

MAGDALENA BIAŁONOWSKA* – LUBLIN

**ALEXANDRE LENOIR I JEGO MUSÉE DES ANTIQUITÉS
ET MONUMENTS FRANÇAIS**

Myśl o kulturze wieków średnich pojawia się zaraz po tym, jak sam okres średniowiecza przeminął, ustępując miejsca nowo rozwijającemu się nurtowi renesansu. Według Umberto Eco w każdej epoce istniał nurt myślowy bardziej, lub mniej kierujący się ku średniowieczu¹. Początków myśli na temat średniowiecza możemy doszukać się już w tekstach pisarzy i teoretyków XVI wieku, a nawet wcześniej. Należy jednak zaznaczyć, że ówczesna myśl była refleksją o charakterze historycznym, wynikającą z zainteresowań przeszłością². W połowie XVI wieku rozpowszechniło się dziejopisarstwo humanistyczne, które uznane zostało za historię w całym tego słowa znaczeniu. Poza tym działalność swą rozwinęła szkoła erudyków oraz pojawiły się badania antykwaryczne³. Szkoła erudycyjna narodziła się w XVI wieku, a jej przedstawiciele, badając dzieje Francji, odkryli i ogłosili wiele edycji tekstów średniowiecznych⁴. W XVII wieku zainteresowania kulturą średniowiecza pojawiają się wśród członków dwóch, znaczących stowarzyszeń kościelnych: Bollandystów i kongregacji Maurystów⁵.

* Magdalena Białonowska – mgr historii sztuki, doktorantka w Instytucie Historii Sztuki KUL.

¹ D. Pietropaolo, *Eco on Medievalism*, w: *Medievalism in Europe*, ed. Leslie J. Workman, Cambridge 1993, s. 136.

² K. Pomian, *Historia między retoryką a teologią. Niektóre problemy myśli historycznej doby Odrodzenie i Reformacji*, w: *Przeszłość jako przedmiot wiedzy*, red. K. Pomian, Warszawa 1992, s. 12.

³ Tamże, s. 62.

⁴ Przedstawiciele szkoły erudycyjnej: Claude Fauchet (1530-1601), Lancelot Voisine de La Popeliniere (1540-1608), Jean Bodion (1520-1596), Papire Mason (1544-1611), Etienne Pasquier (1529-1615), Jean du Tilliet (1507-1570), Pierre Pithou (1539-1596), Francois Pithou (1543-1621), Jean de Serres (1540-1592), Nicolas Vignier (1530-1596). Szkoła erudycyjna pozostawiła po sobie bogaty dorobek, do którego nawiązywali badacze XVII i XVIII wieku, współcześni mediewiści nadali im miano „pre-medievalisme”. Patrz Ch. Ridoux, *Évolution des études médiévales en France de 1860 à 1914*, Paris 2001, s. 21.

⁵ Patrz: Bollandist, w: *The New Encyclopedia Britannica*, ed. Jacob E. Safra, vol 2, Paris 1998, s. 343-344; Maurists, *The Oxford Companion to French Literature*, ed. Sir Paul Harvey, J. E. Hesel-

Druga połowa XVIII wieku i cały XIX wiek we Francji to okres, w którym doszło do znacznego rozkwitu zainteresowań kulturą wieków średnich. We Francji historia na przełomie XVIII i XIX wieku znajdowała się na etapie Wielkiej Rewolucji Francuskiej. Wobec wielości zagadnień związanych z rewolucją francuską, w kontekście naszego tematu najistotniejsza jest kwestia fali wandalizmu skierowana wobec zabytków francuskich powstałych w dobie rządów królewskich. Sytuacja trwała długo po rewolucji i nasilała się w obliczu braku jakichkolwiek przepisów. Światło jednostki epoki zaczęły temu przeciwdziałać i tak zrodził się nurt walki z wandalizmem rewolucyjnym. Ruch ten opowiadał się za ochroną zabytków jako pomników historii Francji. W środowisku myślicieli, którzy wypowiedzieli walkę wandalizmowi byli m.in. Jean – Babtiste – Louis – Georges Seroux d’Agincourt (1730-814)⁶, Eugène – Emmanuel Viollet – le – Duc (1814-1879), architekt, historyk a przede wszystkim konserwator zabytków⁷, dalej, wielcy romantycy François - René Vicomte de Chateaubriand (1769-1848)⁸ i Victor Hugo (1802-1885)⁹ oraz historyk Jules Michelet (1798-1874)¹⁰. Angażowali się oni w działanie specjalnie powołanych instytucji, których zadanie polegało na inwentaryzacji, dokumentacji, zabezpieczeniu i ocalaniu zabytków Francji. Jedną z takich instytucji było Musée des Antiquités et Monuments Français, założone przez Aleksandra Lenoira w 1796 roku, zamknięte w 1816 roku.

Myśl o kulturze wieków średnich była żywa przez wszystkie stulecia aż po dzień dzisiejszy. Na początku jako refleksja o przeszłości, a później jako nurt konkretnie ustosunkowany do ogólnie rozumianej epoki średniowiecznej. Nale-

tine, Oxford 1989, s. 464; *Mabillon, Jean*, w: *Chambers Biographical Dictionary*, ed. M. Parry, New York, s. 1177; M. Leclercq, *Mabillon*, t. 1, Paris 1953, s. 503; L. E., Boyle, *Medieval Latin Palaeography. A Bibliographical Introduction*, Toronto 1984, s. 70.

⁶ Patrz: J. C. Berchet, *Chateaubriand, Seroux D’Agincourt et les Arts du Moyen Âge*, w: *Chateaubriand et les Arts*, edit. Marc Fumaroli, Paris 1999, s. 57-81; *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700-1870*, red. E. Grabska, M. Poprzeczka, Warszawa 1989, s. 275.

⁷ Patrz: J. F. Revel, *Paidoyer pour Viollet – le – Duc*, „*Connaissance des Arts*”, 103 (1960) s. 23; T. Jakimowicz, *Viollet – le – Duc, architekt – konserwator i jego związki z Polską*, „*Ochrona zabytków*”, 19 (1966) nr 3, s. 3-12; H. Damisch, *Viollet – le – Duc. L’architecture raisonnée. Extraits du Dictionnaire de l’architecture française*, Paris 1990, s. 129; E. Viollet – le – Duc, *Dictionnaire raisonné d’architecture française du XIe au XVIe siècle*, t. 1, Paris 1972, s. 116.

⁸ Patrz: F. R. Chateaubriand, *Oeuvres. Essai sur les revolutions. Genie de Christianisme*, red. M. Regard, Paris 1978, s. 801; M. Dempsey, *A contribution to the study of the sources of the Génie du Christianisme*, Geneva 1975, s. 13-29; G. Painter, *Chateaubriand. A biography*, London 1977, s. 3-12.

⁹ Patrz: V. Hugo, *Notre Dame de Paris 1482*, Paris 1961, livre troisième, s. 125; *Hugo, Victor, 1802-1885*, w: *Guide to French Literature. 1789 to the Present*, ed. A. Levi, London 1992, s. 309--313; P. A. Ward, *The medievalism of Victor Hugo*, London-Pennsylvania 1975, s. 7.

¹⁰ Patrz: J. Michelet, *Le Moyen Âge. Les livres I à XVII de l’Histoire de France*, red. A. Ferrari, Paris 1981, s. 9; *Michelet, Jules, 1798-1874*, w: *Guide to French Literature. 1789 to the Present*, ed. A. Levi, London 1992, s. 432-437; patrz również R. Barthes, *Michelet*, tłum. Richard Howard, New York 1987.

żałoby się zastanowić czy istniały inne medievalizmy¹¹, przybierające różne formy w zależności od kontekstu epoki. Umberto Eco wyróżnił dziesięć rodzajów medievalizmu, a dzisiejsi badacze kultury średniowiecznej operują pojęciami „pre – medievalizmu”, „nowego medievalizmu” czy „neo – medievalizmu”¹². Dzisiejsze badania budują paralele między czasami wieków średnich a światem współczesnym, doszukując się źródeł zjawisk dotychczasowej rzeczywistości w średniowieczu. Ostatnie dwudziestolecie XX wieku charakteryzowało się rozwojem dyscypliny i dziś studia nad medievalizmem stanowią odrębną dziedzinę naukową¹³.

W kontekście aktualności badań na temat historii zainteresowań średniowieczem, warto przywołać dzieje Musée des Antiquités et Monuments Français oraz sylwetkę jego twórcy, Alexandre Lenoira na tle zainteresowań kulturą średniowiecza w drugiej połowie XVIII i XIX wieku we Francji.

Sylwetka Alexandre Lenoira na tle Wielkiej Rewolucji Francuskiej

Alexandre Lenoir był jedną z nielicznych postaci, która prężnie działała, walcząc o zachowanie zabytków sztuki francuskiej podczas rewolucji francuskiej. To on dał impuls późniejszym *guerres aux démolisseurs*, to on również jako pierwszy publicznie wystawił zabytki sztuki francuskiej z okresu średniowiecza w Musée des Monuments Français, które było jednocześnie wzorem dla późniejszego Musée national du Moyen Âge w Paryżu.

Alexandre Lenoir pochodził z rodziny artystów, pisarzy i archeologów. Urodził się w Paryżu 26 grudnia 1761 roku, a zmarł 11 czerwca 1839 roku również w Paryżu. Był muzeologiem, pisarzem i archeologiem. Jego życiorys wpisał się

¹¹ *Medievalizm* jest terminem technicznym, skonstruowanym na potrzeby artykułu, będący tłumaczeniem angielskiego *medievalism*. *Medievalizm* (w odróżnieniu od *medievalistyki* - dyscypliny naukowej poświęconej badaniu średniowiecza) - to studia, badające wszelkie odmiany odwołań do średniowiecza, jakie miały miejsce w ciągu stuleci. Odwołania te rozumiane są jako badania naukowców, historyków i filologów studiujących średniowieczne dokumenty, dzieła sztuki, literatury i muzyki; patrz: L. J. Workman, *Editorial*, „*Studies in Medievalism*”, III/1 (1987) s. 1.

¹² Termin „neo – medievalizm” został użyty przez francuskiego historyka A. Minca w pracy „*Le Nouvelle Moyen Âge*” wydanej w 1978 roku, gdzie Minc stwierdza, iż Umberto Eco takim dziełem jak „*Imię Róży*” przywołał na nowo pamięć o czasach średniowiecza.

¹³ Najnowsze badania prezentuje Charles Ridoux w *Évolution des études médiévales en France de 1860 à 1914*, wydanej w Paryżu, w 2001 roku, gdzie postrzega rozwój badań nad medievalizmem na gruncie studiów filologicznych. Wśród wcześniejszych autorów należy wymienić; Jane Dakyns, która w książce *The Middle Ages in French Literature 1851-1900*, wydanej w Oxford w 1973 roku, dała obraz średniowiecza i jego genezę, który funkcjonował w literaturze francuskiej XIX wieku. Należy również wymienić krąg naukowców, którzy działali pod kierownictwem Leslie Workman. W tym środowisku, w 1976 roku zostało założone pismo *Studies in Medievalism*, które poświęca kolejne woluminy zjawisku medievalizmu w poszczególnych krajach, będąc jednocześnie interdyscyplinarnym nośnikiem wymiany informacji dla badaczy różnych dziedzin.

w rewolucję francuską, tak też trudno jest rozważać tę postać, pomijając wydarzenia rozgrywające się we Francji pod koniec XVIII wieku. Można stwierdzić, że jego działalność została ukształtowana przez dwa, sprzeczne sobie nurty rewolucji; destrukcję zabytków i chęć ich zachowania. Do szczególnie okrutnych aktów destrukcji zabytków doszło w pierwszych latach rewolucji. Zniszczenia fasady katedry Notre-Dame, podobnie jak wielu innych kościołów, czy nagrobków w opactwie Saint-Denis, które poparte były uchwałami konwentu, były dla ludu wręcz symbolicznymi aktami destrukcji. Młody Lenoir był świadkiem tych wydarzeń i nie bez powodu należy wspomnieć, iż był on obecny przy otwarciu grobów królewskich i ekshumacji ciał w Saint – Denis¹⁴. Destrukcja dorobku narodowego i wandalizm zrodził reakcję zarówno rządu jak i pojedynczych osób. Choć powstały specjalne komisje i ugrupowania rządowe to ich działalność i skuteczność była dalece dyskusyjna¹⁵. Tak więc wobec braku stałej i konsekwentnej polityki, ówczesna sytuacja pozostawała bez kontroli. Jedynie dzięki przedsięwzięciom prywatnych osób, część zabytków sztuki francuskiej przetrwała falę rewolucyjnej destrukcji.

Lenoir rozpoczął swoją działalność na scenie rewolucyjnej w wieku 28 lat, u boku malarza Pierra - Gabriela François Doyena. Początkowo uczył się malarstwa, później współpracował z nim na rzecz ochrony i zachowywania dóbr kultury francuskiej. W obliczu wandalizmu rewolucyjnego oraz konfiskaty dzieł sztuki z kościołów, założono w Paryżu w pierwszych miesiącach rewolucji dziewięć tzw. depozytów. Były to swego rodzaju składy, gdzie gromadzono obrazy i rzeźby usuwane z kościołów, klasztorów i domów artystów, a najbardziej znanym był depozyt przy konwencie Petits – Augustins¹⁶. Nauczyciel Lenoira, Doyen, będący wówczas członkiem Commission des arts, został mianowany nadzorcą nowo utworzonego składu przy Petits – Augustins. Zaś przy poparciu Doyena i ówczesnego przewodniczącego Paryża, Lenoir został powołany 6 czerwca 1791 roku na stanowisko strażnika depozytu. Lenoir z wielkim entuzjazmem i poświęceniem pełni te funkcję. Jednak już na samym początku swojej pracy spotkał się z trudnościami i krytyką ze strony środowisk artystycznych oraz władz. Lenoir zinwentaryzował rzeźby i obrazy znajdujące się w depozycie Petits – Augustins, po publikacji listy zabytków 26 lipca 1791 roku, Comité d’alienation des biens nationaux uznała depozyt za pokaźną wartość i zadekretowała, że wszystkie drogie obiekty powinny być sprzedane, obiekty metalowe przetopione a jedynie te, które nie znajdują nabywców mogą być zachowane przez Lenoir. W skutek tej uchwały część obiektów metalowych i obrazów została zwrócona właścicielom, bądź wróciła na swoje oryginalne miejsca. Jednakże zbiór rzeźby, jaki pozostał w depozycie Petits – Augustins, stanowił pokaźną kolekcję, którą Lenoir stale powiększał. Wyszukiwał on obiekty, które włączał do kolekcji, wykorzystując przy tym swoją nową pozycję. Twierdził, że odnalazł figury *Niewolników* Michała Anioła, dzieło Rafaela oraz obraz Tintoretta. W roku 1792 próbował fizycznie stawić opór żołnie-

¹⁴ E. Kennedy, *A Cultural History of the French Revolution*, London 1989, s. 206.

¹⁵ Patrz E. Kennedy, *A Cultural History*, s. 197-234; autor omawiając działalność Commission des monuments, stosuje takie terminy jak *taktyczny wandalizm*, *oficjalny wandalizm*.

¹⁶ P. Léon, *La vie des monuments français: destruction, restauration*, Paris 1951, s. 69.

rzom chcącym zniszczyć nagrobek kardynała Richelieu, znajdujący się w Kaplicy Sorbony, w efekcie, czego został zraniony w rękę. Część nagrobka trafiła później do depozytu przy Petits – Augustins. Większość obiektów, które Lenoir wówczas włączył do swojej kolekcji pochodziła ze niszczonego kościołów, przeważała, więc rzeźba przedstawiająca świętych, postaci historyczne oraz rzeźba nagrobkowa. Obrazy, które zdołał zebrać, zostały przekazane do Musée du Louvre w 1793 roku. W tym samym roku, w lipcu, ówczesny minister spraw wewnętrznych, rozkazał Lenoirovi otworzyć depozyt dla zwiedzających. W tym też czasie Lenoir opublikował pierwszy katalog kolekcji „*Notice succincte (sic!) des objets de sculpture et architecture réunis au Dépôt provisoire national, rue des Petits-Augustins*”¹⁷. Odtąd kolekcja znajdująca się w Petits – Augustins stała się popularna.

W kolejnych latach, krwawych rządów jakobińskich, dla działalności Lenoira i jego kolekcji rzeźb kościelnych i królewskich pojawiły się pewne trudności, wynikające z konfliktu interesów między dążeniami rewolucji, a celami Lenoir. Wówczas Lenoir musiał wykazać się niejednokrotni sprytem i determinacją, aby zachować swoją kolekcję¹⁸. Powiększanie kolekcji i przeciwdziałanie aktom wandalizmu było wówczas nadzwyczaj trudne. O czym przekonał się podczas akcji niszczenia nagrobków królewskich w opactwie Saint – Denis. To krwawe wydarzenie z sierpnia 1793 roku, przykład niemal symbolicznego aktu wandalizmu wymierzonego przeciwko monarchii i chrześcijaństwu, poparte było przez władze. Lenoir był świadkiem tych wydarzeń; niszczenia rzeźby nagrobkowej, otwarcia grobów królewskich, ekshumacji ciał oraz wystawienia szczątek przed manifestującym tłumem. Jednak nic nie mógł zrobić wobec agresji żołnierzy, którzy zdewastowali wcześniej katedrę Notre – Dame. Po wydarzeniach Termidora roku I (lipca 1793), gdy sytuacja ustabilizowała się, Lenoir dostał pozwolenie na przeniesienie fragmentów rzeźby nagrobkowej z opactwa Saint – Denis do swojego depozytu. Był on wówczas jedyną osobą, która wyrażała zainteresowanie tym, aby ocalić cokolwiek z opactwa. W tym też okresie pojawiły się pierwsze myśli o utworzeniu muzeum prezentującego historyczny rozwój sztuki francuskiej, a głównie rzeźby¹⁹. W kolejnym roku Lenoir uzyskał pozwolenie na przeniesienie do depozytu i konserwację nagrobka Franciszka I. Powodem potrzeby zachowania rzeźby, który Lenoir przedstawił przed komisją, była duża wartość artystyczna rzeźby, na której młodzi artyści mogliby uczyć się dobrego smaku i odpowiedniego stylu. Gdyż według Lenoir to właśnie czasy Franciszka I były przełomowym okresem dla sztuki francuskiej.

¹⁷ J. Dérens, *Le Musée des Monuments français*, w: *Patrimoine Parisien 1784-1799. Destruction, creation, mutation*, Paris 1994, s. 104.

¹⁸ Zabytki w kolekcji Lenoira były cenne ze względu na metalowe elementy. Lenoir, aby nie dopuścić do ich przejęcia, przykrywał części metalowe gipsem, następnie stylizował, tak, aby cała rzeźba wyglądała na marmurową, bądź kamienną.

¹⁹ Ch. M. Greene, *Alexandr Lenoir and the Musée des monuments français during the French Revolution*, „*French Historical Studies*”, Autumn (1981) s. 211.

O poglądach Lenoira i jego teoriach na temat rozwoju sztuki dowiadujemy się z licznych katalogów i pism historyczno – literackich²⁰. Paradoksalny wydaje się fakt, że w swych poglądach teoretycznych na temat estetyki, Lenoir deklarował się jako klasyk, będąc pod silnym wpływem poglądów Johanna Joachima Winckelmannna. To w antyku widział ideał do naśladowania, co wielokrotnie wyrażał w swoich pismach, iż współczesne mu tkaniny i meble odwołują się do wzorów greckich²¹. Wierzył ponadto, że sztuka była ściśle powiązana z rozwojem politycznym i społecznym, nie mógł, więc nastąpić rozkwit sztuki francuskiej zanim nie doszło do stabilizacji za rządów Franciszka I. Sztuka rozwijała się w kierunku perfekcji do czasów Ludwika XIV, wówczas stała się pompatyczna i sztuczna pod wpływem Charlesa Le Bruna. Dekadencja sztuki rozpoczęła się za czasów Ludwika XV i trwała do czasów przedrewolucyjnych, kiedy to pojawił się Dawid dając początek odrodzeniu sztuk²².

Kolejnym świadectwem działalności Lenoira podczas rewolucji francuskiej była restauracja zabytków, która według niego polegała na uzupełnianiu uszkodzonego bądź niezbyt wyraźnego dzieła sztuki, fragmentem dzieła innego pochodzenia, przy czym niekiedy powstawał „nowy” przedmiot, skonstruowany z wielu innych elementów na potrzeby ekspozycji. Lenoir powoływał się na potrzebę rekonstrukcji zabytków dla celów wystawowych, aby uczynić dany obiekt bardziej zrozumiałym dla publiczności. Przykładem ilustrującym działalność Lenoira jako

²⁰ Wybrane pisma A. Lenoira: *Recueil de portraits inédits des hommes et des femmes qui ont illustré la France*, Paris [b.d.]; *Description historique et chronologique des monumens de sculpture, réunis au Musée de monuments française*, 4 tomy, Paris 1795-1806; *Musée des monumens français, ou description historique des statues en marbre et en bronze, bas-reliefs et tombeaux des hommes et des femmes célèbres, pour servir à l'histoire de France et à celle de l'Art ; ornée des gravures et augmentée d'une dissertation sur les costumes de chaque siècle; par Alexandre Lenoir fondateur et administrateur du Musée*, 5 tomów, Paris 1800-1805; *Histoire de la peinture sur verre et description des vitraux anciens et modernes*, Paris 1804; *Nouvelles explications des hiéroglyphes*, 4 tomy, Paris 1809-1822; *Musée impérial des monuments français: Histoire des arts en France et description chronologique des statues en marbre et en bronze, bas-reliefs et tombeaux des hommes et des femmes célèbres, qui sont réunis dans ce musée*, Paris 1810; *Nouvelle collection d'arabesques*, Paris 1810; *Explication d'un monument égyptien*, Paris 1813; *La Franche-maçonnerie rendue à sa véritable origine, ou l'Antiquité de la franche-maçonnerie prouvée par l'explication des mystères anciens et modernes*, Paris, 1814; *Mémoire sur les sépultures d'Héloïse et Abélard*, Paris 1815 ; *Considérations générales sur les sciences et les arts. Rapports qui existent entre les beaux-arts et ce que chacun d'eux emprunte ou prête à l'imagination*, Paris 1816; *Atlas des monumens des arts libéraux, mécaniques et industriels de la France, depuis les Gaulois jusqu' à nos jours*, Paris 1820 ; *Description historique et critique des statues, bas-reliefs, inscriptions et bustes antique en marbre et en bronze, des peintures et sculptures modernes du Musée royal*, 8 tomów, Paris 1820-1822 ; *Observations scientifiques et critiques sur le génie et les principales productions des peintures et autres artistes les plus célèbres de l'antiquité, du Moyen Âge et des temps modernes*, Paris 1821.

²¹ Lenoir, *Musée des monumens français*, t. 1, s. 75; K.Pomian, *Kolekcjonerstwo i filozofia. Narodziny nowożytnego muzeum*, „Archiwum historii filozofii i myśli społecznej”, 221 (1975) s. 64-65., s. 64-65.

²² Greene, *Alexandr Lenoir and the Musée*, s. 207-208; Pomian, *Kolekcjonerstwo*, s. 64; *Teoretycy*, s. 293-298.

konserwatora był *Nagrobek Abelarda i Heloizy*, złożony z kawałków innych rzeźb i nowej kapliczki neogotyckiej, który został ustawiony w muzealnym ogrodzie. Należy jednak podkreślić, że działalność Lenoira w czasach wandalizmu rewolucyjnego, przyczyniła się do uratowania wielu bezcennych zabytków, które uległyby z pewnością zniszczeniu. Natomiast kwestia restauracji owych zabytków powinna być rozpatrywana w kontekście poglądów Lenoira i jego wiedzy na temat średniowiecza.

Musée des Antiquités et Monuments Français

Pierwsze myśli o utworzeniu przez Alexandre Lenoira muzeum ze zbiorów depozytu Petits – Augustins, pojawiły się około roku 1793. Inspiracją tego przedsięwzięcia były najprawdopodobniej nagrobki królewskie z Saint – Denis, które reprezentowały tak wiele stylów różnych wieków. I właśnie owa różnorodność stylowa, a jednocześnie ciągłość czasowa natchnęły Lenoira do utworzenia muzeum, które ilustrowałoby historyczny i chronologiczny rozwój francuskiej rzeźby i sztuk jej towarzyszących. W katalogu muzeum, Lenoir napisał: „Wielka ilość tak ważnych zabytków ze wszystkich wieków natchnęły mnie ideą utworzenia specjalnego Muzeum, historycznego i chronologicznego, gdzie w poszczególnych salach odnajdowano by stulecia rzeźby francuskiej, i nadania każdej z sal charakteru i oblicza wieku, który ma przedstawiać, a wycofania do innych pomieszczeń obrazów i posągów, które nie miały żadnego związku czy to z historią Francji, czy to z historią sztuki francuskiej”²³.

Historia

Historia muzeum rozciąga się między rokiem 1796 a 1816. Alexandre Lenoir przedstawił plan powołania muzeum przed Comité d’instruction publique, jesienią 1795 roku. Projekt został zaakceptowany i 1 września 1796 roku dotychczasowy depozyt Petits – Augustins został otwarty dla publiczności pod nazwą Musée des Antiquités et Monuments Français, a Lenoir został mianowany „conservateur des monuments français”²⁴. Ponadto minister spraw wewnętrznych, uściślił statut muzeum, które miało być filią muzeum narodowego. Ta zależność od Musée du Louvre była źródłem ciągłych pretensji ze strony władz Louvre, które rościły sobie prawa do zabytków, znajdujących się w kolekcji Lenoira²⁵. Z drugiej strony Lenoir, jako kurator muzeum narodowego, mógł uzupełniać swoją kolekcję, przejmując obiekty z innych depozytów, nawet z tych znajdujących się poza Paryżem. Tak, więc wkrótce Lenoir zwrócił się z prośbą do Comité d’instruction publique, o to, aby wszystkie francuskie rzeźby średniowieczne mogły być prze-

²³ Cyt. za *Teoretycy*, s. 293-294; Lenoir, *Musée*, s. 6-7.

²⁴ Lenoir, *Musée*, s. 8.

²⁵ Greene, *Alexandre Lenoir and the Musée*, s. 211; Léon, *La vie des monuments français*, s. 81.

chowywane w jego muzeum. W ten sposób kolekcja muzealna wzrastała, i począwszy od 1793 roku liczyła ponad 250 obiektów i w takiej postaci została wystawiona jako Musée des Antiquités et Monuments Français, powszechnie nazywanym Musée des Monuments Français. W roku 1800 liczba zabytków w kolekcji wzrosła już do ponad 500, z czego 1/4 pochodziła z okresu przed XVI wiekiem. Pod koniec okresu napoleońskiego wynosiła około 1000, licząc elementy architektoniczne i fragmenty posągów słynnych postaci.

Muzeum cieszyło się dużą popularnością zarówno wśród publiczności francuskiej jak i gości zagranicznych. W okresie napoleońskim Lenoir mógł kontynuować swoje przedsięwzięcie przy poparciu samego Bonaparte, który kilkakrotnie odwiedził muzeum, wyrażając swój podziw²⁶. Kolejna zmiana sytuacji politycznej, była niestety mało korzystna dla poczynań Lenoira i dla jego muzeum. Wówczas, wobec nastania okresu Restauracji w 1815 roku, wokół Lenoira narosły antagonizmy, które ujawniły się w postaci ostrej krytyki jego poczynań. Krytyka dotyczyła głównie kwestii usuwania przez Lenoira zabytków z ich oryginalnych i naturalnych miejsc i umieszczania w sztucznie stworzonym kontekście. Jednym z najgłośniejszych oponentów Lenoira, był Antoine Quatremère de Quincy (1755-1849). Zaskakujące wydaje się, że najbardziej elokwentnym wrogiem Musée des Monuments Français był François-René Chateaubriand. W konsekwencji tej krytyki, 24 kwietnia 1816 roku Ludwik XVIII wydał dekret, na mocy, którego zawartość Musée des Antiquités et Monuments Français miała być przeniesiona do kościołów, z których została skonfiskowana, natomiast 18 października tego samego roku budynek muzealny stał się siedzibą École Royale et Spéciale des Beaux-Arts. Wobec takich okoliczności, po 30 latach walki o zachowanie zabytków, Lenoir poddał się. Przez kolejne 20 lat poświęcił się pisaniu serii pism naukowo-historycznych i krytycznych²⁷.

Ekspozycja

Jednym z najciekawszych zagadnień dotyczących Musée des Monuments Français, jest kwestia ekspozycji muzealnej. Sposób wystawienia obiektów w muzeum był nowatorskim pomysłem Lenoira, który został omówiony w opisowym katalogu kolekcji „*Musée des monumens français ou description historique des statues en marbre et en bronze, bas-reliefs et tombeaux des hommes et des femmes célèbres, pour servir à l'histoire de France et à celle de l'Art; ornée des gravures et augmentée d'une dissertation sur les costumes de chaque siècle*”.

Przy planowaniu ekspozycji muzealnej, Lenoir był pod silnym wpływem książki Johanna Joachima Winckelmannna „*Geschichte der Kunst des Altertums*” oraz teorii schyłku i odrodzenie w kulturze. Będąc przekonany o konieczności rozmieszczenia zabytków wedle epok, zaaranżował obiekty w układzie chro-

²⁶ F. Haskell, *History and its Images. Art and the Interpretation of the Past*, London 1993, s. 243.

²⁷ Léon, *La vie des monuments français*, s. 85-86.

nologicznym, tak, aby ukazać rozwój sztuki francuskiej dążącej do perfekcji²⁸. Taki sposób ekspozycji był wówczas niespotykany, większość XVIII i XIX-wiecznych muzeów robiła wrażenie przypadkowego układu dzieł. Istniały dwa systemy ekspozycji dzieł sztuki, które były często wykorzystywane. Jeden był schematem „eklektycznym” opartym na podziale tematycznym, zbliżonym do współczesnych pojęć monografii, formalnym, bądź według rozmiaru płócien. Drugi był układem „systematycznym” według szkół, związków mistrz – uczeń, bądź według rozwoju danego artysty lub pokolenia²⁹. Ekspozycja o układzie chronologicznym, wówczas niespotykana, była nowatorskim pomysłem Lenoira. Jednocześnie zastosowany system sugerował szczególne podejście Lenoira do sztuki. Jego układ wyposażony był w pogłębiony aspekt historyczny. Wierzył, bowiem, że historia i sztuka są ściśle ze sobą powiązane, przy czym sztuka jest swego rodzaju symbolem cywilizacji, która ją stworzyła. Historia i sztuka były dla niego tak samo ważne, dlatego tak istotne było dla Lenoira umieszczenie sztuki w kontekście historycznym i układzie chronologicznym. Zorganizował swoje muzeum na zasadzie podziału na sale odnoszące się do kolejnych wieków, od XIII do XVIII. Każda sala miała ukazywać rozwój sztuki w danym stuleciu, który był fragmentem całego procesu postępu sztuk i nauk.

W katalogu Lenoir poświęcił dużo miejsca na omówienie układu ekspozycji i organizacji muzeum. Zostało ono podzielone na dwie części: w pierwszej części znajdowały się zabytki antyczne oraz dzieła z czasów od Dogoberta i Chlodwiga po Karola Wielkiego. Zaś druga część była złożona z zabytków od XVI po XIX wiek³⁰. W obrębie tych dwóch części poszczególne sale miały ukazywać odrębność danej epoki, jej cechy charakterystyczne i szczegóły. Jedyne sale wstępne urządzone były inaczej, zorganizowana została w kaplicy opactwa Petits – Augustins, jej centralny portal był jednocześnie głównym wejściem do muzeum, a najcenniejszymi obiektami tam zgromadzonymi były nagrobki królewskie z Saint-Denis. Według słów Lenoira: „Niezbędna wydała mi się sala wprowadzająca, służąca jako wstęp do tego Muzeum. Sala ta zawierać będzie zabytki wszystkich wieków, umieszczone chronologicznie; artysta i amator od jednego rzutu oka ujrzą dzieciństwo sztuki u Gotów, jej postępy za Ludwika XII i jej doskonałość za Franciszka I; początek jej dekadencji za Ludwika XIV [...]”³¹. Sala wstępna miała pozwolić na uchwycenie całokształtu przemian sztuki francuskiej, obrazując jednocześnie teorie Lenoira na temat rozwoju sztuk we Francji. Natomiast pozostałe sale poświęcone poszczególnym epokom, miały ukazać ten proces szczegółowo.

Według tych założeń pierwsza sala zawierała zabytki wczesnego średniowiecza od Chlodwiga po wiek XIII, w tym początki architektury arabskiej we Francji³². Lenoir musiał wyznawał ówczesny pogląd o arabskich korzeniach architek-

²⁸ Greene, *Alexandre Lenoir and the Musée*, s. 212; Pomian, *Kolekcjonerstwo*, s. 65.

²⁹ J. Abt, H. Searing, *Museum*, w: *The Dictionary of Art*, t. 22, New York 1996, s. 358-359; Ch. Rowell, *Display of Art*, w: *The Dictionary of Art*, ed. J. Turner, t. 9, New York 1996, s. 25; Z. Żygulski, *Muzea na świecie. Wstęp do muzealnictwa*, Warszawa 1982, s. 167-178.

³⁰ Lenoir, *Musée*, s. 14.

³¹ Cyt. za *Teoretycy*, s. 294; Lenoir, *Musée*, s. 7-8.

³² Lenoir, *Musée*, s. 14.

tury gotyckiej. Aby oddać charakter tej epoki, w sali XIII wieku znajdowała się prosta dekoracja, ostre sklepienia, usiane gwiazdami na niebieskim tle³³. A została ona zaaranżowana jako niska i ciemna krypta z witrażami, co nie pozwoliło na silne oświetlenie. Lenoir zwracał szczególną uwagę na oświetlenie, gdyż światło miało dla niego symboliczne znaczenie; oznaczało postęp w sztukach i naukach, który dokonywał się w dziejach. W katalogu pisał, iż przyciemnione światło, które jest w sali poświęconej XIII wiekowi jest imitacją czasów. Zauważył, że w miarę przechodzenia do czasów jemu współczesnych, ilość światła w budynkach publicznych rośnie, jak gdyby widok słońca był proporcjonalny do wykształcenia człowieka³⁴. Tak też kolejne sale były coraz jaśniejsze. Z kolei w sali XIV wieku znajdowały się zabytki świątłego Karola V, zaaranżowano tam ostrołuki, złocenia i kolorowe mozaiki, zaś zewnętrzna fasada sali ozdobiona była kamieniami figurami apostołów³⁵.

Poza tym w 1799 roku Lenoir urządził na terenie jednego z dziedzińców konwentu Petits – Augustins, ogród tzw. „jardin élysée”. Miało być to serce muzeum, główny punkt, do którego zwiedzający docierać mieli na samym końcu. W katalogu muzeum Lenoir tak oto pisał o ogrodzie „Elizjum zdało mi się stosowne do charakteru, jaki nadałem memu założeniu [...]. W tym ogrodzie zacisznym i kojącym, ogląda się ponad czterdzieści posągów; nagrobki ustawione tu i tam na zielonej murawie, wznoszą się wśród ciszy i spokoju. Otaczają je pinie, cyprysy i topole; sarkofagi i urny grobowe udatnie współzawodniczą w udzielaniu temu miejscu łagodnej melancholii, która przemawia do duszy wrażliwej. W końcu odnajduje się grób Heloizy i Abelarda [...] szczątki Kartezjusza, Molièra, La Fontaine’a, Turnne’a, Boileau, Mabillona i Montfaucona”³⁶. W tym ogrodzi obsadzonym drzewami i krzewami wkomponowano nagrobki wielkich osobistości, które pośród kwiatów, cyprysów, topoli i wierzb tworzyły spokojną i melancholijną atmosferę. Elizjum ze swym romantycznym nastrojem, stało się ważnym ośrodkiem badawczym ówczesnych rzeźbiarzy i malarzy.

Organizując ekspozycję muzealną i „jardin élysée”, Lenoir kierował się romantycznym pobudkami. Każda sala urządzona była zgodnie z tym, co Lenoir uważał za styl danej epoki. Sala jako całość, była nowym tworem architektury, w skondensowany i sugestywny sposób miała pokazać to, co najbardziej charakterystyczne dla danego wieku. Istotny był odpowiedni nastrój, który razem z zabytkami zebranymi w danej sali i atmosferą konwentu ewokować miał i przywoływać epokę. Owy nastrój i atmosfera sal oraz ogrodu były dla Lenoira równie ważne jak same zabytki.

³³ Tamże, s. 180.

³⁴ Tamże, s. 180-181.

³⁵ Tamże, s. 14.

³⁶ Cyt. za *Teoretycy*, s. 294; Lenoir, *Musée*, s. 18-19.

Znaczenie Alexandre Lenoira i jego Musée des Antiquités et Monuments Français

Pomimo faktu, że za czasów Restauracji Musée des Monuments Français zostało zamknięte, a działalność Lenoira uznana za anachroniczną, miał on duży wpływ zarówno na artystów, pisarzy oraz, co najbardziej znaczące, na późniejszych muzeologów. O znaczeniu, jakie odgrywał Alexandre Lenoir, świadczy fakt, iż jego działalność była szeroko dyskutowana zarówno przez jemu współczesnych jak i przedstawicieli późniejszych pokoleń. Były to dyskusje podnoszone na temat różnych aspektów jego działalności, która spotykała się zarówno z ostrą krytyką jak i przychylnymi opiniami.

Negatywne nastawienie do Lenoira w środowiskach jemu współczesnych i krytyka jego poczynań jako muzealnika doprowadziły nawet do zamknięcia jego muzeum. Głównym wrogiem Lenoira był wcześniej wspomniany, Antoine Quatremère de Quincy. Archeolog, rzecznik neoklasycyzmu, wróg sztuki romantyzmu i wszystkiego, co średniowieczne. Wyznawał konieczność badania zabytków u ich źródeł i pozostawiania ich w pierwotnym miejscu. Dlatego też ostro krytykował poczynania Lenoira, który wystawił obiekty poprzemnoszone z oryginalnych miejsc i wyrwane z kontekstu. Ponadto wizja Quincego o wielkiej sztuce, autonomicznej i niepodlegającej zabiegom muzealnym również stała w opozycji do działań Lenoira. Jego romantyczną koncepcję muzealną, uważał za zwykłe fałszerstwo. W 1806 roku Quatremère de Quincy, pełniący wówczas funkcję generalnego zarządcy sztuk i zabytków publicznych, wydał rozprawę „*Considérations morale sur la destination des ouvrages de l'art*”, gdzie wyraził pogląd o „nieodłączności rzeczy od miejsca” i sztuczności muzeów jako takich. Rozprawa była ostrym atakiem na Lenoira i jego działalność³⁷. Następnym oponentem Lenoira był romantyk, François-René Chateaubriand. Pomimo tego, że podziwiał dzieło Lenoira, podnosił problem, tego, że rzeźby i witraże średniowieczne zostały wyrwane z kontekstu i stłoczone w muzeum bez logiki, pozbawione w ten sposób swojego znaczenia i harmonii. Poza tym uważał, że zbiory Musée des Monuments Français nie interesowały nikogo oprócz historyków sztuki i antykwariuszy³⁸. Z kolei rzeźbiarz Louis – Pierre Deseine w „*Opinion sur les musées où se trouvent retenus tout les objets d'art qui sont la propriété des temples consacrés à la religion catholique*” z 1802 roku, zaprezentował swoją gwałtowną mowę, oskarżając Lenoira o wandalizm, dowolne rekonstrukcje i odtwarzanie zabytków³⁹.

Ostrej krytyce został poddany również inny aspekt działalności Lenoira, jego praktyki restauracyjne. Eugène – Emmanuel Viollet – le – Duc, który rozpoczął swoją działalność około 30 lat później, w swoim słynnym dziele, „*Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XV siècle*” opublikowanym w latach 1845 – 1868, pod hasłem „restauracja” poświęcił miejsce na omówienie działal-

³⁷ V – N. Jouffré, *Lenoir*, w: *The Dictionary of Art*, ed. J. Turner, t. 19, New York 1996, s. 160; *Teoretycy*, s. 262-263.

³⁸ Haskell, *History and its Images*, s. 247.

³⁹ Léon, *La vie des monuments français*, s. 84.

ności Lenoira. Doceniał jego wysiłek, nadmienając, że sam komponował w układzie chronologicznym fragmenty architektoniczne uratowane od zniszczenia. Jednak zarzucał Lenoirovi bezceremonialne obchodzenie się z zabytkami, niewiedzę, opieranie zabiegów rekonstrukcji na własnej wyobraźni. Jako przykład omówił nagrobek Abelarda i Heloizy: „[...] był złożony z łuków i kolumniek pochodzących z kościoła opactwa św. Dionizego, z płaskorzeźb wziętych z grobowców Filipa i Ludwika, brata i syna Świętego Ludwika, z maskaronów zabranych z kaplicy N. M. Panny z Saint – Germain – des – Prés i z dwóch posągów z XV wieku”⁴⁰. Poza tym Viollet – le – Duc wytykał Lenoirovi błędy dotyczące ikonografii; posąg Karola V i Joanny Burbońskiej zostały wystawione w Musée des Monuments Français jako wizerunki św. Ludwika i jego żony⁴¹. Jednakże należy wziąć pod uwagę fakt, iż koncepcje restauracji Lenoira, a dojrzałe poglądy Viollet – le – Duca, dzieli odstęp 50 lat, w ciągu, których dokonał się postęp w wiedzy na temat średniowiecza oraz w dziedzinie konserwacji.

Z drugiej strony, pośród publiczności muzealnej znalazło się grono zagorzałych zwolenników Lenoira. Muzeum cieszyło się dobrą opinią wśród przedstawicieli romantyzmu, zwłaszcza u historyków. Francois Pierre Guilleme Guizot przypisał nawet Lenoirovi rolę założyciela studiów historycznych⁴². Guillaume-Prosper de Barante, obok Augusta Thierrego, doceniał jak wielkie znaczenie i oddziaływanie miało muzeum i ubolewał nad jego likwidacją. Co więcej wśród znanych osobistości należących do zwolenników Lenoira, był Jules Michelet, który w swych dziełach odwoływał się do Lenoira i jego muzeum⁴³. Po latach, Michelet wspominał te niezapomniane wizje ze swojej młodości, z Musée des Monuments Français, jako miejsca pierwszych studiów historycznych, gdzie po raz pierwszy zainteresował się pamiątkami z odległych czasów, gdzie zniecierpliwiony zwiedzał salę po sali: „Moje silne wrażenie z dzieciństwa, [...] to Musée des Monuments Français, zniszczone niestety. To tam i nigdzie indziej, odebrałem po raz pierwszy żywe wrażenie historii. Napelniałem swoją wyobraźnię tymi nagrobkami, marmury przywodziły mi na myśl zmarłych i nie bez trwogi wchodziłem pod te niskie sklepienia, gdzie spali Dogobert, Chilperyk i Fredegunda”⁴⁴.

Musée des Monuments Français było jednym z pierwszych popularnych i znanych powszechnie muzeów. Co więcej, było pod wieloma względami nowatorskie a zarazem odmienne od istniejących wówczas muzeów, w ten sposób pomimo, że istniało jedynie 20 lat, wpłynęło na rozwój powstałych wówczas instytucji, jakimi były muzea sztuk pięknych.

⁴⁰ Cyt. za Pomian, *Kolekcjonerstwo*, s. 66; E. Viollet – le – Duc, *Dictionnaire*, t. 1, Paris 1972, hasło: *Restauration*, s. 22.

⁴¹ Pomian, *Kolekcjonerstwo*, s. 67.

⁴² Haskell, *History and its Images*, s. 250.

⁴³ F. P. Chambers, *The history of Taste. An Account of the Revolutions of Art Criticism and Theory in Europe*, New York 1976, s. 219; Léon, *La vie des monuments français*, s. 70-71; Haskell, *History and its Images*, s. 250.

⁴⁴ Cyt. za J. Michelet, *Le peuple*, Paris 1977, s. 26; porównaj również: tenże, *Histoire de France*, t. 9, s. 38; tenże, *Histoire de la Revolution française*, t. 8, s. 41; tenże, *Ma jeunesse*, Paris 1884, s. 24.

Pierwszą kwestią, która należy zaznaczyć, jest to, że Musée des Monuments Français przechowywało, eksponowało i gromadziło wyłącznie dzieła związane z historią Francji lub sztuki francuskiej. W tym sensie było przeciwieństwem Musée du Louvre, które miało charakter ogólnoeuropejski i uniwersalny. To unaczynia proces, który miał wówczas miejsce; zabytki rodzimej przeszłości przestały być pomnikami królestwa francuskiego, a zostały uznane za zabytki, należące do dziedzictwa narodowego. Ten proces został utrwalony instytucjonalnie poprzez powołanie właśnie Musée des Monuments Français, które miało wyraźną wymowę ideową. Wskazywać miało na to, że istnieje postęp w dziejach sztuki i nauki oraz miało pokazywać twórców tego postępu. I tu Lenoir na pierwsze miejsce wysunął naród jako twórcę tego rozwoju.

Ponadto muzeum Lenoira, było muzeum historycznym, w którym historia została ożywiona poprzez figury postaci z przeszłości. Ogród zawierający szczątki sławnych ludzi, również spełniał tę rolę i intensyfikował odczucie minionych dziejów. Ogród i całe muzeum było swego rodzaju narodowym panteonem. Arcisse de Caumont określił Musée des Monuments Français jako „un musée national”. Zaś François Arago jako miejsce gdzie zwiedzający czytali kolejne rozdziały historii, oddając cześć sztuce, którą wiązali z uczuciami narodowymi. W ten sposób muzeum Lenoira przyczyniło się do budzenia świadomości narodo- – historycznej we Francji⁴⁵.

Tak oto ujawnia się cel muzeum, które miało nauczać nie tylko historii, ale również smaku i stylu. Miało uświadamiać jakość i bogactwo narodowej kultury. Zaś dla artystów Musée des Monuments Français stanowiło swego rodzaju warsztat, gdzie mogli oni obserwować, studiować oraz szkicować rzeźbę francuską. W katalogu Lenoir wspominał również o tym aspekcie : „[...] jestem przekonany, że zbiory byłyby cenniejsze dla postępu sztuk niż szkoły [...]. Przykłady, jakie się ma przed oczyma, porównania, jakie się czyni między nimi, kształtują gust i stanowią o przemyślanej edukacji”⁴⁶.

Kolejną cechą muzeum jest zagadnienie rodzaju zbiorów. Mianowicie Musée des Monuments Français było pierwszym muzeum, które eksponowało zabytki sztuki średniowiecznej. Stanowiły one 1/4 całości kolekcji i to właśnie te zabytki zwróciły najbardziej uwagę opinii publicznej. Lenoir pokazał zabytki, których wcześniej nie wystawiano i którymi się nie interesowano, nie przypisywano im ani wartości artystycznej ani estetycznej. Niewątpliwym sukcesem jego muzeum było przywrócenie do życia okresu średniowiecza, ignorowanego przez stulecia. Tak, więc bezsporny wydaje się fakt, iż Musée des Monuments Français, podczas 20 lat istnienia, było instytucją, która odegrała znaczącą rolę w budzeniu się oraz rozwoju zainteresowań i studiów nad kulturą średniowiecza, jej historią i sztuką⁴⁷. Ten aspekt uświadamiali sobie zwolennicy muzeum, którzy długo jeszcze po jego zamknięciu, wspominali jego doniosłą rolę. Historyk Louis Courajod, wspominał,

⁴⁵ Greene, *Alexandr Lenoir and the Musée*, s. 222; Léon, *La vie des monuments français*, s. 70; Pomian, *Kolekcjonerstwo*, s. 67-68.

⁴⁶ Cyt. za *Teoretycy*, s. 295; Lenoir, *Musée*, s. 46.

⁴⁷ Greene, *Alexandr Lenoir and the Musée*, s. 221; Léon, *La vie des monuments français*, s. 70.

że Francuzi znaleźli w muzeum Lenoira załączek nowego smaku⁴⁸. Przytacza on również wypowiedzi innych badaczy, którzy zauważali, że kolekcja Lenoira wywoływała głębokie wrażenie i wkrótce zrodziła krytykę przeciwko niszczyтелям zabytków, nazwanych „*des iconoclastes de 1793*”, ponadto czas istnienia muzeum nazywali ważnym okresem – erą rehabilitacji sztuki średniowiecznej⁴⁹.

Wymienione wyżej cechy Musée des Monuments Français; charakter narodowo – historyczny, cel edukacyjny, kolekcja średniowieczna oraz romantyczny charakter ekspozycji – wszystko to inspirowało powstające wówczas kolekcje publiczne i prywatne. Najsłynniejszą i najważniejszą wśród nich była kolekcja Aleksandra du Sommerarda, przekształcona w 1843 roku w Musée des Thermes et de l’Hôtel de Cluny i przez długie lata zwane potocznie Musée de Cluny. Wówczas nastąpił rozkwit zainteresowań kulturą średniowiecza i rozwój studiów archeologicznych, których centrum stało się właśnie Musée de Cluny. Nowe muzeum zostało wówczas uznane za naturalnego spadkobiercę muzeum Lenoira⁵⁰. Od 1992 roku jako muzeum narodowe, Musée national du Moyen Âge– Thermes et Hôtel de Cluny jest ważnym ośrodkiem w świetle współczesnych zainteresowań i badań nad kulturą średniowiecza.

⁴⁸ L. Courajod, *Alexandre Lenoir: Son journal et le Musée des monuments français*, t. 2, Paris 1886, s. 7.

⁴⁹ Tamże, s. 7, przypis 3.

⁵⁰ F. Haskell, s. 248-249.

ALEXANDRE LENOIR UND SEIN MUSÉE DES ANTIQUITÉS ET MONUMENTS FRANCAIS

Zusammenfassung

Die letzten beiden Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts zeichneten sich durch eine Entwicklung der Mediävistik aus, d.h. zahlreicher Untersuchungen zum Thema der Geschichte des Interesses am Mittelalter. In diesem Zusammenhang lohnt es sich, die Geschichte des Musée des Antiquités et Monuments Francais sowie die Silhouette seines Gründers Alexandre Lenoir auf dem Hintergrund des Interesses an der mittelalterlichen Kultur in der zweiten Hälfte des 18. und im 19. Jahrhundert in Frankreich zu erwähnen.

Der französische Museologe, Schriftsteller und Archäologe Alexandre Lenoir (1761-1839) gründete 1796 das Musée des Monuments Francais in Paris, in dem er die vor dem revolutionären Vandalismus geretteten Objekte ausstellte. Ein Viertel von ihnen stammten aus der Zeit des Mittelalters. Das war das erste Museum, welches Werke der vorher völlig verkannten mittelalterlichen Kunst ausstellte. Zweifellos hat diese Institution eine bedeutsame Rolle bei der Weckung und Entwicklung des Interesses an der Kultur des Mittelalters und ihrer Erforschung gespielt. Außerdem kam dort zum ersten Mal eine Ausstellung in chronologischer Ordnung zur Anwendung, was damals ein völliges Novum darstellte, deren Autor A. Lenoir selbst war. Im Musée des Monuments Francais wurden ausschließlich Werke der französischen Kunst ausgestellt. In diesem Sinne trug es zur Weckung des national-historischen Bewusstseins in Frankreich bei und bildete einen Gegensatz zum Musée du Louvre, das einen gesamteuropäischen und universalen Charakter besaß.

Das Wirken von A. Lenoir und seines Musée des Monuments Francais weckte von Anfang an ein starkes Interesse. Zu seinen Befürwortern gehörten u.a. F. Guizot, G. P. de Barante, A. Thierry, J. Michelet, F. Arago und L. Courajod. Dagegen traten als Gegner u.a. A. Quatremère de Quincy, F. Chateaubriand, L. P. Deseine und E. Viollet-le-Duc in Erscheinung. Die scharfe Kritik an A. Lenoirs Wirken führte 1816 zur Schließung des Musée des Monuments Francais.

Obwohl das Musée des Monuments Francais nur 20 Jahre lang existierte, beeinflusste es die Entwicklung der im 19. Jahrhundert entstehenden Kunstmuseen sowie die Gestalt der Privatsammlungen. Die wichtigste davon war die Kollektion von A. du Sommerand, die 1843 zum Musée des Thermes et de l'Hotel de Cluny umgestaltet wurde (kurz Musée de Cluny genannt), welches als der natürliche Erbe des Museums von A. Lenoir galt.

Aus dem Polnischen übersetzt von Herbert Ulrich