

TYOLOGIA MUZEÓW I WYSTAW MUZEALNYCH – ZAŁOŻENIA I SYSTEM

CZY I W JAKIM ASPEKCIE MUZEA KOŚCIELNE MOGĄ BYĆ UZNANE ZA TYPOLOGICZNIE SPECYFICZNE?

Wprowadzenie

ROZMAITE TYPOLOGIE MUZEÓW I WYSTAW MUZEALNYCH

Zarówno w praktyce muzealnej, jak i muzeologii rozumianej jako dyscyplina naukowa, przyjmuje się rozmaite systemy klasyfikowania muzeów. Z jednej strony muzea klasyfikowane są pod kątem ich przynależności administracyjnej w systemie organizacji państwa, miasta, czy w strukturach społeczeństwa: odpowiednio do tego rozróżnia się muzea państwowe, prywatne, muzea narodowe, regionalne (w krajach niemieckich: Landesmuseen, w Stanach Zjednoczonych – County museums), muzea miejskie, uniwersyteckie, muzea podległe rozmaitego rodzaju organizacjom czy stowarzyszeniom naukowym (np. akademiom nauk), muzea diecezjalne, kościelne, klasztorne, muzea wojskowe (w sensie podległości władzom wojskowym). Z drugiej strony muzea definiuje się ze względu na charakter przechowywanych w nich zbiorów albo przynależności do określonej dziedziny kulturowej, np. do pewnej gałęzi nauki; na tej zasadzie wyróżnia się: galerie sztuki, muzea architektury, muzea archeologiczne, historyczne, etnograficzne (lub etnologiczne), muzea religioznawcze, muzea literatury, muzyki, teatru, kina, muzea mody i kostiumu, muzea antropologiczne, przyrodnicze, techniczne, muzea transportu, rolnictwa, łowiectwa, muzea poczty, sportu i rekreacji, muzea seksu. Szereg muzeów stowarzyszonych jest ze względu na wybrany dział tematyczny w obrębie jakiejś szerszej dziedziny (np. kulturoznawstwa), jak. np. muzea instrumentów muzycznych, monet, znaczków pocztowych, plakatów czy narzędzi tortur stosowanych w dawnym prawodawstwie. Do muzeów zalicza się też często ogrody botaniczne i zoologiczne, akwaria oraz skanseny. Istnieje ponadto wiele rodzajów instytucji o charakterze paramuzealnym, łączących cechy muzeów w sensie tradycyjnym z cechami ośrodków kultury, masowej edukacji i rekreacji. Zakres i liczba muzeów oraz instytucji paramuzealnych stale się poszerza. Poszerza się też skala podejmowanych przez poszczególne muzea tematów i odpowiednio do nich zestawów obiektów muzealnych.

Oba te rodzaje klasyfikacji na ogół się pokrywają, z tym że to ich pokrywanie się jest o tyle nie współrzędne, że poszczególnym kategoriom systemu pierwszego odpowiada zwykle nie jeden, ale kilka typów muzeów z systemu drugiego. Dla przykładu: muzea narodowe mogą być więc jednoddziałowe, mogą wszelako łączyć szereg działów, odpowiadających materiałowo i tematycznie np. muzeom sztuki, muzeom historycznym, etnograficznym, a niekiedy nawet przyrodniczym. Relacje między kategoriami systemu pierwszego i drugiego można też uchwycić odwrotnie, gdy obserwuje się, że np. pewna odmiana muzeów określona ze względu na charakter zbiorów czy przynależności do określonej dziedziny kulturowej ma charakter muzeum narodowego, regionalnego, miejskiego, państwowego czy prywatnego. Pewne kategorie muzeów z systemu pierwszego i drugiego mogą się oczywiście niekiedy wykluczać; np. o ile na terenie Stanów Zjednoczonych muzea określone mianem muzeów historii naturalnej obejmują zazwyczaj działy zbiorów przyrodniczych i etnograficznych, o tyle w krajach europejskich łączenie tych działów z reguły już nie zachodzi. W muzeach kościelnych czy diecezjalnych mogą istnieć działy zbiorów odpowiadające muzeom sztuki, muzeom historycznym, rzemiosła artystycznego, literatury czy nawet muzeom kostiumologii, nie znajdziemy w nich jednak nigdy zbiorów typowych dla muzeów technicznych, czy przyrodniczych. Z zasady łączenie czy też rozdzielanie zbiorów oraz lokowanie ich w muzeach o takiej czy innej nazwie są zresztą często dość przypadkowe, przynajmniej gdy weźmie się pod uwagę rozwiązanie w skali światowej i w szerokim przedziale czasu historycznego.

System klasyfikacyjny oparty na rodzaju zbiorów muzealnych czy przynależności do określonej dziedziny kulturowej dotyczy w zasadzie muzeów traktowanych jako całości. Wydawać by się więc mogło, że obowiązuje on automatycznie także w odniesieniu do wystaw tych muzeów. Analiza rozwiązań wystawionych w poszczególnych typach muzeów pokazuje jednak, że tradycyjny podział muzeów ze względu na charakter przechowywanych w nich zbiorów lub nominacji tematycznej jest często nieprecyzyjny (np. zakresy poszczególnych typów muzeów zachodzą na siebie, często bez wyraźnie uchwytnych granic)¹, a niekiedy całkowicie zawodzi. Zdarza się np. często, że przy jednym i takim samym rodzaju obiektów muzealnych, a zwłaszcza eksponatów rozumianych w szerokim sensie² mogą powstawać wystawy tak

¹ Dla przykładu, płynność zakresów między muzeami takimi, jak biblioteki i muzea archeologiczne, między galeriami sztuki i muzeami historii sztuki. Nominacja muzeum zależy wtedy głównie od aspektu naukowego, w którym gromadzi się, opracowuje i prezentuje materiał eksponatowy.

² Pojęcia obiektu muzealnego i eksponatu nie są bynajmniej tożsame. Eksponat w przeciwieństwie do obiektu muzealnego nie musi być np. autentycznym, wystarczy bowiem np. że w sytuacji wystawy spełnia jego funkcję. Niektóre typy eksponatów nie odwzorowują autentyków w ogóle.

dalece różne, że wymagają one utworzenia dla nich odrębnych kategorii typologicznych. Z drugiej strony zdarza się, że wystawy oparte na rozmaitych zestawach eksponatowych, często przynależnych odrębnym dziedzinom kulturowym, wykazują cechy tak bliskiego podobieństwa, że domagają się zaszeregowania w obrębie wspólnej odmiany typologicznej. Jest wtedy oczywiste, że tego rodzaju kategorie klasyfikacyjne mogą być tworzone na podstawie kryteriów odmiennych od tych, które stosowane są w tradycyjnej klasyfikacji muzeów. Stwierdzenie bowiem, że w pewnym muzeum określonym wedle któregośkolwiek z typów tradycyjnych, np. w muzeum archeologicznym, znajdują się jakieś wystawy, może być niewiele albo nawet i nic mówiące o szczególnej specyfice tych wystaw; odmiany wystaw, które pojawiają się w muzeach przyporządkowanych różnym dziedzinom kulturowym i zawierających określonego rodzaju zbiory, są często niezależne w swym typie specjalnym zarówno od nominalnej przynależności tematycznej danego muzeum do danej dziedziny kulturowej, jak od rodzaju obiektów, służących do zbudowania wystawy. Rodzaj muzeum i rodzaj materiału eksponatowego może w określaniu wystaw nie mieć żadnego zgoła znaczenia.

Mając na uwadze wszystkie tego rodzaju relacje wolno jest postawić pytanie, na jakich (nowych) zasadach winna być budowana typologia wystaw muzealnych, jakiego rodzaju kryteria czy systemy kryteriów powinny być wzięte za jej podstawę i jak uzyskany system typologiczny może wpłynąć na określenia typologiczne muzeów traktowanych jako całości? Narzuca się też pytanie wymiaru praktycznego, konkretnie, w jakim stopniu ta nowa typologia wystaw muzealnych (a być może także muzeów jako całości) może być przydatna np. w przypadku projektowania nowych wystaw czy całych obiektów muzealnych, zaś w przypadku analizy rozwiązań już istniejących, dla ich racjonalnego wartościowania. Te właśnie zagadnienia będziemy próbowali tu zreferować.

PUNKT WYJŚCIA NOWEJ TYPOLOGII WYSTAW MUZEALNYCH I MUZEÓW: TEORIA EKSPOZYCJI I EKSPONATU

Jak już wspomnieliśmy wyżej, oparcie się w tworzeniu typologii wystaw muzealnych (a w jej konsekwencji także muzeów jako całości) jedynie na określeniu rodzaju zbiorów przechowywanych w poszczególnych muzeach bądź na przynależności tych zbiorów do określonej dziedziny kulturowej (np. do określonej gałęzi wiedzy, do pewnego działu sztuki) jest niewystarczające, a często wręcz zawodne. Ponieważ specyfika wystaw muzealnych przy bliższej jej obserwacji okazuje się często niezależna w swym typie zarówno od rodzaju obiektów muzealnych (lub eksponatów w sensie szerszym), jak od tematyki, musi ona zostać oparta na kryteriach, które byłyby niezależne od

kryteriów tradycyjnie stosowanych w typologii muzeów. Są to konkretnie: 1. kryterium funkcji wystawy, 2. kryterium struktury wystawy (dokładniej: struktury semantycznej oraz struktury formalnej), stanowiącej pochodną funkcji wystawy bądź od tej funkcji niezależne, 3. kryterium zewnętrznego ukształtowania wystawy, wynikającego bądź z jej funkcji, bądź od funkcji niezależnej i realizującej się obecnością rozmaitego rodzaju zespołów cech utworów wystawowych, szczególności cech kompozycji przestrzenno-kolorystycznej i stylu wystawy, wreszcie 4. kryterium sposobu prezentacji treści wystawy lub jej przedmiotu, w szczególności a) prezentacji przedmiotów realnych, występujących w funkcji eksponatów, b) reprezentacji przedmiotów realnych, o których wystawa „opowiada”, lecz które nie są fizycznie na wystawie obecne³, c) reprezentacji przedmiotów konceptualnych będących np. przedmiotami twierdzeń naukowych lub różnego rodzaju ideologii⁴, d) reprezentacji (wizualizacji) samych idei: naukowych lub pozanaukowych. W myśl wszystkich tych kryteriów wystawa muzealna traktowana jest jako utwór kulturowy o specyficznej funkcji i specyficznej budowie, dany odbiorcy do rozumienia i przeżycia estetycznego, stojący w służbie nauki, sztuki lub (stosunkowo rzadziej) określonej ideologii⁵. Jest to ponadto utwór, na którego całość składają się elementy architektury plastyki i słowa, utwór uposażony w rozmaitego rodzaju jakości artystycznie i estetycznie wartościowe, niekiedy wręcz wartości artystyczne lub estetyczne⁶. W strukturze utworu wystawowego pewna część jego składników pełni rolę właściwych dokumentów poznawczych, a więc przedmiotów, których treść koncentruje się na nich samych; pewna część może pełnić funkcję ilustracyjną lub narracyjną, wskazując na inne jakież przedmioty (realne, konceptualne) niż te, które faktycznie są prezentowane. W związku z pojawiającą się w niektórych odmianach wystaw narracją, wystawy mogą posługiwać się specyficznym rodzajem

³ Przykładowo: gdy pewna wystawa muzealna „opowiada” np. o katedrze Notre Dame w Paryżu, prezentowane są w niej inne obiekty niż sama katedra Notre Dame, np. fotogramy, modele. Jest to typowy przykład reprezentacji pewnego obiektu realnego, fizycznie nieobecnego na wystawie przez obiekty realne na wystawie prezentowane. Każda reprezentacja czegoś w sytuacji wystawowej dokonuje się zawsze na drodze prezentacji czegoś (innego).

⁴ Przedmioty te nie muszą mieć charakteru rzeczy, np. przedmiotu ogólnego, mogą mieć bowiem również dobrze charakter zdarzenia, procesu. Przykładowo: wizualizacja rozwoju czegoś.

⁵ Przykładowo: wielkie muzeum paleontologiczne Akademii Nauk ZSRR prezentuje wprawdzie materialne dokumenty odkryć i badań paleontologicznych (np. szkielety zwierząt gatunków wymarłych), jako całość było jednak podporządkowane ideologii ateizmu, jako nadrzędnej racji jego ufundowania. Zlecenie jego budowy podpisał sam Stalin.

⁶ Zarówno w sensie jakości i wartości pozytywnych, jak negatywnych (por. R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. 1-3, Warszawa 1957-1970).

„języka”, przeważnie wizualno-werbalnego, o swoistych strukturach formalno-semantycznych⁷.

Jako utwory kulturowe wszystkie muzea i wszystkie wystawy muzealne należą zawsze do jakiegoś regionu kulturowego, w obrębie którego powstały lub powstają, bądź od wpływów którego są w pewnym stopniu pośrednio zależne⁸. Muzea i wystawy muzealne należą też zawsze do określonego czasu historycznego (dokładniej: do zaznaczających się w danym czasie tendencji artystycznych, koncepcji naukowych, ideologii); w stosunku do danego czasu muzea i wystawy muzealne mogą być określone jako „współczesne”, „paseistyczne”, „awangardowe”, „przestarzałe”, „świadomie archaizowane”. Oba parametry miejsca i czasu decydują zarówno o koncepcji ideowej muzeum czy wystawy muzealnej, jak o ich zewnętrznym ukształtowaniu, przede wszystkim o ich rysach stylowych.

Podstawą typologii utworów muzealnych (muzeów, wystaw) jest model, na którym utwór muzealny zobrazowany jest w postaci struktury przestrzennej, składającej się z pięciu stref: 1) architektury, 2) meblarstwa wystawowego (sprzętu), 3) ekspozycji, 4) przedmiotów zobrazowanych i 5) elementów werbalnych oraz dwóch stron: a) przedmiotowo-rzeczowej i b) treściowo-znaczeniowej. Podział na strefy i strony jest dla zrozumienia budowy utworu muzealnego o tyle ważny, że wykazuje, iż w każdym ze składników tych utworów jedynie pewna liczba jego elementów rzeczowych (części) bądź jego cech spełnia funkcję treściowości, pewna zaś jest treściowo pusta, będąc jednakże istotną dla określenia tożsamości danego składnika utworu, np. jego specyfiki jako rzeczy określonego typu lub – w przypadku cech – specyfiki cechy określonego rodzaju. Wszystkie te elementy utworu muzealnego w zależności od obecności w nich określonych treści lub od ich braku lokują się po jednej lub drugiej stronie w odpowiednich strefach modelu. Stwierdzenie o takim ich rozmieszczeniu koryguje zatem pospolite nieporozumienia polegające na tym, że treściowość bądź brak treści przypisuje się z góry określonym elementom utworu muzealnego, przy czym obecnością znaczeń lub ich brakiem obejmuje się wszystko, co taki element przedmiotowo określa, lub co się na niego składa. Tak więc za obdarzone treścią uważa się słusznie ekspozycje: w kwalifikacji tej ujmuje się je jednak w ogóle ich

⁷ Z „językiem” wystaw muzealnych nie można tym samym utożsamiać wyłącznie tekstów, które dodawane są do niektórych rodzajów wystaw, lecz ogół elementów (w ich liczbie także ekspozycje), służących do przekazywania treści, którą wystawa przekazuje, w szczególności którą „opowiada”. W niektórych typach wystaw mogą np. występować struktury quasi-zdaniowe, w których udział biorą zarówno teksty, znaki graficzne, jak ekspozycje.

⁸ Np. w przypadku importu tendencji projektowania wystaw z obcych ośrodków. Przykładowo wystawy italianizujące w Polsce, na Węgrzech, w Hiszpanii czy w Anglii, wywodzące się stylowo z wystaw szkoły włoskiej lat 50-tych i 60-tych.

składowych elementów rzeczowych (części), a przynajmniej subnominie tych elementów, które faktycznie wyposażone są treściami (czyli tak, jakby cała reszta była dla tej kwalifikacji „nie ważna”); za bezznaczeniowe (np. informacyjnie obojętne) uznaje się na ogół elementy „oprawy” wystawowej, np. sprzęt wystawienniczy, traktując te elementy znów w całości konstytuujących je składowych. Analizy, które wobec tego rodzaju ustaleń należałoby uznać za podstawę poprawnie przeprowadzonych badań typologicznych winny być nakierowane właśnie na wykrywanie tego, co konkretnie w danym utworze muzealnym (np. w gmachu muzeum, w wystawie, w jakiejś części wystawy) jest wyposażone treściami, co zaś jest znaczeniowo puste, stanowiąc o specyfice danego elementu np. jako tylko rzeczy, jako tylko cechy pewnego rodzaju.

Dla przykładu: w utworach muzealnych występuje z reguły informacja słowna, np. jako napisy na fasadach gmachów muzeów, jako tytuły lub teksty w wystawach. Informacja taka wykonywana jest pod postacią „liternictwa”, przy czym „liternictwo” to może być wykonywane w różnym materiale i w różnym technice, np. litery mogą być wycinane w drewnie, odlewane w metalu, ryte w kamieniu, drukowane na papierze. Litery składające się na informację słowną można więc określić pod kątem rzeczy: jako „drewniane”, „metalowe”, „drukowane”. Jako rzeczy można je określać w cechach istotnych dla ich „bycia rzeczami”, np. ciężaru, rodzaju powierzchni uzyskanej przy danym typie obróbki. Cechy te nie mają znaczenia dla treści napisu, który zostaje ułożony z tak lub inaczej wykonanych liter; znaczenie liter pojawia się bowiem w momencie, gdy nastawimy się na nie jako na znak, nie zaś jako na rzeczy. Charakter liter w aspekcie rzeczy jest wszelako ważny dla wystawy jako utworu; wie o tym każdy projektant, który tworzy koncepcję plastyczną gmachu muzealnego, ustalając np. sposób montażu liter na fasadzie gmachu muzeum, przy określonej ich wadze (np. gdy mają być odlane w metalu). Szereg cech kształtu liter, nie będących cechami ich standardowego rysunku (tego, po którym litery się rozpoznaje jako znak), np. cechy stylowe, mogą być już rozmaitej kwalifikacji. W wielu wypadkach cechy te są bezznaczeniowe (np. w pismach „zwykłego” wykroju); obojętne jest wtedy, jaki rodzaj liter użyje się do określonego tematu. Są jednak przypadki, gdy styl „liternictwa” ma wyraźnie charakter treściowości, i gdy zostaje on odpowiednio dobrany do tematyki muzeum czy wystawy muzealnej. Projektant, modelując styl „liternictwa”, stara się o zachowanie takiej właśnie zgodności. Zachodzi w takich wypadkach pytanie, które konkretnie cechy elementu wystawowego (w danym przypadku: „liternictwa”) są właściwie treściowe i jakiego rodzaju jest informacja przez takie elementy przekazywana odbiorcy, które zaś są naprawdę znaczeniowo obojętne. Wiele błędów w rozwiązaniach muzealnych wynika z przeoczenia tego właśnie pytania. Podobnie bowiem jak w przytoczonym tu przypadku „liternictwa” muzealnego, relacje między tym, co jest

obarczone treściami, a tym, co jest treściowo puste, zachodzą odnośnie do wszystkich innych elementów utworów muzealnych: architektury, sprzętu wystawowego, eksponatów czy przedmiotów zobrazowanych. Rozpoznanie tych relacji jest podstawą w rozróżnieniu funkcji różnych utworów muzealnych, a tym samym w określeniu odmian typologicznych, do których winny być one zakwalifikowane⁹.

Model utworu muzealnego jest w analizach typologicznych istotny dlatego, że pozwala traktować utwór muzealny (muzeum, wystawę, wybrany fragment wystawy, pewien jej element) nie jako monolit, lecz jako konglomerat rozmaitych elementów rzeczowych czy zespołu cech, które występując wprawdzie w obrębie określonej całości mogą być rozpatrywane odpowiednio do swych kwalifikacji zgodnej z systemem stref i stron modelu. Dopiero bowiem po rozpoznaniu kwalifikacji poszczególnych składowych utworu muzealnego można mówić o jego pełnym charakterze. W zasadzie każdy element utworu muzealnego domaga się takiej analizy; analiza poszczególnych składników utworu muzealnego pozwala też na dokonywanie porównań typologicznych między utworami, które tradycyjnie nigdy nie są ze sobą zestawiane, np. wystaw muzealnych przynależnych dalekim względem siebie czy wręcz sobie obcym dziedzinom kulturowym (np. wystaw sztuki i wystaw przyrodniczych). Okazuje się wtedy właśnie, że wystawy takie mogą – jak już zresztą wspominaliśmy – ujawnić zespoły cech, na podstawie których wolno je kwalifikować jako przynależne do wspólnych grup typologicznych. Porównania muszą być dokonywane jednak zawsze niezależnie od tematyki wystawy czy od przynależności zestawu eksponowanego do tej lub innej dziedziny kulturowej, w szczególności do pewnej gałęzi nauki.

Drugim bardzo ważnym elementem budowania typologii utworów muzealnych jest odpowiednio skonstruowana teoria eksponatu. Jak już wspo-

⁹ Jest to ważne w przypadku konieczności typologicznego rozróżnienia wystaw zbudowanych przy udziale eksponatów tego samego typu lub typów zbliżonych, które to wystawy ze względu na określony zestaw cech eksponatów (bo nie ogółu ich cech!) muszą być jednak zakwalifikowane do różnych grup typologicznych. Przykładowo: w wypadku rozróżniania galerii sztuki i wystaw dydaktycznych z dziedziny historii sztuki. O ile w galeriach obowiązuje operowanie autentykami, o tyle w wystawach dydaktycznych „te same” dzieła mogą być reprezentowane ich reprodukcjami: np. autentyki rzeźb – ich odlewami gipsowymi. Jest to dopuszczalne, ponieważ szereg cech eksponatu w przypadku reprezentowania go w galerii sztuki jest bez znaczenia, w przypadku wystawy dydaktycznej, gdzie w grę wchodzi tylko niektóre cechy autentyku, możliwe z reguły do reprodukcji. W związku z tym kształtuje się zagadnienie wartości obiektu muzealnego i eksponatu. Wartości te się bowiem nie pokrywają. O ile wartość obiektu muzealnego polega na jego autentyczności, o tyle eksponatu (obojętne: autentycznego czy nie) jedynie na sprawności przekazywania informacji. Są więc wartościowe obiekty muzealne, które mają niewielką wartość jako eksponaty i odrotnie, są wartościowe eksponaty nie posiadające wartości jako obiekty muzealne.

minaliśmy, eksponat może być autentykiem bądź przedmiotem nieautentycznym, np. specjalnie wykonanym dla celów wystawowych. Stosowanie autentyków lub nieautentyków zależy od funkcji wystawy i tym samym od funkcji eksponatów, która może być rozmaita.

Niezależnie od tego aspektu jest jeszcze inny, kto wie, czy nie bardziej zasadniczy. Dotyczy on ontologicznego charakteru eksponatu.

Tradycyjnie przyjmuje się¹⁰, że eksponat jest rzeczą materialną i że właśnie jako rzecz materialna stanowi dokument poznania. Podobne mniemanie rozciągane jest często na wszelkie odmiany eksponatów, nawet takie, które nie są autentykami, stanowią natomiast przekazniki informacji jako przedmioty specjalnie wyprodukowane do celów wystawowych. Koncepcja taka nie jest jednak do utrzymania¹¹. Po pierwsze zawęża ona skalę przedmiotów realnych do tego jedyne go przypadku, gdy przedmioty takie są rzeczywiście tylko rzeczami, ignorując intencjonalny charakter wielu przedmiotów kulturowych, przede wszystkim dzieł sztuki. Koncepcja ta ignoruje więc niesłuchanie ważne stwierdzenia¹², że dzieło sztuki jako przedmiot intencjonalny jest jedynie ufundowane w pewnej rzeczy materialnej, nie jest jednak z nim ani pod względem swego ucechowania, ani tym bardziej pod względem jakości i wartości artystycznie i estetycznie wartościowych, tożsamy z swym materialnym podłożem (np. z „kawałkiem kamienia” w przypadku rzeźb, z płótnem pokrytym farbą w przypadku obrazów). To, co stanowi w dziełach sztuki przedmiot poznania (i tym samym dokument tego poznania) nie jest zatem identyczne z rzeczą, na podłożu której dzieło w sensie całości jest ukonstytuowane.

W praktyce muzealnej identyfikacja eksponatu z rzeczą materialną tym bardziej nie wytrzymuje zestawienia z faktami i nie da się utrzymać. Pojmując eksponat muzealny wyłącznie jako rzecz materialną zakładamy, że jest on nie tylko tą samą, ale również taką samą rzeczą w sytuacjach, w których rzeczy materialne pozostają niezmiennie¹³. Praktyka wystawiennicza zwłaszcza pokazuje jednak, że zestaw cech, a zwłaszcza zestaw danych wyglądownych¹⁴ i związanych z nimi jakości estetycznych eksponatu, a nawet aktualnie prezentowanych przez eksponat treści zależy od sposobu, w jaki eksponat jest prezentowany, konkretnie od kontekstu (wizualnego, treściowego) z innymi eksponatami, prezentowanymi w jego sąsiedztwie oraz z różnymi

¹⁰ Por. W. Gluziński, *U podstaw muzeologii*, Warszawa 1980.

¹¹ J. Świecimski, *Wystawy muzealne*, Kraków 1992.

¹² Ingarden, dz. cyt.

¹³ Np. w warunkach, gdy pewna rzecz materialna, nawet długo przechowywana, nie ulega rozpadowi, korozji.

¹⁴ Ingarden, dz. cyt., t. 2.

elementami „oprawy” wystawienniczej (z ich formą, kolorem). Pozornie „ta sama” rzecz prezentuje się zatem w rozmaitych sytuacjach wystawowych każdorazowo jako przedmiot o bardzo rozmaitych zestawach cech i jakości wyglądownych. Od sposobu prezentacji zależy zatem, co w rezultacie zostaje odbiorcy pokazane. Prezentacja eksponatu może być zatem porównana do aktu kreacyjnego: „stwarza” bowiem jakiś nowy przedmiot (i konstytuujący się na jego podłożu nowy fenomen estetyczny) i nowe, choć z reguły efemeryczne, jakości i sensory¹⁵. Jakości te trwają bowiem tak długo, jak długo istnieje dana sytuacja prezentacyjna. Gdy dany obiekt zostaje zdjęty z wystawy i wstawiony do magazynu, cały obszar, który posiadał i który prezentował w sytuacji wystawy, znika całkowicie: w rękach pozostaje nam często tylko rzecz, estetycznie „głucha”, oczekująca od nas postawienia jej w jakiejś nowej, ale wyzwalającej z niej potencjalne piękno i potencjalny sens sytuacji ekspozycyjnej. Można powiedzieć zatem, że eksponat jest w pewnym stopniu bezbronny wobec tego, co uczynimy z nim na wystawie. Wystawa może wyzwolić niekiedy z bardzo niepozornie wyglądających przedmiotów ogromne piękno; może także piękno takie zabić. Może wreszcie nadać wystawianym obiektom sens wręcz przeciwny względem tego, jaki np. w intencji twórców miał być w nie włożony. Jest to wtedy akt totalnego zniszczenia obiektu jako przedmiotu, który ma być nam dany do jego rozumienia i przeżycia estetycznego. Zniszczenie takie może nastąpić nawet wtedy, gdy materialna substancja danego obiektu zostaje nienaruszona. Ale dlatego właśnie identyfikowanie eksponatu z rzeczą materialną jest zupełnym nieporozumieniem.

Znaczenie teorii eksponatu dla typologii utworów muzealnych (głównie dla typologii wystaw) jest takie, że pozwala rozróżnić odmiany wystawowe ze względu na typ sytuacji prezentacyjnej, w której umieszczane są eksponaty, w związku z którą to sytuacją eksponaty stają się przekazywanymi bardzo różnych niekiedy danych wyglądownych, bardzo różnych sensów. Jedną i ta sama rzecz umieszczona w rozmaitych sytuacjach wystawowych może stać się *de facto* rozmaitymi eksponatami, ponieważ to, co w poszczególnych sytuacjach jest przez nią (jako już przez eksponat „odziany” w rozmaitego rodzaju jakości wyglądowne), może mieć w poszczególnych przypadkach bardzo rozmaity sens, wyraz. Rzecz materialna staje się wtedy jedynie podłożem tego, co już w sytuacji wystawowej jest odbiorcy przekazywane. A to, co zostaje przekazywane nie da się bynajmniej utożsamiać z własnościami danej rzeczy¹⁶.

¹⁵ Przypomina to znacznie budowanie dzieł sztuki z przedmiotów gotowych.

¹⁶ Kontynuacja poglądów, zob. Ingarden, dz. cyt.

PODSTAWOWE TYPY UTWORÓW MUZEALNYCH (MUZEA, WYSTAWY) W SYSTEMIE KLASYFIKACYJNYM

System klasyfikacyjny (typologiczny), wedle którego grupowane mogą być wszelkie utwory muzealne (muzea, wystawy i ich poszczególne elementy), oparty jest na analizach przeprowadzonych wedle przytoczonych wyżej kryteriów badawczych. Gdy zestawiane są rozwiązania muzealne (architektoniczne, wystawiennicze) i gdy wyróżnia się na ich podstawie rozmaite odmiany tych rozwiązań, mamy do czynienia z typologią porównawczą. W niej to właśnie okazuje się, że muzea, które tradycyjnie nigdy nie bywają ze sobą porównywane, np. z racji wzajemnej obecności ich tematyki, mogą – w świetle przedstawionego wyżej systemu kryteriów analiz – ukazywać cechy tak dalece pokrewne, że domagają się umieszczenia ich w obrębie wspólnych jednostek typologicznych.

Gdy bada się genezę poszczególnych grup utworów muzealnych, typologia przybiera charakter dynamiczny. Okazują się wtedy drogi rozwoju rozmaitego rodzaju koncepcji muzeów i wystaw muzealnych, pokazują się przyczyny rozwoju jednych i zaniku, „wymieraniu” innych koncepcji. Pokazują się też relacje koncepcji muzealnych względem czynników ich tła kulturowego. Z tych przyczyn ta część typologii muzeów metodologicznie pokrewna jest historii sztuki.

W zaproponowanym tu systemie typologicznym wyróżnione zostały cztery podstawowe grupy utworów muzealnych. Omówimy je kolejno:

GRUPA I. Obejmuje zarówno muzea jako całości (głównie: wraz z architekturą gmachów muzealnych), jak i wystawy muzealne. Utwory tu zaliczane podporządkowane są idei apoteozy. Jest to apoteoza bądź kogoś, np. władcy, artysty, uczonego, ideologa (w tym sensie często „wodza ludu”, polityka), donatora. bądź czegoś, np. sztuki, nauki, techniki, przedmiotów odkryć naukowych, wynalazków technicznych, określonej ideologii (np. politycznej, społecznej), dziejów narodu, dziejów kultury w ogóle. Podporządkowanie utworów muzealnych zasadzie apoteozy sprawia, że rozwiązania muzealne (np. architektura gmachów muzeów) cechuje się monumentalnością, z często (zwłaszcza w rozwiązaniach dawnych) także dekoratywizmem. Monumentalność i dekoratywizm są więc znamionami zewnętrznymi, które wskazują na nadrzędną ideę, której utwory muzealne są podporządkowane, czyli właśnie na apoteozę: kogoś lub czegoś.

W grupie tej charakterystyczny jest szczególnie archetyp budowli muzealnych, które kształtuje się na podobieństwo świątyń (zwłaszcza antycznych, rzadziej średniowiecznych), zamków, pałaców, reprezentacyjnych budowli municypalnych (np. typu ratusza), łuków triumfalnych lub budowli typu starożytnej stoa. W rozwiązaniach zawierających elementy dekoracyjne, charakterystyczne jest wyposażenie gmachów muzealnych w wystrój rzeźbiarski zwykle

o charakterze symbolicznym lub alegorycznym (geniusze uskrzydlone, muzy, personifikacje cnót, umiejętności, splendorów). W rozwiązaniach akcentujących apoteozę osób przed fasadami lub na fasadach gmachów muzealnych, niekiedy w reprezentacyjnych wnętrzach tych gmachów umieszczone są rzeźbiarskie portrety danych osób, które lokalizacją swą „patronują” niejako danemu muzeum. Na fasadach lub wewnątrz pojawiają się też inskrypcje z imionami wielkich twórców (niekiedy takich, o których w samym muzeum nie ma już mowy, po których działalności nie ma w danym muzeum żadnych zbiorów, przykładowo: Dante), wielkich donatorów. Stylowo w muzeach tych dominują: różne odmiany stylów antycznych, style średniowiecza, renesansu, baroku. Gmachy wznoszone w ostatnim stuleciu wyposażone są w dekoracje raczej oszczędnie, cechują się natomiast silnie akcentowanym monumentalizmem. Zasada apoteozy, posługująca się środkami dekoratywizmu i monumentalizmu we wnętrzach muzealnych, wyraża się wystrojem meblarskim oraz aranżacją ekspozycyjną. Meble wystawowe wzorowane są na architekturze monumentalnej (np. gabloty projektowane w typie rzymskich grobowców, zamków z arkaturami i stromymi dachami). Ekspozycje układane są w ozdobne mozaiki oparte na symetrii czy zasadzie koncentryczności. Wielkie ekspozycje (np. wyrażające apoteozę wobec przedmiotów odkryć naukowych) umieszczone są na profilowanych cokółkach i traktowane są tym samym jak monumentalna rzeźba, mimo że treściowo mogą nie mieć ze sztuką nic wspólnego (np. w muzeach paleontologicznych – wielkie okazy szkieletów zwierząt z gatunków wymarłych). W kolorystyce wnętrz dominuje marmur i złoto; drewno stosowane (np. w meblarstwie) jest zawsze do gatunków szlachetnych (a przynajmniej imitujące szlachetne gatunki). Ściany sal wystawowych wykładane są niekiedy wzorzystymi draperiami, często malowane są w kolorystyce czerwieni (tzw. „róż pompejski”, purpura), niekiedy w „zieleni gabinetowej”. Wnętra kształtowane są tak, aby czyniły wrażenie uroczystych, wspaniałych i tym sposobem, by podkreślały znakomitość prezentowanych w nich kolekcji, zaś pośrednio – mówiły o właściwym przedmiocie apoteozy: o władcach, którzy działali jako protektorzy sztuki czy nauki, o wielkich artystach, uczonych, czy wreszcie o wspaniałości wybranych dziedzin kulturowych: o sztuce, technice, o ideologiach, których chwałę się głosi.

Utwory podporządkowane zasadzie apoteozy należą w większej części do czasów nowożytnych (początki datują się już w wieku XVI, apogeum w wieku XIX), choć wznoszone były także w czasach stosunkowo nieodległych (pod względem lokalizacji głównie w krajach komunistycznych: w b. Związku Radzieckim, w Korei Północnej, choć z drugiej strony globu – także w Stanach Zjednoczonych).

Muzea dawne zbudowane w uroczystym stylu, pełne dekoracyjności i patosu przetrwały w znacznej liczbie do naszych czasów. Choć często zmieniła się ich funkcja, a dawne motywy apoteotyczne utraciły często aktualność, wnętrza

tych muzeów wykorzystywane są nadal jako „oprawa” ekspozycji o całkowicie odmiennym już programie, odmiennej funkcji, a tym samym o odmiennym ukształtowaniu (np. naukowych, dydaktycznych).

GRUPA II. W początkowym swym rozwoju (wiek XIX, pierwsze dekady XX w.) obejmuje ona wyłącznie wystawy – nie wytworzyła ona bowiem wtedy jeszcze swoistej architektury muzeów. O architekturze GRUPY II można mówić dopiero od ok. połowy XX w. Pojawienie się wtedy nowatorskich często rozwiązań architektonicznych wiąże się z wprowadzaniem w obręb utworów muzealnych nowoczesnego sposobu kształtowania przestrzeni, formy i koloru.

GRUPA II powstaje w założeniu rozpoznania wartości naukowej obiektów naukowych. O ile bowiem w GRUPIE I dobór muzealiów dokonywał się raczej z przesłanek pozanaukowych (amatorskiego zbieractwa, gromadzenia obiektów pięknych dobieranych wedle preferencji kolekcjonera), o tyle w GRUPIE II podstawowym kryterium obecności obiektów w muzeum – a w konsekwencji na wystawie muzealnej (bo nie znane są jeszcze eksponaty nie będące autentykami) jest ich wartość naukowa jako materialnego dokumentu badań¹⁷. Wystawa muzealna Grupy II to prezentacja zbioru naukowego: bądź w jego całości, bądź jako pokaz najważniejszych, reprezentujących całość obiektów. Typowa wystawa GRUPY II to skorowidz materiału badawczego, adresowany przede wszystkim do badaczy specjalistów. Jeśli tego rodzaju wystawę zwiedzają także „laicy”, dopuszcza się, że wystawa może być dla nich merytorycznie niezrozumiała. Wystawy GRUPY II pozbawione są czynnika dydaktyzmu, nie wychodzą nigdy naprzeciw widzowi nie przygotowanemu merytorycznie; jeśli widz taki niewiele lub zgoła nic z wystawy nie zrozumie – tym gorzej jest dla niego.

Wczesne wystawy GRUPY II urządzane są z reguły we wnętrzach zbudowanych wedle zasad GRUPY I, więc uroczystych, przeładowanych dekoracją, monumentalnych. Odmienny jest tylko dobór i układ eksponatów. W GRUPIE II znikają więc układy dekoracyjne (palmetowe, szachownicowe, promieniste), pojawiają się natomiast układy szeregowe, będące wynikiem katalogowego porządkowania materiału eksponatowego. Z wystawy w GRUPIE II korzysta się bowiem w podobny sposób jak z biblioteki: obie, podzielone na klasy wedle obowiązujących w danej dziedzinie naukowej systemów, układane

¹⁷ Z tych właśnie przesłanek wywodzi się niewątpliwie tradycyjna definicja obiektu muzealnego jako rzeczy materialnej – i w konsekwencji, tradycyjne pojęcie eksponatu, również jako rzeczy, tyle że prezentowanej na wystawie. Nie ma tam jeszcze podłoża dla zróżnicowania sensu pojęcia obiektu muzealnego jako rzeczy, obiektu muzealnego będącego czymś więcej niż tylko rzeczą (np. dla dzieł sztuki) i pojęcia eksponatu, który nie musi być obiektem autentycznym, nie zawsze bywa tylko rzeczą itp.

są szeregami na półkach w gablotach lub szafach; gabloty i szafy ustawione są również szeregami, oznaczone numerami porządkowymi. Jeśli w witrynach wystawowych pokazywane są tylko wybrane, przykładowe obiekty, zestaw takich obiektów stanowi informację o tym, co znajduje się w części magazynowej, mającej najczęściej postać zamkniętej skrzyni z szufladami. Orientując się po zestawie eksponatów w witrynach, badacz specjalista może więc łatwo dotrzeć do głównego zbioru muzealiów, otwierając sobie odpowiednią skrzynię magazynową.

Rozwiązania, które zaczęły się pojawiać ok. połowy naszego stulecia, różnią się od wczesnych rozwiązań wprowadzeniem kompozycji przestrzennej jako czynnika nakładającego się na układ merytoryczny. Innowacja taka dotyczy jednak głównie zbiorów przedmiotów artystycznych, które z założenia mogą interesować nie tylko specjalistów badaczy, lecz właśnie szeroką publiczność. Wprowadzenie w tych wystawach czynnika estetycznego było więc już pewnego rodzaju wyjściem naprzeciw „zwykłemu” widzowi. Powiadam: „pewnego rodzaju”, gdyż wystawy te w dalszym ciągu nie zawierają czynnika dydaktyczności, nie zawsze zresztą (np. w przypadku galerii sztuki) potrzebnego.

Architektura GRUPY II pojawiająca się współcześnie, tj. w drugiej połowie XX w. nawiązuje do nowatorskich nierzadko koncepcji kształtowania przestrzeni, formy i koloru. Szereg nowatorskich stylowo i kompozycyjnie muzeów, zwłaszcza muzeów sztuki, należy do tej właśnie generacji. W wielu przypadkach rozwiązania te należą do najwybitniejszych w skali światowej.

Mimo pojawienia się w GRUPIE II rozwiązań wprowadzających czynnik kompozycji przestrzennokolorystycznej, linia rozwojowa i reprezentowana przez wcześniejsze rozwiązania, oparta na czystej naukowości i pozbawiona estetyzacji, bynajmniej nie urywa się wraz z pojawieniem się rozwiązań estetyzujących, co najwyżej tylko traci swoją dominację, ograniczając się do wystaw specjalistycznych. Bezpośrednią linią rozwojową, która w czasach współczesnych kontynuuje założenie wczesnych rozwiązań GRUPY II, są wystawy organizowane przede wszystkim w muzeach podporządkowanych naukom ścisłym, a spośród nauk humanistycznych często archeologii. Rozwiązania te charakteryzują się uproszczeniem stylu wystroju meblarskiego, który traci swe tradycyjne formy wywodzące się z form zainicjowanych w wystawach GRUPY I (np. sarkofagu rzymskiego, dwupulpitowych czy jednopulpitowych skrzyń z witrynami). W konstrukcji sprzętu wystawowego pojawia się metal, meble wystawowe zaczynają przypominać szafki, których używa się na instrumenty lekarskie w szpitalach. Na tle wystaw estetyzowanych, wystawy te reprezentują typ wyraźnie paseistyczny, mimo wszystkich innowacji technicznych. Popularność ich wyraźnie maleje, a w wielu muzeach wystawy takie są wyłączane z ruchu turystycznego, udostępniane – zgodnie zresztą z pierwotnym założeniem GRUPY II – wyłącznie specjalistom.

GRUPA III. Charakteryzuje się ona przede wszystkim wprowadzeniem do wystaw czynnika dydaktycznego. Należą tu wystawy, które nie tylko formalnie, ale faktycznie „wychodzą naprzeciw” widzowi nie przygotowanemu merytorycznie. Wystawy takie pojawiają się głównie w tych muzeach, w których zwiedzanie wystawy nie ogranicza się jedynie do oglądania prezentowanych eksponatów (np. w galeriach sztuki), lecz staje się poznawaniem określonego problemu naukowego. Stąd muzea podporządkowane naukom ścisłym, a wśród humanistycznych archeologii, etnologii oraz historii, są w tej grupie charakterystyczne. W muzeach poświęconych zagadnieniom artystycznym wystawy tego typu pojawiają się tylko wyjątkowo. W strukturze utworów wystawowych znamienne jest, że przedmiot wystawy przestaje być prezentowany przedmiot realny (np. rzecz), staje się nim natomiast problem naukowy. Wystawione obiekty zostają tam tym samym sprowadzone do funkcji ilustracji przedmiotu wystawy i pełnią funkcję przekąźnika określonej informacji. W związku z tą zmianą na wystawach pojawiają się eksponaty nie będące autentykami: jeśli okaże się bowiem, że model, reprodukcja czy zobrazowanie (np. fotograficzne) pewnego autentyku spełnia lepiej rolę informacyjną niż autentyk, na wystawie pojawia się odpowiednio ukształtowany eksponat nie będący autentycznym, niekiedy nawet nie odwzorowujący żadnej rzeczy realnej (np. model przedmiotów materialnych, model obrazujący proces czegoś). Dydaktyzm pozwala tym samym na ograniczenie wystaw w muzeach nie rozporządzających odpowiednimi do tematu autentykami. Jeśli np. w jednym z muzeów moskiewskich zorganizowano wystawę poświęconą renesansowi włoskiemu, nie umieszczono na niej ani jednego autentyku, wszystkie eksponaty są bowiem odlewami gipsowymi lub odlewami w brązie. Ta nie-autentyczność eksponatów w wystawie tej bynajmniej nie przeszkadza, ponieważ rodzaj informacji, która jest w danym przypadku przekazywana widzowi, jest wystarczający dla poznania problemu ilustrowanego na wystawie. W galeriach sztuki, w których chodzi przede wszystkim o artystyczną autentyczność prezentowanego obiektu, podstawienie pod autentyk reprodukcji nie jest oczywiście możliwe¹⁸.

Wystawy GRUPY III mogą pozostawać na dwóch rozmaitych zasadach: a) ilustracji pewnego wycinka rzeczywistości, b) narracji: bądź o pewnej rzeczywistości, bądź o koncepcjach naukowych, powstałych na jej temat. W związku z tym powstają rozmaite formy wystawiennicze. Dla

¹⁸ Jakkolwiek tak właśnie jest, szereg muzeów traktuje tę zasadę liberalnie; np. w szeregu gliptotek pewne eksponaty są tylko odlewami. Odlewy te w galeriach dzieł sztuki pełnią niejako funkcję autentyku, zastępują autentyk. Galerie te mogą nie być podporządkowane czynnikowi dydaktycznemu. Podobnie odlewami są np. niektóre słynne zabytki paleontologiczne. Szkielety te (zwłaszcza dinozaurów) są jednak tak wykonane, że zdają się być autentycznymi. W muzeach literatury autentyczne manuskrypty zastępowane są ich precyzyjnymi kopiami.

odmiany (a) charakterystyczne są wystawy, które można by porównać do utworów scenograficznych (dioramy, rozwiązania teatropodobne), i odmiany (b) charakterystyczne są wystawy przypominające strukturą semantyczną książkę popularnonaukową z ilustracjami. Funkcję ilustracji w takich wystawach pełnią bądź eksponaty (autentyki lub obiekty nieautentyczne), przedmioty zobrazowane w postaci modeli, grafiki, malarstwa.

Podobnie jak w przypadku GRUPY II, początkowe formy rozwiązań w GRUPIE III są podporządkowane wyłącznie czynnikowi naukowości (tu: pod postacią zdydaktywizowaną, informacji naukowej), tzn. są pozbawione czynnika kompozycji przestrzenno-kolorystycznej. Formy późniejsze wprowadzają bądź do ilustracji, bądź do narracji czynnik kompozycyjno-formalny. Kompozycja staje się w takich przypadkach formą naukowej treści. Niesie ona jednakże często także autonomiczne wartości artystyczne i estetyczne.

Analogicznie do nie-estetyzowanych postaci wystaw GRUPY II realizowanych (choć w ograniczonym zakresie) w czasach współczesnych, pozbawione czynnika kompozycji rozwiązania GRUPY III tworzone są równolegle do estetyzowanych. W wielu muzeach uchodzi nawet za rodzaj prawidłowości, gdy tematyka wystaw realizowana jest pod postacią wystaw dydaktycznych wprawdzie, lecz nie komponowanych. Wystawy takie mimo braku w nich czynnika estetycznego nie tracą jednak popularności. Stają się one atrakcyjne głównie przez swój temat oraz techniczne wyposażenie służące do jego łatwego poznania. Cały szereg rozwiązań najnowszych, realizowanych w słynnych ośrodkach muzealnych i pramuzealnych (np. Centre Georges Pompidou czy Cité la Villette w Paryżu) opartych jest właśnie na takich sepernowoczesnych środkach przekazu informacji. Ekspozycje w tych przypadkach nie mają tendencji rozwojowych prowadzących do wykreowania dzieła sztuki; wystarczy tam, gdy wystawa wykonana jest atrakcyjnie, gdy do jej wykonania używa się eleganckich materiałów (podobnie jak większość współcześnie budowanych fabryk czy instytutów naukowych jest wizualnie atrakcyjna) i gdy problem, o którym wystawa „opowiada”, jest obrazowany przystępnie. W epoce, gdy informacja przybiera często postać popularnonaukową (telewizja), gdy podana jest odbiorcy jako coś „gotowego”, gdy dla poznania problemu naukowego nie trzeba się „przebijać” przez teksty podręczników (zakładając, że informacja ta jest na popularnym poziomie oczywiście), wystawy, które operowałyby hermetycznym „językiem” naukowym, nie miałyby popularności w społeczeństwie. Czynnikiem popularności jest w tych wystawach ważniejszy niż czynnik ich poziomu artystycznego.

GRUPA IV. Są to wystawy, w których czynnikiem dominującym jest artystyczność. Wystawy takie wywodzą się zarówno z estetyzowanych wystaw GRUPY II, jak z estetyzowanych wystaw GRUPY III. Jednak nie brak lub obecność czynnika dydaktyczności nie podporządkowanie tej czy innej dyscyplinie naukowej jest w nich elementem dominującym. W wystawach

tych dominuje bowiem to, co stanowi istotę każdego dzieła sztuki – działanie w płaszczyźnie emotywniej, działanie w kierunku przeżycia, niekiedy wręcz kontemplacji prezentowanego obiektu.

Wystawy w GRUPIE IV podporządkowane bywają różnym dyscyplinom naukowym. Niewątpliwie najczęstsze są w wystawach operujących dziełami sztuki jak materiałem eksponatowym. Zdarzają się również w tej grupie wystawy, w których eksponatami są obiekty nie mające pierwotnie ze sztuką nic wspólnego (np. okazy przyrodnicze); dopiero sytuacje wystawowe, sposób prezentacji takich obiektów kreuje na przedmioty o cechach dzieł sztuki.

Momentem najbardziej istotnym dla GRUPY IV jest jednak to, że dziełem sztuki staje się wtedy całość wystawy, bez względu na jej tematykę i porządkowanie tej czy innej dziedziny kulturowej. Wystawy stanowiące w tej grupie rozwiązania skrajne traktują tematykę naukową jako rodzaj pretekstu i jakkolwiek dopuszczają możliwość, iż prezentowane obiekty mogą być przez odbiorców traktowane jako przedmiot poznania naukowego, poznanie to jest w tych wystawach jakby okolicznością drugorzędną, niekiedy wręcz marginalną. Wzruszenie bowiem, przeżycie (kontemplatywna) prezentowanego obiektu jest tam bowiem tym, co stanowi o sensie ekspozycji, o tym, że ekspozycja dana została zaprojektowana i zrealizowana w takim właśnie, a nie innym kształcie, że może działać jako dzieło sztuki i że cokolwiek znalazło się w niej jako eksponat (dzieło rzeczywiste, przedmiot pozaartystyczny) staje się także dziełem sztuki, a przynajmniej występuje w funkcji dzieła¹⁹.

Podobnie jak wśród tysięcy utworów artystycznych dzieła rzeczywiste są bardzo rzadkie, tak samo wśród tysięcy utworów muzealnych (architektury muzeów, rozwiązań wystawowych) rozwiązania GRUPY IV są rzadkością, można powiedzieć wręcz – wyjątkiem. Sens, w myśl którego wystawy GRUPY IV w ogóle usiłuje się stworzyć lub faktycznie się je niekiedy zbudować udaje, jest jednak tak bardzo doniosły, że racją jest, by wystawy GRUPY IV, choć wyjątkowe, wyeksponować jako grupę szczególnie ważną. Wystawy te spełniają w szczególnym tego słowa znaczeniu funkcję kulturotwórczą: pozwalają widzowi obcować z przedmiotem twórczości artystycznej i związanymi z tą twórczością wartościami. Gdy w obrębie wielkiego muzeum, w salach którego dosłownie przewalają się rozgadane tłumy turystów, znajdzie się także właśnie wystawa, gdy hałaśliwy przed chwilą tłum odwiedzających cichnie i zaczyna rozmawiać szeptem, gdy widz staje w zachwyceniu przed czarem prezentowanego mu dzieła i jego pięknem, jego tajemnicą, wtedy możemy przekonać się naocznie, że wystawy te – niezależnie od swej tematyki – mają bardzo istotny sens.

¹⁹ Zjawisko przekształcenia przedmiotów „pospolitych” w dzieła sztuki znane jest z dziedziny tworzenia dzieł z przedmiotów gotowych. Właściwie dowolny przedmiot, pod warunkiem że jest odpowiednio prezentowany, może się wtedy przeobrazić w dzieło sztuki.

MUZEA KOŚCIELNE CZY I W JAKIM WYMIARZE SĄ ONE SPECYFICZNE?

Muzea tu wymienione stanowią typową kategorię administracyjną, podobnie jak np. muzea narodowe, miejskie, muzea podległe władzom uniwersyteckim, wojskowym. Są one bowiem podporządkowane Kościołowi jako instytucji. Np. muzea watykańskie, ponieważ podlegają Państwu Watykańskiemu, należą do tej właśnie kategorii muzeów, tyle że ze względu na znaczenie, zakres działania i zasoby Państwa Watykańskiego są one odpowiednio wielkie i zasobne w zbiory. Muzea podporządkowane Kościołowi jako instytucji nie są specyficzne pod względem tematycznym. Mogą zawierać zbiory sztuki, zbiory dzieł piśmiennictwa i druków, zbiory obiektów rzemiosła artystycznego, zbiory typu kostiumologicznego (np. szat liturgicznych) jak każde inne muzeum humanistyczne. Muzea te mogą zawierać obiekty, które w sytuacji przed muzealnej były bądź obiektami kultu, bądź były związane z obrzędami religijnymi. Takie same obiekty znajdziemy jednak również w muzeach nie podlegających administracyjnie Kościołowi: np. w zbiorach Zamku Wawelskiego (Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu) znajdują się przedmioty tego rodzaju jak: naczynia mszalne z pierwszych wieków chrześcijaństwa w Polsce, przedmioty będące oznakami władzy biskupiej, ołtarze (przenośne, służące w kampaniach wojennych). Z drugiej strony w muzeach podległych Kościołowi znajdują się obiekty nie związane z religią, w szczególności z chrześcijaństwem: w zbiorach watykańskich znajdują się np. bardzo bogate zresztą zbiory sztuki antycznej.

Specjalną pozycję mają ekspozycje muzealne organizowane we wnętrzach kościelnych (więc w obrębie obiektów architektonicznych podległych Kościołowi dziś lub dawniej). Wystawy takie mogą, ale nie muszą, być związane z religią czy obrzędem danej religii. Np. w szeregu kościołach weneckich urządza się regularnie wystawę sztuki świeckiej na takiej zasadzie, że kościół zostaje jedynie wynajęty instytucji artystycznej i nie zostaje zdesakralizowany. Są oczywiście przypadki, gdy desakralizacja ma rzeczywiście miejsce, np. w Germańskim Muzeum Narodowym (Germanische Nationalmuseum) w Norymberdze, gdzie do zespołu gmachów muzealnych włączony jest dawny kościół i klasztor poaugustiański i wnętrza kościelne przebudowane są na wnętrza muzealne (w których prezentuje się nb. dawne obiekty kultowe – z religijną rzeźbą średniowieczną). Muzeum Miejskie w Padwie (Museo Comunale agli Eremitani) jest dawnym klasztorom, całkowicie przebudowanym w celach wystawowo-muzealnych, a sąsiadująca z nim słynna Capella degli Scroveni służy przede wszystkim jako wnętrze, gdzie *in situ* znajdują się freski Giotta. W podobny sposób funkcjonuje też wiele obiektów kultów pozachrześcijańskich, np. bóżnica na ul. Szerokiej w Krakowie, przebudowana na muzeum judaistyczne, czy bóżnica w Nowym Sączu przebudowana na muzeum sztuki.

Muzeum kościelne rozpatrywane pod względem typu, a więc przynależności do którejkolwiek z grup wyszczególnionych w referowanym tu systemie klasyfikacyjnym (I-IV) może mieścić się w którejkolwiek z tych grup, tzn. typologicznie nie są żadnym przypadkiem odrębnym. Wystawy ich mają zwykle charakter kolekcyjny (II) i prezentują obiekty uznane za wartościowe kulturowo, w szczególności kultowo, jakkolwiek również obiekty nie związane ani z religią, ani z Kościołem, jak np. odznaczenia wojskowe (Muzeum Diecezjalne na Wawelu). Przedmioty kultowe związane są jednak z religią z przeszłości; przedmiotów aktualnie związanych z kultem nie wystawia się w muzeach z reguły nigdy; są one przechowywane w kościołach i stanowią tam – zależnie od sytuacji, czasu, a także od nastawienia odbiorcy – przedmiot przeżycia religijnego, estetycznego lub naukowo-poznawczego. Wnętrza kościelne z reguły są bowiem wielofunkcyjne: mogą być odbierane w kategorii Domu Bożego, jak również w kategorii dzieła sztuki, np. zabytku architektury, malarstwa czy rzeźby. Cokolwiek się więc we wnętrzach kościelnych znajduje może być percypowane jako obiekty sztuki *in situ*.

Wystawy typu dydaktycznego²⁰ (III) zdarzają się wśród wystaw kościelnych raczej rzadko. Tematycznie dotyczą one dziejów świętych-patronów danego kościoła (np. św. Antoniego Padewskiego – wystawy w kościele św. Antoniego w Padwie), bądź wybranych zagadnień estetycznych, np. spraw życia poczętego. Wystawy te, podobnie jak inne wystawy dydaktyczne, operują głównie materiałem eksponatów akcesorycznych, głównie fotogramów uzupełnianych tekstami. Rozpatrywane od strony struktury formalnej są one pokrewne wystawom w muzeach historycznych, a nawet przyrodniczych, różniąc się od tych ostatnich zwłaszcza sposobem naświetlenia tematu.

PODSUMOWANIE

Dokonane powyżej rozważania pozwalają na sformułowanie wniosków końcowych:

A. Odnośnie do wszystkich muzeów i wszystkich wystaw muzealnych:

1. Wszystkie muzea i wszystkie wystawy muzealne mogą być traktowane jako utwory kulturowe o specyficznej strukturze formalnej, podporządkowane rozmaitym funkcjom i wyposażone w rozmaite cechy stylowe oraz jakości

²⁰ Jest oczywiście możliwe powstawanie kościelnych wystaw dydaktycznych mówiących o samej religii i operujących obiektami autentycznymi. Wystawy takie mogłyby powstawać w regionach zdominowanych przez inne religie, podobnie jak wystawy mówiące o tych religiach organizowane są w regionach o tradycji chrześcijańskiej (np. wystawy omawiające religie Dalekiego Wschodu, Afryki).

estetyczne, głównie kompozycyjne. Są one też wyposażone w rozmaitego rodzaju treści, przybierające w wielu przypadkach postać informacji przeznaczonych do przekazania odbiorcom.

2. Muzea i wystawy muzealne różnicują się ponadto względem czasu historycznego i regionu kulturowego, w obrębie którego powstały lub powstają, bądź od działań, którego są pośrednio zależne.

B. Odnosnie do muzeów diecezjalnych, kościelnych, klasztornych:

1. Jest to odmiana specyficzna jedynie w kategoriach administracyjnych, podobnie jak muzea narodowe, miejskie, uniwersyteckie, akademijne. Specyfika ich nie da się uchwycić od strony charakteru przechowywanych zbiorów ani od treści wystaw: pod tymi względami muzea te i ich wystawy są bowiem bardzo różnorodne, nie odbiegając istotnie od rozmaitych typów muzeów administracji świeckiej.

a) w muzeach tych organizuje się wystawy prezentujące zarazem obiekty kultowe (w szczególności sztukę sakralną), sztukę inspirowaną przez religię, lecz nie mającą charakteru kultowego, jak sztukę świecką, nie związaną ani z religią, ani z Kościołem.

b) w wystawach prezentowane są obiekty należące zarówno do kultury chrześcijańskiej, jak do innych kultur i innych religii (np. muzea watykańskie: Museo Gregoriano Profano, Museo Missionario Etnologico i inne). Pod tym względem zakres przedmiotowy i tematyczny wystaw muzeów kościelnych nie różni się od zróżnicowania występującego w wystawach muzeów podległych administracji świeckiej, np. w galeriach sztuki, muzeach historycznych, etnograficznych, archeologicznych.

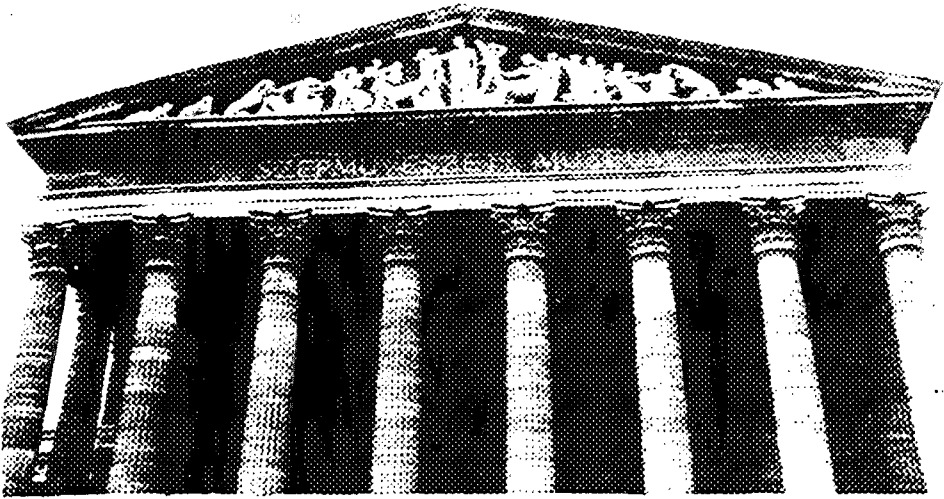
2. Wystawy organizowane we wnętrzach kościelnych lub klasztornych mogą, ale nie muszą, być muzeami administracyjnie podległymi Kościołowi. Zależnie od tego tematyka ich dodatkowo się różnicuje.

a) wystawy organizowane we wnętrzach kościelnych specyficzne są tylko pod tym względem, że są one organizowane w tych właśnie wnętrzach. Wprawdzie przeważnie większość tych wystaw dotyczy problematyki religii (wiary, obrzędów kultowych), Kościoła, niektóre z wystaw nie związane są ani z religią, ani z Kościołem – w całości swej zawartości treściowej lub w jej części. Przykładowo: wystawy w krakowskich kościołach ks. saletynów i oo. cystersów organizowane w czasie stanu wojennego (lata osiemdziesiąte) prezentowały sztukę inspirowaną przez katolicyzm, choć przeważnie nie kultową: wystawa z tego samego okresu organizowana w kościele oo. dominikanów prezentowała sztukę inspirowaną zarówno przez katolicyzm (jako wyznanie wiary poszczególnych artystów), jak przez wypadki polityczne i stosunek do nich społeczeństwa. W Museo Marciano (Bazylika św. Marka w Wenecji) prezentowane są rzeźby antyczne, pochodzące z łupów wojennych dawnej Republiki Weneckiej. U wejścia do Katedry na Wawelu istnieje stała ekspozycja szczątków szkieletowych zwierząt z gatunków wymarłych (mamuta, no-

sorożca pleistocenijskiego i mioceńskiego wieloryba), zawieszonych jako „osobliwości natury”.

Jeszcze wyraźniej różnicują się wystawy organizowane we wnętrzach kościołów wprawdzie nie zdesakralizowanych, ale wyłączonych z kultu, oraz we wnętrzach kościołów zdesakralizowanych. Przykładowo: wystawy sztuki w licznych kościołach Wenecji, wynajmowanych na cele artystyczne (np. zorganizowana w jednym z kościołów wystawa Salvadora Dali), wystawy w zdesakralizowanych kościołach na Węgrzech (Esztergom) czy w RFN (Norymberga), gdzie zainstalowano na trwałe wystawy średniowiecznej sztuki kościelnej, czy w dawnym NRD (Stralsund), gdzie we wnętrzu gotyckiego kościoła zainstalowano wystawę fauny morskiej ze szkieletami wielorybów i delfinów. W krajach zdominowanych przez ideologię marksistowską (dawnie ZSRR) wnętrza kościelne posłużyły do organizowania wystaw antyreligijnych i antykościelnych, zakresowo zatem religioznawczych z tym, że silnie zideologizowanych.

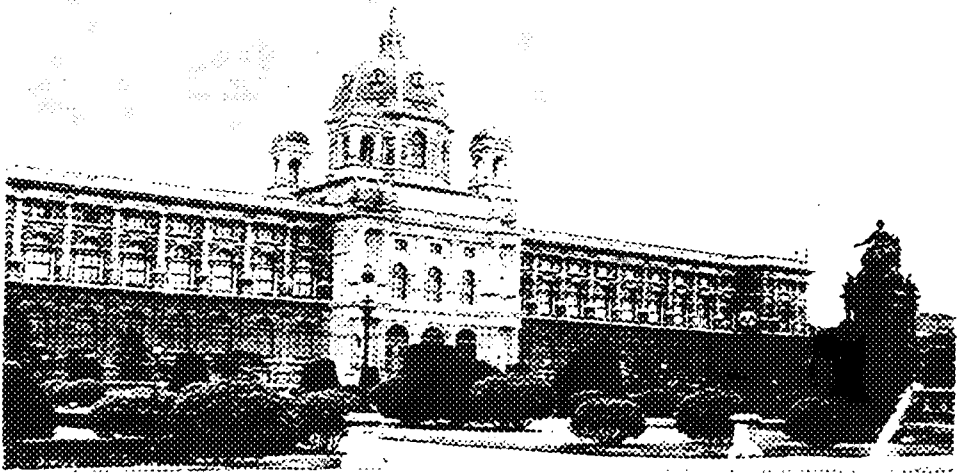
Można oczywiście zastanawiać się, jakimi powinny być wystawy kościelne lub wystawy instalowane we wnętrzach kościelnych (podporządkowane administracji kościelnej lub świeckiej). Jest to już jednak sfera rozważań nie faktograficznych, opartych na tym, co aktualnie istnieje, lecz normatywnych. Jest to zatem zagadnienie otwarte.



Fot. 1. GRUPA I. Apoteoza idei. Muzeum wzniesione jako „świątynia sztuki”. Architektonicznie nawiązuje do budowli sakralnych Grecji (tympanon z reprodukcją rzeźb ze świątyni Zeusa w Olimpii) i Rzymu (portyk w porządku rzymsko-korynckim). Muzeum Sztuki (Szepmüvészeti Muzeum), Budapeszt.



Fot. 2. GRUPA I. Apoteoza panujących. Fasada muzeum nawiązuje do architektury sakralnej angielskiego średniowiecza. Ta mediewizacja i jednocześnie sakralizacja zewnętrznego kształtu gmachu muzealnego nie ma jednak nic wspólnego z charakterem przechowywanych w muzeum zbiorów. Muzeum na zdjęciu (Victoria and Albert Museum w Londynie) jest wielodziałowe i zawiera głównie obiekty artystyczne; sąsiadujące z nim Muzeum Historii Naturalnej (British Museum – Natural History) wzniesione jest także w stylu przedromańskim i przypomina swym kształtem katedrę.



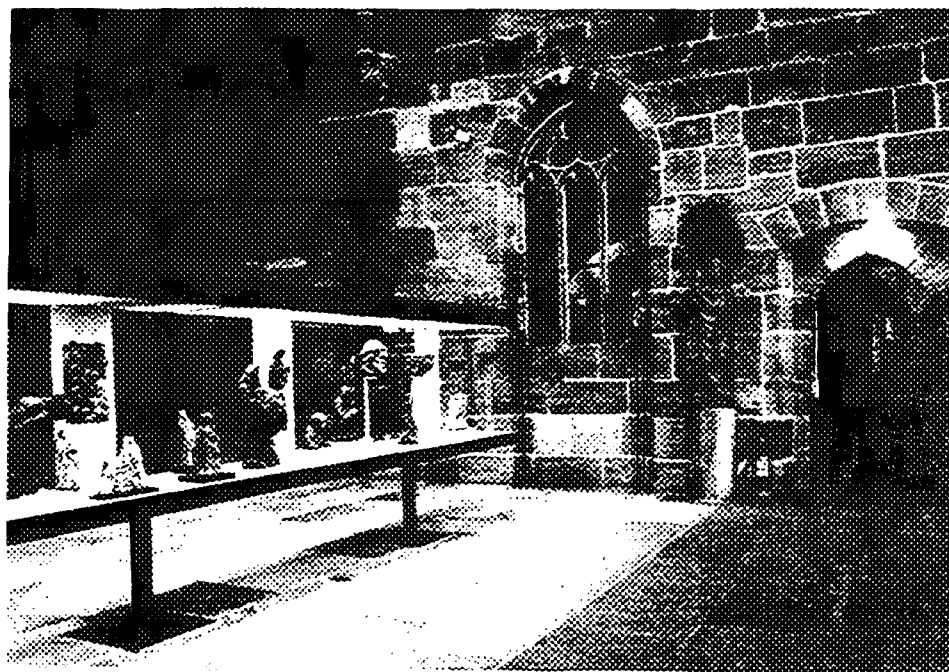
Fot. 3. GRUPA I. Apoteoza władcy i idei. Kunsthistorisches Museum w Wiedniu, w postaci barokowego pałacu. Przed gmachem ustawiony jest pomnik cesarzowej Marii Teresy. Na drugiej stronie placu wznosi się bliźniaczo podobne Naturhistorisches Museum; postać cesarzowej patronuje więc obu muzeom: sztuki i nauki. Na centralnym ryzalicie gmachu nadbudowana kopuła imituje kopuły kaplic zamkowych. W rzeczywistości wnętrze pod kopułą jest puste, jedynie na sklepieniu znajduje się panteon cesarzy z dynastii Habsburgów, w postaci serii płaskorzeźb. Na fasadzie gmachu liczne personifikacje sztuk, cnót, inskrypcje z imionami twórców.



Fot. 4. GRUPA I. Fragment tzw. „Galerii Apollina” w Muzeum Luwru. Niezmiernie bogaty wystrój wnętrza, złożone gabloty stanowią paradną „oprawę” eksponatów. W gablocie na zdjęciu wystawione są obiekty ze skarbca w opactwie Saint Denis: regalia królów francuskich i przedmioty sztuki sakralnej. Po przeniesieniu skarbca do Muzeum Luwru wystawa nabrała charakteru świeckiego, mimo że prezentuje te same obiekty, które niegdyś przechowywane były w opactwie Saint Denis. Charakter wystawy (kościelny, świecki) zależy więc często od miejsca, gdzie wystawa się znajduje i od instytucji, której podlega, nie zaś od rodzaju obiektów, które prezentuje (por. Skarbiec Koronny w Państwowych Zbiorach Sztuki na Wawelu i obecne w nim obiekty sztuki sakralnej, obiekty bezpośrednio związane z kultem).



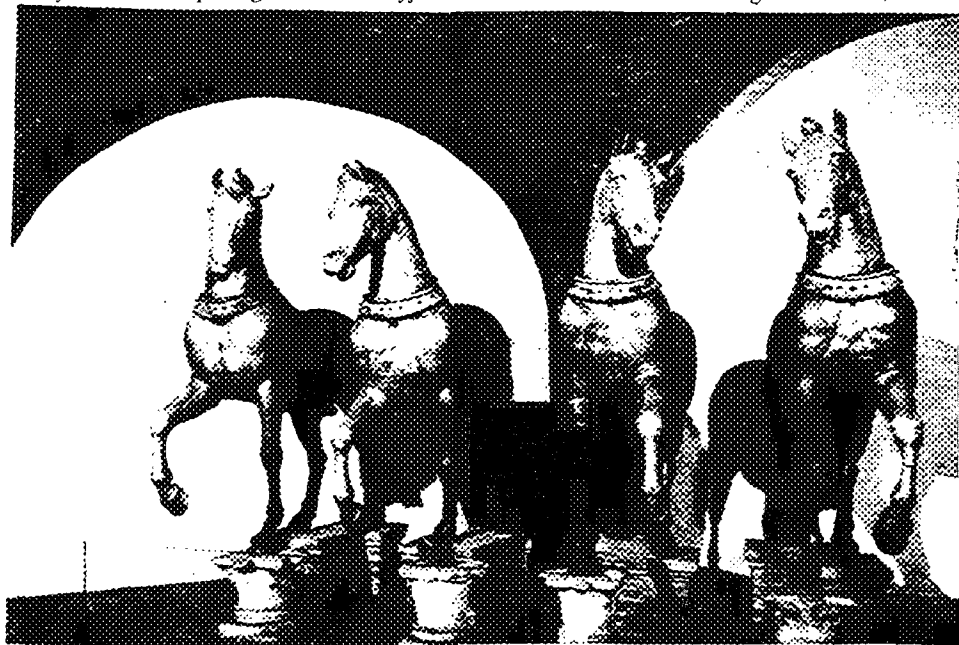
Fot. 5. GRUPA I. Już od czasu wypraw krzyżowych Bazylika św. Marka w Wenecji traktowana była jednocześnie jako świątynia i jako muzeum. Na rozkaz ociemniałego doży Dandelo wyposażono ją w obiekty sztuki złupione przez Wenecjan w 1304 r. w Konstantynopolu. W czasach dzisiejszych bazylika funkcjonuje głównie jako muzeum sztuki; jedynie niewielki jej wycinek przeznaczony jest dla celów kultowych.



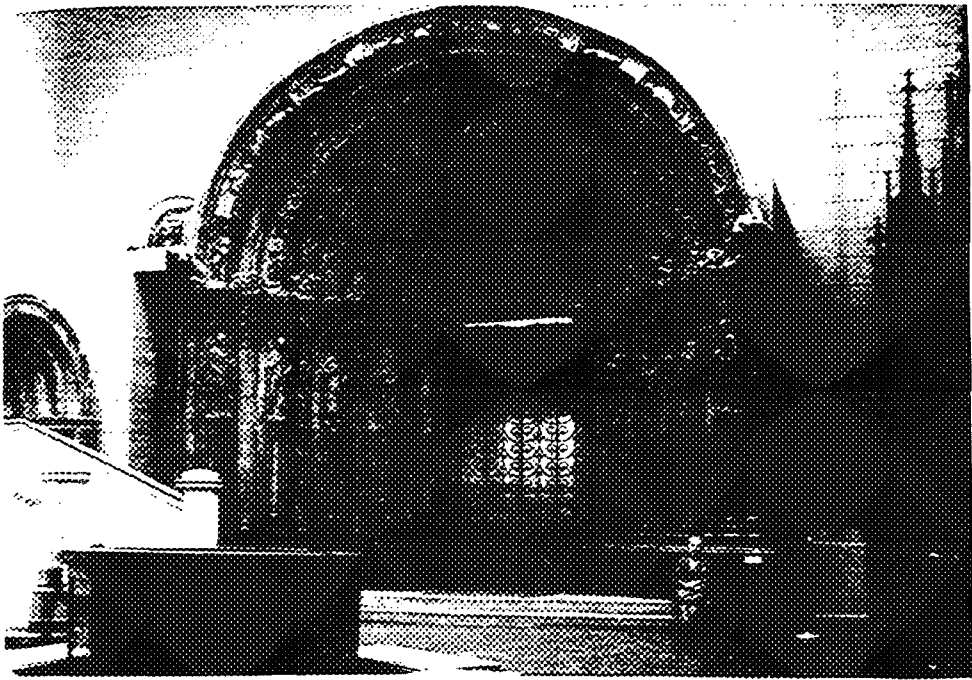
Fot. 6. GRUPA II. Muzeum Sztuki zbudowane we wnętrzu kościelnym. Dawny kościół poaugustiański i ruiny poaugustiańskiego klasztoru zostały włączone w obręb świeckiego obiektu muzealnego jako jeden z jego członów. Wnętrze kościelne jest tym samym całkowicie wyłączane z kultu, służy wyłącznie jako sala wystawowa, w której prezentowane są dzieła sztuki sakralnej średniowiecza. Germanisches Nationalmuseum, Norymberga.



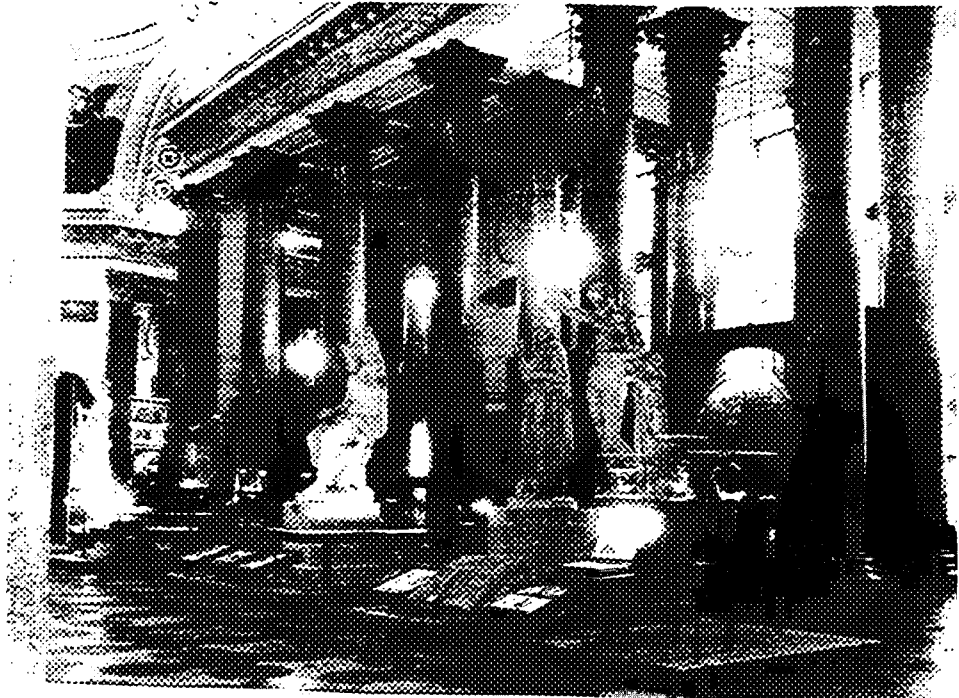
Fot 7. GRUPA II. Wystawa dzieł sztuki sakralnej z północnych Włoch. Układ szeregowy, jak w typowych rozwiązaniach typu „katalogowego”; jednocześnie wyraźna estetyzacja w aranżacji przestrzeni i płaszczyzn. Wystawa urządzona we wnętrzu poklasztornym, odpowiednio adaptowanym. Muzeum podlega administracyjnie miastu. Museo Communale agli Eremitani, Padwa.



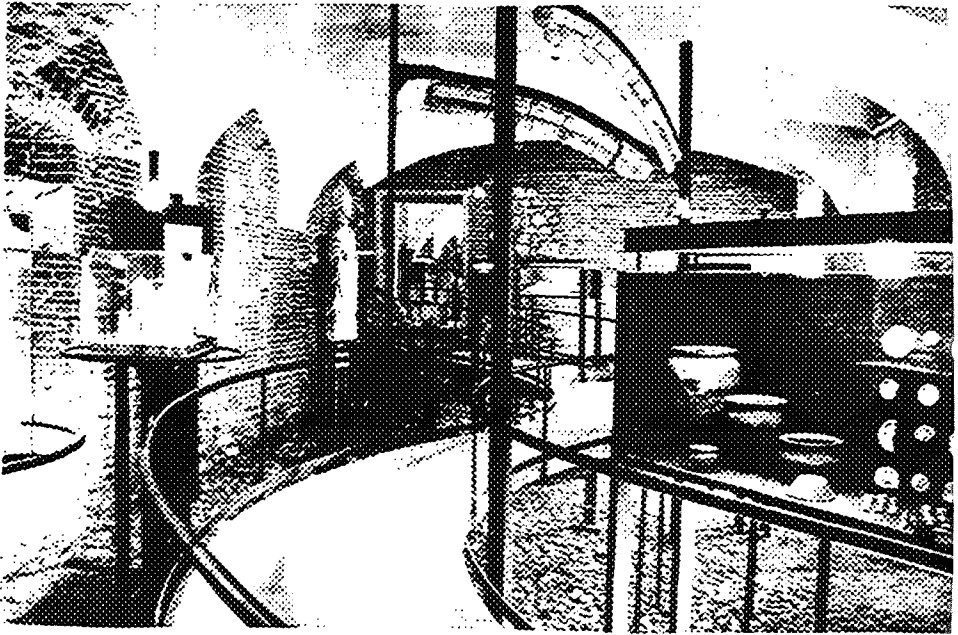
Fot 8. „Wystawa jednego obiektu”: prezentowane są w niej konie z kwadrygi (przypuszczalnie autorstwa Lysippa), złupione przez Wenecjan w czasie jednej z wypraw krzyżowych (1304) w Konstantynopolu. Pierwotnie stanowiły trofeum mówiące o potędze zaborczego państwa i jako takie ustawione były na szczycie Bazyliki św. Marka. Dziś na tym miejscu znajduje się ich kopia odlana w brązie. Rzeźba autentyczna wystawiona jest w muzeum bazylikalnym. Wystawa jest ilustracją przypadku, gdy muzeum jakkolwiek urządzone w obrębie funkcjonującej świątyni chrześcijańskiej nie musi prezentować obiektów związanych z kultem ani nawet z kulturą chrześcijańską. Museo Marciano, Bazylika św. Marka w Wenecji.



Fot. 9. GRUPA III. Wystawa dydaktyczna z zakresu historii sztuki. Profil czysto fotograficzny. Ponieważ założeniem wystawy jest dydaktyka (wystawa nie jest galerią dzieł sztuki), dopuszczalne jest prezentowanie w niej obiektów nieautentycznych: wszystkie eksponaty są też tylko reprodukcjami autentyków. Muzeum Puszkina (Puszkinskij Muzej), Moskwa.



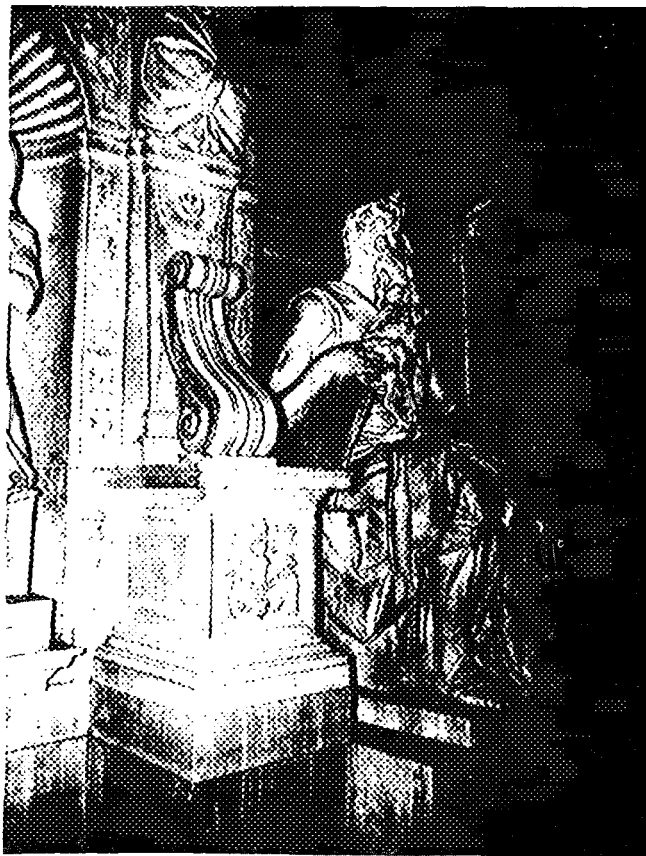
Fot. 10. Muzeum religioznawcze. Wystawa dydaktyczna, silnie zideologizowana w duchu marksizmu. Jakkolwiek urządzona we wnętrzu niegdyś sakralnym (Sobór Kazański), jest ona zarazem antykościelna i antyreligijna. Treść prezentowanych dzieł i ich sens istotny zostały zniekształcone przez założenia ideologiczne, którym podporządkowane jest muzeum. Muzeum Ateizmu, Leningrad (lata siedemdziesiąte).



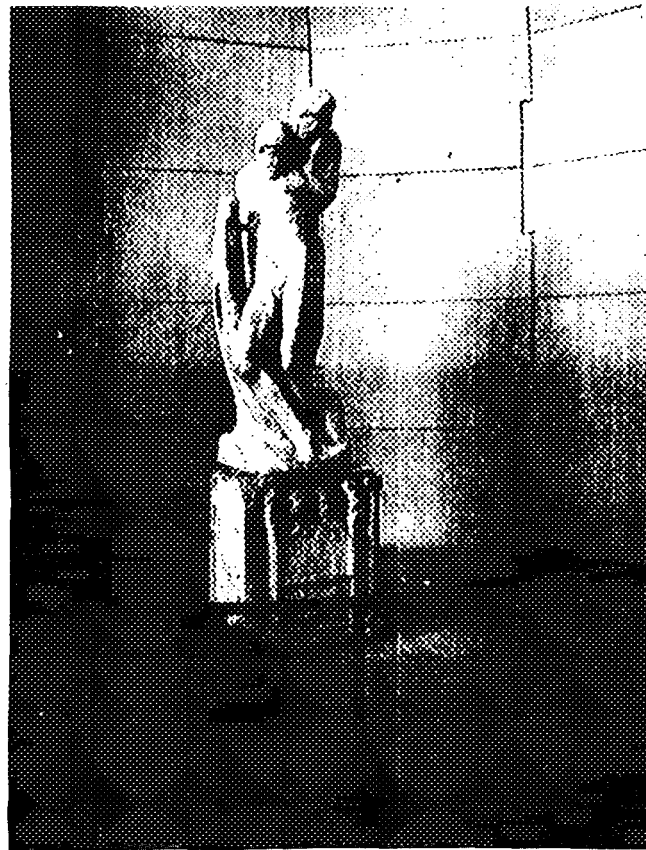
Fot. 11. GRUPA III/IV. Wystawa z zakresu historii sztuki i archeologii średniowiecza. Urządzona w ruinach średniowiecznych zabudowań na Wzgórzu Wawelskim, uzupełnionych w czasach austriackich sklepieniami. Od strony kompozycyjnej stanowi całość o kwalifikacjach dzieła sztuki. Obecność w niej modeli architektonicznych kwalifikuje ją zarazem jako dydaktyczną (III). Prezentuje obiekty sztuki sakralnej i sakralnej architektury, jak również przedmioty życia codziennego w średniowieczu. Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu, wystawa „Wawel Zaginiony”. Stylistycznie wystawa jest inspirowana rozwiązaniami włoskimi.



Fot. 12. GRUPA IV. Wystawa z zakresu historii sztuki. Urządzona w adaptowanym wnętrzu średniowiecznym (dawna bydłobójnia), prezentuje dzieła malarstwa i rzeźby, głównie sakralne. Od strony kompozycyjnej stanowi całość o wybitnych wartościach artystycznych i silnym działaniu emotywnym. Prezentowane w niej obiekty mogą stawać się przedmiotem głębokiego przeżycia estetycznego. Technika oświetlenia wykreowała z prezentowanych obiektów wartości estetyczne, dla nich całkowicie nowe. Musée d'Art et d'Histoire, Fryburg Szwajcarski.



Fot. 13. Dzieło sztuki sakralnej, sposób jego prezentacji – a jego wyraz artystyczny. *Mojżesz* Michała Anioła w kościele S. Pietro in Vincoli w Rzymie, staje się jednym z elementów wystroju wnętrza. Wciśnięty w wąskie pomieszczenie, fatalnie oświetlony, traci to wszystko, co stanowi artystyczną istotę jego jako dzieła sztuki: monumentalność. (Zdjęcie trzeba było wykonać fleszem).



Fot. 14. *Pieta* Rondanini Michała Anioła eksponowana w Castello Sforcesco w Mediolanie. Pod względem koncepcji artystycznej wystawa ma na celu maksymalne izolowanie dzieła od otoczenia architektonicznego; rzeźba aczkolwiek znajduje się w przestronnej, bogato dekorowanej sali, umieszczona jest wewnątrz kamiennej niszy. Znakomita technika oświetleniowa akcentuje dramatyczny wyraz dzieła. GRUPA IV.