

MAGDALENA KUNIŃSKA
Uniwersytet Jagielloński

RECENZJA

TRÓJGŁOS O IMPERIUM: MATTHEW RAMPLEY,
NORA VESZPRÉMI, MARKHIAN PROKOPOVYCH,
THE MUSEUM AGE IN AUSTRIA-HUNGARY.
ART AND EMPIRE IN THE LONG NINETEENTH CENTURY

PENN. STATE UNIV. PRESS: UNIVERSITY PARK 2020, 300 SS.

„DWIE HISTORIE SZTUKI”
I KONTEKST BADAWCZY

W 2023 roku przypadnie 150. rocznica utworzenia w Krakowie Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce Polskiej Akademii Umiejętności¹. W dyskursie historycznym dotyczącym tego oraz innych wydarzeń związanych z konstytuowaniem się historii sztuki, jej dydaktyki oraz powiązanych z nią instytucji przyjęto sięgać do lokalnego poziomu, kreujuącego Kraków na centrum myśli narodowej, utożsamiając badania nad sztuką z odmienianym przez wszystkie przypadki „patriotycznym obowiązkiem”. Historia sztuki zaś, jako dyscyplina akademicka w Krakowie, swoich korzeni i tożsamości poszukiwać miała w związkach ze stolicą Imperium Habsburskiego, które

to jednak okazują się powierzchowne². Co więcej, sama uprawiana w Wiedniu historia sztuki w swoich podstawowych założeniach nie wahała się czerpać z dorobku niemieckiego, co w 2013 roku w dokładny sposób wyjaśnił współautor poddanej lekturze książki – Matthew Rampley³. W najnowszych badaniach nad historią historii sztuki miejsce narracji zamkniętych w kategoriach narodowych lub wręcz nacjonalistycznych, związanych z pod-

¹ O dziejach Komisji: L. KALINOWSKI, *Dzieje i dorobek naukowy Komisji Historii Sztuki Akademii Umiejętności i Polskiej Akademii Umiejętności 1873–1952 oraz powstanie Katedry Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego 1882*, [w:] *Dzieje historii sztuki w Polsce. Kształtowanie się instytucji naukowych w XIX i XX w.*, red. A.S. Labuda, Poznań 1996, s. 22–57. Autorka recenzji postuluje zmianę podejścia metodologicznego z tego skoncentrowanego na obecnych granicach państw narodowych, w tym odrodzonej w 1918 roku Polski, i podejście podobne do tego stosowanego w recenzowanej pozycji: a więc traktujące zarówno narodziny dyscypliny akademickiej, jak rozwój instytucjonalny jako część skomplikowanego procesu obecnego na terenie Monarchii Austro-Węgierskiej i obejmującego również konteksty polityczny oraz społeczny, związany z rozwojem instytucji sfery publicznej.

² Por. M. KUNIŃSKA, *Identity Built on Myth. Fact and Fiction in the Foundational Narrative of the „Cracow School of Art History” and its Relations to Vienna*, „Journal of Art Historiography”, 25, 2021. Odwołania do szkoły wiedeńskiej ugruntowały się w serii publikacji ADAMA MAŁKIEWICZA (publikowane przy okazji okolicznościowych wydarzeń, jak kolejne rocznice powstania katedry historii sztuki, zebrane zostały w tomie *Z dziejów polskiej historii sztuki. Studia i szkice*, Kraków 2005). Również u tego Autora odnajdziemy odwołania do kategorii „patriotycznego obowiązku”. Powiązanie krakowskiego środowiska z Wiedniem podkreślał również Lech Kalinowski, pisząc o Komisji (por. przyp. 1) oraz pracując nad sylwetką Mariana Sokołowskiego (L. KALINOWSKI, *Marian Sokołowski*, [w:] *Stulecie katedry historii sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego (1882–1982). Materiały sesji naukowej odbytej w dniu 27 maja 1983*, red. L. Kalinowski, Warszawa–Kraków 1990 [= Zeszyty Naukowe UJ: Prace z Historii Sztuki, 19], s. 11–35), podając jednak w wątpliwość wiedeńskie wykształcenie historyczno-artystyczne Sokołowskiego na podstawie zachowanych Rationale tamtejszego uniwersytetu. Charakter tekstów osadzonych w rocznicowych okolicznościach nie pozwalał na całościowe potraktowanie tematu.

³ M. RAMPLEY, *The Vienna School of Art History: Empire and the Politics of Scholarship, 1847–1918*, University Park 2013.



kreśleniem konstytuowania tożsamości, zajęły inne – zakładające relacje horyzontalne, oparte na ząbieniach lub transferze kulturowym, niekoniecznie przebiegającym po linii centrum—peryferie⁴. Te drogi badawcze trafniej opisuje kategoria cyrkulacji. Wobec tego również dorobek krakowskiej Komisji powinien być analizowany jako pozostający w spektrum Instytucji pojawiających się w całym Imperium Habsburskim, wraz z jego bagażem społeczno-politycznym, jednak z wykroczeniem poza zamknięte narodowościowe narracje.

Dlaczego temat ten znalazł się na początku rozważań o książce mającej w tytule zarówno „wiek muzeów”, jak i Imperium Habsburgów? Choć bowiem autorzy tomu podkreślają niehierarchizowanie „dwóch historii sztuki”⁵ – tej akademickiej, teoretycznej, i tej uprawianej „w” oraz „poprzez” muzea (książka ukazała się jako druga w kolejności po monografii Rampleya poświęconej kształtowi i zasięgowi dyscypliny akademickiej) – nie da się, co oczywiste, w sposób kliniczny oddzielić tych, często połączonych swoistymi „uniąmi personalnymi”, sfer. Nie jest również możliwe, a wręcz nie powinno mieć miejsca, oddzielanie historii sztuki od społeczno-politycznego kontekstu jej uprawiania, jak również czynienie z niej dziewiczno niezaangażowanej w politykę lokalną i imperialną.

Co więcej, publikacja książki przypadła na czas, czeltnego również w polityce rządzącej przyznawaniem finansowania badań naukowych, zainteresowaniem Europą Środkowo-Wschodnią oraz prób przekroczenia dwubiegunowych analiz w typie centrum—peryferie, czy – co aktualne w przypadku recenzowanej pozycji: stolica imperium—mniejsze ośrodki. W przypadku *The Museum Age in Austria-Hungary. Art and Empire in the Long Nineteenth Century* założeniom temu nie groziło zamieszanie pojęciowe dotyczące szerokiego pojęcia Europy

Środkowo-Wschodniej, w brawurowy sposób analizowanego przez m.in. Larry’ego Wolffa⁶. Zakres książki jest jasno zdefiniowany zasięgiem terytorialnym wielonarodowej Monarchii Habsburgów, a chronologicznie zamknięty datą 1918, wyznaczającą koniec owego „długiego XIX wieku”, którego ostre przecięcie (*rupture*) jest obecnie poddawane analizie w finansowanym przez European Research Council projekcie „Continuity/Rupture: Art and Architecture in Central Europe 1918–1939”, realizowanym na Uniwersytecie Masaryka w Brnie. W tym kontekście odrzucenia doczekały się również pisane z pozycji krytyki modernistycznej oceny dorobku XIX wieku, nieprzystające, przez zastosowaną anachronicznie terminologię modernizacji, do sytuacji XIX wieku, co doskonale pokazują właśnie analizy instytucji muzealnych.

„PATCHWORKOWE” IMPERIUM I KONCEPTUALIZACJE RELACJI NIEHIERARCHICZNYCH

Recenzowany tom zawiera sześć rozdziałów poprzedzonych rozbudowanym wprowadzeniem autorstwa Matthew Rampleya: *Museums and Cultural Politics in the Habsburg World* (s. 1–16); wprowadzenie nie jest prostym zestawieniem tematyki rozdziałów, lecz w konsekwentny sposób zaznacza pozycje metodologiczne oraz zakres analiz. Rampley jest również autorem zamykającego tom epilogu: *Modernity and Regime’s End*. Kolejne rozdziały podzielone zostały między współautorów: I. *The Museological Landscape of Austria-Hungary* (Matthew Rampley, s. 17–50); II. *The Museum and the City: Art, Municipal Programs, and Urban Agendas* (Markian Prokopowych, s. 51–81); III. *Visions in Stone: Museums and Their Architecture* (Matthew Rampley, s. 82–113); IV. *Curators, Conservators, Scholars: The Rise of the Museum Professions* (Nóra Veszprémi, s. 114–141); V. „Uniques” and Stories: Principles and Practices of Display (Nóra Veszprémi, s. 142–179); VI. *Museums and Their Publics: Visitors, Societies, and the Press* (Markian Prokopowych, s. 180–212). Książka jest pierwszym stadium próbującym wypełnić lukę i dysproporcję pomiędzy studiami nad wybranymi zagadnieniami w Imperium Habsburgów w porównaniu do osiągnięć francuskich, angielskich i niemieckich. Jest też wprowadzeniem tych zagadnień dla świata anglofońskiego⁸.

W tym miejscu wypada wskazać, czego w *Museum Age* nie znajdziemy. Brak w nim monograficznie ujętych, szczegółowych historii instytucji muzealnych w poszczególnych ośrodkach, jakimi są wymienione w notce na

⁴ O podejściach „ząbających” i transnarodowych por. przede wszystkim: M. WERNER, B. ZIMMERMANN, *Vergleich, Transfer, Verflechtung. Der Ansatz der Histoire croisée und die Herausforderung des Transnationalen*, „Geschichte und Gesellschaft”, 28, 2002, nr 4, s. 607–636; idem, *Beyond Comparison. Histoire Croisée and the Challenge of Reflexivity*, „History and Theory”, 45, 2006, s. 30–50. Por. również M. ESPAGNE, *Sur le limites du comparatisme en histoire culturelle*, „Genèses”, 17, 1994, nr 11, s. 112–121; G. BIEDERMANN, *International, regional, lokal*, „Kunsthistorisches Jahrbuch Graz”, 24, 1990, s. 20–33; G. DOLFF-BONEKÄMPER, *National–Regional–Global? Alte und neue Modelle gesellschaftlicher Erbe-konstruktionen*, „Acta Historiae Artium”, 49, 2008, s. 235–241.

⁵ O dwóch historiach sztuki związanych z instytucjami uniwersytetu i muzeum, często hierarchizowanymi, por. *The Two Art Histories: The Museum and the University*, red. C.W. Haxthausen, Williamstown 2002 (= Clark Studies in the Visual Arts); idem, *Beyond ‘the Two Art Histories’*, „Journal of Art Historiography”, 11, 2014. Problem poruszony był również podczas dyskusji tematycznej w ramach serii seminariów „Periodisation in the History of Art and its Conundrums”, realizowanych przez New Europe College w Bukareszcie w ramach „Connecting Art Histories initiative” Getty Foundation.

⁶ Zob. L. WOLFF, *Wynalezienie Europy Wschodniej. Mapa cywilizacji w dobie Oświecenia*, tłum. T. Biedroń, Kraków 2020.

⁷ Współautor książki, Matthew Rampley, jest jego Principal Investigator, Nóra Veszprémi – Research Fellow.

⁸ Wszystkie przypisy odnoszące się do poszczególnych rozdziałów recenzowanego tomu pozostawiam w wersji skróconej (Autor/początek tytułu).

ostatniej stronie okładki Wiedeń, Kraków, Zagrzeb i Budapeszt (choć sporo uwagi Markian Prokopovych poświęca ośrodkowi lwowskiemu). Tak, w pewnym momencie możemy poczuć niedosyt aparatu źródłowego (którego dostarczenie również obiecywano na okładce książki), część źródeł cytowana jest z drugiej ręki lub z wersji drukowanej, jak np. zachowane w całości w Archiwum Muzeum Narodowego w Krakowie sprawozdania z posiedzeń Komitetu⁹. Można też zmagać się z wrażeniem pewnej powierzchowności informacji o poszczególnych ośrodkach. Na myśl przychodzi tu złośliwa analiza Jonathana Cullera, zacytowana przez Normana Brysona i Mieke Bal w kontekście rozważań dotyczących pozytywizmu w badaniach historycznych. Culler analizuje sytuację w sali sądowej, Bal i Bryson mówią zaś o „sytuacji archiwalnej”: „Zawsze możliwe jest do pomyślenia, że wiele może zostać dodane, by kontekst był pełniejszy. Z pewnością jednak czynność ta będzie miała swój koniec, w punkcie wyznaczonym przez takie czynniki jak np. cierpliwość czytelnika, przyjmowane przez interpretatorów historycznoartystyczne konwencje, ale też np. ograniczenia budżetu, koszty papieru itp. Wszystkie te ograniczenia wpływają z zewnątrz na budowanie kontekstualnego aspektu”¹⁰.

Założenia książki nie obiecywały nam jednak dostarczenia szczegółowych dziejów kolejnych instytucji rozsianych na terenie Imperium. Znakomite w swojej zwięzłości konkluzje poszczególnych rozdziałów podkreślają każdorazowo skomplikowany charakter całościowego oglądu. Wreszcie: nasze wątpliwości dotyczące stopnia szczegółowości obrazu rozwiewa zdanie podsumowujące tom: „Nasza książka podjęła próbę transnarodowej” (sic!) analizy, której do tej pory wyjątkowo brakowało. Miejmy nadzieję, że posłuży jako podstawa do dalszych badań”¹¹. Książka oferuje przede wszystkim całościowe spojrzenie na teorię leżącą u podstaw powstawania muzeów w Austro-Węgrzech i na ich historię. Spojrzenia takiego – jak

słusznie pisze Rampley – do tej pory brakowało studiach skoncentrowanych na wątkach lokalnych¹³. Historia ta pisana jest z uwzględnieniem „patchworkowego” charakteru państwa, jego terytoriów i rządzących w nim relacji.

Przywiązana do metafor Autorka recenzji, przyjmuje za trafną i tę, która nazywa rozległe terytorium Imperium „patchworkiem”. Określenie to bowiem charakteryzuje to *status quo* Monarchii: o zróżnicowanych stopniach zależności i autonomii poszczególnych krajów (w tym Galicji z Lwowem i Krakowem, czy od 1867 roku posiadających własną stolicę Węgier)¹⁴, a także o rozwarstwionej tkance społecznej i etnicznej. Mimo to, oraz mimo różnych celów i warunków przyświecających powstawaniu muzeów w Budapeszcie (Państwowa Galeria Obrazów/ Országos Képtár, 1871), Krakowie (Muzeum Narodowe), Rudolphinum w Pradze itd., Autorzy chcieli zaoferować kompleksowe studium zagadnień oscylujących wokół tematu muzeów jako aktorów w sferze publicznej, służących często różnym, a nawet sprzecznym celom¹⁵. Problemem pozostaje sposób konceptualizowania relacji zachodzących w owym „patchworku” po odrzuceniu modelu centrum–peryferie, opartego na pojęciach postępu i wsteczności, a zatem oświeceniowego w swym charakterze. Pozostający obecnie w centrum konstruowania narracji w nowym paradygmacie przyrostek „trans-” (np. transnational) jest jedynie listkiem figowym, markującym relacje niehierarchiczne, a tym samym pozwalającym na ominięcie dyskursu nacjonalistycznego. Jednak, choćby nawet zgodzić się z Janem Bakošem, który twierdzi, że bezpowrotnie minął czas na analizy historii sztuki prowadzone z punktu widzenia jej roli w tworzeniu narodowych tożsamości¹⁶, niepoprawne wydaje się również podejście w sposób wirtualny znoszące realnie istniejące relacje władzy i nierówności. Jak więc pisać o tak wielkiej części Europy?

Zdaniem Mileny Bartlovej ignorowanie w badaniach problematyki tożsamości narodowych poszczególnych krajów jest pomijaniem istotnego kontekstu, przysłowio- wym „wylewaniem dziecka z kąpielą”. Szukając podejścia

⁹ Archiwum Muzeum Narodowego w Krakowie, *Zespół Akt MNK z XIX wieku. Protokoły Obrad Komitetu MNK 1–71; 1880–1901, 1909–1913*, sygn. robocza 01.

¹⁰ N. BRYSON, M. BAL, *Semiotics and Art History*, „The Art Bulletin”, 73, 1991, nr 2, s. 177. Sytuacja za: J. CULLER, *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*, London 2015, s. 139–152 („Yet it is always conceivable that this number could be added to, that the context can be augmented. Certainly there will be a cut-off point, determined by such factors as the reader’s patience, the conventions followed by the community of art-historical interpreters, the constraints of publishing budgets, the cost of paper, etc. But these constraints will operate from an essentially external position with regard to the enumeration of contextual aspect”).

¹¹ Jest to, oczywiście dosłowne tłumaczenia pojęcia *transnational*, które jest stosowane m.in. w terminologii korporacyjnej; pozostawiam je jako lepiej oddające cele tomu (w tym konkretnym przypadku) niż „transnacjonalistyczne”.

¹² M. RAMPLEY, *Epilogue*, s. 225; („In this light, our book has attempted the transnational analysis that has been singularly lacking hitherto. It will hopefully serve as a basis for further inquiry”).

¹³ Idem, *Introduction*, s. 7

¹⁴ Idem, *Epilogue*, s. 5

¹⁵ Ibidem, s. 6–7.

¹⁶ J. BAKOŠ, *Discourses and Strategies: The Role of the Vienna School in Shaping Central European Approaches to Art History and Related Discourses*, Frankfurt am Main 2013, s. 7. Rzeczywiście, zagadnienie jest dość dobrze opracowane, szczególnie w przypadku Czech (w pracach Marty Filipovej), choć np. w przypadku historii sztuki w Rumunii paradygmat nacjonalistyczny wciąż pozostaje trudny do przekroczenia, czego dowiodły wyniki projektu „Art Historiographies in Central and Eastern Europe. An Inquiry from the Perspective of Entangled Histories. Starting Grant, 2018–2023”: <https://arthist.ro/>, którego miałam szansę być współwykonawczynią. Niestety, przewidziany na pięć lat projekt został skrócony przez ERC po niespodziewanej śmierci Ady Hajdu, co uniemożliwiło realizację przewidzianych konferencji oraz tomów dotyczących pojęć wpływu oraz stylu.

metodologicznego, pozwalającego na analizę zjawiska modernizmu w tej części Europy, która nie odchodziłaby całkowicie od tego zagadnienia, a także pozwoliłaby na wykorzystanie własności lokalności, Bartlová jako przydatne narzędzie zaproponowała teorię aktora-sieci Bruno Latoura oraz koncepcję „semi-peryferii” Immanuela Wallersteina¹⁷. Te dwa pomysły teoretyczne mogą posłużyć w konstruowaniu narracji o Imperium Habsburgów, bez spłaszczenia właściwej mu relacji hierarchizującej, o które łatwo w tak szeroko zakrojonym studium, a jednocześnie pozwalające na doprecyzowanie charakteru relacji między aktorami w sieci. Jak chce Bartlová: „[Uważam, że – z czym w pełni się zgadzam; MK] pisanie o sztuce środkowoeuropejskiej ‘od wewnątrz’ lokalnych ośrodków nie powinno być od razu i po prostu odrzucane jako nacjonalizm, który można przezwyciężyć oświeconym podejściem transnarodowym, biorącym pod uwagę podejście przecinające większe całości geograficzne oraz poszukiwaniem rzekomych wzajemnych relacji [tychże lokalnych scen, przyp. MK] przy zachowaniu kanonicznych wartości centrum”¹⁸. W tomie o „wieku muzeów” równowaga pozostaje przytomnie zachowana, choć trudno nie zgodzić się z inną uwagą Mileny Bartlovej – o wpływie mechanizmów wydawniczych i o ograniczeniach językowych i dostępności źródeł: „Czy brak dostępności do wyników badań w językach międzynarodowych oznacza, że czeska, polska i węgierska produkcja historiograficzno-artystyczna ogranicza się jedynie do wąskiego lokalnego punktu widzenia? Publikowanie tekstów w języku miejscowym, zwłaszcza w języku czeskim lub jeszcze mniej przystępnym węgierskim, niekoniecznie wynika wyłącznie z metodologicznego punktu widzenia lub zakładanej perspektywy wsobernej, ale jest również uzależnione od skrajnie ograniczonego dostępu do funduszy, które są niezbędne do wykonania dobrej jakości tłumaczenia i publikacji międzynarodowej. A jeśli badacze zdołają zostać zaakceptowani w środowisku operującym głównymi językami międzynarodowymi, redaktor, co zrozumiałe, zwykle

wymaga odniesień ograniczonych do literatury, która jest już dostępna w tych językach. Koło się zamyka”¹⁹. Dość warto, że samo zestawienie bibliografii w tego typu tomach utrwała relacje skośne, przez hierarchizowanie języków: tych „cywilizowanych” (angielski, niemiecki, francuski) i tych mniej – jak większość języków Europy Środkowo-Wschodniej, z węgierskim na czele, nie wspominając o językach operujących innym alfabetem niż łaciński. Widoczne to jest w niekonsekwentnym wymogu transkrypcji oraz autorskiego tłumaczenia tytułów, jak wspomniałam, utrwalających model hierarchiczny²⁰.

W tym kontekście *Museum Age* na pewno generuje pytania i prowokuje do refleksji nad sposobami opisywania koncepcji Imperium oraz pozostających w różnym typie zależności państw narodowych oraz powstałych z niego „wyobrażonych wspólnot” (B. Anderson²¹), kreowanych w instytucjach muzealnych, w których przecinały się interesy nacjonalistyczne z klasowymi (Rudolphinum w Pradze) oraz – jak choćby w przypadku Muzeum Narodowego w Krakowie – municypalnymi. Wychodząc od poszczególnych przypadków, autorzy każdorazowo starają się niuansować mechanizmy obecne w różnych ośrodkach, ale czytelnik nie został pozbawiony zarysu ogólnego. Jest nim rozbudowane wprowadzenie (*Museums and Cultural Politics in the Habsburg World*) oraz nakreślony przez Rampleya w pierwszym rozdziale (*The Museological Landscape of Austria-Hungary*) krajobraz Imperium znaczących muzeami. Tytuł wprowadzenia nie pozostawia wątpliwości: *Museums and Cultural Politics in the Habsburg World* szkicuje podbudowę teoretyczną dla dalszych rozdziałów, podkreślając sieć aktorów (dynastia, władze lokalne, władze miejskie, klasy społeczne, publiczność i jej mniej lub bardziej wymuszone zachowania), lecz przede wszystkim wybrzmiewają tu założenia polityki kulturalnej wielonarodowej monarchii i kontekst „arystokratycznego

¹⁷ Por. M. BARTLOVÁ, *From which Vantage Points does an Art Historian Look? The History of Central European Art and the Post-colonial Impulse*. W liście do autorki niniejszej recenzji Milena Bartlová napisała, że tekst ten był „a discussion piece from a series of requested contributions debating the text by Matthew Rampley ‘On Modernism in East-Central Europe: Some Methodological Considerations’ ordered for Nr 2, vol. 69/2021 *Umeni* by guest-editor Steve Mansbach”. Rampley w cytowanym tekście przeprowadza krytykę horyzontalnej koncepcji historiografii w wersji z lat 90. – czyli proponowanej przez Piotra Piotrowskiego – oraz krytykuje pisanie o lokalnych modernizmach z ich „wnętrza” jako obciążone nacjonalizmem.

¹⁸ Ibidem, s. 7: „I believe that writing on Central European art from inside local scenes should not simply be rejected as nationalism, which can be overcome by an enlightened transnational approach across a larger geographical whole and by searching for supposed mutual relationships while maintaining the canonical values of the centre”.

¹⁹ Ibidem: „Does the lack of availability of research results in international languages mean that Czech, Polish, and Hungarian art-historical production is restricted merely to a narrow local point of view? The publication of texts in the local language, specifically in Czech or the even less accessible Hungarian, is not necessarily due only to a methodological standpoint or being deliberately inward-looking, but is also dependent on the extremely limited access to the amounts of money that are necessary to produce a good-quality translation and international publication. And if researchers manage to be accepted in the environment of the main international languages, the editor, understandably, usually requires references limited to literature which is already available in these languages. The circle closes on itself”.

²⁰ Za uwagę tę dziękuję Jeremy’emu Howardowi, Univ. St Andrews, który podzielił się refleksją w związku z przygotowywanym do druku tomem *Questions of Periodisation in the Art Historiographies of Central And Eastern Europe* (red. S. Kallestrup [et al.]) dla wydawnictwa Routledge. Wybór języka publikacji niniejszej recenzji jest zatem moją przemyślaną decyzją.

²¹ Por. B. ANDERSON, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London–New York 1991.

posmaku”. Szkoda, że za przykład służy jedynie Karol Lanckoroński, który na tle sytuacji w całej Galicji pozostawał postacią wyjątkową. Arystokratyczne i szlacheckie pochodzenie aktorów na scenie powstawania historii sztuki oraz instytucji muzealnych należałoby prześledzić dogłębniej, gdyż w wielu wypadkach – jak choćby Stanisława Tarnowskiego – na pochodzenie społeczne nakładało się zaangażowanie w działalność uniwersytecką²². Prowadziło to do charakterystycznego rozwarstwienia w kręgach akademii, w której arystokracja wkraczała do odmiennej sieci społecznej.

Rozdział pierwszy, *The Museological Landscape of Austria-Hungary*, stanowi zgrabną kontynuację wprowadzenia i dostarcza kolejnych rozstrzygnięć na temat charakteru Monarchii i wpisanego w jej politykę powstawania instytucji muzealnych. Rampley, odrzucając proste antynomie Wiedeń—inne ośrodki (choć, co oczywiste, rozdział rozpoczyna studium o otwarciu Kunsthistorisches Museum w 1891), wskazuje na wzrastające od lat osiemdziesiątych XIX wieku znaczenie modelu policentrycznego. Jednak, co bardzo istotne, nie wchodzi w retorykę „konkurencyjnych projektów” i wojen kulturowych, wskazując – na przykładzie Domu Kultury Narodowej w Ljublanie (otwarcie 1896) oraz Muzeum Narodowego w Krakowie²³ – na współistnienie polskiego nacjonalizmu

w Galicji²⁴ z lojalnością imperialną. „Wiodąca galeria sztuki”²⁵, jak nazywa mieszczące się symbolicznie w obrębie Kaiserforum Kunsthistorisches Museum, jest jednak doskonałym przykładem na rozmaitość czynników spajających wspólnotę Imperium Habsburgów. Kunsthistorisches Museum jest przykładem i obrazem dynastycznej strategii kolekcjonerskiej, jednego z owych czynników, w sposób dość luźny scalającego poszczególne kraje, czego symbolem staje się umieszczanie portretów Franciszka Józefa w instytucjach wzdłuż i wszerz Monarchii. Rampley, przywołując przykład Węgier, odchodzi od narracji uniwersalistycznej „wymyślonych wspólnot”, wskazując na odmienną węgierskiej sytuacji względem pozostałych narodów monarchii po kompromisie 1867 roku, przywołując kosmopolityczną wizję przeglądu historii sztuki w muzeum wykreowaną przez Ferenc Pulszky’ego oraz przypominając o powszechnej dla wszystkich ziem wspólnoty niepewności kategorii tożsamościowych.

MUZEUM W MONARCHII – MUZEUM W MIEŚCIE. PRZYWRACANIE SIATKI KLASY SPOŁECZNEJ I PŁCI KULTUROWEJ

Bez wątplenia zaletą tomu jest posadowienie historii powstawania i programów muzeów w analizach klasowych i – w mniejszym stopniu – w odniesieniu do płci kulturowej. Kontekst ten wprowadza dodatkowe zniuansowanie, gdyż budowanie wizji monolitycznych wspólnot jest w kontekście Imperium Habsburgów niemożliwe. Rampley przypomina, wbrew tradycyjnym, a wywodzącym się od Jürgena Habermasa koncepcjom tworzenia się sfery publicznej w XIX wieku pod wpływem impulsów związanych z „przebudzeniem pod wpływem burżuazji” (której to sfery muzea są aktorami), że często bohaterami debat była raczej „oświecona arystokracja”, bardziej przywiązana do ziemi niż do narodu²⁶ lub polityki imperialnej jako całości. Pejzaż muzeów zarysowany przez Rampleya jest polem bitwy rozmaitych interesów i ambicji, począwszy

²² Dziwi w przypadku kolejnych książek o wiedeńskiej historii sztuki i instytucjach w Imperium zupełne pominięcie postaci Pawła Popiela, będącego wszak autorem choćby kluczowej dla konserwatystów publikacji *Austria, monarchia federalna* (Kraków 1866).

²³ Autorce brakuje tu szerszego kontekstu związanego z przytoczoną wystawą sztuki z czasów Jana III Sobieskiego w Sukiennicach (s. 32). Ciekawe byłoby przyjrzenie się sieci powiązań i społecznej strukturze komitetu organizacyjnego, w którym, jak podają za S.A. Mrozem: „Komitet wystawy zabytków z epoki Jana III (dalej: Komitet) składał się z 29 osób. Należeli do niego: prezydent Krakowa Ferdynand Weigel jako przewodniczący; wiceprezydent Stefan Muczowski, prawnik, prof. UJ Ferdynand Zoll i właściciel ziemski (ojciec Marcelego, teść Zuzanny) ks. Aleksander Czartoryski jako zastępcy; sekretarz TPSP Piotr Umiński jako sekretarz Komitetu oraz członkowie: prezes AU, prof. Józef Majer; polityk, prof. historii literatury UJ Stanisław Tarnowski; prof. pierwszej katedry archeologii UJ Józef Łepkowski; prof. pierwszej katedry historii sztuki UJ Marian Sokołowski; przewodniczący Komisji Historii Sztuki AU (od lipca 1883 r. pierwszy dyrektor MNK), prof. Władysław Łuszczkiewicz; historyk, prawnik i polityk, prof. UJ Michał Bobrzyński; prawnik, prof. UJ Maksymilian Zatorski; sekretarz Komisji Historii Sztuki AU Stanisław Tomkowicz; polityk, członek Komisji Historii Sztuki AU Paweł Popiel; członek Komisji Archeologicznej AU (od września 1883 r. pierwszy kustosz MNK) Teodor Nieczuja-Ziemiecki; polityk, założyciel Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie (MCz.), ks. Władysław Czartoryski; polityk (brat Aleksandra), ks. Konstanty Czartoryski; politycy, bracia Artur i Andrzej Potoccy; właściciel ziemski, współtwórca Towarzystwa Naukowego w Toruniu Adam Sierakowski; historyk, archiwista i współwłaściciel drukarni «Czasu» Franciszek Kluczycki; historyk (siostrzeniec Tarnowskiego) Jerzy Mycielski; artysta malarz Juliusz Kossak;

ksiądz Ignacy Polkowski; działacz kulturalny Zygmunt Cieszkowski oraz radni miasta Krakowa – Walery Rzewuski, Teodor Baranowski, Karol Zaremba i ksiądz Teofil Midowicz” (A.S. MRÓZ, „Wystawa zabytków z czasów króla Jana III jego wieku” – wielkie przedsięwzięcie w ramach Krakowskich uroczystości dwusetnej rocznicy wiktoria wiedeńskiej, „Zeszyty Naukowe UJ. Prace Historyczne”, 146, 2019, z. 1. s. 85–86).

²⁴ Rampley powołuje się na kolejną pracę Larry’ego Wolffa, wydaną w zeszłym roku po polsku książkę: L. WOLFF, *Idea Galicji. Historia i fantazja w kulturze politycznej Habsburgów*, tłum. T. Biedroń, Kraków 2020. Wolff rysuje trud włożony w wytworzenia spójności nowo wykreowanego bytu, jakim była porozbiorowa Galicja, analizując nie tylko aspekty polityczne i kulturowe, ale również graniczące z rasizmem usiłowania wykreowania „typowego” Galicyjczyka.

²⁵ M. RAMPLEY, *Introduction*, s. 3.

²⁶ Idem, *The Museological Landscape*, s. 39.

od kolekcji prywatnych, rozmaitych koncepcji tożsamości (tu za przykład służy Muzeum Czartoryskich z koncepcją polskości opartej na związkach z katolicyzmem). Jednak wniosek, jaki się nasuwa, to ten o arystokratycznym i *ancien-régimowym* „posmaku” muzeów w Austro-Węgrzech, nie zawsze idący ręką w rękę z liberalnymi poglądami Rudolfa Eitelbergera, który prowadził politykę zmierzającą ku unaukowieniu muzeów²⁷.

Zarówno osoby zaangażowane w politykę kulturalną, jak i publiczność muzealna nie mogą być traktowani w sposób monolityczny, fakt ten uzasadnia użycie w badaniach modelu klasowego i materialistycznego. Co więcej, czerpiąca z badań nad cyrkulacją obiektów i ich materialnym zasobem analiza okazała się nieodzowna w proponowanej przez Nórę Veszprémi w rozdziale piątym konfrontacji wykreowanego idealnego modelu teoretycznego z szansami na jego materialną realizację (o czym niżej).

Powracając jednak do struktury książki – po omówieniu zagadnień ogólnych, Markian Prokopowych zajmuje się w problematyką związaną z rolą lokalnych władz miejskich (rozdział *The Museum and the City: Art, Municipal Programs, and Urban Agendas*). Także ten wątek wymaga zrekonstruowania skomplikowanej sieci zależności: od lokalnych celów władz miasta, które to władze posiadały własną moc sprawczą, pozwalającą na realizację interesów lokalnych. Tak się stało w przypadku Galerii Starych Mistrzów (obecnie pod nazwą Strossmayerova galeria starih majstora) w Zagrzebiu – promującej wizję tego miasta jako „małej Florencji”²⁸, czy performowania „przywracania wielkości miasta” w przypadku adaptacji budynku Sukiennic w Krakowie na cele muzealne. Autor śledzi funkcje muzeów w kontekście lokalnym. Ogólne wnioski (jak np. wykorzystanie muzeów do upiększania miasta, ich cele edukacyjne czy funkcje miejskich muzeów historycznych) ilustruje przykładami pojedynczych instytucji, co może pozostawiać niedosyt czy wrażenie skrótowości, jednak zgodne jest z zakładanym, syntetycznym charakterem publikacji.

Kolejny rozdział – *Visions in Stone: Museums and Their Architecture* (Rampley) – analizuje idiomatyczne typy muzeów (stoa, świątynia, palazzo²⁹) i czytelność ich programów.

Autor odchodzi od przykurzonej już koncepcji typu budynku muzeum (wywodzącej się od N. Pevsnera) na

²⁷ Ponownie, zachowanie spójności książki nie pozwala, choć może słusznie, na powtarzanie szczegółowych wniosków dotyczących roli tegoż w środowisku wiedeńskim i nie tylko. Eitelberger, gorący zwolennik multikulturowości, ale z zachowaniem jedności państwa, wychodził w swoich argumentach z pozycji liberalnych (por. M. RAMPLEY, „*Across the Leitha*”: *Rudolf Eitelberger, the Austrian Museum of Art and Industry and the Liberal View of Culture in the Habsburg Empire*, [w:] *Rudolf Eitelberger von Edelberg. Netzwerker der Kunstwelt*, red. E. Kernbauer [et al.], Wien-Köln-Weimar 2019).

²⁸ M. PROKOPOVICH, *Museum and the City*, s. 52.

²⁹ M. RAMPLEY, *Visions in Stones*, s. 88.

rzecz pytań: jak muzea komunikują się z publicznością i czy odnoszą w tym sukces (a jeśli tak – to z jakim typem widza udaje im się nawiązać dialog, jaką wiedzę i wrażliwość widz ten musi posiadać), wreszcie czy odnoszą sukces jako punkty w tkance miejskiej dostępne dla przeciętnego obywatela³⁰. Potraktowanie architektury muzeum w kategoriach wypowiedzi językowych, analizowanych jako obdarzone sensem narracje, jest owocne, prowadzi do pozbawionego modernistycznych uprzedzeń spojrzenia na historyzm i rozmaite *revivals*, które Rampley opisuje jako estetyczną odpowiedź na kryzysy w politykach tożsamości³¹, wskazując na rozbudowaną semantykę stylów historycznych, jak kojarzenie neoklasycyzmu z przesyconym ideologią międzynarodowym oświeceniem (wybór stylu dla muzeum w Budapeszcie) czy „odrodzenie renesansu” (sic!) [*renaissance revivalism*] i bohemianizm w przypadku praskiego Rudolphinum. Muzea wg Rampleya obdarzone są sprawczością, wynikającą między innymi ze sposobu kształtowania przestrzeni, kreowania i spełniania coraz to innych potrzeb implikowanego widza, wreszcie – przy dokładnej lekturze programu ikonograficznego elewacji – budującą określoną wizję historii sztuki. Mniej lub bardziej obciążoną tożsamością lokalną³².

MUZEUM W DZIAŁANIU: PROFESJONALIZACJA, STRATEGIE WYSTAWIENNICZE I OBRZĘDY CYWILIZUJĄCE?

Powyższy podtytuł podsumowuje treść trzech ostatnich rozdziałów książki. Nóra Veszprémi pisze o profesjonalizacji pracowników muzealnych (zawód konserwatora, kustosa, kuratora) oraz o wymogach stawianych muzeom jako jednostkom naukowym. W odniesieniu do problemu dostępu do zawodu, wykorzystana została analiza genderowa³³. Autorka podejmuje także – wskazany na początku recenzji – problem „dwóch historii sztuki”, tej uprawianej w katedrach historii sztuki i muzeach.

³⁰ Ibidem, s. 83–84.

³¹ Ibidem, s. 89.

³² Rampley analizuje w pierwszej kolejności wiedeńską elewację G. Sempera, w której zawarty został aksjologicznie nacechowany model rozwoju sztuki, oparty na logice następujących po sobie formacji stylistycznych, prezentowanych na poszczególnych stronach elewacji. Program Sempera staje się punktem odniesienia w analizie elewacji Muzeum Narodowego w Budapeszcie czy Rudolphinum – opartych, jak pisze Rampley, na „dobrze znanych stereotypowych tropach dziejów sztuki czy wizerunkach rozpoznawalnych artystów”. W przypadku Polski pamiętać należy o ograniczonym oddziaływaniu teorii Sempera; por. W. BAŁUS, *Limits of Influence: Gotfried Semper and Poland*, „*Centropa. A Journal of Central European Architecture and Related Arts*”, 2, 2002, s. 115–127.

³³ N. VESZPRÉMI, *Curators, Conservators, Scholars*.

Veszprémi analizuje konsekwencje I Kongresu Historii Sztuki w Wiedniu (1873) (zauważając brak przedstawicieli z Galicji...) oraz powstałe na jego gruncie nowe tożsamości zawodowe jako „projekt typowo liberalny”. Z kolei z badań podstawowych wynikają wnioski zawarte w rozdziale o strategiach wystawienniczych. Veszprémi pokazuje, jak wyimaginowane i wymarzone idealne narracje przeglądowe w realizacji uwikłane zostają w prozaiczne procesy nabywania dzieł, zasobów budżetowych czy instytucji i grup zarządzających jednostkami. Pewien problem można mieć jedynie z uzasadnieniem zastosowanej przez Autorkę metody na poszerzenie analizy poza ośrodek węgierski, którą wypadaloby nazwać „per analogiam”. Veszprémi koncentruje się w obu rozdziałach kolejno na: reformie (a właściwie organizacji) Muzeum Narodowego w Budapeszcie wprowadzonej przez Ferenc Pulszky'ego w 1876 roku, a następnie na sposobie organizowania ekspozycji tamże, zaznaczając, że można pokusić się o poszerzenie wniosków na całość Imperium („across the Empire”)³⁴. Klóci się to nieco z rysowaną przez Rampleya patchworkową mapą, choć zapewne w kwestiach profesjonalizacji dałoby się taką generalizację wniosków teoretycznie uzasadnić.

Tom zamyka analiza problemu publiczności i wytwarzanych przez nią w muzeach rytuałów, stojąca w poprzek tez o drastycznie dyscyplinującej i kształtującej publiczność jak plastelinę funkcji muzeów w koncepcji Tony'ego Bennetta³⁵ czy „cywilizujących rytuałów” Carol Duncan³⁶. Publiczność opisana w tomie Rampleya, Prokopovycha i Veszprémi zyskuje sprawczość, możliwość kreowania i zmieniania świata sztuki³⁷ oraz własnych sposobów na reakcję w spektrum między estetycznym zachwytem, ludyczną przyjemnością, towarzyską rozrywką i naukowym oglądem, performowanych w przestrzeniach wystawowych, ale również reprezentacyjnych klatek schodowych czy kawiarni muzealnych.

NIEOBECNI – MUZEA SZTUKI STOSOWANEJ

Recenzję rozpoczęły uwagi o hierarchizacji w obrębie dyscypliny czy „dwóch prędkościach historii sztuki”. Po lekturze tomu, w sposób oczywisty, narzuca się inny podział: pomiędzy muzeum sztuki a muzeum sztuki stosowanej. Jakkolwiek Autorzy odżegnują się od koncepcji hierarchizowania tych typów, ostateczny obraz „pejzażu” muzealnego w Cesarstwie Austro-Węgierskim można uzyskać dopiero po lekturze wcześniejszego od recenzowanej książki tomu tych samych autorów: *Liberalism,*

Nationalism and Design Reform in the Habsburg Empire Museums of Design, Industry and the Applied Arts (London–New York: Routledge, 2020), stanowiącego studium problemów terminologicznych, kolekcjonerstwa i wystawiennictwa sztuki stosowanej, przy okazji dezawuuującego egzotyzację grup społecznych (np. w kolekcjonowaniu sztuki ludowej). Najnowsza książka nie poświęca miejsca muzeom sztuki stosowanej, dlatego konieczna jest lektura wydanego w 2020 roku studium.

Museum Age in Austria-Hungary. Art and Empire in the Long Nineteenth Century, niezależnie od wielu pominięć spowodowanych potraktowaniem Imperium jako całości, bez wątplenia jest w swoim zakresie i krytycznym ujęciu niezbędna do zrozumienia również tego, co lokalne³⁸.

³⁴ Eadem, „Uniques” and Stories.

³⁵ Por. T. BENNETT, *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, London–New York 1995.

³⁶ C. DUNCAN, *Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums*, London–New York 1995.

³⁷ M. RAMPLEY, *Introduction*, s. 15.

³⁸ Tekst powstał w ramach projektu finansowanego przez ERC: w ramach programu *European Union's Horizon 2020 research and innovation programme* (grant agreement No. 802700 – ArtHist-CEE).