

Dorota Kielak

(Warszawa)

O KULTUROTWÓRCZEJ ROLI MUZEUM W PROJEKCIE MIECZYŚŁAWA TRETERA

ABOUT THE CULTURETIC ROLE OF THE MUSEUM IN THE PROJECT OF MIECZYŚŁAW TRETER

Abstract

The article addresses the problem of the culture-creating role of museums designed by Mieczysław Treter in the first years of the Second Polish Republic – an art historian from Lviv, the curator of the Museum of the Lubomirski family name in Lviv and the director of the State Art Collection in Warsaw. The publicist of this author is a testimony of how in the first years after Poland regained independence, attempts were made to develop a new way of thinking about the culture-forming function, status and formula of Polish museums, adequate to the changed realities of life in a free state. It formulated the postulate of treating museums as an institution of Polish cultural policy, an institution supporting the rebuilding of an independent state and its status on the international arena. In the perspective of the perceived role of museum outlets, the way of thinking about culture understood as a constant update of historical values was revealed at the same time. The museum discourse of Treter also revealed the shortcomings of extra-banking thinking about culture, which on the threshold of independence – on the one hand – was to be harnessed in state-building processes, and on the other – to realize values developed in the years of national captivity.

Key words: culture, museums, Poland's independence, Mieczysław Treter

Słowa kluczowe: kultura, muzea, niepodległość Polski, Mieczysław Treter

*

Przestrzeń refleksji na temat formuły i przyszłości narodowej kultury, poddawanej weryfikującej ocenie na początku istnienia II Rzeczypospolitej, w zna-

czący sposób wypełniał dyskurs muzeologiczny. W pojawiającej się wówczas publicystyce poświęconej muzeom starano się wypracować nowy sposób myślenia o kulturotwórczej funkcji, statusie i formule polskich placówek muzealnych, adekwatny do zmienionych realiów życia w wolnym państwie, a jednocześnie wspierający wypracowywany projekt polskiej kultury. Osobą, której głos dość silnie wybrzmiewał w tak określonej społecznej dyskusji, był historyk sztuki Mieczysław Treter – znany już jako autor wydanej w 1917 r. pionierskiej pracy *Muzea współczesne. Studium muzeologiczne*. W publikacji tej omówione zostały istniejące na ziemiach polskich muzea, a także zdefiniowane zostały muzealne potrzeby czasu wojennego przełomu¹. Małgorzata Wawrzak uznała to opracowanie za „jedno z podstawowych do badań wczesnych instytucji muzealnych na terenach dawnej Rzeczypospolitej”². Treter napisał je w odpowiedzi na uchwałę podjętą podczas I Zjazdu Reprezentantów Muzeów Polskich, odbywającego się na wiosnę 1914 r. w Krakowie, która – wychodząc naprzeciw potrzebom kulturalnym definiowanym jeszcze przed wybuchem wojny – „nakładała na utworzony wówczas «Związek Muzeów Polskich» obowiązek dokonania wszelkich starań w celu opracowania i wydania naukowej monografii polskich muzeów”³. Autor wspomnianego opracowania miał wszelkie kompetencje do opracowania tego typu dzieła, od początku swojej zawodowej aktywności wykazywał się bowiem zaangażowaniem w działalność muzealną: już w 1918 r. pracował jako kustosz w Muzeum im. Lubomirskich⁴, a następnie od 1922 do 1924 r. piastował stanowisko dyrektora Państwowych Zbiorów Sztuki w Warszawie⁵. W 1922 r. opublikował też szkic zatytułowany *Organizacja zbiorów państwowych Rzeczypospolitej Polskiej*, w którym znalazł się zupełnie nowy w polskim dyskursie muzeologicznym wątek upaństwowienia muzeów. Obecność tego właśnie wątku wydaje się tyleż oczywista – gdy weźmie się pod uwagę zmienione realia polityczne, w których Treter rozważał znaczenie muzealnej działalności dla rozwoju narodowej kultury – co priorytetowa dla opisanie sposobu upaństwowiania kultury

¹ M. Treter, *Muzea współczesne. Studium muzeologiczne. Początki, rodzaje, istota i organizacja muzeów. Publiczne zbiory muzealne w Polsce i przyszły ich rozwój*, Kijów 1917, s. 33. Na temat znaczenia tego opracowania w dziejach polskiej muzeologii zob. A. Tolysz, „Odpowiednie dać rzeczy słowo” – Przemiany w polskiej definicji „muzeum” w XIX i XX wieku, <http://muzeumpamieci.umk.pl/?p=626> (dostęp 18.11.2017). Por. także: M. Wawrzak, *Studium muzeologiczne Mieczysława Tretera*, <http://muzeumpamieci.umk.pl/?p=626> (dostęp 18.11.2017).

² M. Wawrzak, dz. cyt.

³ Tamże.

⁴ <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Treter-Mieczyslaw;3989026.html> (dostęp 04.09. 2018).

⁵ Tamże.

w pierwszych latach niepodległej Polski. Po 1918 r. muzea miały bowiem pełnić przypisaną sobie rolę instytucji podtrzymującej i promującej narodowy dorobek jako poddane rygorom wyraźnie i świadomie określonej polityki kulturalnej, a jednocześnie politykę tę precyzowały formułą swojego funkcjonowania.

Treter bardzo wyraźnie upominał się o zmianę statusu większości placówek muzealnych i stworzenie muzeów państwowych. Można odnieść wrażenie, że brak takich muzeów dyskwalifikował w jego mniemaniu cały polski dorobek muzealny i umniejszał jego kulturotwórczą rolę.

Polska odrodzona znalazła się jako państwo w osobliwych wprost warunkach: nie posiadała żadnych zbiorów artystycznych, żadnych muzeów, gdyż zaborcy i okupanci nie zostawili jej dosłownie nic po sobie w tej dziedzinie, poza przedmiotami związanymi ściśle z architekturą dawnych polskich zamków i pałaców królewskich oraz gmachów państwowych. W ciągu długich lata niewoli nie było, rzecz prosta, odpowiednich ku temu warunków, aby w Polsce mogły powstawać i bujnie rozwijać się muzea, tak jak w innych państwach, gdzie ze zbiorów panujących tworzone najwspanialsze muzea państwowe⁶.

Biorąc pod uwagę fakt, że przez cały wiek XIX istniało na terenach dawnej Rzeczypospolitej kilkaset najróżniejszych muzeów⁷, które zresztą Treter w znakomitej większości opisywał we wcześniejszej wspomnianej już pracy, jego diagnoza może wydawać się nazbyt surowa. Można powiedzieć, że nie docenił on ogromnego wysiłku wszystkich dziewiętnastowiecznych kolekcjonerów i muzealników. Jednak to pozorne umniejszanie roli polskich muzeów czasu zaborów było jedynie retorycznym wzmocnieniem apelu o tworzenie muzeów państwowych. Treter swój oskarżycielski wywód o tym, że „Polska stała się wśród państw, już nie tylko Europy, ale całego cywilizowanego świata, istotnie jedynym państwem nie posiadającym zgoła żadnych artystycznych ni historycznych kolekcji”⁸, kończył stwierdzeniem, że działo się tak, ponieważ nie posiadała „ani jednego własnego muzeum państwowego”⁹, dodając jednocześnie, że:

⁶ M. Treter, *Organizacja zbiorów państwowych Rzeczypospolitej Polskiej*, Warszawa 1922, s. 3.

⁷ Zob. wykaz muzeów polskich: http://muzeumpamieci.umk.pl/?page_id=74 (dostęp 23.03.2018).

⁸ M. Treter, *Organizacja zbiorów...*, dz. cyt., s. 4.

⁹ Tamże.

obowiązek racjonalnej polityki muzealnej w całym kraju, dbałość o wysoki poziom zbiorów muzealnych, tak prowincjonalnych, jak zwłaszcza stołecznych, należy obecnie przede wszystkim do państwa, nie zaś do gmin miejskich, organizacji społecznych i poszczególnych jednostek, jak to – z konieczności – było przed wojną¹⁰.

Powstanie muzeów państwowych miało sprzyjać – zgodnie z koncepcją Tretera – trosce o odpowiedni poziom polskich placówek muzealnych, o to, by np. nie „dochodziło [...] do gorszącego wzajemnego antagonizmu miast na gruncie muzealnym”¹¹ oraz „do tworzenia w jednym i tym samym mieście kilku muzeów o identycznym programie i zakresie”¹², by nie powierzano „odpowiedzialnych stanowisk kustoszy i dyrektorów muzealnych ludziom niefachowym, wcale do tego nie przygotowanym”¹³, wreszcie by nie zakupywano „hurtem towaru zabytkowego, bez względu na jego wartość istotną w ogóle i w szczególności na wartość jego muzeologiczną i kulturalną dla danego miasta, byleby zdobyć w najkrótszym czasie możliwie liczne zbiory, olśnić ilością różnych działów [...]”¹⁴.

Upaństwowienie muzeów w naturalny sposób pomogłoby w zachowaniu właściwego poziomu ich funkcjonowania, ale przede wszystkim pociągało za sobą zmianę w myśleniu o ich kulturotwórczej roli. Muzea, które przez cały XIX wiek były instytucjami służącymi zachowaniu i rozwijaniu polskiej kultury, w niepodległym kraju zaczęły być postrzegane jako instytucje poprzez kulturę tę wspierające proces odbudowy państwa. Muzea uwiarygodniają – według Tretera – wartość organizacji państwowej, niejako legitymizują prawo narodu do niezawisłego bytu. Pisząc, że Polacy lubią „ogromnie chwalić się – tak między sobą, jak zwłaszcza przed obcymi – kilkuwiekową kulturą, nie tylko naukową, ale i artystyczną”¹⁵, że są „dumni [...], często ponad miarę, ze swej sztuki, dawnej i współczesnej”¹⁶, podkreślał jednocześnie, że „we wszystko to jednak wierzyć [...] muszą obcy na dobre słowo”¹⁷, bo to, co najcenniejsze, „jest gdzieś w ukry-

¹⁰ Tamże, s. 8.

¹¹ Tamże, s. 4.

¹² Tamże.

¹³ Tamże.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Tamże.

ciu, mało komu dostępne, a jeśli już na widok publiczny wystawione, to w taki nieraz sposób, że chwalić się tym doprawdy trudno”¹⁸.

Nikt obcy – a jakże ich wielu i jak często, od r. 1918 począwszy, zjeżdża do Polski – nie może u nas na miejscu w sposób naoczny sprawdzić tej naszej kultury w celowo i racjonalnie zaaranżowanych instytucjach muzealnych, na podstawie charakterystycznych, niewątpliwie cennych, a pomysłowo dobranych i razem zestawionych poszczególnych okazów i kolekcji¹⁹.

Treter postrzegał muzea jako swojego rodzaju instrument promocji polskiej niepodległości. Przekonywał, że objęcie muzeów mecenatem państwowym, pozwalającym na profesjonalne zabezpieczenie polskiego dziedzictwa kulturowego, będzie wizytówką polskiej wolności, a przede wszystkim sposobem na odbudowę międzynarodowej pozycji Polski:

A idzie teraz, w dniu dzisiejszym [...] o godną reprezentację całego narodu, tradycji i kultury polskiej, zwłaszcza przed obcymi. Idzie o to, abyśmy, na podstawie świetnych nieraz zabytków minionej przeszłości, których, mimo wszystko, dość jeszcze w Polsce się znajduje, mogli zaświadczyć przed Europą całą, że nie jesteśmy parweniuszem, że i myśmy w ubiegłych wiekach postępowali naprzód, tworzyli, albo i kazali u siebie tworzyć – bo to na jedno w gruncie rzeczy wyjdzie – arcydzieła plastyki, architektury, rzeźby i malarstwa, żeśmy w nauce często dorównywali obcym, niejednokrotnie ich nawet prześcigali, i to za czasów bytu niepodległego, nie zaś dopiero po przyłączeniu nas do państw zaborczych²⁰.

Podkreślał, że tak zdefiniowaną dbałość o muzea narzucają „względy reprezentacyjne, polityczno-propagandowe, względy na opinię całego cywilizowanego świata, z którymi liczyły się i liczą zawsze nawet najpotężniejsze światowe mocarstwa”²¹. Za Janem Czekanowskim – etnografem i etnologiem związanym od 1913 r. z Uniwersytetem Lwowskim i mającym doświadczenie pracy w Muzeum Etnologicznym w Berlinie oraz Muzeum Narodów w Petersburgu²² – powtórzył, że „opinia obcych [...] nie jest tym bardziej obojętna dla nas, zbyt biednych

¹⁸ Tamże.

¹⁹ Tamże.

²⁰ Tamże, s. 6.

²¹ Tamże, s. 9.

²² Zob. O.G., *Profesor Dr Jan Czekanowski*, „Lud”, t. 51, cz. 1-10, 1966, s. 219-221.

do systematycznego przekupywania prasy²³, a „od tej ogólnej opinii zależy w znacznym stopniu nasz kredyt, nie tylko moralny...”²⁴. Dodawał, że „idzie tu o *prestige* narodu i państwa jako takiego”²⁵, podkreślając, że „rozumieją to nawet sowieci i dlatego w Rosji współczesnej muzea są jeszcze bogatsze, ciekawsze i liczniejsze, aniżeli były przedtem, przed upadkiem caratu”²⁶. Pisał, że taka jest polityka największych mocarstw światowych – że „tym się też tłumaczy, dlaczego agenci muzeów amerykańskich, angielskich, berlińskich, jeździli i dziś jeżdżą po całym świecie, zdobywając dla swych instytucji najcenniejsze okazy”²⁷. Swój apel o utworzenie muzeów państwowych formułował również na kanwie porównania Polski z takimi państwami, jak Czechosłowacja, Węgry, Finlandia²⁸, w których „jest cały szereg imponujących nie tylko ilościowym bogactwem, ale i jakością obrazów, państwowych muzeów”²⁹. Ocena poziomu instytucji muzealnych wyraźnie służyła Treterowi do porównania statusu poszczególnych państw europejskich. Pisał np., przytaczając słowa wspomnianego wyżej Czekanowskiego:

Pod względem organizacji muzealnej Polska stoi na ostatnim miejscu w Europie. Stosunki te najjaskrawiej ilustruje fakt, że Warszawa jest jedyną stolicą w Europie nie posiadającą większego, własnymi budynkami wyposażonego muzeum państwowego. Pozostaje ona pod tym względem w tyle nie tylko poza Helsingforsem, ześrodkowującym w swym Muzeum Narodowym piętnastu wybitnych uczonych muzealistów: Warszawa nie może równać się nawet i ze stolicami do niedawna drobnych i biednych, przez analfabetów zamieszkałych państw bałkańskich, posiadających bogate muzea, przyciągające licznych badaczy z zagranicy³⁰.

Sformułowany przez Tretera w tym kontekście postulat utworzenia „wielkiego Muzeum Polskiego – «Muzeum» w tym najszlachetniejszym, zupełnie nowoczesnym tego słowa znaczeniu – które by na świat cały głośiło chwałę państwa [...]”³¹, wybrzmiewał jako jeden z priorytetów niepodległości.

²³ M. Treter, *Organizacja zbiorów...*, dz. cyt., s. 9.

²⁴ Tamże.

²⁵ Tamże.

²⁶ Tamże.

²⁷ Tamże.

²⁸ Jadwiga Petrażycka-Tomiska w swoich relacjach z podróży do Finlandii interesująco opisywała tamtejsze muzea. Zob. J. Petrażycka-Tomicka, *Szkice skandynawskie*, Lwów 1913, s. 24–30.

²⁹ Tamże.

³⁰ Tamże, s. 5.

³¹ Tamże.

*

Treter postrzegał muzea jako instrumenty państwowej polityki kulturalnej, której zadaniem było – według niego – promowanie polskiej kultury w jej historycznej perspektywie. Przekonywał, że „ważną rolę społeczną i narodową odgrywają nowego typu muzea historyczne, poświęcone sztuce i kulturze”³², uczą one bowiem „historycznego sposobu patrzenia na fakty i zjawiska wieków minionych i doby współczesnej”³³. W tym miejscu można byłoby oczywiście powiedzieć, że Treter dowodzi czegoś, co jest oczywiste, bo każde przecież muzeum jest z definicji miejscem gromadzenia pamiątek przeszłości i taką też rolę przypisywano muzeom przez cały XIX wiek. W wywodzie Tretera znalazło się jednak sformułowanie, które to akcentowanie rangi muzeów historycznych sytuuje w nieco innym świetle. Píše on bowiem o muzeach jako „nawiązujących tę przerwana nić «między dawnymi a nowymi laty»”³⁴, jako tych, które „podtrzymują [...] w narodzie tę cenną ciągłość kulturalnego rozwoju przez stałe nawiązywanie do przeszłości”³⁵. W perspektywie przywołanych sformułowań jasne staje się, że kulturotwórcza rola muzeów miała się realizować nie tylko poprzez pielęgnowanie pamięci historycznej, ale przede wszystkim odnawianie zerwanych więzi z narodowymi dziejami sprzed epoki zaborów. Nie bez powodu Jadwiga Petrażycka-Tomicka w 1919 r. oraz Seweryn Udziela w 1926 r. podkreślali związek między utworzeniem w 1910 r. Muzeum Etnograficznego w Krakowie a obchodami rocznicy 500-lecia bitwy pod Grunwaldem³⁶. Początki instytucji utrwalającej wiedzę o polskiej kulturze ludowej w symboliczny sposób sprzęgnęli oni ze społeczną pamięcią o chwale polskiego oręża, dając w ten sposób wyraz swojemu myśleniu o tym, że w muzealnej perspektywie polska kultura jawi się jako ciągłość wartości kształtujących ją w różnych czasach, że nie tylko pozwala na pielęgnowanie pamięci historycznej, ale nade wszystko tworzy przestrzeń, w której spinają się różne jej krańce, jest – można jeszcze raz dokładniej powtórzyć słowa romantycznego poety: „arką przymierza między dawnymi a nowymi laty”.

³² M. Treter, *Organizacja zbiorów...*, dz. cyt., s. 9.

³³ Tamże.

³⁴ Tamże, s. 8.

³⁵ Tamże.

³⁶ J. Petrażycka-Tomicka, *Muzeum etnograficzne na Warwelu*, Lwów 1919, s. 7; S. Udziela, *Muzeum Etnograficzne w Krakowie*, „Ziemia” nr 13–14, 1926, s. 1–2.

Bardzo dobrym kontekstem dla takiej interpretacji rozważań Tretera jest również fakt, że z podobną intencją pisarze i artyści z przełomu XIX i XX wieku wracali niejednokrotnie w swoich utworach do ostatnich lat wolnej Polski przed rozbiorami, czasów Insurekcji Kościuszkowskiej, ale też epoki napoleońskiej i Księstwa Warszawskiego. Twórczość Jacka Malczewskiego (obraz *Melancholia*), Stefana Żeromskiego (*Popioły*), pisane na progu wojny powieści Kazimierza Przerwy-Tetmajera (*Koniec epopei*), Władysława Stanisława Reymonta (*Rok 1794*) uruchamiały rozważania o mechanizmach historii, która przyniosła Polakom sto lat politycznej niewoli, ale tym samym otwierały perspektywę mentalnego powrotu do historii I Rzeczypospolitej. Twórczość tę można odczytywać jako znak swojego rodzaju potrzeby pojednania się z trudną historią ostatnich dekad I Rzeczypospolitej i jej mankamentami. Bardzo znamienity jest pod tym względem wojenny dorobek popularyzatorów historii, takich jak np. Aleksander Kraushar, który np. w 1916 r. publikuje pracę *Salony i zebrania literackie warszawskie na schyłku w. XVIII i w ubiegłym stuleciu*. Opisując aktywność polskiej arystokracji od czasów ostatniego króla Polski po dzieje współczesne, unaczyniając proces tworzenia się polskiej inteligencji, konstruował jednocześnie płaszczyznę relacji między schyłkiem XVIII w. a początkiem XX wieku³⁷. Moment odzyskania przez Polskę niepodległości w naturalny sposób mobilizował do scalenia polskich dziejów, łączenia różnych etapów narodowej historii, tworzenia spójnego gmachu narodowej tożsamości. Dlatego też Treter w swojej refleksji projektował muzea, a wraz z nimi tworzył wizję kultury, która miała „budzić silne poczucie jedności z całym narodem i żywej łączności z przeszłymi jego pokoleniami”³⁸. Bardzo konsekwentnie przypominał zasługi Stanisława Augusta, proponując uczynić Zamek Warszawski – jako przestrzeń muzealną – „ośrodkiem ruchu artystycznego i umysłowego stolicy, a w konsekwencji i kraju całego”³⁹. W warszawskim zamku planował stworzenie „siedziby generalnej dyrekcji zbiorów państwowych, tak, jak niegdyś Zamek był siedzibą gen. Dyrektora Sztuk Pięknych za czasów Stanisława Augusta, a mianowicie M. Baciarellego”⁴⁰, pisząc, że: „tu mogłoby najżywiej bić krwią serdeczną tętno polskiej twórczości,

³⁷ Por. D. Kielak, *O „pośmiertnej historii” Szkoły Głównej w latach I wojny światowej*, w: U. Kowalczyk, Ł. Książyk (red.), *Szkoła Główna – kręgi wpływów*, Warszawa 2017, s. 281–298.

³⁸ M. Treter, *Organizacja zbiorów...*, dz. cyt., s. 9.

³⁹ Tamże, s. 8.

⁴⁰ Tamże, s. 8.

tętno serca polskiego arcyzmu. Stąd mogłyby się rozchodzić życiodajne promienie na najdalsze zakątki kresów Rzeczypospolitej”⁴¹.

Treter chciał, by Kraków „zachował swą tradycję miasta średniowiecznego i renesansowego”⁴², w którym gromadzone będą „w salach odnowionego Wawelu zabytki aż po wiek XVII-ty”⁴³. Zaś „epokę Sobieskiego mógł świetnie reprezentować Wilanów [...] a wiek XVIII, XIX i XX niechby ilustrowały zbiory warszawskie, zwłaszcza w Muzeum Narodowym (miejskim) i – w inny sposób – w Zamku Warszawskim”⁴⁴. W pewien symboliczny sposób różne ośrodki miały reprezentować różne etapy polskiej historii, a – jako scalone terytorialnie w jednym państwie – tworzyć spójność polskiego dziedzictwa. W Zamku Warszawskim Treter widział możliwość powstania placówki podobnej do ST.-Germain-en-Laye, Centralnego Muzeum Archeologicznego czy też do florenckiego Museo del Risorgimento Nazionale, a będącej „Muzeum Walk o Niepodległość Narodu Polskiego, od r. 1794 aż po rok 1920”⁴⁵. W ten sposób – właśnie za pomocą projektowanego muzeum – planował, jak sam to przyznał – „przywrócenie Warszawie stołecznego charakteru metropolii polskiej kultury”⁴⁶, ale jednocześnie za sprawą tychże muzealnych projektów właśnie Warszawę czynił miejscem pojednania z polską historią, miejscem, w którym czasy Stanisława Augusta Poniatowskiego, czyli prawie cały wiek XVIII – jeśli wziąć po uwagę daty urodzin i śmierci tego ostatniego króla Polski, lub druga połowa wieku XVIII – jeśli wziąć pod uwagę okres sprawowania przez niego władzy, połączą się symbolicznie z epoką zaborów. Treter nie zważał na to, że osoba Stanisława Augusta była kontrowersyjna dla polskich historyków, że obwiniano go za uległość wobec Rosji, słabość państwa i doprowadzenie do jego upadku. Na marginesie można przypomnieć chociażby szkice Cecylii Niewiadomskiej, która w 1912 pisała o ostatnim królu polskim jako tym, który „lepiej się podobał”⁴⁷ cesarzowej Katarzynie II, na którego „patrzono niechętnie, nieufnie, źle wróźono z każdego [jego – uzupełn. D.K.] kroku”⁴⁸ i który „odrzucał strój polski: w sukni francuskiej wystąpił przy obrzędzie koronacyjnym: krótkie spodnie, pończochy,

⁴¹ Tamże, s. 8.

⁴² Tamże, s. 8.

⁴³ Tamże, s. 8.

⁴⁴ Tamże, s. 8.

⁴⁵ Tamże, s. 8.

⁴⁶ Tamże, s. 8, p. 1.

⁴⁷ C. Niewiadomska, *Legends, podania i obrazki historyczne. 13 Czasy saskie, Stanisław August Poniatowski*, Warszawa [1912], s. 48.

⁴⁸ Tamże, s. 49.

trzewiki ze sprzączkami, krótki kaftan, koronki i peruka⁴⁹. Wcześniej, bo w 1882 r. historyk sztuki i redaktor krakowskiego „Czasu” – Stanisław Tomkowicz pisał o Stanisławie Augustzie jako tym, którego przeznaczeniem było „żeby zawsze chcieć dobrego, a zawsze tylko złe wyrządzać krajowi”⁵⁰. Treter jednak wyraźnie postulował, by stworzone na zamku muzeum oddawało nie tylko ducha czasów, w których rezydował w nim ostatni król Polski, ale też by było miejscem pamięci o nim samym:

Można nie tylko przywrócić dawny, królewski gabinet graficzny, wyposażony w setki i tysiące rycin z wieków ubiegłych, ale można by, a nawet będzie trzeba, uzupełnić ten zbiór aż po najnowsze czasy, aż po jutro, bo tak postąpiłby niewątpliwie sam Stanisław August, gdyby dziś mógł pałac swój wskrzesić i zrekonstruować⁵¹.

Warszawskie muzeum miało realizować swoją kulturotwórczą, a przez to i państwowotwórczą rolę, poprzez misję pojednania z historią trudną, której pamięć wpływała dotąd na polaryzację polskich postaw – zacieranie różnych etapów historii jest bowiem wykluczaniem ze społecznej przestrzeni tych, którzy z przeszłością tą z jakichś względów się identyfikują. Miało tę misję realizować w duchu wspomnianej wcześniej idei narodowej i historycznej jedności. Treter przekonywał, przywołując myśl Norwida, że – jeśli nie dokona się zjednoczenia z historią – „to «wtedy kość pacierzowa z mleczem swoim, łączącym całość pracy w narodzie, się rozpada... na wspomnienie Przeszłości i utęsknienie do Przyszłości...» [...] I dzień dzisiejszy staje wówczas pod znakiem pustki i martwoty!⁵² Taką właśnie sytuację dekadę później opisywał Antoni Słonimski, który w esejach pochodzących z 1932 r. relacjonował swoją podróż do Rosji sowieckiej, w trakcie której zwiedzał Galerię Tretiakowską, Państwowe Muzeum Sztuki Zachodu, muzeum w Soborze Izaakiewskim, czy Centralne Muzeum Rewolucji⁵³. Wymienione muzea opisywał jako służące delimitacji rosyjskiej historii i kultury. W muzealnych prezentacjach, ich zawartości oraz układzie z dezaprobatą odnajdywał narrację służącą ideologicznemu uzasadnieniu przewrotu, który dokonał się w 1917 r. oraz mentalnemu odcięciu się od historii

⁴⁹ Tamże.

⁵⁰ S. Tomkowicz, *Z wieku Stanisława Augusta*, Kraków 1882, s. 33.

⁵¹ M. Treter, *Organizacja zbiorów...*, dz. cyt., s. 7.

⁵² Tamże, s. 8.

⁵³ Zob. A. Słonimski, *Muzea; Muzeum antyreligijne, Muzeum rewolucji*, w: *Moja podróż do Rosji*, Warszawa 1997, s. 58-62; 88-91; 55-57.

Europy i przedrewolucyjnej Rosji. Stwierdził, że wystawione w nich eksponaty, np. obrazy, w paradoksalny sposób „nie stanowią przedmiotu kontemplacji. Potrzebne są raczej jak wypchane ptaki w szkole przy wykładzie zoologii”⁵⁴, a napisy pod dziełami „każdą salę i każdego malarza oświetlają z punktu widzenia materializmu dziejowego”⁵⁵. Słonimski pisał o „marksizmie gwałtem wpychanym do muzeów”⁵⁶:

W dawnej Galerii Szczukina znalazłem parę napisów bardzo delikatnie i wzruszająco oświetlających malarstwo francuskie. W żaden sposób nie mogę zrozumieć niektórych subtelnych odcieni. Na przykład „Sala gnijącego kapitalizmu: Renoir, Degas”. Albo „Sztuka plutokracji: Moreau”. Nie wiem również, dlaczego Cézanne zaliczony jest do sztuki „epoki wielkiego przemysłu” i w takim razie, co wielki kolorysta ma wspólnego ze swoją epoką. W Sali poświęconej Gauguinowi znalazłem parę napisów, które sobie odnotowałem. „Pytanie dla zwiedzających: czy w sztuce Gauguina przedstawiona jest imperialistyczna polityka kolonialna Francji?”. Niestety, malarz nie daje na to pytanie odpowiedzi, a jego obrazy mówią tylko o tym, jak kolorowy proletariatus na wyspach Pacyfiku leży w fioletowym cieniu kobaltowych palm i je cynobrem i ochrą nakrapiane ryby⁵⁷.

Może dlatego wszystkie wycieczki, które widziałem w muzeach, szły tak ostrym tempem przez sale, jakby oprowadzacz nie chcieli im pokazać malarstwa, lecz tylko raz jeszcze mówić na temat walki klasowej, o czym równie dobrze mogliby opowiadać pod gołym niebem albo w klubie robotniczym⁵⁸.

Przekonywał, że efektem tej natrętnej marksistowskiej propagandy, działającej na rzecz zerwania łączności z artystyczną tradycją, jest zanik rosyjskiego malarstwa sztalugowego, które zastąpione zostało – jak pisał – „fotografiami przedstawiającymi uśmiechniętych robotników i robotnice na traktorach”⁵⁹. Tak, jak Norwid przestrzegał przed „pustką i martwością” współczesności, która zerwała więzy z przeszłością, tak też Słonimski po wyjściu z Centralnego Muzeum Rewolucji uświadomił sobie, jak bardzo wyjałowione i pozbawione wartości zostało jedno z najważniejszych słów w dziejach dziewiętnasto- i dwudziestowiecznej Europy – słowo „wolność”: „Słowo wolność nie ma już w sobie patosu.

⁵⁴ Tenże, *Muzea*, dz. cyt., s. 58.

⁵⁵ Tamże.

⁵⁶ Tamże.

⁵⁷ Tamże, s....

⁵⁸ Tamże...

⁵⁹ Tamże, s. 62.

To tylko eksponat muzealny. Może za bardzo przywiązywaliśmy się do tego hasła, które ma coraz mniejsze znaczenie w świecie trudnych i ważnych przeobrażeń⁶⁰.

*

Projektowanie przez Tretera muzeów jako wyznaczających założenia państwowej polityki kulturalnej sprawia, że w jego szkicu znalazł się zarys wizji kultury wynikającej z kształtu określonej wyżej polityki. Odsłania się on przede wszystkim w myśleniu o tym, że kultura tworzy się niejako wbrew postawom, które Słonimski wyartykułował w *Czarnej wiosnie*, nawołując – można powiedzieć w dość przekorny sposób, jeśli wziąć pod uwagę to, co zostało napisane wyżej – do „odrzućcia [...] płaszcza Konrada”⁶¹. Ma ona być państwowotwórcza i zaangażowana w proces zmiany narodowej świadomości. Kultura była dla Tretera miejscem doświadczania „przeszłości terażniejszości”⁶². Jego rozważania nie uwiarygadniają – reprezentowanej np. przez Andreasa Huyssena – koncepcji postrzegania kultury europejskiej od końca XVIII w. do lat 80. XX w. jako „skupionej na «przyszłości terażniejszości»”⁶³. Tenże muzeolog – urodzony w latach 80. XIX w., a więc nie zaliczający się już nawet do pokolenia młodopolskiego – powinien włączyć się w ujawniający się na progu niepodległości proces reorganizacji „systemu czasowego kultury”⁶⁴ jako rzecznik doświadczania terażniejszości poprzez przyszłość⁶⁵, tym bardziej, że nie unikał on rozważań o przyszłym rozwoju kultury. Pisząc o roli, jaką może odegrać Zamek Warszawski, o konieczności „nawiązania tej przerwanej nici «między dawnymi a nowymi laty»”, pojednanie z historią czynił jednocześnie podstawą przyszłości kultury. Z wskrzeszonej wielkości dawnej sztuki chciał – jak pisał – „wywiązać [...] łańcuch rzemiosł i rękodzieł”⁶⁶. Akcentowanie znaczenia – zamkniętej w muzealnych przestrzeniach – historycznej pamięci dla rozwoju kultury współczesnej nie było jednak w wywodzie Tretera równoznaczne z próbą myślenia o „przyszłości

⁶⁰ Tenże, *Muzeum rewolucji*, dz. cyt., s. 57.

⁶¹ Tenże, *Czarna wiosna*, <http://hamlet.edu.pl/shi/teksty/?id=xxlecie&cidu=009> (dostęp 06.09.2018).

⁶² Z. Rybczyńska, *Dynamiczny model kultury futuryzmu ukraińskiego: „przyszłość terażniejszości” w manifestografii Mychajła Semenki*, w: K. Łukasiewicz, I. Topp, (red.), *Przyszłość w kulturze*, „Acta Universitatis Wratislaviensis” No 3487, „Prace Kulturoznawcze” XV, Wrocław 2013, s. 188.

⁶³ A. Huyssen, *Present Pasts: Media, Politics, Amnesia*, „Public Culture”, nr 1, 2000, s. 21. Cyt za: Z. Rybczyńska, dz. cyt., s. 187.

⁶⁴ Z. Rybczyńska, dz. cyt., s. 187, p. 2.

⁶⁵ Zob. D. Kielak,

⁶⁶ M. Treter, *Organizacja zbiorów...*, dz. cyt., s. 8.

teraźniejszości”. Wynikało ono raczej z przekonania, że kulturowe dziedzictwo „uzmysławia naocznie właściwości narodowego charakteru i plemiennego temperamentu za pomocą celowo dobieranych zabytków i okazów, które pouczają doskonale, bezpośrednio, o cechach swoistego smaku i narodowego stylu”⁶⁷, i te właśnie cechy stanowią niewątpliwą podstawę wszelkich współczesnych i przyszłych działań kulturalnych.

[...] muzeum historycznego typu [...] jest [...] nieraz źródłem natchnienia dla niejednego artysty, dla uczonego i dziejopisarza stanowi nieodzownie potrzebne archiwum, a będąc świątynią istną narodowych pamiątek, opowiada dzieje narodu pogłęboko i plastycznie, w sposób łatwy i przystępny nawet dla nieoświeconego ludu⁶⁸.

W podobny zresztą sposób wspomniana już wcześniej Petrażycka-Tomiczka, autorka pracy poświęconej muzeum etnograficznemu na Wawelu, ale także i szkiców krytycznoliterackich o twórczości np. Marii Konopnickiej, podstawą rozwoju kultury czyniła kształtujący się w historycznym przebiegu narodowy styl. W opublikowanym w 1916 r. szkicu pt. *Wojna a kultura* pisała: „najwyższa [...] kultura może być osiągnięta przez naród, gdy on w duchu własnym rozwijać ją może”⁶⁹. Przyszłość kultury jest – zarówno dla Tretera, jak i Petrażyckiej-Tomiczkiej – rozwijaniem dorobku składającego się na narodową indywidualność, a kształtującego się w toku historycznych przemian. Jest tak naprawdę nieustającym uaktualnianiem przeszłości.

Wizja kultury, wyłaniająca się z uruchomionego po 1918 r. dyskursu na temat formuły muzeów w niepodległej Polsce, była szczególna i właściwa dla narodu, który – wychodząc z ponad stuletniej niewoli – musiał na nowo wypracować kategorie własnej autoidentyfikacji. Dlatego też kultura, zastępująca przez ponad sto lat instytucje nieistniejącego państwa, miała sama poddać się instytucjonalizacji, ale jednocześnie też wciąż pełnić rolę terapeutyczną. Miała uzależnić się od rygorów państwowego finansowania, a zarazem leczyć z kompleksu polskości rozdartej, niespójnej i pozbawionej wyraźnie określonego kanonu tożsamościowego. Miała być narzędziem polityki zagranicznej i jednocześnie instrumentem kształtowania zbiorowej wrażliwości. Z tak sformułowanej misji kultury

⁶⁷ Tamże.

⁶⁸ Tamże, s. 9.

⁶⁹ J. Petrażycka-Tomiczka, *Wojna a kultura*, w: A. Habrat, *Jadwiga Petrażycka-Tomiczka. Życie i działalność*, Rzeszów 2001, s. 244.

można też wyczytać ogrom problemów, jakie pojawiły się wraz z odzyskaniem przez Polskę niepodległości – problemów z opracowaniem priorytetów polityki kulturalnej, w której rygory myślenia ukształtowanego w sytuacji niewoli wciąż jeszcze decydowały o realizacji wyzwań w państwie z niewoli tej wychodzącym.

Bibliografia

- http://muzeumpamieci.umk.pl/?page_id=74 (dostęp 23. 03.2018).
- <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Treter-Mieczyslaw;3989026.html> (dostęp 04,09. 2018).
- Kielak D., *O „pośmiertnej historii” Szkoły Głównej w latach I wojny światowej*, w: U. Kowalczyk, Ł. Książczyk (red.), *Szkola Główna – kręgi wpływów*, Warszawa 2017, s. 281–298
- Niewiadomska C., *Legends, podania i obrazki historyczne. 13 Czasy saskie, Stanisław August Poniatowski*, Warszawa [1912].
- O.G., *Profesor Dr Jan Czekanowski*, „Lud”, t. 51, cz. 1-10, 1966, s. 219-221.
- Petrażycka-Tomicka J., *Muzeum etnograficzne na Warwelu*, Lwów 1919.
- Petrażycka-Tomicka J., *Szkice skandynawskie*, Lwów 1913.
- Petrażycka-Tomicka J., *Wojna a kultura*, w: A. Habrat, *Jadwiga Petrażycka-Tomiska. Życie i działalność*, Rzeszów 2001, s. 243–245.
- Rybczyńska Z., *Dynamiczny model kultury futurysty ukraińskiego: „przyszłość teraźniejszości” w manifestografii Mychajla Semenki*, w: K. Łukasiewicz, I. Topp, (red.), *Przyszłość w kulturze*, „Acta Universitatis Wratislaviensis” No 3487, „Prace Kulturoznawcze” XV, Wrocław 2013, s. 187–195.
- Słonimski A., *Czarna wiosna*, <http://hamlet.edu.pl/shi/teksty/?id=xxlecie&cidu=009> (dostęp 06. 09. 2018).
- Słonimski A., *Muzea; Muzeum antyreligijne, Muzeum rewolucji*, w: *Moja podróż do Rosji*, Warszawa 1997, s. 58-62; 88-91; 55-57.
- Tołysz A., *„Odpowiednie dać rzeczy słowo” – Przemiany w polskiej definicji „muzeum” w XIX i XX wieku*, <http://muzeumpamieci.umk.pl/?p=626> (dostęp 18.11.2017).
- Tomkowicz S., *Z wieku Stanisława Augusta*, Kraków 1882.
- Treter M., *Muzea współczesne. Studium muzeologiczne. Początki, rodzaje, istota i organizacja muzeów. Publiczne zbiory muzealne w Polsce i przyszły ich rozwój*, Kijów 1917.
- Treter M., *Organizacja zbiorów państwowych Rzeczypospolitej Polskiej*, Warszawa 1922.
- Udziela S., *Muzeum Etnograficzne w Krakowie*, „Ziemia” nr 13–14, 1926, s. 1–8.
- Wawrzak M., *Studium muzeologiczne Mieczysława Tretera*, <http://muzeumpamieci.umk.pl/?p=626> (dostęp 18.11.2017).

dr hab. **Dorota Kielak**, prof. UKSW, Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego
w Warszawie