 1879 roku. W tych dniach (2–7 października) obchodzono w Krakowie uroczyste jubileusz 50-lecia pracy twórczej Józefa Ignacego Kraszewskiego. Uroczystości te, zorganizowane z niezwykle rozmachem, zgromadziły rodaków z wszystkich zaborów i miały charakter ogólnopolskiej manifestacji patriotycznej. W gmachu odnowionych Sukiennic odbyła się uczta i bal, w którym uczestniczyło około 2 tys. osób. Właśnie podczas jubileuszowej fety, w nastroju ogólnego uniesienia i wdzięczności wyrażanej przez naród powszechnie szanowanemu pisarzowi, uczestniczący w tych uroczystościach Henryk Siemiradzki ofiarował miastu, z przeznaczeniem dla przyszłego Muzeum Narodowego, monumentalny obraz *Pochodnie Nerona*. Obraz ten, ukazujący okrutne prześladowania pierwszych chrześcijan z polecenia Nerona, interpretowano niekiedy także jako alegorię męczeństwa narodu polskiego, prezentowany był w latach 1876–1879 w wielu krajach Europy, zyskując niemały rozgłos. Ten dar znanego artysty przeznaczony do odnowionych Sukiennic dał początek zbiorom Muzeum Narodowego. Już od następnego dnia wielu innych artystów, zachęconych wielkodusznością Siemiradzkiego, postanowiło ofiarować swe dzieła dla wzbogacenia zbiorów Muzeum Narodowego. Wśród pierwszych ofiarodawców znaleźli się artyści o uznanym dorobku, m.in. Tadeusz Ajdukiewicz, Juliusz Kossak, Hipolit Lipiński, Leonard Loeffler, Władysław Łuszczkiewicz, Kasper Pochwański. Okoliczności, w jakich Henryk Siemiradzki ofiarował miastu obraz, reakcja społeczeństwa, wreszcie spontaniczny wybuch

uczucie patriotyczne sprzyjały rychłemu urzeczywistnieniu idei Muzeum Narodowego. W tych pełnych podniosłych zdarzeń i gestów okolicznościach Rada Miejska 7 października podjęła uchwałę powołującą do życia Muzeum Narodowe i zobowiązała władze miasta do utrzymywania tej instytucji. Była to pierwsza narodowa instytucja muzealna na ziemiach polskich. W ciągu następnych czterech lat stopniowo utworzono placówkę o możliwie bezpiecznej formule prawnej i organizacyjnej, stwarzającej podstawy niezależności od władz wiedeńskich. Powołano kilka komisji, w których skład wchodziły wybitni artyści i uczeni, którym powierzono opracowanie statutu muzeum. Stroniąc od decyzji pochopnych, w dążeniu do stworzenia trwałych podstaw funkcjonowania instytucji członkowie Komitetu Organizacyjnego uznali za właściwe poddać swoje projekty ocenie szerokich warstw społeczeństwa polskiego. Projekt statutu rozესłano do wielu osób z trzech zaborów, a także poza ziemie polskie. Dobrze to służyło nie tylko szerokiej konsultacji społecznej, której efekty pozwoliły na wypracowanie przemyślanego statutu, ale także na rozpowszechnienie idei muzealnictwa, a w konsekwencji na pozyskanie dalszych darów na rzecz Muzeum Narodowego. Na początku marca 1883 roku statut został uchwalony. Na czele Muzeum stał dyrektor, podlegający bezpośrednio Komitetowi Muzealnemu, w którego skład miał wejść prezydent bądź wiceprezydent miasta oraz określona liczba wybitnych krakowskich uczonych i artystów. 27 lipca dokonano wyboru pierwszego dyrektora Muzeum i przewodniczącego Wydziału Muzealnego, który był organem wykonawczym Komitetu. Dyrektorem został wybitny historyk sztuki i znakomity malarz, wytrawny konserwator dzieł sztuki, związany z krakowską Szkołą Sztuk Pięknych – Władysław Łuszczkiewicz, człowiek darzony powszechnym szacunkiem i uznaniem. To właśnie on, jeden z pierwszych polskich malarzy historycznych, zapoczątkował słynną krakowską szkołę historyczną, a w gronie jego uczniów znaleźli się m.in.: Jan Matejko, Artur Grottger, Józef Mehoffer i Stanisław Wyspiański. Przewodniczącym Wydziału został Jan Matejko, a oprócz niego w skład Wydziału weszli: malarze – Henryk Siemiradzki, Juliusz Kossak i Hipolit Lipiński, rzeźbiarze – Marcei Guyski i Pius Weloński, wreszcie nie mniej znani architekci – Sławomir Odrzywolski i Tomasz Pryliński. Stanowili oni elitę krakowskiego środowiska artystycznego.

W celu ochrony Muzeum przed bezpośrednią ingerencją zaborczych władz austriackich, pozostawało ono – w myśl nadanego mu statutu – własnością krakowskiej gminy miejskiej. Powód takiej decyzji władz miejskich był oczywisty: gdyby właścicielem Muzeum był Wydział Krajowy, instytucja ta – jak zapisano w uzasadnieniu dołączonym do statutu – „zostawałaby pod bezpośrednim zarządkiem rządu, więc też jej egzystencja i rozwój zawisłyby od rządu”.

Słusznie zaznaczono też, że własność gminna – nawet w przypadku zmian własnościowych i przemian strukturalno-własnościowych i politycznych – jest najstabilniejsza. Jak podnoszono, „doświadczenia, jakie Polska w tej mierze doznała, przemawiają jak najmocniej przeciwko oddaniu instytucji, która mieścić będzie drogie zabytki sztuki polskiej i fundusze na utrzymanie i nabycie onychże pod zarząd rządu, chociażby tenże czasowo był przychylnym”⁵. Podejmowane w tym zakresie działania krakowskich władz miejskich miały Muzeum zapewnić znaczną autonomię i możliwie trwałą narodowy, polski charakter. Tak pojętej formule założycielskiej placówki dobrze służyła sama forma zarządzania nią w postaci kolektywnego kierownictwa, które obok

⁵ Cyt. za: A. Kopff, dz. cyt., s. 16.

osoby dyrektora sprawowali ludzie wybitnie dla kultury polskiej zasłużeni, reprezentujący różne środowiska naukowe i artystyczne. Komitet, przekazując większość swoich uprawnień Wydziałowi, zachował dla siebie zasadniczo tylko sprawowanie kontroli nad pracami Wydziału i dyrektora (choć i on w pierwszym rządzie podlegał decyzjom Wydziału), ważniejsze funkcje reprezentacyjne, pośrednictwo pomiędzy muzeum a krakowską Radą Miejską, wreszcie zatwierdzanie preliminarzy dochodów i rozchodów przekraczających kwotę 2 tysięcy złr. oraz wydawanie regulaminów dla Wydziału i Muzeum. Gmina miejska, zależna – mimo znacznej autonomii tzw. Galicji – od Wiednia w wielu kwestiach administracyjnych, finansowych czy politycznych, wyzbywała się więc faktycznie wielu prerogatyw, przysługujących jej z tytułu praw organu założycielskiego, na rzecz kolektywnego kierownictwa, by dać muzeum maksimum niezależności. Z drugiej zaś strony starannie dobrany skład Komitetu i Wydziału, tworzony przez osoby o niekwestionowanym autorytecie w środowisku, nie tylko zresztą krakowskim, podnosił rangę Muzeum. A stwierdzić trzeba, że oba te ciała: Komitet i Wydział, nie były ani u progu działalności placówki, ani w latach następnych strukturami fasadowymi. Owszem, zachowane dokumenty, w tym protokoły z ich posiedzeń, zaświadcza, że osoby te wypełniały swe powinności z wielką odpowiedzialnością i zaangażowaniem.

Zbiory Muzeum Narodowego podzielono pierwotnie – zgodnie ze statutem – na dwanaście działów:

- 1 – polska sztuka współczesna: obrazy i rzeźby,
- 2 – sztuka porobiorowa po czasy Stattlera,
- 3 – sztuka średniowieczna, renesansowa, aż po czasy Stanisława Augusta,
- 4 – architektura we fragmentach i planach,
- 5 – rysunki i akwarela,
- 6 – ryciny i reprodukcje,
- 7 – numizmatyka,
- 8 – kamee i gemmy,
- 9 – starożytność i pamiątki,
- 10 – pamiątki Mickiewiczowskie,
- 11 – sztuka obca,
- 12 – biblioteka.

Podział ten był pierwszą próbą usystematyzowania zbiorów. Zgodnie z tak pojętą ideą Muzeum kompletowanie zbiorów ograniczono do dzieł o wysokiej wartości artystycznej i historycznej oraz pamiątek narodowych, rezygnując z gromadzenia rzemiosła artystycznego, a więc tzw. sztuki stosowanej. Możliwość odstępstwa od przyjętych ograniczeń dopuszczano jednak w przypadku przedmiotów należących do znanych postaci bądź związanych z wydarzeniami historycznymi o dużym znaczeniu dla narodu. Stanowisko to wynikało głównie z nikłego zainteresowania ze strony kolekcjonerów rzemiosłem artystycznym. Wraz z rozwojem wiedzy w dziedzinie kultury materialnej wzrosło znaczenie i ceny rzemiosła artystycznego, ale to nastąpiło dopiero w ostatnich latach XIX wieku. Ta zmiana stanowiska znalazła wyraz w nowym statucie, uchwalonym przez Radę Miejską w kwietniu 1901 roku, przewidującym utworzenie takiego działu w strukturze Muzeum Narodowego. Warto dodać, że już wcześniej, dzięki stanowisku Łuszczkiewicza, Matejki czy Sokołowskiego – świadomych wartości rzemiosła artystycznego i jego muzealnej przydatności – od pierwszych chwil istnienia tej placówki dzieła takie gromadzono, zrezygnowując z zakazów statutowych.

Pierwotnie na cele muzealne przekazano tylko połowę pierwszego piętra Sukiennic, od strony ul. Brackiej, bowiem drugą część zajmowało wówczas Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych. Lokal był więc nader szczupły, nie pozwalał zatem na przejrzyste zorganizowanie ekspozycji. Jak się wydaje, pierwotnie nie zamierzano takiej ekspozycji organizować, bowiem – zgodnie z modnymi wówczas założeniami historiografii romantycznej – do wyobraźni zwiedzających starano się przemówić bardziej bogactwem stłoczonych eksponatów niż usystematyzowaną organizacją ekspozycji. Istniały także powody obiektywne, które niejako narzuciły charakter prezentacji zbiorów, niezależnie od kierownictwa Muzeum – był to dotkliwy brak miejsca. Już rok po utworzeniu placówki dyrektor Władysław Łuszczkiewicz mówił, iż wobec stałego napływu darów, świadczącego o społecznej potrzebie Muzeum Narodowego i hojności społeczeństwa, rychło szczupłość sal muzealnych nie pozwoli na właściwe rozmieszczenie zbiorów, według merytorycznej i estetycznej koncepcji, ale raczej na ich składowanie.

„Zasady systematyki zbiorów – stwierdza Andrzej Kopff – zapewne nie były obce dyrektorowi Łuszczkiewiczowi, tak jak nie były mu też obce cele i zadania muzeum sformułowane w jednym z przepisów statutu w słowach, iż ma ono »przedstawiać na zebranych okazach sztukę w Polsce, w całym jej historycznym i bieżącym rozwoju«. Cele naukowe i dydaktyczne zostały więc wyznaczone dostatecznie wyraźnie”⁶.

Mimo tych ograniczeń, związanych z niewystarczającą powierzchnią muzealnych pomieszczeń, prowadzono w Muzeum wcale ożywioną działalność wystawienniczą, bowiem obok stałej ekspozycji organizowane były wystawy okolicznościowe. Wśród nich szczególny wymiar miała wystawa pamiątek z epoki Jana III Sobieskiego, otwarta w dwusetną rocznicę bitwy pod Wiedniem, 11 września 1883 roku. Zbiegła się ona z otwarciem Muzeum Narodowego dla publiczności.

Nieustanne powiększanie się zbiorów, wśród których wiele przedstawiało wybitną wartość artystyczną i historyczną, uzasadniało rychłe podjęcie zabiegów o pozyskanie drugiej połowy piętra Sukiennic (od strony ul. św. Jana, zajmowanych przez Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych). Zanim Galeria TPSP znalazła w 1879 roku swoje miejsce w Sukiennicach, mieściła się, poczynając od 1854 roku, w wynajmowanych lokalach – m.in. w pałacach Larischa i Biskupim. To ogromnie zasłużone towarzystwo, którego podstawowym celem było propagowanie i popularyzacja sztuki polskiej i sprawowanie opieki nad artystami, m.in. przez organizowanie sprzedaży ich dzieł, rychło podjęło zabiegi o budowę własnego gmachu, w którym mogłoby na szerszą skalę prowadzić działalność statutową. W 1897 roku Towarzystwo pozyskało od gminy krakowskiej parcelę przy placu Szczepańskim, w zamian za sprzedaż cyklu *Lithuania* Artura Grottgera, który miasto nabyło dla Muzeum Narodowego. Gdy w 1901 roku Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych przenosiło swoją galerię i siedzibę z Sukiennic do nowo wzniesionego Pałacu Sztuki, inwentarz Muzeum Narodowego obejmował już ponad 10 tysięcy pozycji, nie licząc licznych cennych depozytów, pozyskanych praktycznie na własność, bo bez określonego terminu zwrotu.

Za dyrektury Władysława Łuszczkiewicza, obejmującej lata 1883–1900, Muzeum Narodowe, choć funkcjonowało w bardzo trudnych warunkach lokalowych, dysponując zaledwie połową piętra Sukiennic, organizowało zgodnie ze swoją naczelną ideą wystawy okolicznościowe. Po wspomnianej wystawie poświęconej odsieczy wiedeńskiej, Władysław Łuszczkiewicz organizował w warunkach coraz trudniejszych (ze

⁶ Tamże, s. 19.

względu na powiększające się zbiory) kolejne wystawy, m.in. poświęconą Janowi Kochanowskiemu i jego czasom, przygotowaną w 300. rocznicę śmierci poety, ekspozycję portretów osobistości z okresu Sejmu Czteroletniego, otwartą w stulecie Konstytucji 3 maja, czy zorganizowaną w trzy lata później Wystawą Kościuszkowską, urządzoną w stulecie insurekcji.

Realizując ideę Muzeum Narodowego, dokonywał Łuszczkiewicz i jego następcy także zakupów zatwierdzanych przez Wydział Muzealny, na czele którego po śmierci Jana Matejki (1893) stanął Henryk Rodakowski (1894–1895), a następnie Faustyn Jakubowski (1895–1898) i Kazimierz Pieniążek (1898–1901).

Pierwszy etap istnienia Muzeum Narodowego (obejmujący lata 1789–1900) to czas organizowania tej placówki, opracowania jej statutu, wytyczania i wdrażania zasadniczych kierunków działalności w zakresie kompletowania zbiorów, ich opracowania i udostępniania. Słowem: to nader ważny czas realizacji idei Muzeum Narodowego w niełatwych warunkach gospodarczych i politycznych. Jedno zdaje się pewne: choć w 125-letnich dziejach tej placówki bywały czasy znaczone znacznie większymi sukcesami, zarówno w zakresie ilości nabytych muzealiów, jak i rozwoju bazy lokalowej, to przecież właśnie w tym pierwszym okresie zdołano, głównie dzięki ofiarności społeczeństwa polskiego i właściwej polityce zakupów, pozyskać dzieła o wyjątkowej wartości artystycznej i historycznej oraz fundamentalnym znaczeniu dla kultury i sztuki polskiej. Do dziś stanowią one szczególnie cenne zabytki w zbiorach Muzeum Narodowego, posiadające w świadomości społeczeństwa polskiego rangę symboliczną, utożsamiane z tym właśnie muzeum. To dzieła Matejki, Rodakowskiego, Gierzymskiego, Chelmońskiego, Malczewskiego, Brandta, wreszcie arcydzieła anonimowych artystów, ze słynną Madonną z Krużlowej. Nie mniej ważną zdobyczą tego okresu działalności placówki było odpowiednie spopularyzowanie idei muzealnictwa i rozbudzenie zainteresowania społeczeństwa organizowanymi tu wystawami. O takim zainteresowaniu świadczy stale rosnąca liczba zwiedzających. Szczupłe pomieszczenia w Sukiennicach odwiedzali – rzecz jasna – nie tylko krakowianie, ale i przyjezdni, których liczba systematycznie rosła. Muzeum Narodowe, w tamtych czasach – gdy Kraków odgrywał trudną do przecenienia rolę w zakresie pielgrzymstwa narodowego – było odwiedzane przez Polaków ze wszystkich trzech zaborów, w tym na coraz szerszą skalę przez ludność plebejską, której świadomość patriotycznych powinności stale rosła. W jednym z niepublikowanych sprawozdań napisanych przez dyrektora Łuszczkiewicza czytamy, iż w dniach bezpłatnego udostępniania zbiorów „cisnął się lud miejski i wiejski, zapełniając od rana do wieczora sale muzealne”.

Po śmierci Władysława Łuszczkiewicza, która nastąpiła w maju 1900 roku, od 1901 roku przez bez mała półwiecze (wyłączając lata II wojny światowej) rządy w Muzeum Narodowym sprawował prof. Feliks Kopera. U progu jego rządów przeprowadzone zostały reformy organizacyjne, zgodnie z nadanym w 1901 roku nowym statutem. O ile zmiany dotyczące podziału zbiorów i wprowadzenia do zbiorów muzealnych rzemiosła artystycznego wynikały z nowoczesnych – wywodzących się z najnowszych zdobyczy sztuki muzealniczej – przesłanek, o tyle zmiany strukturalne, polegające m.in. na likwidacji Wydziału, nie były przemyślane. Dotąd większość decyzji strategicznych i spraw związanych z programowaniem pracy Muzeum należała zasadniczo do Wydziału, stosunkowo niewielkiego ciała kolegialnego, a po jego likwidacji te i inne kompetencje obciążały dodatkowo Komitet Muzealny, którego kilkudziesięciosobowy skład, choć złożony z wielu znakomitości i ludzi nierzadko wielce oddanych

tej placówce, nie służył dobrze sprawnemu zarządzaniu i nadzorowaniu muzeum. Za czasów Władysława Łuszczkiewicza Komitet – jak już wspomniano – istniał, ale nie odgrywał praktycznie większej roli, tracąc ją coraz bardziej na rzecz sprawnie działającego Wydziału. Poprzez likwidację Wydziału Muzeum Narodowe zostało pozbawione tak ważnego w tamtych warunkach oparcia w czynnościach społecznych, które odgrywały znaczącą merytoryczną i taktyczną rolę w pierwszym okresie istnienia tej placówki. Na szczęście Muzeum było już wówczas instytucją stosunkowo dobrze zorganizowaną, o znaczącym rozgłosie, a zaborcze władze austriackie nie podejmowały akcji, które by zasadniczo ograniczały swobodę działalności. W 1901 roku dyrektor Feliks Kopera przekazał na cele muzealne pozostałe pomieszczenia na piętrze Sukienic, co umożliwiło zorganizowanie pełnej ekspozycji, odpowiadającej ówczesnym poglądom na temat organizacji zbiorów, a także metod ekspozycyjnych. Dzięki podjętym wówczas pracom nad założeniem naukowego inwentarza zbiory otrzymały wstępną dokumentację naukową, stając się dodatkowo warsztatem prac badawczych dla licznych historyków sztuki, archeologów czy artystów. Ucieleśniała się powoli wizja muzeum – nie tylko świątyni sztuki narodowej, ale i zakładu o charakterze naukowym, wreszcie „żywa” ekspozycja w miejscach związanych z wybitnymi Polakami, zwłaszcza artystami.

Realizacja tak pojętej idei przypadła na czasy, gdy dyrektorem placówki był Feliks Kopera. Już w pierwszych latach jego rządów udało się znacząco powiększyć zbiory, a także pozyskać nowe gmachy.

Pierwszym monumentalnym i wspaniałym darem były zbiory Emeryka Hutten-Czapskiego, w których skład wchodziła kolekcja monet, rycin, biblioteka, a także inne starożytności. Tworzyły one odrębne Muzeum im. Emeryka Hutten-Czapskiego. Ofiarował je w imieniu rodziny Jerzy Czapski wraz z okazałym pawilonem wzniesionym pod koniec XIX wieku według projektu Tadeusza Stryjewskiego, dla pomieszczenia zbiorów Emeryka Czapskiego. Gmina miejska krakowska zakupiła sąsiedni pałacyk Jerzego Czapskiego, niezbędny dla potrzeb związanych z rozszerzeniem kolekcji i zorganizowaniem wystawy stałej. Dyrekcja wraz z komisją wybraną przez Komitet opracowała program ekspozycyjny dla tego oddziału. Obok tradycyjnych zbiorów na szeroką skalę postanowiono upowszechniać rzemiosło artystyczne.

Ważnym etapem w rozwoju Muzeum Narodowego było pozyskiwanie obiektów związanych z osobami szczególnie zasłużonymi dla narodowej sztuki, z zamiarem utworzenia oddziałów poświęconych tym artystom. Tkwiła w tak pojętym zamyśle jedna z zasadniczych idei Muzeum Narodowego: poszerzenie tradycyjnego muzeum o oddziały o charakterze biograficzno-artystycznym, poświęcone wybitnym artystom związanym z Krakowem, oraz obiekty o znaczeniu symbolicznym. Nie mieściła się jednak w tej idei koncepcja z czasem określana mianem muzeum rozproszonego.

Do pierwszych kroków urzeczywistnienia tak pojętej idei doszło już w 1904 roku, kiedy do Muzeum Narodowego włączono Dom Jana Matejki, położony przy ul. Floriańskiej 41, przy Drodze Królewskiej. Zbiory Matejki, które miały tworzyć zręby muzeum biograficznego artysty, zostały zebrane z inicjatywy prof. Mariana Sokołowskiego, wieloletniego prezesa Towarzystwa im. Jana Matejki, utworzonego wkrótce po śmierci artysty, w 1894 roku. Towarzystwo zdołało m.in. dzięki zbiórkom pieniędzy, zakupić od rodziny Matejki zabytkową kamienicę, w której urodził się, mieszkał i tworzył artysta. Matejko własnym sumptem przebudował dom w 1872 roku według planów Jacka Matusińskiego, a fasadę zaprojektował osobiście wraz z Tomaszem Pryliń-

skim. Towarzystwu udało się zgromadzić wiele pamiątek po Matejce: obrazy, szkice, wyposażenie wnętrz, bibliotekę, po czym postanowiło ofiarować dom i zgromadzone w nim zbiory Muzeum Narodowemu. W lipcu 1904 roku Rada Miejska stosowną uchwałą dar ten przejęła i przekazała Muzeum Narodowemu. W tym czasie władze miejskie oddały w zarząd Muzeum Narodowego Barbakan, wcześniej praktycznie niedostępny dla turystów, a w 1905 roku – wieżę hejnalnicę kościoła Mariackiego. Zarówno Barbakan, jak i wieża Mariacka nie mogły być wykorzystane w celach *stricte* muzealnych ani w jakimkolwiek stopniu rozwiązać narastających problemów lokalowych Muzeum. Przekazanie tych zabytków w zarząd Muzeum Narodowego podyktowane było głównie intencją turystycznego udostępnienia ich publiczności. W sytuacji braku jakichkolwiek biur turystycznych zadanie to przeniesione zostało na Muzeum Narodowe, w którym widziano opiekuna wszelakich zabytków. U podstaw tej decyzji tkwiła też chęć reparacji wpływów budżetowych tej placówki z tytułu opłat za wstępy, a także zamiar dodatkowego zwiększenia popularności Muzeum.

W 1904 roku Adam i Włodzimierz Szolańscy zapisali na rzecz tej placówki dużą dwupiętrową kamienicę przy pl. Szczepańskim 9, zastrzegając sobie prawo dożywotniego użytkowania ofiarowanego domu. Ta cenna darowizna, choć stwarzała perspektywę radykalnej poprawy warunków lokalowych, przeszła we władanie Muzeum dopiero w 1928 roku. Tymczasem już w 1904 roku dyrektor F. Kopera stwierdzał w dorocznym sprawozdaniu, że gdyby Muzeum posiadało nawet dwukrotnie więcej sal wystawowych, niż faktycznie wówczas miało, rychło, w ciągu roku, zapełniłoby je najcenniejszymi zbiorami. A było tak głównie dzięki niesłabnącej ofiarności społeczeństwa.

Zapowiedź rychłej poprawy bazy lokalowej stwarzała możliwość przejścia przez Muzeum Narodowe części zabudowań wawelskich. W 1905 roku pojawiły się zamysły przejścia przez Muzeum Narodowe zamku królewskiego. Właśnie w tym roku wawelskie wzgórze opuściło stacjonujące tam wojsko austriackie. Część zamku – stosownie do uchwały Sejmu Krajowego – miała pełnić funkcję rezydencji cesarskiej, część zaś mieścić – jako muzeum – pamiątki narodowe. Perspektywa szybkiego przejścia komnat królewskich i gmachów poszpitalnych na Wawelu spowodowała pobudzenie ofiarności społeczeństwa. W ówczesnych warunkach wielu Polaków uznawało, że i rezydencja królów polskich na Wawelu, i inne świeckie gmachy znajdujące się na wzgórzu winny stanowić nieodłączną część Muzeum Narodowego. Długotrwałe zabiegi „u dworu” cesarskiego w Wiedniu o odzyskanie przez naród, a oficjalnie przez Królestwo Galicji i Lodomerii wraz z Wielkim Księstwem Krakowskim, zniszczonej przez okupacyjne wojska austriackie siedziby królów polskich zostały uwieńczone sukcesem w 1905 roku, ale ostatni żołnierze austriaccy opuścili wzgórze dopiero w 1911 roku. Już jednak przed 1905 roku wojsko opuściło część zabudowań wawelskich, stąd zamysły nadania tym gmachom funkcji Muzeum Narodowego społeczeństwo odbierało nie tylko jako w pełni uzasadnione, ale też realne i rychłe. Do zamkowych wnętrz Jan Matejko ofiarował swój monumentalny obraz *Hold pruski*, namalowany w 1882 roku. Obraz ten – w dorobku artysty znaczący, o wybitnym ładunku patriotycznym – był darem Matejki dla narodu i miał być zgodnie z jego wolą eksponowany na Wawelu. Darowizna Matejki była nie tylko wielkodusznym gestem, z których zresztą artysta był znany, manifestacją jego powszechnie znanego patriotyzmu, zawierała w sobie – jak się wydaje – wyraźne założenia o charakterze taktycznym. Głos Matejki wiele znaczył dla narodu polskiego. Wydarzenia polityczne, warunki autonomii galicyjskiej, wreszcie

wizyta cesarza Franciszka Józefa I w Krakowie w 1880 roku, podczas której przedstawiciele Sejmu Krajowego wręczyli monarsze petycję o uznaniu przezeń zamku wawelskiego za rezydencję cesarską, sprzyjały wielce, choć dalekosiężnie, odzyskaniu Wawelu. I choć droga do wyprowadzenia ostatniego austriackiego żołnierza ze wzgórza była daleka, kierunki realizacji tego zamysłu stały się czytelne. Cesarz ostatecznie wyraził zgodę na urządzenie na Wawelu poza jego rezydencją, która miała obejmować tylko część zamku, ekspozycji zbiorów sztuki i pamiątek narodowych.

Hołd pruski nie trafił na Wawel, nawet wówczas gdy ściany odnowionych królewskich komnat ozdabiano obrazami i arrasami. Zawisł jako depozyt w Sukiennicach i dotąd tam pozostaje. Trudno byłoby sobie dziś wyobrazić Galerię Malarstwa Polskiego XIX wieku w Sukiennicach bez *Hołdu pruskiego*, bez Sali Hołdu pruskiego, w której obok tego obrazu wiszą znane płótna malarzy polskich z *Pochodniami Nerona* Siemiradzkiego i kilkoma innymi obrazami Jana Matejki, m.in. *Kościuszką pod Racławicami* i *Wernyhorą*.

„Sprawa przejścia zamku królewskiego – stwierdza Andrzej Kopff – ucichła jednak na pewien czas. Zmusiło to w r. 1908 Prezydium Miasta i Dyрекcję Muzeum do wystosowania memoriału w tej sprawie do Wydziału Krajowego. W memoriale tym, podpisanym przez ówczesnego prezydenta miasta dra Juliusza Leo i dyrektora Muzeum prof. dra Feliksa Koperę, przedstawiono tragiczną sytuację zgromadzonych i ciągle napływających zbiorów oraz plan dalszego rozwoju instytucji. Ze szczególnym naciskiem podkreślano, że »część historyczna zamku ma być tak urządzona, by zachowała charakter dawnego pałacu królów polskich«. Gdyby się bowiem komnaty królewskie potraktowało jako zwykłe sale muzealne, to część historyczna zamku straciłaby swój właściwy charakter...”⁷.

Podkreślano, że urządzone w zamkowych wnętrzach nowoczesne muzeum zniszczy artystyczny i historyczny charakter zamku – pomnika kultury narodowej, i uczyni z niego magazyn pełny „nieuniknionych gablot, szaf i wiatraków”. Na urządzenie zamkowych komnat, elewacji, dziedzińca, przebudowę dachów trzeba było wielu lat, zwłaszcza że prace te wymagały niemałej staranności i środków, które obok subwencji rządowych pochodziły z dobrowolnych składek społeczeństwa polskiego. Prowadzono je pod kierunkiem wybitnych architektów i historyków sztuki.

Zaproponowano zatem, aby dostosować do potrzeb muzealnych budynek, w którym mieścił się szpital wojskowy na Wawelu. Układ sal, usytuowanych w amfiladzie, uznano za bardzo dogodny dla właściwej ekspozycji zbiorów i dla zwiedzających. Do wspomnianego memoriału kierowanego do Wydziału Krajowego Rada Miejska dołączyła plany inwentaryzacyjne gmachu z uszczegółowionym projektem rozmieszczenia zbiorów.

W okresie obchodów 25. rocznicy otwarcia Muzeum Narodowego powracano wielokrotnie do kwestii związanych z rozwojem placówki, niezbędnymi inwestycjami, jej formułą merytoryczną. Postanowiono wówczas, że w budynku szpitala garnizonowego mieścił się będzie dział przedhistoryczny, który utworzą eksponaty Muzeum Narodowego, wzbogacone ewentualnie o zbiory Akademii Umiejętności i Uniwersytetu Jagiellońskiego. Tam również miały być usytuowane działy etnograficzny i historyczny. Zakładano, że w kompletowaniu zbiorów etnograficznych pomoc okażą władze powiatowe i szkoły wiejskie, w przypadku działu historycznego liczone na włączenie do

⁷ Tamże, s. 28.

Muzeum Narodowego zabytków Muzeum Techniczno-Przemysłowego oraz Gabinetu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Układ ekspozycji działu historycznego miał być chronologiczny: w poszczególnych salach planowano wystawiać obok siebie obrazy, rzeźby i tzw. rzemiosło artystyczne jako wytwory kulturowe określonej epoki. W odrębnych pomieszczeniach zamierzano umieścić sztukę ruską, osobno sztukę wschodnią, wreszcie sztukę zachodnioeuropejską.

Muzeum Czapskich i Dom Jana Matejki miały być zachowane zasadniczo w dotychczasowej postaci, natomiast pomieszczenia muzealne Sukiennic przeznaczono na ekspozycję sztuki XIX i XX wieku. Komnaty królewskie zamierzano umeblować, a ściany ozdobić obrazami, arrasami i kurdybanami, by stanowiły one muzeum wewnątrz.

Zamierzenia dyrekcji Muzeum Narodowego, wspierane przez najwybitniejszych polskich uczonych i artystów, a także wiele osobistości świata polityki, świadczą o znaczeniu tej placówki i jej roli w życiu kulturalnym i naukowym narodu polskiego. Muzeum dynamicznie rozwijało się. W roku 1909 posiadało już około 180 tys. obiektów. Proponowany podział zbiorów na zasadnicze działy: historyczny, historyczno-artystyczny, etnograficzny, kultury materialnej, sztuki współczesnej i na zbiory monograficzne (Dom Jana Matejki oraz planowana jednostka poświęcona Adamowi Mickiewiczowi), świadczy dowodnie o ówczesnym pojmowaniu zakresu i roli muzeum narodowego w życiu społeczeństwa polskiego, wciąż jeszcze nie posiadającego własnego państwa.

W porównaniu z dotychczasowymi zasadami organizacyjnymi Muzeum Narodowego, zawartymi w statucie z 1883 roku, po 1901 roku, a więc po nadaniu mu nowego statutu, zaskakujący był ogromny rozmach, z jakim rozbudowywano tę placówkę, i śmiałość koncepcji wielowydziałowego muzeum, a przy tym przemyślana, konsekwentna klasyfikacja zbiorów, dokonywana według obiektywnych kryteriów rzeczowych i chronologicznych. Obok wspomnianych już obiektów, służących realizacji zadań Muzeum Narodowego, nowe budynki pozyskiwane na rzecz tej placówki otwierały szanse jej rozwoju. W 1911 roku, po opuszczeniu gmachu szpitalnego przez wojska austriackie, Wydział Krajowy przekazał ten budynek Muzeum Narodowemu. Niezwłocznie przystąpiono do przebudowy pod kierunkiem Zygmunta Hendla, który był także autorem projektu, a fasadę przerobiono według planu opracowanego przez Karola Skawińskiego. Warto dodać, że Hendel kierował także pracami remontowo-restauracyjnymi w komnatach zamkowych. Postępy prac zostały zahamowane ze względu na zagadkowe znaleziska średniowiecznych budowli, odkryte pod gmachem dawnego szpitala wojskowego. Do kilkunastu sal, które zdołano przed wybuchem I wojny światowej odrestaurować, przeniesiono część zbiorów, ale nie otwarto żadnej ekspozycji, ze względu na trwające roboty budowlane i szczupłość odnowionych pomieszczeń.

W czasie wojny muzeum zmuszone było zawiesić działalność i zabezpieczyć zbiory. Na szczęście działania wojenne ominęły Kraków, zbiory muzealne zasadniczo nie doznały uszczerbku, a w latach 1916–1918 przeprowadzono systematyczne prace związane z ich porządkowaniem, inwentaryzacją i konserwacją, a nawet przywrócono wystawy. Gdy w listopadzie 1918 roku Polska wybiła się na niepodległość, Muzeum mogło rozwinąć działalność. Nie ograniczyła też wojna przywiązania narodu polskiego do Muzeum; owszem, zaraz po zakończeniu działań wojennych pojawili się hojni dobrodziejcy z licznymi cennymi darami, nierzadko królewskimi.

Wśród tych darów, które znacząco poszerzały formułę Muzeum i wydatnie wzbogacały jego zasady o zbiory niezwykle swą artystyczną i historyczną rangą, była cenna kolekcja Feliksa Jasińskiego. W 1920 roku ofiarował on ok. 15 tys. przedmiotów: obrazy, głównie pędzla czołowych artystów Młodej Polski, gabinet rycin, bibliotekę, wreszcie niezwykle bogaty i cenny zbiór sztuki azjatyckiej, głównie japońskiej. Jasiński, który nigdy nie był na Bliskim Wschodzie, w tym w Japonii, zgromadził je głównie drogą darów i zakupów. Był nie tylko znanym kolekcjonerem, ale także posiadał wybitną wiedzę i znajomość sztuki Dalekiego Wschodu.

W 1921 roku Muzeum Narodowe otrzymało od Erazma Barącza jego cenną kolekcję, obejmującą obrazy malarzy polskich, głównie z końca XIX wieku, zabytkowe meble, tkaniny, broń oraz wyroby rzemiosła artystycznego. Pomieszczono je w specjalnie przebudowanym, decyzją Rady Miejskiej, budynku przy ul. Karmelickiej 51. Był to czwarty (nie licząc Barbakanu i wieży Mariackiej) oddział Muzeum Narodowego. W okresie międzywojennym otwarto także oddział przy pl. Szczepańskim 9, w kamienicy ofiarowanej przez Adama i Włodzimierza Szolańskich jeszcze w 1908 roku. Objęto ją w użytkowanie po śmierci ofiarodawców, w 1928 roku, z przeznaczeniem na zbiory z kolekcji Feliksa Jasińskiego, zwłaszcza sztukę azjatycką. Kilka sal przeznaczono na wystawy okolicznościowe.

Dopiero w 1907 roku Muzeum Narodowe przejęło w zarząd – po ponad dwudziestu latach od przydziału – wieżę ratuszową. Początkowo w dwóch salach na parterze i na pierwszym piętrze urządzono stałą wystawę poświęconą polskiej sztuce cechowej, ale szybko ją zlikwidowano z powodu zawilgocenia ścian i niekorzystnych warunków. W miejsce tej wystawy zorganizowana została ekspozycja polskiej rzeźby (głównie związanej bezpośrednio z architekturą), udostępniana do zwiedzania w miesiącach letnich.

Mimo pozyskanych obiektów, sytuacja lokalowa Muzeum – z powodu licznych i cennych zabytków – nie była korzystna. Idee i plany wykorzystywania gmachu poszpitalnego na Wawelu nie mogły być zrealizowane, mimo poniesionych nakładów na adaptację, bowiem władze odrodzonej Rzeczypospolitej postanowiły, przy powszechnym poparciu narodu, przywrócić wawelskim gmachom znaczenie i godność rezydencji królewskiej. Przeważały opinie o konieczności usunięcia ze wzgórze budowli wzniesionych przez zaborców. Wprawdzie plany te zasadniczo nie zostały zrealizowane, bowiem liczne, nierzadko kłopotliwe i bolesne, świadectwa obcego panowania zostały zachowane, ale idea stworzenia na Wawelu oddziału Muzeum Narodowego ostatecznie upadła. W nowej polskiej rzeczywistości myśl włączenia dawnej rezydencji królów polskich do Muzeum Narodowego utraciła dawną nośność. Dla Wawelu naród szykował inne funkcje.

Inaczej było w przypadku zgromadzonych na Wawelu zbiorów etnograficznych. Jeszcze w 1910 roku powstało w Krakowie Towarzystwo Muzeum Etnograficznego, założone m.in. z inicjatywy Franciszka Bujaka, które przejęło zbiory etnograficzne Muzeum Narodowego oraz Polskiej Akademii Umiejętności, po czym w 1911 roku utworzone zostało samodzielne Muzeum Etnograficzne. Zbiory te w latach 1911–1913 eksponowane były w warunkach tymczasowych, w budynku przy ul. Studenckiej, po czym siedzibę tej placówki przeniesiono na Wawel, ale już nie do budynku poszpitalnego, lecz do dawnego gmachu seminarium duchownego, zwanego ongiś zamkowym. Tu Muzeum Etnograficzne mieściło się do czasów II wojny światowej. Tuż przez wybuchem wojny Muzeum Etnograficzne (w 1937 roku nadano placówce imię Seweryna

Udzieli) otrzymało od miasta w użytkowanie pałac Wołodkowiczów, w którym ekspozowano folklor ziemi krakowskiej.

W związku z powstaniem Muzeum Etnograficznego, a także rozwojem Muzeum Archeologicznego, podległego wówczas Polskiej Akademii Umiejętności, w 1931 roku zmieniono ponownie statut, rezygnując z gromadzenia zabytków etnograficznych i archeologicznych. Mimo tak zawężonej formuły problemem coraz bardziej dotkliwym była szczupłość miejsca w muzealnych budynkach, ich niefunkcjonalność i rozproszenie. Coraz częściej powracała więc idea budowy obszernego gmachu, zaprojektowanego specjalnie dla celów muzealnych, z niezbędnym rozmachem i przestronnością, z nowoczesnymi pracowniami i magazynami. Dyrektor Feliks Kopera był zdecydowanym rzecznikiem budowy nowej siedziby, a nie dostosowywania do wymogów muzealnych istniejących już obiektów. Jemu i jego w tym względzie stronnikom przyświecała idea budowy monumentalnego gmachu dla największego polskiego muzeum, zdolnego sprostać wymogom nowoczesnego muzealnictwa. Wybrano lokalizację u wylotu ulicy Wolskiej, poza ścisłym centrum Krakowa, choć miejsce to od Rynku dzieliło zaledwie kilkaset metrów. Oprócz zespołu znanych architektów (m.in. Czesław Boratyński, Edward Kreisler i Bolesław Schmidt) w pracach koncepcyjnych uczestniczyli jako doradcy pracownicy Muzeum, z dyrektorem F. Koperą na czele. Kamień węgielny pod przyszły gmach położono 1 czerwca 1934 roku, po czym niezwłocznie przystąpiono do budowy części frontowej. Zmierzając do osiągnięcia jak najrychlej efektów użytkowych, podjęto budowę niespełna połowy budynku, rezygnując przejściowo ze wznoszenia całości. Powód takiej strategii był oczywisty: brak odpowiednich funduszy. Pochodziły one niemal w całości od ofiarodawców. W gronie kilkuset osób szczególnie zasłużonych w dziele budowy gmachu byli i tacy, którzy na ten cel przeznaczili kilkadziesiąt tysięcy złotych, a dwóch ofiarowało po 100 tys. – kwotę wówczas znaczną. Z perspektywy powojennych doświadczeń związanych z kontynuacją budowy decyzja o ograniczeniu zakresu przedsięwzięcia okazała się mało szczęśliwa, ale stwarzała doraźnie realną możliwość oddania do użytku przynajmniej części zamierzonej inwestycji. Rezygnując przejściowo ze wznoszenia całego obiektu, nie przypuszczano przecież, że w konsekwencji prace te trwać będą pół wieku.

Podczas okupacji hitlerowskiej Muzeum Narodowe zmuszone było do opuszczenia kilku ze swoich siedzib, a wiele cenniejszych eksponatów zostało skonfiskowanych. Niemcy, dążąc do konsekwentnego i bezwzględного niszczenia kultury polskiej, jej pomników i obiektów zaświadcujących o tradycjach i związkach z kulturą europejską, dokonywali nie tylko grabieży, ale także zniszczyli wiele zabytków. W Nowym Gmachu okupanci urządzili kasyno wojskowe, zrabowano z niego część mebli, dywany, rzeźby, obrazy *etc.* W budynku tym przeprowadzono wiele przeróbek i gruntowną przebudowę wnętrza, naruszono także wygląd fasad.

Muzeum zmuszono do całkowitego zaprzestania działalności, hitlerowcy rychło rozpoczęli też grabież zbiorów. Dyrekcja, przewidując wybuch wojny i metody walki z kulturą polską, zlikwidowała wcześniej galerię w Sukiennicach, zdecydowała się też ukryć liczne cenne dzieła sztuki i pamiątki narodowe. Wystawy, których nie zdążono zwinąć przed wkroczeniem okupantów, zamknęli Niemcy. Zbiory z opróżnionych oddziałów Muzeum Narodowego okupanci składowali w zatłoczonych, niespełniających jakichkolwiek wymogów bezpieczeństwa magazynach, wespół ze sprzętami pozamuzealnymi, przekazanymi w depozyt w obliczu zagrożenia wojennego.

Władze okupacyjne od początku wojny rabowały zasoby muzealne, czasem zachowując w tym względzie jakieś pozory konieczności ich zabezpieczenia, kiedy indziej po prostu otwarcie wywoziły co cenniejsze dzieła, głównie do Rzeszy. W grabieży muzealiów szczególnie wyróżnił się gubernator dystryktu krakowskiego Otto Wachter oraz generalny gubernator Hans Frank. Rabowano głównie dzieła o szczególnej randze artystycznej, najcenniejsze. Grabieży dokonywano także w innych muzeach, m.in. w Muzeum Czartoryskich, kościołach, klasztorach, gmachach użyteczności publicznej, budynkach prywatnych. Wiele z tych dzieł odzyskano w ramach akcji rewindykacyjnej, inne przepadły, zapewne bezpowrotnie.

Wkrótce po ustaniu w Krakowie działań wojennych przystąpiono do przywrócenia pracy Muzeum Narodowego. Już w kilka lat po wojnie na nowo otwarto galerię malarstwa i rzeźby polskiej w Sukiennicach, wystawę w Domu Matejki, zorganizowano w kamienicy Szolańskich stałą ekspozycję sztuki cechowej, a w wieży ratuszowej wystawę rzeźby architektonicznej. Obok dotychczasowej, tradycyjnej formuły działania wprowadzono niepraktykowaną wcześniej akcją wystaw objazdowych, których zadaniem było docieranie do miejscowości oddalonych od wielkich ośrodków kulturalnych.

Pierwsze powojenne pięciolecie było w sposób szczególny związane z dziełem odbudowy Muzeum Narodowego. Wtedy też rozpoczął się trzeci etap w dziejach tej placówki. 1 stycznia 1950 roku nastąpiła zasadnicza zmiana statusu prawnego Muzeum Narodowego, bowiem właśnie wówczas przeszło ono spod opieki miasta pod bezpośrednią administrację ministra kultury. Upaństwowione Muzeum, jako placówka budżetowa, podlegała Ministerstwu Kultury, wchodziło w nowy okres rozwoju. W nowe czasy. Po odejściu na emeryturę prof. Feliksa Kopery, nazywanego nie bez powodu twórcą nowoczesnego muzealnictwa polskiego, funkcję dyrektora objął prof. Tadeusz Dobrowolski. Wraz z większymi nakładami na działalność placówki zwiększono zakupy, rozszerzono prace konserwatorskie i modernizacyjne, ożywiono współpracę z zagranicznymi muzeami.

W roku 1950 zmieniono dotychczasową ideę Muzeum Narodowego, ale nie tylko w sferze podporządkowania placówki Ministerstwu Kultury: w lipcu tego roku włączone zostało do niego Muzeum Przemysłu Artystycznego, a w grudniu – Muzeum Książąt Czartoryskich.

Pierwsze z nich, założone w 1868 roku, powstanie zawdzięczało Adrianowi Baranieckiemu. Przebywając w krajach Europy Zachodniej, głównie we Francji i Anglii, zgromadził on ok. 5 tys. obiektów, a następnie ofiarował je gminie miasta Krakowa, z intencją utworzenia muzeum, które wspólnie ze specjalnym instytutem służyłoby dokształcaniu rzemieślników oraz podnoszeniu poziomu rodzimego przemysłu. Warto dodać, iż w 1870 roku Baraniecki utworzył Wyższe Kursy dla Kobiet. Muzeum stało się kuźnią kadr rzemieślniczych. Pierwszą siedzibą tej placówki były pomieszczenia przekazane przez władze miasta w budynku przy klasztorze Franciszkanów. Zbiory tej placówki szybko się powiększały dzięki licznym darczyńcom. Rozwój Muzeum, spowodowany stale pomnażanymi zbiorami oraz koniecznością uruchomienia nowoczesnych warsztatów kształcenia rzemieślniczo-artystycznego, skłoniły władze miasta do budowy nowoczesnego gmachu przy ul. Smoleńsk 9. W budynku tym, ukończonym w 1913 roku, znalazło swoją siedzibę zarówno Muzeum, jak i Krajowy Instytut Popierania Rękodziel i Przemysłu.

Wraz z administracyjną decyzją o włączeniu tej placówki jako oddziału do Muzeum Narodowego rozszerzeniu uległa dotychczasowa jego formuła, ale decyzja ta miała

charakter nietrwały. Już bowiem dwa lata później decyzją Ministerstwa Kultury i Sztuki gmach przy ul. Smoleńsk 9 – wraz ze znakomicie wyposażonymi warsztatami, biblioteką, gabinetem rycin, wreszcie bogatym zbiorem klisz i fotografii – został przekazany Akademii Sztuk Pięknych. Bogaty zbiór teatraliów trafił do Muzeum Historycznego Miasta Krakowa, a Muzeum Narodowe zachowało niektóre pomieszczenia i pozostałą część zbiorów, głównie ceramikę, tkaniny, broń japońską oraz eksponaty ilustrujące procesy w zakresie rzemiosła artystycznego, włączone teraz do innych działów Muzeum Narodowego.

Inaczej było w przypadku Muzeum Czartoryskich. Przeniesienie tych bogatych zbiorów z Paryża do Krakowa w latach siedemdziesiątych XIX wieku dało w warunkach autonomii galicyjskiej znakomite warunki funkcjonowania i rozwoju. W dostosowanych do wymogów muzeum wnętrzach – przebudowanych w tym celu starych budynkach, dalekich jednak od typowego, przestronnego i funkcjonalnego układu pomieszczeń – zorganizowano ekspozycje, które utrzymane były w duchu ówczesnych zasad muzealnictwa. Lubowano się we wnętrzach przeładowanych, dążono do wywołania nastroju przeszłości romantycznej, który uznawano za pożądany w gabinetach pamiątek. Gdy w czasach późniejszych, jak i w dwudziestoleciu międzywojennym, dokonywano zmian ekspozycji, sposób aranżacji i zamysł ideowy pozostawały podobne, dzięki czemu Muzeum Czartoryskich stało się żywym przykładem polskiej myśli muzealniczej schyłku XIX wieku i pierwszych dziesięcioleci XX stulecia. Ten charakter Muzeum zachowało zasadniczo i w czasach późniejszych.

W okresie II wojny światowej zbiory mocno ucierpiały, głównie zagrabione przez okupantów hitlerowskich. Wśród około 850 zabytków, które wówczas zaginęły, były arcydzieła, m.in. obrazy Leonarda, Rafaela, Rembrandta, cenne tkaniny, perskie dywany, starożytne wyroby złotnicze, pamiątki po królach polskich, numizmaty, rękopisy. W wyniku powojennej akcji rewindykacyjnej powróciło do Muzeum wiele z tych dzieł, m.in. słynna *Dama z gronostajem* Leonarda da Vinci, *Krajobraz z miłosiernym Samarytaninem* Rembrandta, gobeliny flamandzkie, nie udało się natomiast odzyskać *Portretu młodzieńca* Rafaela, tzw. szkatuły królewskiej czy cennych wyrobów złotniczych. Muzeum Czartoryskich, przejęte końcem 1949 roku w zarząd i użytkowanie państwa, przekształcone zostało w 1950 roku w oddział Muzeum Narodowego.

Jak doszło do tego przekształcenia, które w tamtych warunkach, gdy Polska wchodziła właśnie w okres najgroźniejszego totalitaryzmu, miało jednak charakter bodaj bezprecedensowy? Z Warszawy już wkrótce po wojnie nadchodziły zapowiedzi o rychłym upaństwowieniu Muzeum Książąt Czartoryskich. Do tego wszak nie doszło, bo choć rząd mógł dokonać nacjonalizacji w każdej chwili, wolał się pod pozorami respektowania zasad praworządności zadowolić faktycznym zarządzaniem tą zasłużoną dla kultury polskiej placówką. Dlatego 15 grudnia 1950 roku Muzeum Książąt Czartoryskich zostało włączone do Muzeum Narodowego, ale bez formalnego wyłączenia.

Ale wprowadzenie Zbiorów Czartoryskich, które miały specyficzny, własny charakter, w całkowicie odmiennie zorganizowane Muzeum Narodowe nie służyło tożsamości żadnej z tych placówek. Poszerzało jednak i ubogacało ideę Muzeum Narodowego. Dyrektor Tadeusz Dobrowolski, znany historyk sztuki, teoretyk i praktyk nowoczesnego muzealnictwa, był świadom, że dla zbiorów Czartoryskich należy znaleźć specjalną, choć w części indywidualną, formułę.

„Pomysł stworzenia tu – stwierdza Marek Rostworowski – systematycznej ekspozycji sztuki obcej nie zgadzał się z tradycyjnym profilem Muzeum Czartoryskich,

i Dobrowolski był tego świadom; ale partia oczekiwała właśnie przestrojenia »ideologicznie nieprawidłowego wydzwiku«, zarazem magnackiego, patriotycznego i europejskiego, w kierunku rzeczowej, oświatowej informacji o stylach i technikach. Chodziło o wyciszenie zawilej opowieści o polskim losie i osuszenie tych »lacrinae rerum« (łez przedmiotów), jak wyraziła się za Wergiliuszem, Izabela Czartoryska, tych historycznych metafor nie mających nic wspólnego z materializmem historycznym. Trzeba też było przystosować wnętrza do licznego zwiedzania»⁸.

Owo przewietrzenie, w duchu „postępu”, powierzono kustoszowi Janowi Stankiewiczowi, rekomendowanemu przez władze partyjne. Modernizacja przebiegała powoli, a zaczęto ją od galerii obrazów, które umieszczono – wbrew dotychczasowej formule – w jednym rzędzie. Opustoszały trochę ściany i gabloty, tracąc swój romantyczny charakter, a ustawione nowe gabloty raziły w kameralnych wnętrzach, w sąsiedztwie zgromadzonych tam eksponatów. Nowa wizja klasyfikacji zbiorów i dydaktyzm, jaki teraz narzucano funkcji tego tak specyficznego w swoim klimacie i charakterze muzeum, były nie tylko obce idei placówki, ale także w wielu przypadkach rażąco niewłaściwe.

W czasach socrealizmu zagrożona została nie tylko formuła Zbiorów Czartoryskich, ale także całościowa idea Muzeum Narodowego. Włodzimierz Sokorski – od 1948 roku wiceminister, a następnie minister kultury i sztuki – lansował, zgodnie z doktryną rządzącej w Polsce partii, konieczność przebudowy i upowszechnienia kultury polskiej na wzór radziecki. W broszurze *Sztuka w walce o socjalizm* pisał w 1950 roku wprost: „Proces budownictwa socjalistycznego w państwach demokracji ludowej wysunął z całą ostrością problem przewartościowania naszego dorobku kulturalnego, naszych pojęć i kryteriów etycznych. Wyłaniają się przed nami problemy nowej socjalistycznej kultury, która zajmie miejsce kultury dawnej, powstałej i wyrosłej w warunkach społeczeństwa burżuazyjnego. (...) Cel ten zostanie osiągnięty wówczas, gdy na drodze osobliwego współzawodnictwa twórczego powstaną nowe prawdziwe wysokowartościowe utwory, które zastąpią miejsce dawnej i nowej szmiry dramaturgicznej, ideowo i duchowo niepotrzebnej nam i wrogiej”⁹.

Zamysłowi przebudowy polskiego muzealnictwa, zmierzającemu do utworzenia reprezentacyjnych ekspozycji wytworów ludzkich, ułożonych w tzw. ciągi rozwojowe, obce były jego dotychczasowe tradycje. Zagrożona została dotychczasowa idea Muzeum Narodowego. Dotyczyło to zwłaszcza Zbiorów Czartoryskich. Gromadzące arcydzieła i cymelia z różnych dziedzin Muzeum Narodowe, zwłaszcza Muzeum Czartoryskich, miało więc teraz zasadnicze obawy, czy zdoła obronić integralność swoich zasobów. A eksponaty z krakowskiego Muzeum mogły być łakomym kąskiem dla innych placówek, które w myśl odgórnych decyzji miały się specjalizować w określonych dziedzinach. Skoro Centralna Galeria Narodowa w Warszawie miała specjalizować się w gromadzeniu i ekspozycji arcydzieł malarstwa, więc do stolicy należało wywieźć krakowskie cymelia. Czasem szukano w tym względzie pretekstu, kiedy indziej wystarczał nakaz administracyjny. W grudniu 1951 roku dyrektor warszawskiego Muzeum Narodowego, prof. Stanisław Lorentz, który postanowił zrobić w stolicy „polski Luwr”, namówił ministra Włodzimierza Sokorskiego, by drogą administracyjną przejąć w depozyt do Muzeum Narodowego w Warszawie obrazy Leonarda da Vinci

⁸ M. Rostworowski, *Muzeum Czartoryskich – Kraków* [w:] Z. Żygulski, A. Zamoyski, M. Rostworowski, *Muzeum Czartoryskich. Historia i zbiory*, Kraków 1998, s. 179.

⁹ Tamże, s. 180.

i Rembrandta. Wobec sprzeciwu prof. T. Dobrowolskiego Lorentz uciekł się do fortelu, organizując w 1952 roku spóźnioną wystawę z okazji pięćsetnej rocznicy urodzin Leonarda. Za pośrednictwem ministerstwa zdołał pozyskać na nią *Damę z gronostajem* z krakowskich Zbiorów Czartoryskich, po czym odmówił zwrotu obrazu. Cztery lata trwały usilne zabiegi krakowskiego Muzeum o zwrot arcydzieła. Obraz powrócił do Krakowa 4 lutego 1955 roku. Dla Rembrandta Lorentz nie zdołał znaleźć żadnego jubileuszu, który byłby pretekstem wędrówki *Krajobrazu z miłosiernym Samarytanie* na Mazowsze.

Wpływy i w następnych dziesięcioleciach, zwłaszcza w sferach rządowych, prof. Stanisław Lorentz zamierzał utworzyć muzeum w Puławach, dokąd zostałyby przeniesiona puławska część zbiorów Czartoryskich. Zamiary Lorentza nie zostały zrealizowane.

Po gruntownym remoncie gmachów muzealnych, 30 kwietnia 1959 roku nastąpiło otwarcie i udostępnienie Muzeum Czartoryskich, ale odstąpiono od dotychczasowego układu, co w jakiejś mierze zmieniło charakter placówki. W 1961 roku zbiory biblioteczne zostały przeniesione z Arsenалу do nowego gmachu przy ul. św. Marka 17. Po objęciu w 1965 roku funkcji kierownika Oddziału – Zbiory Czartoryskich – przez Marka Rostworowskiego doszło do poszerzenia powierzchni ekspozycji muzealnej oraz zmiany formuły merytorycznej, tak aby Muzeum Czartoryskich, włączone w struktury Muzeum Narodowego i przez nie utrzymywane, mogło sprostać wymogom stawianym przez nowoczesne muzealnictwo, ale i czerpać najpełniej z tradycji tej placówki. Idei tej podporządkowano z niemałą zręcznością i rozważą cały układ ekspozycji.

„Cóż więc teraz zrobić – zadawał nieco retoryczne pytanie Marek Rostworowski – żeby odzyskać ideę świątyni – skarbcza i rozwinąwszy ją w czasie i przestrzeni, doprowadzić dzisiejszych niewtajemniczonych widzów poprzez historię do momentu refleksji? Żeby labirynt, który wbrew pierwotnemu założeniu wyprostujemy, na koniec lukiem myśli zawrócił ku początkowi? Żeby stare puławskie hasło stało się zrozumiałe, a nie tylko zaskakujące? Żeby sztuka starożytna i malarstwo europejskie, włączone w narodową spuściznę, zachowały właściwy sobie klimat, jak było to od początku w krakowskim Muzeum. W tym celu postanowiliśmy podzielić ekspozycję na trzy części”¹⁰.

Część pierwsza to swoisty szlak pamiątek z XV–XIX wieku, druga – galeria malarstwa, a trzecia poświęcona została sztuce i kulturze materialnej starożytności.

Ranga Muzeum Narodowego po przejściu w zarząd Ministerstwa Kultury i włączeniu do niego Zbiorów Czartoryskich znacznie wzrosła. Wcześniej w idei Muzeum Narodowego spotykały się i uzupełniały dwie wielkie idee rozłącznych instytucji, które zespałała niezwykła, ugruntowana w narodzie polskim idea miasta–muzeum. W porównaniu z okresem międzywojennym wzrosły też niepomiernie możliwości rozwojowe Muzeum Narodowego. Mimo ślamazarnego tempa rozbudowy Nowego Gmachu, rozwój tej placówki był w okresie PRL-u imponujący. Wzrosła też znacząco ranga prowadzonych tu badań naukowych, wydawnictw oraz poczynań kulturalno-oświatowych. By podjąć tym obowiązkiem, trzeba było czterokrotnie zwiększyć zatrudnienie, otworzyć wiele oddziałów i kilka nowych działów. Muzeum objęło opiekę merytoryczną i kierownictwo administracyjne nad kilkoma muzeami pozakrakowskimi. Liczące obecnie ok. 650 tys. eksponatów zbiory muzealne, archiwalne i cenne księgozbiory udostępniane są publiczności w postaci wystaw stałych, czasowych,

¹⁰ Tamże, s. 184.

w formie naukowych i popularnych publikacji i katalogów. Muzeum rozwija dynamicznie kontakty z uczelniami oraz krajowymi i zagranicznymi badaczami, dzięki czemu stało się znaczącym warsztatem naukowym. Godne uwagi są wielkie wystawy, organizowane przez Muzeum Narodowe zarówno na bazie własnych zbiorów, jak i eksponatów pochodzących z zasobów innych muzeów, kościołów i klasztorów, wreszcie z zasobów prywatnych. Organizacji tak wielkich przedsięwzięć dobrze służy wielka tradycja Muzeum Narodowego, nie tylko z nazwy, ale i z idei. Szczególna rola przypadła w tym względzie ogromnej, bo gromadzącej 760 eksponatów, wystawie „Polaków portret własny”, zorganizowanej z okazji stulecia Muzeum Narodowego, w rok po wyborze metropolity krakowskiego kardynała Karola Wojtyły na Stolicę Piotrową, a zwinętej na kilka miesięcy przed pamiętnym Sierpniem 1980 roku. Organizacja tak monumentalnej ekspozycji, gromadzącej obok malarstwa także (choć w mniejszym zakresie) rzeźbę, grafikę, rysunki, drzeworyty, iluminacje rękopiśmiennych kodeksów, stała się zasadniczo możliwa dopiero po 1989 roku, kiedy oddano do użytku ukończoną część drugą Nowego Gmachu. Zgromadzone na wystawie eksponaty, pochodzące od głębokiego średniowiecza po czasy współczesne, tworzyły indywidualny i zbiorowy wizerunek Polaków w kontekście dziejów i losów narodu. Podobnie jak ta wystawa, także liczne inne, organizowane na ogół w Nowym Gmachu (zwanym od niedawna Gmachem Głównym), ale także w innych obiektach Muzeum Narodowego, zaświadczały najlepiej o narodowej randze tej placówki, o jej potencjale i możliwościach. Od ponad półwiecza krakowskie Muzeum Narodowe znajduje się niezmiennie wśród najważniejszych polskich instytucji kultury, podległych bezpośrednio Ministerstwu Kultury, finansowanych z budżetu państwa. Nigdy też, właśnie ze względu na swoją narodową rangę, instytucja ta nie była w ostatnim piętnastoleciu, a więc po zmianie ustroju, przedmiotem roszczeń komunalizacyjnych ze strony odrodzonego w 1990 roku samorządu krakowskiego, choć przecież – o czym była mowa – właśnie Miasto Kraków było jego założycielem, opiekunem i mecenasem. Wraz z warszawskim Muzeum Narodowym należy do największych i najzasobniejszych w zbiorach muzeów w Polsce. W ostatnim ćwierćwieczu wzbogaciło się o nowe oddziały, w działalności tej placówki bardzo ważne, bo odnoszące się do dziedzictwa, do artystów dla Krakowa i kultury narodowej szczególnie ważnych. W 1983 roku powstał odrębny oddział: Muzeum Stanisława Wyspiańskiego (pierwotnie przy ul. Kanoniczej, obecnie w kamienicy Szolańskich), a w 1996 – oddział Dom Józefa Mehoffera, urządzony w domu artysty przy ul. Krupniczej 26. W 1994 roku, po latach zabiegów zmierzających do zbudowania odrębnego lokum dla pomieszczenia i eksponowania sztuki Dalekiego Wschodu, oddano do użytku zbudowany przy wydatnej pomocy Andrzeja Wajdy i Krystyny Zachwatowicz-Wajdowej oraz stworzonej przez nich Fundacji „Kyoto” gmach Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej „Manggha”, początkowo jako oddział Muzeum Narodowego. Od 2005 roku Centrum to, w rozszerzonej formule organizacyjno-merytorycznej, zostało decyzją ministra kultury wyodrębnione jako samodzielna jednostka, podlega bezpośrednio Ministerstwu Kultury, a mieszczące się tam zbiorów Muzeum Narodowego są depozytem. Jedynym oddziałem pozakrakowskim Muzeum Narodowego jest obecnie Muzeum Karola Szymanowskiego w willi Atma, w Zakopanem, utworzone w 1976 roku.

W nowych warunkach ustrojowych zaistniała potrzeba zasadniczych rozstrzygnięć w odniesieniu do Zbiorów Czartoryskich i ich relacji instytucjonalnych z Muzeum Narodowym. W okresie powojennym, ze względu na możliwość zabiegów rewindykacyjnych

ze strony rodziny Czartoryskich, eksponaty należące do tych zbiorów nie były wypożyczone na Zachód na wystawy muzealne. W 1991 roku Adam Karol Czartoryski został uznany sądownie jedynym spadkobiercą swego ojca. W tym też roku ustanowiona została notarialnie Fundacja Książąt Czartoryskich przy Muzeum Narodowym w Krakowie, która przejęła na własność zbiory i budynki muzealne. Państwo polskie, reprezentowane przez krakowskie Muzeum Narodowe, którego dyrektor został z urzędu prezesem Zarządu Fundacji, podjęło obowiązek dalszego utrzymywania i administrowania Muzeum Czartoryskich i Biblioteki Czartoryskich. Nadzór nad Fundacją objął minister kultury. W skład 12-osobowego Zarządu weszło pięciu przedstawicieli rodziny Czartoryskich, pracownicy Muzeum Narodowego oraz inni przedstawiciele środowisk muzealnych i kolekcjonerskich. Właścicielem zbiorów jest zatem osoba publiczna – Fundacja, a administracja i finansowanie spoczywają na władzach państwowych. Warto podkreślić, że obecnie, w wyniku zmian w statucie Fundacji, prezesem Zarządu Fundacji nie jest już z urzędu dyrektor Muzeum Narodowego (który obecnie nie wchodzi nawet w skład Zarządu), ale Adam Zamoyski, przedstawiciel rodziny Czartoryskich. Wprowadzone ostatnio zmiany w statucie Fundacji Książąt Czartoryskich pozwolą na sprzedaż części zbiorów przechowywanych w Muzeum i Bibliotece Czartoryskich. Niezbywalna będzie tylko ta część kolekcji, która do 1939 roku włącznie należała do zbiorów Muzeum i Biblioteki Czartoryskich. Przekazane w okresie późniejszym na przechowanie zbiory będą mogły zostać spieniężone¹¹.

Czy nie należy się liczyć z dalszymi zmianami statutu Fundacji? Pojawiają się pytania: kto będzie urzędowym gwarantem integralności zbiorów. Ta kolekcja pojmowana jest bowiem jako dobro narodowe, a nie efekt grabieży.

Muzea polskie stoją przed wieloma wyzwaniami. W ich zbiorach znajdują się liczne eksponaty, czasem wręcz kolekcje, pochodzące z prywatnych zasobów, przejęte, by nie rzec – w wielu przypadkach – zagrabione z naruszeniem prawa, nawet bez zachowania pozorów praworządności. O konieczności zwrotu bogatych zbiorów, często o charakterze unikatowym, coraz częściej mówią spadkobiercy niejednej moźnej ongiś rodziny. O ile przyszłość zbiorów książąt Czartoryskich – jak już wspomniano: nigdy nie upaństwowionych – jest dzięki sprecyzowanym intencjom familii Czartoryskich względnie stabilna, w przypadku wielu innych kolekcji, zwłaszcza tych, które zostały przejęte z naruszeniem prawa, piętrzą się znaki zapytania. Jeśli problem nie zostanie dostrzeżony w kręgach decyzyjnych jako pilny, wiele placówek muzealnych musi się liczyć ze znacznym ubożeniem, by nie rzec, zdziesiątkowaniem swoich zasobów. Wydaje się więc, że wiele związanych z tym zagadnieniem spraw jest nie do uniknięcia. Prawdopodobnie nieodzowne stanie się jak najszybsze, generalne uregulowanie ustawowe, takie które pozwoli, aby problemy, które już się pojawiły i – jak wiele wskazuje – pojawiać się będą, zostały rozwiązane systemowo, z uwzględnieniem zarówno interesów spadkobierców podnoszących swe roszczenia, jak też interesu narodowego, którego z oczu tracić nie wolno. Sytuacja może okazać się jeszcze bardziej złożona, jeśli wejdzie w życie ustawa o reprivatyzacji mienia podworskiego.

Relacje Muzeum Narodowe – zbiory Czartoryskich – Fundacja Książąt Czartoryskich mogą, nie tylko w sensie teoretycznym, ale i w praktyce, przynieść scenariusz, który nie będzie służył integralności poczynań. Pojawiają się opinie, przez nikogo

¹¹ G. Nycz, *Spieniężyć i rozdać. Część zbiorów Czartoryskich będzie sprzedana*, Ministerstwo Kultury umywa ręce, „Dziennik Polski” 2005, nr 259.

bodaj dotąd nie potwierdzone, że decyzją Fundacji może dojść do administracyjnego wyodrębnienia Muzeum Czartoryskich ze struktur Muzeum Narodowego. I choć Muzeum Narodowe posiada bogate i cenne zasoby muzealne, pozbawione Zbiorów Czartoryskich – perły w koronie krakowskiej instytucji, utraciłoby w oczach wielu osób wiele ze swej świetności. Ale – jak twierdzą niektórzy – obie te placówki, przed 1950 rokiem istniejące rozłącznie, łączyła idea jednego miasta–muzeum, najprzedniejszego żywego muzeum, gdzie dziedzictwo przeszłości miało być w zamyśle powszechnie dostępne i służyć współczesnym i przyszłym pokoleniom.

W 2005 roku decyzją Zarządu Fundacji Książąt Czartoryskich przekazany został notarialnie fragment średniowiecznych murów obronnych Krakowa, od Bramy Floriańskiej po Basztę Stolarską, które wraz z Arsenalem władze miasta przekazały w 1874 roku Czartoryskim na rzecz muzeum. Czynione są starania, aby od 2006 roku mury miejskie od Baszty Pasamoników po Basztę Stolarską udostępnić zwiedzającym. Tak powstanie nowa trasa turystyczna.

Jesienią 2005 roku doszło do urzeczywistnienia idei stworzenia w Muzeum Narodowym wielkiej Galerii Sztuki Polskiej XX wieku. W przestronnych wnętrzach Gmachu Głównego, na powierzchni 3500 m², stworzona została monumentalna przestrzeń prezentacji sztuki narodowej, od Młodej Polski po czasy najnowsze. Obejmuje ona nie tylko malarstwo, choć właśnie malarstwo jest tu prezentowane najobficiej, ale także rzeźbę, grafikę, fotografię czy film. Aby możliwie wszechstronnie ukazać dokonania w zakresie sztuk plastycznych okresu Młodej Polski, gdy sztuka polska znalazła się w czołówce światowej, odstąpiono od ścisłych ram czasowych, przesuwając je na rok 1890. Prezentowane na wystawie dzieła artystów młodopolskich: Stanisława Wyspiańskiego, Włodzimierza Tetmajera, Witolda Wojtkiewicza, Wacława Szymanowskiego, Leona Wyczółkowskiego, Wojciecha Weissa, Juliana Fałata czy Jana Stanisławskiego, zaświadcza o niezwyklej roli artystycznej Krakowa – duchowej stolicy Polaków, na przełomie XIX i XX wieku. Wielkie nazwiska artystów, ich wspaniałe dokonania, znalazły swoją kontynuację w następnych dziesięcioleciach, gdy w osobach Tadeusza Kantora, Jerzego Nowosielskiego czy Jana Szancenbacha współczesna sztuka polska znalazła światowe obywatelstwo i rozgłos.

Galeria Sztuki Polskiej XX wieku, zorganizowana z rozmachem, zaskakuje funkcjonalnością, artystycznym poziomem i różnorodnością. Zaświadcza też o znaczeniu Krakowa i jego środowisk artystycznych w życiu narodu. Gdy rodziła się pod Wawelem idea Muzeum Narodowego, nikt pewnie nie mógł przypuszczać, jak znaczącą rolę odegra ono w życiu Krakowa, w tworzeniu jego artystycznego wizerunku. Jedno jest pewne: ten alians dobrze służy narodowi.