

Filip Skowron
Uniwersytet Jagielloński
e-mail: fskowron@tlen.pl

Retrokonstrukcje. Widmo muzeum w krakowskich Sukiennicach

Abstract

Retro Constructions. Spectre of a Museum in the Sukiennice in Krakow

The article elaborates on the spectre of a 19th-century museum, that has haunted the Gallery of the 19th-century Polish Art in the Sukiennice in Krakow, Poland, for several dozens of years.

The first floor of the Sukiennice compasses of the collection of the National Museum in Krakow since 1883. Paradoxically, frequent changes of content and design of that exposition had erased the memory of its initial look and there has appeared a stereotype of a 19th-century source of its distinctive qualities.

It was Mieczysław Porębski who created a pastiche of 19th-century art museum in the Sukiennice gallery in 1975. Innovative at its time, Porębski's concept accompanied similar solutions by Michael Jaffé and by Timothy Clifford. They all applied the Victorian rules of art display only partially and the result was a very particular visitor experience.

Keywords: museum, spectre, Porębski, Sukiennice, National Museum in Krakow.

Wprowadzenie

W niniejszym artykule postaram się opisać proces powstawania widm, które pojawiają się w przestrzeniach muzealnych i wpływają na ich kształtowanie przez kuratorów oraz ich społeczny oraz profesjonalny odbiór. Posłużę się przykładem widma, jakie od kilkudziesięciu lat nawiedza galerię w Sukiennicach, stanowiącą oddział Muzeum Narodowego w Krakowie. Jest to jedna z najbardziej rozpoznawalnych galerii muzealnych w Polsce dzięki prezentowanej znakomitej kolekcji

sztuki oraz charakterystycznemu kształtowi ekspozycji. Szczególne miejsce w jej historii ma Mieczysław Porębski, który był autorem jednej z odsłon Sukiennic, i to on wydaje się najbardziej odpowiedzialny za utrwalenie stereotypu o rzekomo dziewiętnastowiecznej proveniencji charakterystycznych cech tej galerii.

Posłużę się pojęciem **widma** w tym znaczeniu, jakie nadał mu Jacques Derrida w książce *Widma Marksa*, kiedy projektował naukę nazwaną **widmontologią** (fr. *hantologie*) (Derrida 2016; Marzec 2015). Derrida rozpoznaje rzeczywistość jako „niespójną”, zaludnioną przez niezliczoną ilość bytów, których status ontologiczny wydaje się problematyczny: nie istnieją obiektywnie, ponieważ już odeszły albo jeszcze się nie narodziły, lecz nie można powiedzieć, aby w ogóle ich nie było. Oddziałują na terażniejszość, wcielając się w jej różne fenomeny i sprawiając, że działające podmioty przestają funkcjonować racjonalnie, a istniejące miejsca stają się heterogeniczne. Derrida wylicza trzy rzeczy, które określają widmo: po pierwsze fakt, że często związane jest ono z żałobą (ujmowaną jako „ontologizacja resztek”, czyli produkowanie wiedzy na podstawie tego, co zostało nam zostawione w spadku); po drugie, obecność zwracającego uwagę, specyficznego języka, którym dane widmo się posługuje; i wreszcie po trzecie, wezwanie do „pracy”, czyli pragnienie przekształcania rzeczywistości (Derrida 2016: 29–30). Wszystkie te trzy aspekty obecności widma odnajdujemy w galerii Muzeum Narodowego w Krakowie w Sukiennicach.

Na pierwszym piętrze krakowskich Sukiennic od 1883 roku można oglądać zbiory należące do Muzeum Narodowego w Krakowie. W ciągu ponad 130 lat istnienia tej ekspozycji jej wygląd i zasób zmieniał się bardzo dynamicznie w zależności od różnych czynników. Były to m.in.: zakładany przekaz galerii (a więc np. zasięg chronologiczny i tematyczny zgromadzonych w niej obiektów); dostępność miejsca ekspozycyjnego, jakim dysponowało Muzeum Narodowe w Krakowie, dla którego Sukiennice stanowiły pierwszy i aż do lat 70. XX wieku, najważniejszy oddział; panujące trendy w wystawiennictwie zarówno polskim, jak i europejskim; stan wiedzy z zakresu historii, historii sztuki i innych nauk, porządkujący i „przesiewający” obiekty wybierane do eksponowania; czy wreszcie polityczne oczekiwania mocodawców muzeum, których ingerencje szczególnie uwidaczniały się np. w okresie stalinowskim. Paradoksalnie to dzięki częstym zmianom ekspozycji w przeciągu długiego jej istnienia zatarła się pamięć o początkowym wizerunku Sukiennic i w to miejsce pojawił się stereotyp niezmiennego trwania tej galerii. Uzyskała ona dystynktywne cechy rzekomo rodem z XIX wieku, które obejmują trzy aspekty: wybór dzieł oraz prezentowanych artystów, sposób zaprojektowania wizualnego ekspozycji oraz jej ogólny, zakładany i pożądaný przekaz. Te trzy aspekty wzajemnie się warunkują, co wpływa na społeczny odbiór galerii i sposoby korzystania z niej przez publiczność.

Kształtowanie się widma Sukiennic

Początkowo w Sukiennicach prezentowano wybór z całości zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie¹. Powstałe w 1879 roku, od początku opierało swoją kolekcję na darach i zakupach, nie ograniczając się do gromadzenia jedynie dzieł sztuki. Już w pierwszych latach istnienia ekspozycji w Sukiennicach (od pierwszej czasowej wystawy w 1883 roku) można więc tam było zobaczyć: pamiątki historyczne i narodowe, archeologię prehistoryczną i rzemiosło nowożytne, numizmatykę, rysunki, akwarele i szkice, sztukę średniowieczną oraz sztukę nowożytną i nowoczesną aż do czasów współczesnych. Początkowo Muzeum Narodowe dzieliło sale ekspozycyjne z Towarzystwem Przyjaciół Sztuk Pięknych, przez co aktualny charakter wystawy prezentowanej na pierwszym piętrze Sukiennic był bardzo mocno podkreślany.

Pierwsze odsłony ekspozycji w Sukiennicach były oparte na zasadzie *horror vacui*, charakterystycznej dla ówczesnego sposobu prezentowania sztuki. Gdy w 1883 roku w ramach wystawy pamiątek po wiktorii wiedeńskiej pierwszy raz udostępniono publiczności przestrzenie muzealne w budynku Sukiennic, Marian Sokołowski tak relacjonował jej wygląd:

Sala ta bez okien, a raczej o oknach przysłonionych i zakrytych, jest oświetlona pełnym światłem z góry. U stóp naszych połyska wygładzona posadzka, na środku długim rzędem jaśnieją witryny gablot i czterech szaf po rogach, kryjące najdrogocenniejsze przedmioty. (...) Zbroje i bronie świecą tu i ówdzie blachami. Cały dół ścian przykrywają drogie i różnobarwne tkaniny, a nad nimi z ciemniejącego coraz bardziej ku górze obicia, patrzą charakterystycznymi swymi twarzami portrety, dające życie i wyraz tej niemej wymowie martwych pamiątek przeszłości. Wszystko to skąpane w poważnych i głębokich półcieniach, tłumiących jaskrawości, błyski i blaski. Jeden tylko olbrzymich rozmiarów świecznik, wiszący u stropu, uwydatnia się bardziej na pierwszy rzut oka, jakby prowadził złocistym snopem promienie słońca do środka. (...) Ponieważ nie tylko ściany tej sali, tak jak i poprzedniej, są ciemną kitajką obite, ale w dodatku okno jej w suficie ma światło przytłumione dyskretną zasłoną, wskutek tego cała jej przestrzeń ma przy blasku gorejącej lampki jakiś mistyczny urok, godzący się z wiarą naszych praojców i z duchem poświęceń i czynów, których pamięć obchodzimy. Kończy ono w sposób właściwy wystawę i pozwala nam z niej wyjść z tem samym uczuciem, z jakim wychodzimy z kościoła (Sokołowski 1884: 4–15).

Szybki i niemal niekontrolowany przyrost zbiorów będących w posiadaniu Muzeum sprawił, że konieczna stała się selekcja obiektów na ekspozycji. Na pierwszej zachowanej fotografii prezentującej salę stałej ekspozycji w Sukiennicach widać o wiele bardziej uporządkowaną przestrzeń (ryc. Porębski 1991: 7). Mimo to jej ściany wypełnione były od podłogi aż po sufit obrazami – wieszano je w dwóch lub trzech rzędach, jeden obok drugiego, tak że nie było w zasadzie widać powierzchni samych ścian (pomalowanych na słynny kolor czerwieni pompejańskiej; Dobrowolski 1954: 13). W centralnym punkcie dłuższej ściany

¹ Historia galerii w Sukiennicach na podstawie: Kopff 1962; Porębski 1991; Krypczyk 2012.

Sali Raclawickiej, którą widzimy na zdjęciu z 1898 roku, wisiał *Hołd pruski* Jana Matejki w bogato zdobionej ramie projektu malarza. Na fotografii można dostrzec inne obrazy z kolekcji Muzeum: *Rusalki* Witolda Pruszkowskiego, *Śmierć Wandy* Antoniego Piotrowskiego, *Konika zwierzyńskiego* Hipolita Lipińskiego. Na sztaludze obok *Hołdu* stał *Portret Pawła Nauena* Olgi Boznańskiej, zaś po obydwu stronach drzwi znalazły się rzeźby Piusa Welońskiego: *Sclavus saltans* i *Gladiator*. Między pluszowymi sofami z oparciem jaśniało na postumencie popiersie Adama Mickiewicza. Z prawej strony widać fragment zabytków średniowiecznych oraz, również na sztalugach, obraz Leona Wyczółkowskiego *Krucyfiks wawelski*. Na fotografii widać jednoznacznie, że światło nie rozchodziło się równomiernie po ekspozycji – obrazy wiszące w najwyższym rzędzie oraz te w rogu sali tonęły w mroku.

Ten sposób eksponowania sztuki w muzeum, dla dzisiejszych widzów nieczytelny – zamieniający ścianę muzealną w kolorowy dywan, a salę w ciasną przestrzeń, w której oko ślizga się od jednego kształtu do drugiego – był jednak oczywisty dla widzów z końca XIX wieku. Pozwalał on podkreślić to, co było ważne dla dzieł dziewiętnastowiecznych zgromadzonych w muzeum: stosowanie jasnych kolorów i silnych kontrastów, barwność anegdoty i teatralność twarzy przedstawionych postaci, a poza tym duże rozmiary samych rzeźb czy obrazów; wszystko w celu przyciągnięcia uwagi publiczności. Sztuka dziewiętnastowieczna w dużej mierze dążyła do oczarowania odbiorcy, stosując bardzo proste, czytelne środki (Poprzęcka 1986) i ówczesną ekspozycję w Sukiennicach przystosowano właśnie do tego celu; pomijając jedynie fakt braku miejsca na wyeksponowanie wszystkich obiektów, o jakich myśleli kustosze, aby móc przedstawić w Sukiennicach „skoncentrowanie życia artystycznego Polaków” („Czas” 1884: 2).

Wystawa stała w Sukiennicach zmieniała się lekko w rytmie kilkuletnim, pozostając wciąż główną przestrzenią ekspozycyjną dla zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie. W lecie 1951 roku w Sukiennicach urządzono wielką reorganizację, w czasie której zrezygnowano z – jak pisze sprawozdawca z działalności MNK za rok 1950 – „ensemblowej metody wystawy”, uwzględniającej oprócz obrazów i rzeźb również zabytkowe rzemiosło artystyczne (Dobrowolski 1952). Co ciekawe, sprawozdawca właśnie w tym momencie sytuje rezygnację przez kustoszy z odtwarzania pierwotnego wyglądu galerii w Sukiennicach, mimo że niektóre zbiory historyczne, rzemiosło i numizmatyka znalazły swoje miejsce w innych budynkach Muzeum już w okresie międzywojennym². Jednak to właśnie w 1951 roku ustala się zwyczaj pokazywania w Sukiennicach sztuki polskiej od drugiej połowy XVIII wieku do początku XX wieku (punktami granicznymi staną się więc sztuka oświeceniowa i sztuka Młodej Polski). Wtedy również dokonano podziału ekspozycji na cztery podstawowe sale: I sala, wejściowa, obejmuje sztukę okresu oświecenia; II sala, *Langierówka*, gdzie można znaleźć sztukę pierwszej połowy

² Natomiast w międzyczasie prezentowano w Sukiennicach przez krótsze okresy również np. zbiory etnograficzne czy kolekcję pamiątek po Mickiewiczu (Kopff 1962: 17–36).

XIX wieku; III sala, północna, w której znajduje się sztuka historyzmu, na czele z dziełami Jana Matejki; oraz IV sala, południowa, obejmuje sztukę drugiej połowy XIX wieku z dziełami realistycznymi, impresjonistycznymi i symbolistycznymi. Mimo że jeszcze przez długi czas stosowano dodatkowe przegrody dzielące narrację ekspozycji na mniejsze części, to ten ogólny podział istnieje aż do dziś.

Pod względem aranżacji rok 1951 również okazał się rewolucyjny dla wystawy w Sukiennicach (ryc. Muzeum Historyczne Miasta Krakowa: A, B, C). Przemalowano wówczas ściany na jasne, neutralne kolory, usunięto chodniki leżące dotychczas na podłogach i wprowadzono obuwie filcowe dla publiczności. Zlikwidowano część siedzeń znajdujących się na wystawie i zamontowano nowocześniejsze, jaśniejsze oświetlenie elektryczne, doświetlające ekspozycję oprócz górnego, głównego świetlika dachowego. Wprowadzono o wiele większą ilość ścianek działowych, przez co zwiększyła się liczba prezentowanych obrazów, jednak rozwieszono je z większymi odstępami, unikając umieszczania w więcej niż dwóch rzędach. Zmniejszono natomiast liczbę rzeźb (Dobrowolski 1952).

Powrót widma

Zmiany, do których dochodziło w przeciągu kilkudziesięciu pierwszych lat istnienia galerii w Sukiennicach i które obejmowały zarówno jej charakter programowy, jak i wygląd, zostały zakłócone przez powrót widma wczesnego, dziewiętnastowiecznego muzeum sztuki. Pierwszy raz nawiedziło ono wnętrza budynku w 1974 roku, kiedy rozpoczęły się prace nad nową koncepcją galerii pod kierunkiem Mieczysława Porębskiego, świeżo powołanego na stanowisko kuratora Działu Nowoczesnego Polskiego Malarstwa i Rzeźby, oraz artysty plastyka Andrzeja Pawłowskiego z Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (Bezwińska 1980: 87–88).

Ze względu na to, że galeria w Sukiennicach, jaką można było zwiedzać w latach 50. i 60. XX wieku, przeciwstawiała się mocno programowi oraz wyglądowi tego miejsca z końca XIX wieku, pomysły zrealizowane przez Porębskiego zostały szybko zauważone. Sam kurator opisywał ją w ten sposób:

(...) Postanowiliśmy nadać ekspozycji charakter retro, co było w tamtym czasie pewną nowością (...). Stąd powrót do pompejańskiego koloru ściany, na którym malarstwo akademickie, historyczne, *Pochodnie Nerona* czy *Hołd pruski* nabierają blasku i tłumaczą się bardziej niż w higienicznej białej sali współczesnego gmachu muzealnego. I wtedy zdecydowaliśmy też, że będą palmy, niestety nie udało się znaleźć kanap (...). Była to właśnie próba uchwycenia tradycji, klimatu naszego muzeum z czasów, kiedy się kształtowało, klimatu, który potem się wytracił, obowiązywała opinia, że obraz musi mieć przestrzeń, że między obrazami musi być biała, pusta ściana, że nie wszystko się do wystawienia kwalifikuje, w następstwie obrazy po prostu znikają – i ze ścian, i z pamięci – było ich coraz mniej (Czerni 1992: 168).

Dla Porębskiego najważniejsze było więc takie wyeksponowanie kolekcji, dzięki któremu znaczenia poszczególnych dzieł sztuki stałyby się wyraźniejsze.

Podkreślał w tym celu dwa aspekty ekspozycji: wzajemne umiejscowienie względem siebie obiektów oraz odpowiednią aranżację, która „wspomagałaby” sposób tworzenia znaczeń zawarty immanentnie w samych dziełach.

Ten pierwszy aspekt polegał na odpowiednim zestawianiu kontrastowych bądź bliźniaczych obrazów, rzeźb, wątków i motywów. Porębski od wielu lat badał tworzenie się oraz przemiany polskiej ikonografii narodowej, którą łączył z romantyczną formacją intelektualną (Porębski 1962). W wizualizacji jego badań, którą stała się przestrzeń galerii w Sukiennicach, można było zauważyć obecność wskazywanych przez niego cykli ikonograficznych: tych przedromantycznych (cykl królewski, cykl hetmańsko-żołnierski, cykl aktualno-patriotyczny), romantycznych (cykl żywych bohaterów dążeń niepodległościowych, cykl historyczny, cykl miejsc serdecznych) oraz poromantycznych (cykl żołnierski, cykl niepodległościowy, cykl historyczny, cykl nastrojowy) (Porębski 1967). Widz zwiedzający Sukiennice miał okazję zobaczyć przekształcanie się jednych cykli w drugie: wątki neosarmackie pojawiające się u Michałowskiego; postaci zamyślonych mężów stanu w osobach Dembińskiego, Mickiewicza i Stańczyka; obecność motywów romantycznych u Grottgera czy Matejki; tematyka ludowa związana z krajobrazami. Dzieła artystyczne stanowiły dla Porębskiego odrębne całości, ale jednocześnie były uwikłane we wzajemne relacje. Nie można się więc dziwić, że na honorowym miejscu umieścił on dzieła Jana Matejki (*Hołd pruski*, *Wernyhora*), to w nim bowiem odnajdywał obecność największej liczby kontekstów charakterystycznych dla polskiej sztuki dziewiętnastowiecznej (Porębski 1967: 99). *Wernyhora* otwierał salę poświęconą sztuce historyzmu, a jej zwieńczeniem był umieszczony na honorowej, szczytowej ścianie *Hołd pruski*.

Drugim ważnym akcentem w ekspozycji Porębskiego w Sukiennicach było nawiązywanie do dawnych, dziewiętnastowiecznych sposobów eksponowania dzieł sztuki w muzeach. Obrazy ponownie otrzymały ciężkie, złożone ramy, rzeźby stanęły wśród malarstwa, pojawiły się rośliny w donicach, kanapy, na których można było siąść i oglądać przez długi czas zgromadzoną sztukę. Kurator podkreślał również, że obrazy zostały powieszono o wiele gęściej, niż było to wcześniej, jednak nie ośmielił się ustawić aż tylu ich rzędów, jak miało to miejsce pod koniec XIX wieku (Bezwińska 1980: ryc. 51–54).

Ciekawym sposobem na nawiązanie do historycznych ekspozycji w Sukiennicach było pomalowanie ścian każdej z sal innym kolorem, wliczając w to słynną pompejańską czerwień sali *Hołdu pruskiego*. Co znamienne, ten kolor można było zobaczyć w Sukiennicach jedynie w latach 1883–1900, później bowiem przez 50 lat ściany miały barwę złamanej zieleni („dopełniającej w stosunku do czerwonego tonu płócien Matejki”, Dobrowolski 1954: 17), a następnie, aż do remontu z lat 70. XX wieku, były one białe. Porębski, przywracając kolor ścian, jaki istniał jedynie przez krótki czas – patrząc w skali całej historii galerii w Sukiennicach – odwołał się jedynie do wczesnego, przygotowawczego jej wyglądu, kiedy miała zupełnie inny charakter. W ten sposób zdecydowanie przeciwstawił się poprzedniemu wy-

glądowi ekspozycji w Sukiennicach, który na 20 lat zamienił wnętrza tej galerii niemal w *white cube*. Tę zmianę – z dawnej wystawy zagospodarowanej wieloma przedmiotami do surowej, monochromatycznej przestrzeni współczesnej ekspozycji sztuki – Reesa Greenberg określiła jako „odejście od struktur przypominających przestrzeń domową w kierunku budynków, które kojarzą się z handlem i przemysłem” (Greenberg 2012: 82). Porębski odwrócił ten proces, posługując się jedynie niektórymi narzędziami z zasobnika wyglądu modernistycznego muzeum, jakie dostał w spadku po poprzednich kuratorach galerii w Sukiennicach.

Co więcej, nie umieszczono na ekspozycji tak różnorodnego zbioru obiektów, jak miało to miejsce w końcu XIX wieku: galeria Porębskiego nie obejmowała ani sztuki cerkiewnej, ani średniowiecznej, nie było rzemiosła, zabytków historycznych ani archeologicznych. Ograniczono się do tej sztuki, którą można powiązać z czasami, kiedy Sukiennice otrzymały funkcję muzealną. W 1959 roku zmieniono na całym pięttrze budynku podłogę na zimne płyty marmurowe i wstawiono portale drzwiowe z tego samego materiału, jednak po otwarciu wystawy w 1975 roku publiczność nie uzyskała z powrotem możliwości przechadzania się po ciepłym, swojskim parkiecie. Pozostawiono wciąż pantofle muzealne, a więc nastrój „dziewiętnastowiecznego salonu” we wnętrzach Sukiennic musiał pozostać mocno umowny.

Ta kwestia dobrze pokazuje, iż Porębski nie rekonstruował konkretnego wyglądu Sukiennic z początków istnienia w nich Muzeum Narodowego, a jedynie odnosił się do pewnego stereotypu ich wyglądu, znanego – mniej lub bardziej – większości jego publiczności (była to owa sztuka, która nie zniknęła „z pamięci”). Jak pisał on w przewodniku po swojej wystawie:

Całą sztukę XIX wieku uczymy się dziś widzieć i pojmować nie tylko od strony jej wartości malarsko-formalnych, lecz także w jej własnych kategoriach pojęciowych, uwikłaną w jakże złożony system odniesień znaczeniowych – system motywów, tematów i cykli znaczeniowych, w których znajdowały swe uzewnętrznienie przewodnie idee, mity i obsesje epoki (Porębski 1991: 12).

Wynika z tego wszystkiego istotna dla dalszych rozważań kwestia – dla Porębskiego o wiele mniej ważne było odtworzenie rzeczywistego wyglądu i programu galerii w Sukiennicach niż uobecnienie mgliście zapamiętanego lub wyobrażonego widma (Marzec 2015: 128–130; Derrida 2016) tej galerii, które wciąż istniało pomiędzy dziełami tam zgromadzonymi, kształtem sal oraz siłą tradycji Muzeum Narodowego w Krakowie rozumianego jako jedno z najstarszych muzeów w Polsce.

Heritage hang

Widmowa galeria w Sukiennicach przygotowana przez Mieczysława Porębskiego wpisywała się w ogólnoeuropejski powrót do pewnych historycznie uwarunko-

wanych sposobów myślenia o muzeach sztuki niewspółczesnej (szczególnie akademickiej i dziewiętnastowiecznej), jaki rozpoczął się w latach 70. – *the heritage hang*.

Termin został wprowadzony przez Timothy'ego Clifforda (Clifford 1982), który działając w Miejskiej Galerii Sztuki w Manchesterze (w latach 70.) i w Szkockiej Galerii Narodowej w Edynburgu (w latach 80.), stał się pionierem w redekowaniu historycznych ekspozycji muzealnych, tak aby odwoływały się do okresu, w jakim powstawały prezentowane w nich dzieła. Clifford i inni kuratorzy idący jego tropem (tacy jak np. Michael Jaffé, dyrektor Fitzwilliam Museum w Cambridge od 1975 roku) nawiązywali w swoich projektach przede wszystkim do tradycji brytyjskiej rezydencji dworskiej, pełnej sztuki, lecz wygodnej w przebywaniu, oraz, w mniejszym stopniu, do wspaniałych włoskich pałaców, gromadzących sztukę od pokoleń i udostępniających ją szerokiej publiczności bez większych zmian w wystroju i kształcie ekspozycji (*The Country House...* 2016).

Clifford krytykował modernistyczne wnętrza ekspozycyjne za to, że „używają szalowanego betonu, stali i dębu białego w celu zwrócenia uwagi na własną architekturę, tworząc jednocześnie nieprzyjazne środowisko dla obrazów” (Clifford 1982: 106). Miało to skutkować utratą komunikatywności dla widza oraz nadawaniem „nienaturalnych” kontekstów dziełom sztuki, szczególnie tej dawnej (np. religijnej). Kolejne dobrze przyjęte realizacje muzealne w duchu *heritage hang* sprawiły, że popularność tego typu rozwiązań wzrastała. W 1986 roku dziennikarz z „Daily Telegraph” mógł domagać się kolejnych remontów:

Pomimo otrzymania od muzeów z całego świata lekcji na temat odpowiedniego podejścia do historycznych wnętrz i wieszania dawnej sztuki, nasi akademicy wciąż starają się traktować dzieła w izolacji. Ich ideał to pojedyncze płótno powieszona na pustej, bezbarwnej ścianie, przez co całkowicie ignorowana jest potęga dobrej architektury i mocnych kolorów. W rezultacie wiele wnętrz naszych muzeów zostało zneutralizowanych przez sufity podwieszane, ściany powleczone jutą, bezsensowne gabloty i mnóstwo zużytych galonów białej farby (Stamp 1986).

Tekst odnosił się przede wszystkim do wyglądu Galerii Narodowej w Londynie. Zaczęła ona zmieniać swoje wnętrza w duchu *heritage hang* dopiero w połowie lat 80., jednak remontów dokonano tam w sposób zróżnicowany – Wilkins Building, gdzie można oglądać malarstwo wiktoriańskie, zostało przemodelowane na brytyjski salon w stylu dziewiętnastowiecznym, zaś Sainbury Wing z nowożytnym malarstwem włoskim miało przypominać bazylikę „raczej z pomalowanymi ścianami niż z adamaszkami na nich i z pewną włoską surowością wnętrza” (Saumarez Smith 2007: 621). W ten sposób sztuka została umiejscowiona w otoczeniu dokładnie takim, w jakim pojawiała się oryginalnie w przeszłości.

Helen Rees Leahy zauważa, że wszystkie powyższe galerie sztuki łączy nie tylko chęć odwzorowania dawnego wyglądu przestrzeni muzealnych, lecz także swoista nostalgia za ówczesnym modelem funkcjonowania artystycznej sytuacji komunikacyjnej:

Punktem odniesienia dla tych projektów (...) [był – przyp. F.S.] luźno pojęty montaż dawnych wyznaczników eksponowania dzieł sztuki. Dlatego też połączenie w całość obrazów, rzeźb i mebli w Cliffordowskim „heritage hang” określa jego stanowisko na temat tego, jak malarstwo wielkich mistrzów powinno być oglądane i rozumiane przez dzisiejszą publiczność: to znaczy w ramach określonego zespołu dzieł sztuk pięknych i dekoracyjnych, który przywoływałby wygląd arystokratycznej galerii malarstwa. Nacisk został tutaj położony na wartość kulturową kolekcjonowania dzieł sztuki (Leahy 2012: 146).

Leahy nazywa ten typ ekspozycji „wystawą o wystawie” (Leahy 2012). Byłaby to wystawa, której wygląd stanowi albo aluzję do jakiejś innej, wcześniejszej, albo wręcz jej rekonstrukcję. Jednak zdaniem autorki, o ile wystawy czasowe mogą dzięki takiemu przetwarzaniu stać się inspiracją dla badań historycznych, refleksji kuratorskiej albo wartościowych przeżyć dla publiczności, o tyle odkrywczosc wystaw stałych naśladowujących swój dawny wygląd jest o wiele mniejsza. „Niekiedy muzeum jest nawiedzane przez poprzednią ekspozycję i jedynie ponowne jej przemyślenie przez publiczność może wygnąć ducha” (Leahy 2012: 153). Galerie obciążone historycznym balastem mogą stać się nieczytelne dla współczesnego widza, który ma inne przyzwyczajenia w oglądaniu dzieł sztuki, jak również inne wymagania względem infrastruktury w gmachach publicznych.

Uzasadnieniem dla, jak się zdaje, dość powierzchownego stwierdzenia Leahy może być zaproponowane przez Jeana Duvignauda rozróżnienie ceremonii społecznej i ceremonii teatralnej (Duvignaud 2005). Duvignaud podkreślał, że udział w ceremoniach jest nakierowany na doznania (oraz cele) związane ze wspólnotą, w której się uczestniczy. O ile jednak ten pierwszy rodzaj ceremonii stanowi zapowiedź zmiany społecznej (wywołuje późniejsze „działanie” wśród uczestników), o tyle ten drugi stanowi odroczenie, zawieszenie zdolności działania: „Grupa zamyka się nieuchronnie w powtarzaniu, odgradzając się tym samym od doświadczenia prometejskiego – twórczego, innowacyjnego, tworzącego nowe sytuacje – za to gromadząc i spajając rozłączone swe części” (Duvignaud 2005: 198).

Wydaje się, że Leahy w podobny sposób wartościuje te dwa rodzaje ceremonii: tylko inicjatywy kulturowe dążące do zmiany społecznej, rozbicia ustalonych porządków i podważania spójności grupy zostają uznane przez nią za ciekawe, są bowiem innowacyjne. Wystawy rekonstruujące dawny wygląd ekspozycji muzealnej, jak i reprodukujące dawne sposoby ich zwiedzania uwikłane są, zdaniem Leahy, nieodwołalnie i w karygodny sposób w niesprawiedliwość społeczną. Mogłaby ona powiedzieć za Duvignaudem, że ich uczestnicy prowadzą „somniałboliczne czynności”, bezrefleksyjne, i tak naprawdę bezwartościowe.

Nie wydaje się jednak, aby wszelkie retrokonstrukcje wystaw sprowadzały się tylko do bycia czczą ciekawostką, która ma przyciągnąć widzów swoim nostalgicznym wyglądem. Dzięki temu, że muzea nie mają pełnej kontroli nad czynnościami zwiedzających i ich reakcjami wobec przeżywanej ekspozycji, odtwarzanie dawnego wystroju nie musi jednocześnie rekonstruować relacji władzy arystokratycznego nadawcy ekspozycji nad prostym widzem. Pouczał o tym zarówno Michel de Certeau, pisząc o taktykach sprzeciwu podejmowanych przez

uczestników kultury względem instytucji społecznych sprawujących nad nimi władzę (de Certeau 2008), jak również John Fiske, który kategoryzował formy oddolnego sprzeciwu na uniki (czyli bierność wobec przekazu władzy) i produkcję (czyli wykorzystywanie schematów wiedzy do wytwarzania własnych sensów) (Fiske 2010: 51).

Co więcej, należy docenić wygodę pewnych elementów dawnego sposobu eksponowania dzieł sztuki w muzeach, z których bardzo często w latach 50. XX wieku zabrano nagle wszelkie łąki, ramy na obrazach zamieniono na cienkie deseczki, a wystrój ograniczono do jaskrawych świetlówek i śnieżnobiałych ścian (Greenberg 2012). Powrót do przestrzeni bardziej osobistej sprawiał, że istotnym elementem jej narracji stawały się: atmosfera dawnego wnętrza, odwołanie do pewnej formacji historycznej – nie tyle konkretnej wystawy odtworzonej w teraźniejszości, ile całej ówczesnej sytuacji artystycznej, społecznej i kulturowej.

Stosunki władzy stanowią jedynie część (choć oczywiście istotną) tworzących się skojarzeń. Kolonializm w ekspozycjach muzealnych objawia się zarówno w bezpośrednich przedstawieniach grup nieuprzywilejowanych (takich jak wizerunki Afrykańczyków, Azjatów czy chłopów), jak i w reprezentacjach relacji między wykształconymi klasami wyższymi a tą częścią publiczności, która miała o wiele mniej do powiedzenia na temat zasobów kolekcji. W tym sensie Leahy ma rację, domagając się ujawnienia kolonialnego podtekstu ekspozycji w British Museum: „pokazuje ona estetycznie intrygujący (choć historycznie obłudny) obraz początków British Museum oraz, tym samym, usprawiedliwia jego dzisiejsze przekonania o powszechności [własnej misji – przyp. F.S.]” (Leahy 2012: 146). Nie jest to chyba tak oczywiste w przypadku Muzeum Narodowego w Krakowie, w którym od początku pojawiały się np. obrazy artystów żydowskich (Gottlieb, Hirszenberg) i litewskich (Alchimowicz). Nie można jednak niestety tego powiedzieć o sztuce kobiet, ponieważ lista ich nazwisk w historii galerii w Sukiennicach ogranicza się do Bilińskiej-Bohdanowiczowej, Boznańskiej, Pająkównej i najwyżej kilku innych.

Heritage hang oznaczało również dla sztuki powrót do specyficznie takiego otoczenia, do jakiego była ona bardzo często przeznaczona przez artystów. Konteksty, w które dzieła danego okresu wpisywane są przez historyków sztuki w ich wyobraźni, na wystawie mogą zostać uobecnione na sposób fizyczny. Czy może być to inspiracją do „ciekawych historycznych spostrzeżeń”, których wymaga od ekspozycji Leahy? Wystawa stała poprzez długi okres swojego trwania może mówić o pragnieniu pewnego zakorzenienia i potrzebie odwoływania się do określonego mitu czasów, które przywołuje. W ten sposób jej znaczenie wykracza poza cele ściśle historyczno-artystyczne czy kuratorskie, a jednocześnie sprzeciwia się redukcijnemu podejściu Duvignauda do ceremonii społecznych, których celem nie jest zrywanie z określonym porządkiem społecznym, ale potwierdzanie tożsamości grupy.

Takie zadania, jak się wydaje, realizował projekt Porębskiego, nawet jeśli część widzów nie uświadamiała sobie tej jego strony. Galicja i polskie malarstwo dziewiętnastowieczne same w sobie stanowią odrębne mity złotego wieku; Sukiennice przyczyniły się do ich wytworzenia, ale również w potężny sposób same korzystają z tych konotacji. Sam Porębski mówił o roli muzeów takimi słowami:

Twardo stoję na stanowisku, że na pewnym etapie muzeum samo staje się całością, zabytkiem, który należy chronić jako całość, bo sposób, w jaki ono powstało, w jaki zebrał się ten, a nie inny zespół obrazów, rzeźb, wytworów rzemiosła artystycznego, grafiki, też ma znaczenie kulturowe i jest wartością, którą należy chronić. Uważam, że widz ma prawo do tego, żeby wracać do muzeum jak do swego, i jeżeli już sobie przyswoił pewien układ, pewien sposób działania muzeum (...), to ma prawo do tej własności (...) (Czerni 1992: 166–167).

Czy te cele udało się przechować?

Pośmiertne życie galerii Porębskiego

Remont budynku Sukiennic w latach 2006–2010 doprowadził do kolejnej zmiany w galerii na pierwszym piętrze. Zarówno obecny jej kształt (autorstwa Barbary Ciciory i Aleksandry Krypczyk), jak i reakcja na niego uwidaczniają, jak mocno wciąż działa widmo dziewiętnastowiecznych Sukiennic.

Obecna ekspozycja, mimo że jest autorskim pomysłem kuratorek, w dużym stopniu nawiązuje do dziedzictwa pozostawionego przez Mieczysława Porębskiego. Dążono do jeszcze wierniejszej rekonstrukcji wybranych elementów wyglądu galerii dziewiętnastowiecznej, np. udało się odtworzyć pierwotny wygląd kanap znany z fotografii sprzed stu lat, zlikwidowano nieoryginalny kształt świetlika sufitowego, zadbano o dekorację klatki schodowej. Z drugiej strony wprowadzono w przestrzeń galerii kilka nowoczesnych rozwiązań, takich jak winda, klimatyzacja i w pełni sztuczne oświetlenie. Zburzono wszystkie ścianki działowe, dzięki czemu ekspozycja ma o wiele większą przestrzeń.

Zmiany te wydają się jednak na tyle drobne, że można mówić, iż w tym względzie kuratorki poszły całkowicie po linii myślenia Porębskiego – ich celem było „przede wszystkim podkreślenie patriotyczno-niepodległościowego charakteru kolekcji oraz przypomnienie korzeni Muzeum, które powstało w wyniku społecznego ruchu, w okresie zaborów” (Bik 2011: 79). Dążyły one do tego, aby wystawa porządkowała sztukę XIX wieku w sposób chronologiczno-problemowy, „pozwalając dostrzec nie tylko najwybitniejsze dzieła i ich twórców, ale też uzyskać szerokie, całościowe spojrzenie na sztukę polską” (Krypczyk 2012: 13). Jak wynika z badań przeprowadzonych przeze mnie w 2013 roku wśród publiczności Sukiennic (Skowron 2014), zakładane przez Porębskiego oraz Krypczyk i Ciciore ogólne wzorce odbioru ekspozycji są realizowane, a widzowie traktują galerię jako wierny, pełny obraz polskiej sztuki dziewiętnastego wieku oraz jako zabytek sam

w sobie; przy tym nie zauważa się raczej drobnych przesunięć między programem ekspozycji z lat 70. a tym obecnym. Tak więc niniejsza wystawa przyczynia się do przekazania kolejnym generacjom zwiedzających widma dziewiętnastowiecznego muzeum, które zostało w tak sprawny sposób rozpoznane i wywołane przez Porębskiego.

Nawet te drobne zmiany doprowadziły jednak do odezwania się głosu innej rzeczniczki widma galerii w Sukiennicach, Marii Poprzęckiej (Poprzęcka 2010). W felietonie umieszczonym w „Dwutygodniku” punktowała zmiany w ekspozycji, które były dla niej nie do przyjęcia: zły kolor ścian, zmiana miejsca *Holdu pruskiego* Matejki, brak dialogowania ze sobą dzieł umieszczonych w analogicznych miejscach na ścianach, anachroniczne rozumienie procesu historyczno-artystycznego. O ile na temat wszystkich tych zmian można dyskutować, o tyle gwałtowność wzburzenia Poprzęckiej wydaje się nieadekwatna do stopnia, w jaki obecna ekspozycja jest wierna podejściu Porębskiego. Ma ona wszak analogicznie założony cel pokazania przemian polskiej sztuki w XIX wieku, posługuje się bardzo podobną estetyką *heritage hang* (której w dodatku nie radykalizuje, nie wprowadza bowiem np. wieszania obrazów w kilku rzędach), wykorzystuje niemal te same dzieła sztuki i – co najważniejsze – Sukiennice, z jakimi dzisiaj mamy do czynienia, podtrzymują życie widma wyglądu i programu ekspozycji w takiej formie, do jakiej przyzwyczaił widzów Porębski. To nadal metafikcja, *mise en abyme*: opowieść o początkach istnienia Muzeum Narodowego w Krakowie i przestrzeni Sukiennic jako muzeum sztuki współczesnej, gdzie dzieła malarskie oraz rzeźbiarskie funkcjonują w harmonijnie stworzonej dla nich i przez nie same scenarii, która w dodatku posługuje się na tyle konserwatywnym, uświęconym kodem narracji, że jest on zrozumiały dla większości widzów odwiedzających tę ekspozycję.

Głos widma Sukiennic

Zwiedzanie muzeów ma znamiona rytuału, którego celem jest zadomowienie w przestrzeni i wspólnocie (Duncan 1995; Popczyk 2011). Widmo Sukiennic wzywa do przeniesienia się w czasie w XIX wiek i obiecuje, że będzie to doświadczenie wygodne, bezpieczne i kontemplatywne. Nie będzie ono narzędziem zmiany społecznej, ale jedyną zmianą, jaką będzie mogło wywołać, to zmiana indywidualna, polegająca raczej na potwierdzeniu przynależności do wspólnoty niż jej rewolucjonizowaniu. Stąd pochodzi naśladowanie przestrzeni domowej przez ekspozycję w ściśle określonych warunkach, podlegających kontroli ze strony kuratorów, osób pilnujących i przewodników, przy jednoczesnym wrazeniu kontaktu z czymś znajomym, czego istnienie się przeczuwało, lecz dokładnie nie zdawało sobie sprawy z jego charakteru (Marzec 2015: 11).

Derridiańskie widma bardzo często lokują swoją opowieść w konkretnym miejscu i przekonują, że uosabiają immanentny charakter danej okolicy, z którego

nie da się wydostać. Dlatego nawiedzają miejsca o wyrazistym charakterze i dłuższej historii, takie jak galeria w Sukiennicach – i z tego też powodu protest wzbudza rozjaśnienie koloru ścian na wystawie (mimo że ten kolor, jak się okazuje, wcale nie należał do jej niezwykłej tradycji) albo zmiana w sposobie jej narracji (również mającej raczej krótką historię). Co znamienne, galeria autorstwa Porębskiego nie była tak radykalna i konsekwentna jak propozycje jego kolegów z Zachodu – nie zdecydował się on na całkowite zrekonstruowanie dziewiętnastowiecznego wyglądu i programu galerii w Sukiennicach, przez co na tle np. Galerii Narodowej w Londynie jego ekspozycja wydaje się mocno konserwatywna. Aby jednak widmo mogło działać, muszą być pozostawione w przestrzeni chociaż drobne ślady tego, czym ono niegdyś było.

Nie może dziwić, że widmo domaga się uobecnienia absolutnego, to znaczy zrealizowania wszystkich jego żądań. Byłoby to jednak niemożliwe z dwóch powodów. Po pierwsze, oznaczałoby to likwidację obecnie istniejących przestrzeni, które zostałyby zastąpione przez te widmowe, a po drugie, musiałyby dojść do rzeczywistego, obiektywnego cofnięcia czasu. Zatem nie tylko ekspozycja w Sukiennicach musiałaby zamienić się w „niezwykły” magazyn, wypełniony różnego rodzaju obiektami, które pierwotnie się tam znajdowały, lecz także zmienić musieliby się jej zwiedzający – stać się na powrót uczestnikami dziewiętnastowiecznej komunikacji między artystami, muzeami i publicznością. „Rytualne znaczenie muzeum polega także na (...) przeciwstawianiu się nieodwracalności przemijania” (Porębski 2011: 288). Dzisiaj, dzięki zawieszeniu niewiary w czasie zwiedzania Sukiennic, odbywa się to indywidualnie. Tak więc, idąc za radą Derridy, widma muzeum w Sukiennicach nie należy egzorcyzmować ani starać się spełnić wszystkich jego wymagań, lecz trzeba brać je pod uwagę i nauczyć się z nim żyć (Derrida 2016: 12–16).

Bibliografia

Bezwińska J.

1980 *Sprawozdanie z działalności Muzeum Narodowego w Krakowie w latach 1974–1976*, „Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie”, vol. XII, Kraków.

Bik K.

2011 *Rejtan zamiast Hołdu pruskiego, czyli co się zmieniło w Galerii?*, [w:] *Nowe Sukiennice... ale o co chodzi? Historia remontu i modernizacji Galerii Sztuki Polskiej XIX wieku w Sukiennicach*, Oddziały Muzeum Narodowego w Krakowie, red. K. Bik, Kraków.

Certeau M. de

2008 *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków.

Clifford T.

1982 *The Historical Approach to the Display of Paintings*, „The International Journal of Museum Management and Curatorship”, vol. 1.

„Czas”

1884 *Muzeum Narodowe w Krakowie*, „Czas”, nr 241.

Czerni K.

1992 *Nie tylko o sztuce*, Wrocław.

Derrida J.

2016 *Widma Marksa. Stan długu, praca żałoby i nowa Międzynarodówka*, przeł. T. Załuski, Warszawa.

Dobrowolski T. (red.)

1952 *Rozprawy i sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie za rok 1951*, Kraków.

1954 *Rozprawy i sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie za rok 1952*, Kraków.

Duncan C.

1995 *Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums*, Oxon.

Duvignaud J.

2005 *Ceremonia społeczna i ceremonia teatralna*, przeł. L. Kolankiewicz, [w:] *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. L. Kolankiewicz, Warszawa.

Fiske J.

2010 *Zrozumieć kulturę popularną*, przeł. Katarzyna Sawicka, Kraków.

Greenberg R.

2012 *Redystrybucja wystawionego. Argument za ponownym rozważeniem przestrzeni*, przeł. K. Kolenda, [w:] *Display. Strategie wystawiania*, red. M. Hussakowska, E.M. Tatar, Kraków.

Kopff A.

1962 *Muzeum Narodowe w Krakowie. Historia i zbiory*, Kraków.

Krypczyk A.

2012 *Historia galerii w Sukiennicach*, [w:] *Galeria Sztuki Polskiej XIX wieku w Sukiennicach. Przewodnik*, red. B. Ciciora, A. Krypczyk, Kraków.

Leahy H.R.

2012 *Making an Exhibition of Ourselves*, [w:] *Museums and Biographies: Stories, objects, identities*, red. K. Hill, Woodbridge.

Marzec A.

2015 *Widmontologia. Teoria filozoficzna i praktyka artystyczna ponowoczesności*, Warszawa.

Muzeum Historyczne Miasta Krakowa

„Cyfrowy Thesaurus”, sygn. MHK-2434/N/2, Henryk Hermanowicz, Galeria Sztuki Polskiej XIX w. w Sukiennicach.

„Cyfrowy Thesaurus”, sygn. MHK-2436/N/3, Henryk Hermanowicz, Galeria Sztuki Polskiej XIX w. w Sukiennicach.

„Cyfrowy Thesaurus”, sygn. MHK-2437/N/3, Henryk Hermanowicz, Galeria Sztuki Polskiej XIX w. w Sukiennicach.

Popczyk M.

2011 *Ekspozycja muzealna a problem zadomowienia*, „Anthropos?”, nr 16–17, <http://www.anthropos.us.edu.pl/anthropos9/texty/popczyk.htm> [dostęp: 3.05.2016].

Poprzęcka M.

1986 *Czas wyobrażony. O sposobach opowiadania w polskim malarstwie XIX wieku*, Warszawa.

2010 *Nowe Sukiennice – Rubinstein i palcówki*, „Dwutygodnik”, nr 42, <http://dwutygodnik.com/arttykul/1536-nowe-sukiennice-rubinstein-i-palcowki.html> [dostęp: 2.10.2016].

Porębski M.

1962 *Malowane dzieje*, Warszawa.

1967 *Z problematyki metodologicznej badań nad ikonografią polskiego romantyzmu*, [w:] *Romantyzm. Studia nad sztuką drugiej połowy wieku XVIII i wieku XIX. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa, listopad 1963, [b.red.], Warszawa.

1991 *Muzeum Narodowe w Krakowie. Galeria Polskiego Malarstwa i Rzeźby XIX wieku w Sukiennicach*. Przewodnik, Kraków.

2004 *Krytycy i sztuka*, Kraków.

2011 *Muzeum – grób czy skarb?*, [w:] *Spotkanie z Ablem*, Kraków.

Saumarez-Smith Ch.

2007 *Narratives of Display at the National Gallery, London*, „Art History”, vol. 30, nr 4.

Skowron F.

2014 *Odbiorca staje się nadawcą. O badaniach etnologicznych w przestrzeni muzealnej*, „Pismo Antropologiczne Barbarzyńca”, nr 1, <http://barbarzynca.com/archiwum?issue=1311> [dostęp: 1.02.2016].

Sokołowski M.

1884 *Wystawa zabytków z czasów Jana III w Sukiennicach krakowskich w roku 1883*, Kraków.

Stamp G.

1986 *The Artless Treatment of our National Galleries*, „Daily Telegraph”, 3.11.1986, cyt. za: Saumarez Smith C., *Narratives of Display at the National Gallery, London*, „Art History” 2007, vol. 30, nr 4.

The Country House...

2016 *The Country House Collection vs the Modern Museum*, „English Country House Art”, <http://englishcountryhouseart.blogspot.com/2015/06/the-country-house-collection-v-modern.html> [dostęp: 2.10.2016].