

Matthew Rampley

Uniwersytet Masaryka w Brnie

## Pejzaż muzealny Austro-Węgier

W sobotę 17 października 1891 roku uroczyste otwarto Muzeum Historii Sztuki w Wiedniu (Kunsthistorisches Museum). Ceremonię zaszczylił cesarz Franciszek Józef, który, jak odnotowała prasa, był niezwykle rad z gmachu i prezentowanych w nim zbiorów. Stolica doczekała się wreszcie muzeum sztuki na miarę innych europejskich potęg<sup>1</sup>. Kolekcję udostępnił zwiedzającym pięć dni później, 22 października. Nowy gmach stanowił wspaniałą oprawę dla imponujących zbiorów sztuki i skutecznie wyleczył wiedeńczyków z kompleksu niższości, zwłaszcza wobec Paryża i Berlina.

Budynek stanął naprzeciwko otwartego dwa lata wcześniej Muzeum Historii Naturalnej, mieszczącego dawne zbiory naukowe cesarskiej dynastii Habsburgów. Nowy gmach zajął strategiczne miejsce przy Hofburgu, wiedeńskiej rezydencji cesarskiej, po drugiej stronie nowo wybudowanego Ringu. Jak twierdzi Carl Schorske, lokalizacja ta świadczyła o jego roli jako pośrednika w kontaktach między dworem i liberalnym mieszczaństwem<sup>2</sup>. Symbolem podwójnej tożsamości instytucji stał się także okazały pomnik cesarzowej Marii Teresy, wzniesiony w 1887 roku przez Kaspara von Zumbuscha między dwoma gmachami muzealnymi. Podobnie jak sąsiednia

---

<sup>1</sup> Zob. *Eröffnung des k. k. kunsthistorischen Hofmuseums*, „Wiener Abendpost” 1891, nr z 17.10, s. 1; F. Schnürer, *Das neue kunsthistorische Hofmuseum*, „Das Vaterland” 1891, nr z 17.10, s. 1–3.

<sup>2</sup> C. E. Schorske, *Museum in Contested Space: The Sword, the Scepter, and the Ring*, „Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien” 1995, Bd. 88, s. 10–20.

placówka Muzeum Historii Sztuki miało charakter otwarty i publiczny. Choć kolekcja cesarska wystawiona była już wcześniej w Belwederze, niecałe dwa kilometry na południowy wschód, budowa dwóch muzeów w samym centrum miasta jawiła się jako ukłon wobec poddanych, którym ułatwiono tym samym dostęp do olśniewających zbiorów panującej dynastii.

Zaprojektowany z rozmachem budynek wchodził w skład większego kompleksu, tzw. Kaiserforum, który łączył muzea z Hofburgiem i pomyślany został jako pomnik Habsburgów, w szczególności Franciszka Józefa. Muzeum i jego elewacje, zdobne w bogatą dekorację rzeźbiarską, nawiązującą do prezentowanych zbiorów, sławiącą dzieje sztuki i austriackie osiągnięcia w tej dziedzinie, przypieczętowały pozycję Habsburgów w samym sercu życia artystycznego i kulturalnego. Zaświadczały o randze nadawanej muzeum jako symbolowi władzy cesarskiej, ale także o wierze w mecenat kultury i sztuki jako narzędzie legitymizujące panowanie dynastii Habsburgów. I rzeczywiście nie brakowało chętnych do chwalenia zbawiennego wpływu rządów Franciszka Józefa na sztukę<sup>3</sup>.

Do otwarcia Muzeum Historii Sztuki wiodła jednak kręta droga. Konkurs na projekt założenia Kaiserforum ogłoszono w 1858 roku, jednak aż do 1867 nie udało się wyłonić zwycięskiej propozycji – żadna nie była wystarczająco dobra. Ostatecznie poproszono architekta Gottfrieda Sempera z Zurychu o odpowiednie przerobienie jednego z projektów, nadesłanego przez Karla von Hasenauera, co rozwiązało sprawę<sup>4</sup>. Muzeum miało manifestować nadrzędną pozycję Habsburgów w kulturze, ale sposób, w jaki powstawało, odzwierciedlał jednocześnie przemiany uwarunkowań sprawowania władzy cesarskiej. Wygląd gmachu nie był już tylko sprawą urzędników dworskich, lecz także sprawą budzącą szerokie zainteresowanie wśród ludzi. Znakomite osobistości wiedeńskiego życia publicznego i przedstawiciele profesji związanych z tym projektem czuli się upoważnieni do zabrania głosu w dyskusji na temat wyboru ostatecznego projektu. Co więcej, gdy muzeum otwierało swoje podwoje, Wiedeń tracił dominującą pozycję jako kulturalna stolica Austro-Węgier. Inne miasta, przede wszystkim Budapeszt, ale także Praga, Kraków i Zagrzeb, wyrastały na ośrodki życia artystycznego z własnymi muzeami i galeriami.

Kształt Muzeum Historii Sztuki wynikał bezpośrednio z ewolucji praktyk kolekcjonowania sztuki przez Habsburgów na przestrzeni wieków. Odzwierciedlał jednak także zmieniającą się rolę dynastii panującej

<sup>3</sup> Zob. L. Hevesi, *Altkunst – Neukunst: Wien 1894–1908*, Wien 1909, s. 1–2.

<sup>4</sup> Specyfikacja projektu została przedstawiona na łamach prasy: *Die Concursprojekte für den Bau der Museen*, „Wiener Zeitung” 1867, nr z 10.08, s. 439–444; H. Haupt, *Das Kunsthistorische Museum. Die Geschichte des Hauses am Ring*, Wien 1991.

w życiu politycznym i kulturalnym w obliczu powstawania w dziewiętnastowiecznych Austro-Węgrzech publicznych galerii i muzeów sztuki. W niniejszym szkicu omawiam muzeum właśnie w tym szerszym kontekście. Mimo że krytyczne analizy cesarstwa Habsburgów skupiają się na Wiedniu, o muzeach tego miasta należy myśleć również w kontekście ponadnarodowej dynamiki świata sztuki w ostatnich dziesięcioleciach rządów tej dynastii. Za panowania Franciszka Józefa krajobraz kulturowy cesarstwa uległ dogłębnemu przeobrażeniu, a życie kulturalne przestało ograniczać się do Wiednia, choć miasto wciąż prześcigało inne pod względem nagromadzonego kapitału społecznego i artystycznego. Przemiany te wynikały po części ze zróżnicowania językowego i politycznego oraz faktu, że znaczenie stolicy starano się umniejszyć przez tradycje regionalne i narodowe. Równie ważnym czynnikiem był wzrost populacji i ekspansja miast, która dała im możliwość budowy własnej infrastruktury społecznej i kulturalnej, w tym muzeów. Dlatego przyglądam się przede wszystkim funkcjonowaniu muzeów jako aktorów w zmieniającym się krajobrazie politycznym i społecznym cesarstwa, w którym rozmaite grupy akcentowały własne tożsamości miejskie, lokalne, regionalne i narodowe, zadając kłam odwiecznej narracji Habsburgów o ich dynastii i imperium.

Jaką rolę odgrywały w tym procesie muzea? Jak zmieniał się pejzaż muzealny w związku z sytuacją polityczną? W jaki sposób muzea kształtowały sferę publiczną? Zanim przejdziemy do odpowiedzi na te pytania, omówmy najpierw habsburski system kolekcjonowania sztuki i jego instytucje. Pozostawały one bowiem niezmiennie punktem odniesienia dla innych muzeów i kolekcji.

### Zbiory sztuki Habsburgów

Rdzeń kolekcji Muzeum Historii Sztuki stanowią dzieła sztuki i obiekty zgromadzone przez arcyksięcia Leopolda Wilhelma (1614–1662), habsburskiego namiestnika hiszpańskich Niderlandów w latach 1646–1656 i najmłodszego syna cesarza Ferdynanda II. Dzięki swojemu ogromnemu majątkowi Leopold Wilhelm mógł nabyć na rynku sztuki w Antwerpii znaczący zespół obrazów, w tym dzieła należące wcześniej do angielskiego króla Karola I, zlicytowane po jego ścięciu w 1649 roku<sup>5</sup>. Rozsiane po pałacach na ziemiach Habsburgów zbiory cesarskie nie stanowiły wówczas

<sup>5</sup> R. Schreiber, „*Ein Galleria nach meinem Humor*”. *Erzherzog Leopold Wilhelm*, Wien 2004.

jeszcze spójnej kolekcji z jedną siedzibą. W drugiej połowie XVI wieku arcyksiążę Ferdynand II (1529–1595), stryjeczny dziadek Leopolda Wilhelma, stworzył słynny gabinet osobliwości (*Wunderkammer*) w zamku Ambras w pobliżu tyrolskiego Innsbrucku, a najświetniejszy habsburski mecenas i kolekcjoner sztuki, cesarz Rudolf II (1552–1612), nabył swoje słynne zbiory dzieł sztuki, przyrządów naukowych i cudów natury, przechowywane na zamku w Pradze<sup>6</sup>.

Te różnorodne zbiory podlegały w kolejnych wiekach licznym przemianom. Leopold Wilhelm gromadził je, by zadośćuczynić tragedii, która dotknęła jego poprzednika Rudolfa, kiedy w 1648 roku zamek praski został splądrowany przez wojska szwedzkie, które wywiozły niemal całą kolekcję. Wiele z tych dzieł nadal znajduje się w Sztokholmie, inne zaś powędrowały później do Rzymu wraz z królową Krystyną po jej abdykacji w 1654 roku, a z ich sprzedaży pochodziły środki, dzięki którym mogła się utrzymać w tym mieście<sup>7</sup>. Leopold Wilhelm początkowo przechowywał swoje zbiory sztuki w Brukseli, ale wobec coraz bardziej niepewnej pozycji Habsburgów w Niderlandach w XVII wieku przeniósł się pod koniec lat pięćdziesiątych do Wiednia, zabierając ze sobą kolekcję sztuki, którą umieścił w pałacu Stallburg w kompleksie budynków dworu cesarskiego. Wiele dzieł wędrowało także na zamek praski, z wolna rekompensując pod koniec XVII wieku straty poniesione w 1648 roku. W kolejnych stuleciach zamek został ogołocony raz jeszcze, kiedy liczne zbiory zostały przewiezione do Wiednia w ramach reorganizacji, która objęła także przeniesienie do miasta kolekcji z zamku Ambras.

Ruch obrazów i artefaktów pomiędzy posiadłościami Habsburgów wskazuje, że nie uważali oni zbiorów zgromadzonych w jednym miejscu za osobną całość. Widać też, że chociaż cesarze habsburscy zasiadali na tronie czeskim, nominalne uznanie odrębności Królestwa Czech nie pociągało za sobą poszanowania jego majątku jako oddzielnego od tego należącego do władcy austriackiego. Ważną rolę odegrał w tym względzie Karol VI (1685–1740). Czechy go nie interesowały – koronował się w Pradze dopiero w 1723 roku, czyli dwanaście lat po objęciu tronu habsburskiego, a jednoznacznym centrum życia dworskiego i politycznego uczynił Wiedeń. Po umieszczeniu cesarskich zbiorów w pałacu Stallburg liczne dzieła

<sup>6</sup> Inwentarz praskich dzieł z 1621 roku został opublikowany przez Heinricha Zimmermanna w 1905 roku, zob. H. Zimmermann, *Das Inventar der Prager Schatz- und Kunstkammer vom 6. Dezember 1621*, „Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien” 1905, Bd. 2, s. 13–75.

<sup>7</sup> J. Neumann, *Die Gemäldegalerie der Prager Burg*, Prag 1966, s. 26–27.

zostały także przeniesione do Wiednia z zamku praskiego w 1721 i 1732 roku. Co więcej, ponad setka obrazów z praskiej kolekcji została sprzedana w latach 1732–1748 królowi Saksonii<sup>8</sup>. Zamek w Pradze traktowano więc jako swego rodzaju składnicę, do której można było sięgać w razie potrzeby, nie zaś jako siedzibę autonomicznej i niezależnej kolekcji dzieł.

Habsburgowie gromadzili znacznie więcej niż sztukę. Gabinet osobliwości w zamku Ambras zawierał wiele przedmiotów, począwszy od okazów minerałów po dzieła sztuki użytkowej<sup>9</sup>. Znajdował się tam także cesarski skarbiec, monety i medale. Dlatego właśnie w połowie XVIII wieku zbiory te podzielono na cztery osobne kolekcje: (1) skarbiec, (2) gabinet okazów natury, (3) gabinet monet i medali, (4) galerię malarstwa. Zbiory okazów natury, powiększone pod koniec XVIII wieku o kolekcję zoologiczną (i przemianowane na Fizyczny i Astronomiczny Gabinet Artefaktów, Naturaliów i Zwierząt / *Physikalisches und astronomisches Kunst- und Natur- Tier- Cabinet*), stały się później fundamentem Muzeum Historii Naturalnej. Interesują nas tu one w mniejszym stopniu niż trzy pozostałe kolekcje, które nadal stanowiły prywatną własność cesarza. Skarbiec zawsze służył przede wszystkim celom dyplomatycznym i oficjalnym, ale obrazy, monety i medale były dostępne dla zwiedzających, którzy spełniali odpowiednie kryteria, choć nie miały formalnego statusu kolekcji publicznej<sup>10</sup>.

Historia zbiorów Habsburgów i kolekcji malarstwa w pałacu Stallburg stała się w ostatnich latach przedmiotem pogłębionych badań<sup>11</sup>. Dzięki inwentarzowi sporządzonemu przez Ferdinanda Storffera w latach 1720–1733 wiemy dokładnie, co zawierały zbiory, a także jak powieszono obrazy<sup>12</sup>. Dzieła prezentowano zgodnie z powszechną wówczas praktyką – jako

<sup>8</sup> A. Woltmann, *Die Gemäldesammlung in der kaiserlichen Burg zu Prag*, „Mittheilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale” 1877, Bd. 3, s. 25.

<sup>9</sup> Na temat historii kolekcji Ambrasera zob. E. Scheicher, *Die Kunst- und Wunderkammern der Habsburger*, Wien 1985; E. Scheicher, *The Collection of Archduke Ferdinand II at Schloss Ambras: Its Purpose, Composition, and Evolution*, w: *The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe*, ed. O. Impey, A. McGregor, Oxford 1985, s. 29–38.

<sup>10</sup> Historia kolekcji powstałych w tym okresie została omówiona w: G. Swoboda, *Die Wege der Bilder: Eine Geschichte der kaiserlichen Gemäldesammlungen von 1600 bis 1800*, Wien 2008.

<sup>11</sup> Zob. zwłaszcza: G. Swoboda, *Die kaiserliche Gemäldegalerie in Wien und die Anfänge des öffentlichen Kunstmuseums*, Wien 2013.

<sup>12</sup> F. Storffer, *Neu eingerichtetes Inventarium der Kayl. Bilder Gallerie in der Stallburg, welches nach denen Numeris und Maßstab ordiniret, und von Ferdinand a Storffer gemahlen worden*, Wien 1720, 1730, 1733.

elementy ozdobnej grupy w układzie symetrycznym, który podporządkowywał poszczególne prace wizualnemu wyrazowi całości<sup>13</sup>. Te szczegóły nie są dla nas tak interesujące jak fakt, że w połowie XVIII wieku metoda ta była już krytykowana jako oparta na uznaniowych decyzjach. Pojawiły się głosy postulujące bardziej racjonalne podejście do ekspozycji dzieł<sup>14</sup>. Ta zmiana postawy zbiegła się w czasie z pojawieniem się publikacji poświęconych historii sztuki (w 1764 roku Winckelmann wydał *Dzieje sztuki starożytnej*). Widać było, że sztuki nie traktowano już tylko jako narzędzia władzy cesarskiej lub wytworu jednostkowego geniuszu, ale także jako osiągnięcie cywilizacji ludzkiej, podlegające analizie historycznej i krytycznej<sup>15</sup>.

Dostrzegano to nawet na samym dworze Habsburgów. W 1765 roku w obiegu znalazł się anonimowy „Program”, przypisywany Piotrowi Leopoldowi, bratu Józefa II. Promowano w nim kulturę ekspertów (nazywanych po włosku „professori”), którzy powinni uczestniczyć w katalogowaniu i opiece nad zbiorami<sup>16</sup>.

Założenia muzeologiczne ewoluowały także gdzie indziej. Koneserskie rozważania naukowe zadecydowały o przewieszeniu dzieł w galeriach królewskich w Dreźnie (1747), w Pałacu Luksemburskim (1750) i w Düsseldorfie (1756)<sup>17</sup>. W Wiedniu uznano, że pałac Stallburg nie stwarzał najlepszych możliwych warunków, brakowało w nim bowiem miejsca, a niektóre obrazy uległy uszkodzeniu z powodu niewłaściwej ochrony przed światłem<sup>18</sup>.

Cesarzowa Maria Teresa zarządziła zatem przeniesienie zbiorów ze Stallburga do przestronniejszego Belwederu, co umożliwiło ich właściwszą ekspozycję. Inaugurację Galerii Belwederskiej pod nadzorem Christiana von

<sup>13</sup> Przegląd barokowego „systemu” wystawienniczego w: F. Thürlemann, *Vom Einzelbild zum Hyperimage. Eine neue Herausforderung für die kunstgeschichtlicher Hermeneutik*, w: *Les herméneutiques au seuil du XXI<sup>ème</sup> siècle*, Hrsg. A. Neschke-Hentschke, F. Gregorio, C. König-Pralong, Louvain 2004, s. 223–247.

<sup>14</sup> *Auszug eines Briefes von Wien, den 12. Juni 1763*, „Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste” 1764, Bd. 9, s. 327.

<sup>15</sup> J.J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresden 1764.

<sup>16</sup> *Detailliertes Programm zur Reorganisation der kaiserlichen Gemäldegalerie in Wien*, w: G. Swoboda, *Die kaiserliche Gemäldegalerie...*

<sup>17</sup> J.J. Sheehan, *Museums in the German Art World. From the End of the Old Regime to the Rise of Modernism*, Oxford 2000; D. Poulot, *Une histoire des musées en France: XVIII<sup>e</sup>–XX<sup>e</sup> siècle*, Paris 2008.

<sup>18</sup> A. Hoppe-Harmoncourt, *Geschichte der Restaurierung an der k.k. Gemäldegalerie, T. 1: 1772 bis 1828*, „Jahrbuch des kunsthistorischen Museums” 2001, Bd. 2, s. 139–154.

Mechela w 1781 roku słusznie uznano za istotne wydarzenie<sup>19</sup>. Oficjalnie otwarto ją dla publiczności w poniedziałki, środy i piątki, a von Mechel powiesił dzieła w porządku chronologicznym, z podziałem na szkoły, aby przedstawić rozwój sztuki. Powszechnie uważa się, że ewolucja publicznego muzeum sztuki dokonała się przede wszystkim we Francji doby rewolucji, ale można powiedzieć, że to właśnie w Wiedniu definitywnie zerwano z dawnym stylem wystawnej ekspozycji. Jest to o tyle ciekawe, że zmiany te zainicjowała Maria Teresa i jej koregent Józef II. Bardziej publiczny charakter Belwederu wyraża się również w sporządzonym przez von Mechela opisowym katalogu obrazów, w którym uznał on za stosowne naszkicować historię gromadzenia zbiorów przez Habsburgów<sup>20</sup>. Po raz pierwszy także przedmiotem dyskusji stały się metody i techniki wystawiennicze. Recenzent lipskiego pisma „Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste” odnotował narzekania niektórych widzów na monotonną ekspozycję, sprowadzającą dzieła do roli przykładów<sup>21</sup>. Mimo to stwierdzał też: „Metoda ta jest bezsprzecznie dydaktyczna i niezwykle pouczająca zarówno dla wnikliwego artysty, jak i dla miłośnika sztuki”<sup>22</sup>. Dodawał, że można było dzięki niej prześledzić, jak kształtowały się i rozwijały szkoły artystyczne, a także jak odchodziły do przeszłości. Żywa dyskusja, która rozgorzała na łamach prasy, świadczy o tym, że galeria stała się istotnym elementem sfery publicznej, kształtującej się pod koniec XVIII wieku.

## Niemcy i Austria

Podjęta po raz pierwszy w 1857 roku decyzja o budowie Muzeum Historii Sztuki w Wiedniu wynikała z faktu, że w Belwederze zabrakło miejsca na rosnącą liczbę dzieł sztuki. Stała za nią jednak być może także chęć przypiętowania pozycji zbiorów habsburskich w życiu publicznym Wiednia. Belweder znajdował się bowiem na skraju miasta, co rzucało się w oczy zwłaszcza przed zburzeniem murów obronnych. Nowe muzeum miało zaś stać się elementem gruntownej przebudowy śródmieścia w związku

<sup>19</sup> D.J. Meijers, *Kunst als Natur. Die Habsburger Gemäldegalerie in Wien um 1780*, Wien 1995.

<sup>20</sup> Ch. von Mechel, *Verzeichniss der Gemälde der Kaiserlich Königlichen Bilder Gallerie in Wien*, Wien 1783.

<sup>21</sup> *Verzeichniss der Gemälde der Kaiserlich Königlichen Bilder Gallerie in Wien* [recenzja], „Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste” 1783, Bd. 29, s. 127–140.

<sup>22</sup> Tamże, s. 133.

z budową Ringu. Choć cesarskie zbiory były dostępne publicznie, nie należy przeceniać symbolicznej wagi tego faktu nawet już po otwarciu Muzeum Historii Sztuki. Do 1918 roku kolekcje pozostawały w rękach monarchii i to na dworze, a konkretnie w Urzędzie Wysokiego Szambelana (Oberstkammeramt), nadzorowano działalność muzeum, często w najdrobniejszych szczegółach<sup>23</sup>. Status muzeum jako instytucji cesarskiej zrodził później istotne konsekwencje, gdy po rozpadzie Austro-Węgier w 1918 roku władze państw powstałych na ich obszarze (lub dziedziczących ziemie po Habsburgach) rościły sobie prawa do zbiorów jako pełnoprawni spadkobiercy nieistniejącej już dynastii<sup>24</sup>.

Rola i treść muzeum o tak wielkiej wadze politycznej i kulturowej stanowiły przedmiot nieustannej i ożywionej debaty. Na przykład w 1867 roku Rudolf Eitelberger, dyrektor utworzonego niewiele wcześniej Muzeum Sztuki i Przemysłu, dostrzegł w decyzji o budowie nowego kompleksu szansę na reorganizację zbiorów i przekształcenie ich w instytucję państwową. Podążając śladami Berlina i Monachium, postulował nadanie zbiorom rozszanym po różnych miejscach i instytucjach bardziej „naukowego” (*wissenschaftlich*) porządku przez utworzenie osobnych działów, np. rzeźby, starożytności, monet i medali, malarstwa dawnych mistrzów i współczesnego, dzieł na papierze i tkanin<sup>25</sup>. Skrytykował to Hugo Kremer von Auenrode, profesor prawa na Uniwersytecie Wiedeńskim, według którego koncepcja Eitelbergera opierała się na błędnym rozumieniu statusu kolekcji i przekonaniu o łatwości, z jaką rzekomo oddzielić można majątek królewski od państwowego. Była także niewłaściwa z perspektywy historycznej, bo skutkowałaby rozproszeniem kolekcji z zamku Ambras. Mimo to Kremer-Auenrode zwracał uwagę, że „to właśnie dzięki różnorodności

<sup>23</sup> Nawet personel pragnący odwiedzić inne muzea w imperium musiał formalnie wystąpić do dworu o pozwolenie. Przykładem jest chociażby sytuacja z 1892 roku, kiedy Albert Ilg, kurator kolekcji broni i sztuki użytkowej w Muzeum Historii Sztuki, musiał ubiegać się o zgodę dla swojego zastępcy, Theodora Frimmela, na podróż do Linzu w celu odwiedzenia Oberösterreichische Landesgalerie. Zob. Archiwum Muzeum Historii Sztuki, Akten: Sammlung Waffen und kunstindustrielle Gegenstände, 1892–1896 (II 424) 38.1892.

<sup>24</sup> Spór o cesarską kolekcję został opisany w: A. Lhotsky, *Die Verteidigung der Wiener Sammlungen kultur- und naturhistorischer Denkmäler durch die erste Republik*, w: *Aufsätze und Vorträge*, Bd. 4: *Die Haupt- und Residenzstadt Wien: Sammelwesen und Ikonographie; Der österreichische Mensch*, Hrsg. H. Wagner, H. Koller, Wien 1974, s. 164–211.

<sup>25</sup> R. Eitelberger, *Denkschrift über den Bau und die Organisation des Museums für Kunst in Wien von R. Eitelberger v. Edelberg*, Wien 1867.



zgrupowanych przedmiotów muzeum najciekawiej pokazuje – z punktu widzenia historii kultury – jak wyglądała szesnastowieczna kolekcja. Zbiory są niezwykle typowe dla tego okresu i panujących w nim nastrojów”<sup>26</sup>.

W prowadzonej debacie odzwierciedlenie znalazł spór muzeologiczny i szersza dysputa polityczna, dotycząca tego, czy muzeum reprezentować miało dynastię Habsburgów i jej przedstawicieli jako mecenasów i kolekcjonerów sztuki, czy też stanowić przegląd historii sztuki? Krytyka Kremiera-Auenrode okazywała się celna nawet przy braku wiary w tę pierwszą możliwość, ponieważ kolekcja z Ambras, oprócz wartości jej poszczególnych elementów, była także istotna jako całość z historycznego punktu widzenia. Czy muzeum miało opowiadać historię sztuki, czy historię kolekcjonerstwa? Od tego zależały jego założenia kuratorskie i organizacyjne. W kategoriach politycznych wystąpienie Eitelbergera było wyrazem jego liberalnego światopoglądu.

Zdaniem Pietera Judsona austriaccy liberałowie postrzegali dynastię czysto instrumentalnie jako narzędzie do osiągnięcia swoich celów, a Eitelbergerowi zależało w tym przypadku na propagowaniu własnej wizji sztuki<sup>27</sup>. Z kolei Kremiera-Auenrode o wiele bardziej zaprzętały kwestie zgodności z porządkiem prawnym i konstytucyjnym, co nie dziwi, zważywszy na jego aktywność jako prawnika.

Tych dwóch postaw nigdy nie udało się do końca pogodzić, przez co Muzeum Historii Sztuki nie jest w efekcie porównywalne z Altes Museum i Alte Nationalgalerie w Berlinie czy samym Luvrem. Schemat epoki nazywanej często erą muzeów, kiedy to tworzono je w ścisłym związku z powstawaniem nowoczesnych państw narodowych, nie zrealizował się bezpośrednio w przypadku Muzeum Historii Sztuki ani całych Austro-Węgier. Idea powszechnego muzeum sztuki, podobnego do słynnych niemieckich i francuskich pierwowzorów, nie była tu obca. Ferenc Pulszky, późniejszy dyrektor Węgierskiego Muzeum Narodowego, przedstawił wizję takiej instytucji w 1851 roku. Pragnąc uczynić je „wcieleniem ducha dziejów”, nadawał muzeum uderzająco heglowski ton, wyraźnie nawiązując do ówczesnych tendencji berlińskich<sup>28</sup>. Główną funkcją Muzeum Historii

<sup>26</sup> H.R. von Kremer-Auenrode, *Bemerkungen über die „Denkschrift über den Bau und die Organisation des Museums für Kunst in Wien von R. Eitelberger v. Edelberg”*, Wien 1867, s. 11.

<sup>27</sup> P.M. Judson, *Exclusive Revolutionaries. Liberal Politics, Social Experience, and National Identity in the Austrian Empire, 1848–1914*, Ann Arbor 1997.

<sup>28</sup> F. Pulszky, *On the Progress and Decay of Art and on the Arrangement of a National Museum*, „Museum of Classical Antiquities” 1852, Vol. 5, s. 1–15.

Sztuki miała być jednak ekspozycja zbiorów dynastii Habsburgów. Widać więc, że ideologicznym oparciem państwa nie była tożsamość narodowa – przecież nie istniał żaden naród austro-węgierski – lecz fundament jednoczącej mocy dynastii panującej. Sądząc po tym, jak szybko Austro-Węgry rozpadły się w 1918 roku, lud pragnął zapewne zrzucić z siebie jarzmo władzy cesarskiej. Mimo to Habsburgowie byli zaskakująco skuteczni w zjednywaniu sobie lojalności i poparcia ludności, wykorzystując do tego celu także muzea<sup>29</sup>.

O takiej roli muzeum świadczy również fakt, że kustosze zbiorów cesarskich zawsze poświęcali wiele miejsca badaniom nad historią kolekcji w roczniku „Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien”, wydawanym od 1883 roku, jeszcze przed objęciem nowej siedziby. Choć w latach osiemdziesiątych XIX wieku trudno było jeszcze spodziewać się roszczeń zgłaszanych do majątku Habsburgów po 1918 roku, panowało głębokie przekonanie o konieczności ustalenia proveniencji dzieł w zbiorach, ponieważ służyły one w dyplomacji i zaświadczały o szerokim oddziaływaniu kulturowym cesarstwa.

Wagę nadawaną Muzeum Historii Sztuki jako wizualnej reprezentacji cesarza widać także w zasadach zwiedzania. Muzea przeważnie wciąż jeszcze były otwarte krótko, więc nie wszyscy mogli je odwiedzać. Prawie wszystkie były nieczynne w niedziele, czyli w jedyny dzień wolny klasy robotniczej. W Wielkiej Brytanii pomysł otwierania muzeum w niedzielę zakrawał wręcz na skandal<sup>30</sup>. Wiedeńskie Muzeum Historii Sztuki było natomiast nie tylko otwarte w niedzielę, ale także oferowało darmowy wstęp i niedrogi przewodnik po zbiorach przygotowany dla gości (rzadkość w tamtych czasach). Cesarz pragnął być może w ten sposób zgotować królewskie powitanie wszystkim swoim poddanym. Dane o gościach muzeum w okresie przed 1918 rokiem wskazują, że jego zasięg był ogólnokrajowy i nie ograniczał się tylko do Wiednia. Instytucja odnotowała niemal półmilionową frekwencję w pierwszym roku działalności i szybko stała się ogromną atrakcją dla szerokich grup i klas społecznych, w tym wycieczek szkolnych. Z rejestrów wynika, że oprócz placówek w Wiedniu i okolicach grupy przybywały z tak odległych miejsc jak Sarajewo, Bratysława, Budapeszt,

<sup>29</sup> O sukcesie Habsburgów zob. D.L. Unowsky, *The Pomp and Politics of Patriotism: Imperial Celebrations in Habsburg Austria, 1848–1916*, West Lafayette 2005, a także *The Limits of Loyalty. Imperial Symbolism, Popular Allegiances, and State Patriotism in the Late Habsburg Monarchy*, ed. L. Cole, D.L. Unowsky, New York 2007.

<sup>30</sup> Więcej na temat sobotniego otwarcia zob. G. Waterfield, *Palaces of Art: Art Galleries in Britain, 1790–1990*, London 1991, s. 24.

Brno, Praga, Czerniowce i Kecskemét<sup>31</sup>. Muzeum stało się aparatem ideologicznym cesarstwa, a wizyta w nim była oczywistym elementem procesu zdobywania wiedzy o świecie – *Bildung*.

### Muzeum i imperium

O otwarciu Muzeum Historii Sztuki donosiła prasa nie tylko w Wiedniu, ale także w całym cesarstwie. Wzbudziło ono ogromne zainteresowanie w Budapeszcie ze względu na fresk na sklepieniu głównej klatki schodowej autorstwa węgierskiego malarza Mihálya Munkácsyego<sup>32</sup>. Był to dla stolicy Węgier doniosły fakt, świadczący o uznaniu, jakie zyskał węgierski twórca zaangażowany w tak prestiżowy projekt, nawet jeśli Munkácsyego wybrano dopiero wtedy, gdy dwóch innych artystów, Hans Makart i Hans Canon, zmarło przed ukończeniem powierzonych im prac<sup>33</sup>. Muzeum budziło podziw, ale także zazdrość i niechęć. Reporter magazynu „A Hét” (z węg. tydzień) pisał: „Nasze serca krwawią na myśl o przewadze, jaką zyskał nad nami Wiedeń; właśnie z tego względu stolica jednej z dwóch równorzędnych połówek Monarchii (...) właściwie nie istnieje w oczach naukowców, artystów i historyków sztuki na cywilizowanym Zachodzie”<sup>34</sup>.

Komentarz ten dotyczył drażliwej kwestii, uznając – chcąc nie chcąc – prymat Wiednia. Czasem powoływano się także na niego, zachęcając Węgrów do starań, aby Budapeszt dorównał cesarskiej stolicy. Muzeum Historii Sztuki bez wątpienia cieszyło się ogromnym autorytetem w całych Austro-Węgrzech. Dzięki niemu i innym stołecznym instytucjom kultury (operze, teatrowi dworskiemu, Muzeum Sztuki i Przemysłu, Muzeum Historii Wojskowości) Wiedeń przyćmiewał inne miasta bogactwem eksponowanych tu dóbr kultury. Rozgoryczenie węgierskiego reportera nie było jednak do końca zasadne, ponieważ w latach sześćdziesiątych XIX wieku Budapeszt i inne ośrodki zaczęły nadrabiać dystans do stolicy. Już w pierwszej połowie XIX wieku Wiedeń stracił monopol na publiczne wystawy dzieł sztuki.

<sup>31</sup> Księga Gości, Archiwa Muzeum Historii Sztuki, v271 i v273.

<sup>32</sup> Zob. chociażby *Különfélék*, „Pesti Napló” 1891, nr z 15.10 i 17.10 oraz *Mi ujság?*, „Vasárnapi Ujság” 1891, nr z 25.10, s. 705.

<sup>33</sup> V. Oberhammer, *Michael von Munkácsy's Deckengemälde im Stiegenhaus des Kunsthistorischen Museums in Wien*, „Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien” 1974, Bd. 70, s. 221–317.

<sup>34</sup> *A bécsi új műtörténelmi muzeum*, „A Hét” 1891, nr z 18.10, s. 677–678.

W całym kraju istniały już muzea regionalne, przede wszystkim Narodowe Muzeum Austrii Wewnętrznej (obecnie Universalmuseum Joanneum), założone w Grazu w 1811 roku, i Kaiser-Franz-Museum (obecnie Muzeum Ziemi Morawskiej), założone w 1817 roku w Brnie<sup>35</sup>. Skupiały się one na historii danego regionu, historii naturalnej i kulturze ludowej, ale dzieła sztuki stanowiły pokaźną część ich zbiorów. Warto przy tym także wspomnieć o Muzeum Brukenthala w Hermannstadt w Siedmiogrodzie (obecnie Sybin w Rumunii). Jego twórcą był Samuel von Brukenthal, habsburski gubernator Siedmiogrodu w latach 1777–1790, a muzeum powstało na bazie księgozbioru i kolekcji sztuki, które zgromadził, pełniąc służbę na dworze cesarskim w Wiedniu. Z chwilą jego śmierci w 1809 roku przeszły one na własność miasta<sup>36</sup>. Muzeum otwarto dla publiczności w 1817 roku w pałacu gubernatora, który sam wybudował. To zapewne pierwsza galeria sztuki w Cesarstwie Austriackim która stanowiła własność publiczną, posiadając w zbiorach malarstwo m.in. Jana van Eycka, Hansa Memlinga, Lorenza Lotto, Jacoba Jordaensa. Muzeum Brukenthala było jednak odosobnionym przypadkiem.

Musiało minąć kolejne pięćdziesiąt lat, zanim polityczne zróżnicowanie cesarstwa zaczęło w widoczny sposób odznaczać się w jego pejzażu muzeologicznym. Muzea miejskie i regionalne wyrastały wówczas jak grzyby po deszczu m.in. w Pradze, Lwowie, Hradcu Králové, Koszycach, Budapeszcie czy Linzu. Wszystkie one dysponowały okazałymi kolekcjami sztuki. Ugoda austriacko-węgierska z 1867 roku walczywała się do rozwoju muzealnictwa węgierskiego, ponieważ Budapeszt intensywnie rozwijał się jako stolica półautonomicznego Królestwa Węgier. Choć nie wytrzymywał konkurencji z Wiedniem, władze węgierskie dokładały wszelkich starań, aby znajdował się w czołówce europejskich miast. Dlatego w 1891 roku Węgierskie Muzeum Narodowe (założone w 1808 roku) dysponowało już pokaźną kolekcją malarstwa, a w ostatnich dekadach XIX wieku w Budapeszcie otwarto wiele innych prestiżowych galerii i przestrzeni wystawieniowych. W 1871 roku rząd Węgier zakupił z rąk możnowładzkiego rodu Esterházych obszerną kolekcję płócien dawnych mistrzów, którą wystawiano w Budapeszcie już od 1865 roku. Zbiory przejęła nowo powołana Państwowa Galeria Malarstwa (Országos Képtár), jednak nie istniała ona długo, została

<sup>35</sup> Zob. M. Raffler, *Museum: Spiegel der Nation? Zugänge zur historischen Museologie am Beispiel der Genese von Landes- und Nationalmuseum in der Habsburgermonarchie*, Wien 2008, s. 155–164, 247–252.

<sup>36</sup> *Barocke Sammellust: Die Sammlung des Baron Samuel von Brukenthal*, Hrsg. J. Seewald, Wolfratshausen 2003.

bowiem wchłonięta przez Muzeum Sztuk Pięknych (Szépművészeti Múzeum). Utworzono je w 1894 roku i ostatecznie otwarto dla zwiedzających w specjalnie zaprojektowanej siedzibie w 1906 roku. Dzięki kolekcji dzieł m.in. Rafaela, Tycjana, Ruysdaela i van Dycka słusznie zaliczano je do grona ważnych instytucji sztuki „cywilizowanego Zachodu”.

Równolegle rosła liczba galerii i muzeów w innych miastach cesarstwa. Na przykład w Pradze arcyksiążę Rudolf otworzył w 1885 roku Rudolfinum, czyli nowo wybudowaną salę koncertową i siedzibę kolekcji dzieł dawnych mistrzów z Galerii Malarstwa Towarzystwa Patriotycznych Przyjaciół Sztuki (Privatgesellschaft patriotischer Kunstfreunde). Działała ona już od niemal stulecia i stała się fundamentem Galerii Narodowej w Pradze. W 1878 roku w Arsenale Miejskim w Krakowie udostępniono zwiedzającym zbiory księcia Władysława Czartoryskiego, a następnie, w 1879 roku, w odrestaurowanych Sukiennicach powołano do życia Muzeum Narodowe z misją prezentowania sztuki polskiej. W Zagrzebiu arcybiskup Josip Strossmayer podarował narodowi chorwackiemu swoją kolekcję renesansowego malarstwa i rysunku, którą można było podziwiać w Galerii Starych Mistrzów im. Strossmayera, otwartej w 1884 roku w siedzibie Chorwackiej Akademii Nauki i Sztuki<sup>37</sup>. Tak oto w drugiej połowie XIX i na przełomie XX wieku galerie i muzea sztuki rozprzestrzeniły się po całym terytorium austro-węgierskim.

Przemysłowiec Pasquale Revoltella (1795–1869) przekazał w spadku rodzinnemu Triestowi około trzysta pięćdziesiąt dziewiętnastowiecznych obrazów i rzeźb włoskich wraz z pałacem, w którym się znajdowały. Otwarte trzy lata później Museo Revoltella było publiczną galerią, gdzie honorowe miejsce zajęły dzieła uznanego portrecisty Giuseppe Tomizza (1790–1866)<sup>38</sup>. Brno na Morawach odziedziczyło kolekcję sztuki potentata przemysłu włókienniczego Heinricha Gomperza z chwilą jego śmierci w 1892 roku. Na fundamencie tych zbiorów utworzono Galerię Malarstwa im. Heinricha Gomperza. O dumie, jaką napawała miasto, świadczyć może fakt, że na jej siedzibę przeznaczono dawny ratusz<sup>39</sup>. W Zagrzebiu, oprócz Galerii

<sup>37</sup> L. Dulibić, I. Pasini Tržec, *Building the Cultural Capital of the New Nation – Zagreb’s Museum Buildings at the Turn of the 19th to the 20th Century*, artykuł prezentowany na konferencji „Museum Envisioned: Architectural Competitions, 1851–1914 / Museumsvisionen: Architekturwettbewerb 1851–1914”, która odbyła się w Berlinie w dniach 2–4 lipca 2015 roku. Zob. też L. Dulibić, I. Pasini Tržec, F. Turković-Krnjak, *Biskup Josip Juraj Strossmayer kao sakupljač slika starih Majstora*, Zagreb 2016.

<sup>38</sup> *Il Museo Revoltella di Trieste*, a cura di M. Masau Dan, Vincenza 2004.

<sup>39</sup> A. Rille, *Die städtische Heinrich Gomperz- Gemäldesammlung in Brünn*, „Zeitschrift des deutschen Vereines für die Geschichte Mährens und Schlesiens” 1907, Bd. 11, s. 1–58.

im. Strossmayera, powstała także w 1905 roku Galeria Nowoczesna. Jej twórca Izidor Kršnjavi (1845–1927) był malarzem, historykiem sztuki i politykiem, który sam zbudował niemal całą chorwacką infrastrukturę kulturalną. Ten uczeń Rudolfa Eitelbergera poszedł w ślady mistrza i założył w 1880 roku Muzeum Sztuki i Rzemiosła w Zagrzebiu. To tam początkowo mieściła się galeria (przed przeprowadzką do własnej siedziby w 1934 roku), prezentując prace chorwackich artystów Ivana Meštrovića (1883–1962) i Mirko Račkigo (1879–1982) oraz czeskiego rzeźbiarza Františka Bílka (1872–1941)<sup>40</sup>. Choć na początku prezentowała się skromnie, była wartościową inicjatywą, której misja prezentowania współczesnej sztuki chorwackiej odróżniała ją od dwóch macierzystych instytucji: Muzeum Sztuki i Rzemiosła oraz Galerii Starych Mistrzów im. Strossmayera. Te posiadały bowiem międzynarodowe zbiory i nie interesowały się szczególnie chorwacką sztuką i wzornictwem. We Lwowie, stolicy kraju koronnego Galicji, rada miejska powołała galerię malarstwa w 1897 roku (choć jej otwarcie dla zwiedzających zajęło kolejne dziesięć lat), początkowo w celu gromadzenia i prezentacji dzieł czołowych polskich artystów, m.in. Jacka Malczewskiego (1854–1929) i zmarłego niedawno Jana Matejki (1838–1893)<sup>41</sup>. W 1907 roku jej profil uległ jednak zmianie w związku z zakupem około czterystu płócien od magnata cukrowego Jana Jakowicza, w tym dzieł m.in. Rembrandta, Rubensa, van Dycka i Velázquez. Galeria, która miała dla Polaków czysto lokalne i narodowe znaczenie, przeistoczyła się w międzynarodową kolekcję, odpowiadającą być może ambicjom władz miejskich, pragnących podnieść status miasta i powalczyć z Krakowem o tytuł kulturalnej stolicy Galicji. Ostatni przykład rozwoju galerii i muzeów sztuki na ziemiach cesarstwa to Narodowa Galeria Słowenii (Narodna Galerija Slovenije), założona w Lublanie w 1918 roku w czasie upadku monarchii Habsburgów. Powstała ona na gruncie Słoweńskiego Domu Kultury (Narodni Dom), wybudowanego w 1896 roku<sup>42</sup>. Dysponujący wielkim audytorium ośrodek organizował wydarzenia publiczne, począwszy od koncertów muzycznych po zawody gimnastyczne i wystawy sztuki. Logicznym następstwem tej funkcji było całkowite przekształcenie go w galerię, a w niej pokazywanie sztuki słoweńskiej.

<sup>40</sup> J. Uskoković, *Prvih osamdeset godina Moderne galerije u Zagrebu*, w: *Moderna galerija, Zagreb. Povijest palače, ustanove, obnove*, ur. I. Zidić, Zagreb 2005, s. 97–126.

<sup>41</sup> D. Szelest, *Lwowska Galeria Obrazów. Malarstwo polskie*, Warszawa 1990; Н. Філевич, *Львівська галерея мистецтв: Колектив та його директор*, Львів 2011.

<sup>42</sup> M. Pemič, „Die nationale Idee zog in unsere bürgerlichen Kreise ein” – *Das Vereinshaus „Narodni dom” zu Ljubljana*, „Zbornik za umetnostno zgodovino” 2006, n. v. 42, s. 92–

Oto pobieżny przegląd najważniejszych instytucji sztuki i kultury, powstających w regionach cesarstwa, w miarę jak stawało się ono coraz bardziej policentryczne. Analogiczne tendencje nasilały się także w samej twórczości<sup>43</sup>. Na początku XIX wieku życie artystyczne skupiało się w Wiedniu i to tam ambitni artyści udawali się po wykształcenie i uznanie. Jednak na samym początku XX wieku kariera artystyczna była już możliwa bez kontaktu ze stolicą. Nie trzeba było w tym celu wyjeżdżać za granicę, choć wielu twórców nadal szukało szczęścia w Paryżu, Monachium czy Berlinie. Pozostałe większe miasta w kraju zdążyły już wytworzyć niezależne od Wiednia, własne sieci, instytucje i rynki sztuki, dzięki czemu stawały się domem dla społeczności artystycznych.

Świat sztuki był oczywiście głęboko uwikłany w sytuację polityczną. W historii mówi się tradycyjnie o ruchach odśrodkowych, które przybrały na sile w drugiej połowie XIX wieku, kiedy Praga, Budapeszt, Zagrzeb i Kraków zaczęły domagać się większej autonomii w obrębie państwa. Sztuki wizualne stawały się narzędziem szerzenia ideologii regionalistycznej i nacjonalistycznej. Podejmowano natarczywe niekiedy próby ustanowienia stylów narodowych w sztuce i architekturze, aby sprzeciwić się wzorcom pochodzącym z Wiednia. Rozwój lokalnych i narodowych muzeów i galerii sztuki widzieć można jako przejaw tej samej tendencji. Dynastia cesarska i władze centralne utraciły wyłączną kontrolę nad miejscami prezentacji sztuki. Zwłaszcza po 1880 roku pejzaż muzeologiczny zaczęły również współtworzyć administracje narodowe i regionalne, a także lokalne towarzystwa i grupy, które konkurowały ze sobą na inicjatywy. Ówczesną sytuację na polu kultury w Austro-Węgrzech zaczęto niedawno nazywać „wojną kulturową”<sup>44</sup>. Uważniejsze jednak przyjrzenie się poszczególnym instytucjom pokazuje, że błędem jest budowanie opozycji „centrum – peryferie” oraz przeciwstawianie sobie cesarstwa i grup narodowościowych wchodzących w jego skład. W programie uroczystego otwarcia Słoweńskiego Domu Kultury w Lublanie, ukończonego w 1896 roku, znalazło się wykonanie aktu opery *Urh, hrabia Celje* (*Urh, grof celjski*) słoweńskiego kompozytora Viktora Parmy (1858–1924). Zanim jednak uznamy to za przejaw słoweńskiego nacjonalizmu, zważmy, że budynek, który był ważnym symbolem narodowym, zaprojektował czeski architekt František Škabroust, a uroczystość uświetniła także uwertura z opery Bedřicha Smetany *Libusza*. Choć

<sup>43</sup> Zob. E. Clegg, *Art, Design, and Architecture in Central Europe, 1890–1920*, New Haven 2006.

<sup>44</sup> P.M. Judson, *Culture Wars and Wars for Culture*, w: tegoż, *The Habsburg Empire: A New History*, Cambridge 2016, s. 269–332.

można by tu mówić o panslawistycznym duchu, który inspirował narodowościowe dążenia poszczególnych ludów słowiańskich, otwarcie miało być uroczystym hołdem dla cesarza i wspólną deklaracją lojalności wobec tronu habsburskiego<sup>45</sup>. Słoweńskie i ogólnosłowiańskie sentymenty narodowe niekoniecznie zatem wykluczały podporządkowanie się władzy cesarskiej.

Patrząc na poszczególne muzea z bliska, dostrzegamy, że powstawały one z różnych przyczyn, zależnych od lokalnych uwarunkowań społecznych i politycznych. Dobrym przykładem muzeum jako narzędzia szerszych działań narodowościowych jest Muzeum Narodowe w Krakowie, założone w 1879 roku<sup>46</sup>. Jego zbiory zapoczątkowało podarowanie wielkich rozmiarów alegorycznego, historycznego obrazu *Pochodnie Nerona* (1876) przez jego autora Henryka Siemiradzkiego (1843–1902). Nowe muzeum miało istnieć na chwałę artystów polskich i prezentować dzieła sławiące polską historię. Idea ta trafiła na podatny grunt, ponieważ po ostatnim rozbiórce Polski w 1795 roku rozproszeniu uległa pokaźna kolekcja sztuki króla Stanisława Augusta Poniatowskiego, której znaczna część znalazła się w Anglii<sup>47</sup>. Zanim muzeum otwarto dla publiczności, musiały minąć jeszcze cztery lata. Pierwsza wystawa w patriotycznym duchu celebrowała dwusetlecie słynnego zwycięstwa króla Jana III Sobieskiego nad armią imperium osmańskiego, oblegającą Wiedeń w 1683 roku. Obszerna ekspozycja w renesansowych Sukiennicach na Rynku Głównym obejmowała przede wszystkim dzieła ze zbiorów magnackiego rodu Czartoryskich<sup>48</sup>. Tu też muzeum znalazło stałą siedzibę. Jego statutową misją była prezentacja sztuki polskiej „w jej pełnym historycznym i współczesnym zakresie”, upamiętnianie polskiego dziedzictwa artystycznego i wsparcie żyjących artystów<sup>49</sup>.

Błędem byłoby jednak dopatrywanie się w tym narodowościowym wzmoczeniu wyzwania świadomie rzuconego władzy Habsburgów. Według Larry'ego Wolffa kulturalne i społeczne elity Galicji przystosowały się do

<sup>45</sup> M. Pemič, *Heime der Nation: Die Vereinshäuser in Ljubljana und Maribor*, w: *Im Dienst der Nation: Identitätsstiftung und Identitätsbrüche in Werken der bildenden Kunst*, Hrsg. M. Krüger, I. Woldt, Berlin 2011, s. 237–245.

<sup>46</sup> Bardziej szczegółowe omówienie w: M. Guichard-Marneur, *Drafting Futures. The Birth of the Museum Institution in Cracow, 1868–1939*, „Centropa” 2021, Vol. 2, s. 113–130.

<sup>47</sup> R. Butterwick, *Poland's Last King and English Culture: Stanisław August Poniatowski, 1732–1798*, Oxford 1998, zwłaszcza rozdział *Stanisław August and English Art* (s. 191–222).

<sup>48</sup> M. Sokołowski, *Wystawa zabytków z czasów Jana III w Sukiennicach krakowskich w roku 1883*, Kraków 1884.

<sup>49</sup> *Statut Muzeum Narodowego w Krakowie uchwalony na posiedzeniach Rady Miejskiej w dniu 1. i 8. marca 1883 r.*, Kraków 1883, § 2.



sytuacji politycznej, a nawet dostrzegały konkretne korzyści płynące z bycia częścią Austro-Węgier przy zachowaniu znaczącej autonomii<sup>50</sup>. Atmosfera w oficjalnych kręgach wiedeńskich robiła się jednak nerwowa. Rocznicę wiktorii wiedeńskiej 1683 roku obchodzono przecież także w stolicy, a więc niepokoił fakt, że Polacy w Galicji woleli zorganizować własne uroczystości, niż uczestniczyć w głównych obchodach cesarskich<sup>51</sup>. Obawy te były jednak płonne.

Wystawę poświęconą Sobieskiemu wspierali polscy konserwatyści, którzy dystansowali się od dążeń narodowościowych. Choć więc Muzeum Narodowe w Krakowie odegrało istotną rolę w odnowie sztuki polskiej i zjednywaniu artystom o polskich korzeniach międzynarodowego uznania, wciąż jednak uważano je za instytucję austro-węgierską. Wbrew temu, co często pisze się w dziejach narodu, nacjonalizm polski w Galicji doskonale współgrał z poddaństwem wobec cesarstwa. Dlatego też pod koniec XIX wieku artyści polscy zajmowali istotne miejsce na arenie austro-węgierskiego modernizmu, stanowiąc dużą część członków Secesji Wiedeńskiej<sup>52</sup>.

Określenie „narodowy” było równie wieloznaczne w przypadku Węgierskiego Muzeum Narodowego, założonego przez Zgromadzenie Narodowe Węgier w 1808 roku. Misja i zakres działania tej instytucji stały się przedmiotem szerokiej debaty. Muzeum miało być miejscem pamięci narodowej oraz deponaryuszem dokumentów i artefaktów związanych z historią Węgier. Rozwój sprawił jednak, że zbiory wykroczyły poza tę początkową wizję, wywołując spory o to, jak zdefiniować tożsamość muzeum. Gábor Ébli uważa, że miało się ono tak do Węgier, jak Muzeum Brytyjskie do Wielkiej Brytanii. Innymi słowy, uchodziło za pomnik wystawiony dla narodu węgierskiego, a nie tylko wizualną opowieść o dziejach Węgier<sup>53</sup>. Szło to w parze z ideą wszechstronnego muzeum jako oznaki statusu Węgier jako rozwiniętego narodu europejskiego.

Korzenie Węgierskiego Muzeum Narodowego sięgają Państwowej Biblioteki Széchényiego, założonej przez wielkiego właściciela ziemskiego i magnata, grafa Ferencza Széchényiego. Podobne instytucje fundowali patriotyczni arystokraci we wczesnym XIX wieku na całych ziemiach habsburskich,

<sup>50</sup> L. Wolff, *Idea Galicji. Historia i fantazja w kulturze politycznej Habsburgów*, tłum. T. Bieroń, Kraków 2020.

<sup>51</sup> M. Healy, 1883. *Vienna in the Turkish Mirror*, „Austrian History Yearbook” 2009, Vol. 40, s. 101–113.

<sup>52</sup> J. Cavanaugh, *Out Looking In: Early Modern Polish Art, 1890–1918*, Berkeley 2000.

<sup>53</sup> G. Ébli, *What Made a Museum „National” in the Nineteenth Century? The Evolution of Public Collections in Hungary*, w: *The Nineteenth-Century Process of „Musealization” in Hungary and Europe*, ed. E. Marosi, G. Klaniczay, Budapest 2006, s. 71–90.

głęboko wierząc w wagę pism jako źródeł politycznych, dyplomatycznych, ekonomicznych i historycznych. Najstarszą z nich była biblioteka Batthyaneum, należąca do biskupa katolickiego Ignáca Batthyányego, założona w 1798 roku w siedmiogrodzkim mieście Gyulafehérvár (obecnie Alba Iulia). Następną w kolejności biblioteka, tzw. Bibliotheca Telekiana, została założona przez węgierskiego grafa Sámuela Telekiego w Marosvásárhely (obecnie Târgu Mureş) w 1802 roku. Trzecią istotną instytucją na Węgrzech była Biblioteka Brukenthala, stanowiąca część wspomnianego już wcześniej, większego muzeum w Sybinie. W tym samym roku powołany został Zakład Narodowy im. Ossolińskich (Ossolineum) we Lwowie przez Józefa Maksymiliana hr. Ossolińskiego (1748–1826), polskiego arystokratę i mecenasa badań naukowych. Publiczne otwarcie Ossolineum odbyło się w 1827 roku.

Tego rodzaju instytucje pełniły kluczową rolę w kształtowaniu narodowego imaginarium. W przypadku Batthanyeum i biblioteki Telekiego chodziło o Węgrów zamieszkujących Siedmiogród, a Biblioteka Brukenthala wkrótce stała się narodowym księgozbiorem niemieckojęzycznych „Saksończyków” w Siedmiogrodzie. Ossolineum także funkcjonowało jako pomnik polskiej kultury i pamięci narodowej<sup>54</sup>. Placówki te działały jednocześnie jako „kulturowe pomosty”, które – jak zauważono – „wspomagały niełatwe kontakty między społecznościami i szkołami intelektualnymi odległymi od siebie geograficznie i kulturowo”<sup>55</sup>. Ich założyciele, m.in. Ossoliński, Brukenthal, Teleki i Széchényi, uważali się za przedstawicieli europejskiego oświecenia, a zbiory odzwierciedlały kosmopolityczne założenia oświeceniowej kultury. Zanim Brukenthal (1721–1803) objął funkcję gubernatora Siedmiogrodu, był bliskim, osobistym doradcą Marii Teresy<sup>56</sup>. O jego służbie na dworze habsburskim nadal pamiętano sto lat później, kiedy Kaspar von Zumbusch umieścił go wśród postaci wyrzeźbionych na cokole pomnika cesarzowej, stojącego przed Muzeum Historii Sztuki w Wiedniu.

Węgierskie Muzeum Narodowe przez pierwsze trzy dekady funkcjonowało przede wszystkim jako biblioteka. W 1836 roku odmienił je jednak podarunek 192 płócien od Johanna Ladislausa Pyrker (1772–1847), biskupa Egeru i dawnego patriarchy Wenecji. Darowizna, obejmująca dzieła Dürera,

<sup>54</sup> *Skarby historii Polski. Zakład Narodowy im. Ossolińskich gościem Wiednia*, red. M. Orzeł, S. Trela, Wrocław 2009.

<sup>55</sup> Cyt. za: J.P. Niessen, *Museums, Nationality, and Public Research Libraries in Nineteenth-Century Transylvania*, „Libraries and the Cultural Record” 2006, Vol. 41, no. 3, s. 303.

<sup>56</sup> Więcej na temat Brukenthala, zob. *Samuel von Brukenthal. Modell Aufklärung*, Hrsg. D. Dâmboiu, I. Mesea, Sibiu 2007; A. Cozma, M. Vlaicu, *Samuel von Brukenthal: Homo Europaeus 1721–1803*, Sibiu 2006.

Giorgionego, Gentilego Belliniego, Veronesego i Tiepola, a także obrazy przypisywane wówczas m.in. Tycjanowi i Claude'owi Lorrainowi, uczyniła z muzeum instytucję o zbiorach istotnych na skalę międzynarodową. Obrazy pozostały w Egerze do 1844 roku, a udostępniono je zwiedzającym w 1846 roku, kiedy muzeum wprowadziło się do swojej obecnej siedziby<sup>57</sup>. Warto porównać je do Muzeum Brukenthala, ponieważ dobrze pokazuje to różnicę między tymi dwoma instytucjami. Ta druga funkcjonowała przede wszystkim jako pomnik swojego założyciela. Płótna były i nadal są prezentowane w dawnych prywatnych apartamentach w pałacu Brukenthala, a honorowe miejsce zajmują tam portrety członków rodziny. Muzealna galeria malarstwa zachowała kameralny charakter, który odróżnia ją od okazałej architektury Węgierskiego Muzeum Narodowego. Kolekcję Brukenthala uznawano za istotną na tyle, że Theodor von Frimmel postanowił wydać studium poświęcone tym zbiorom<sup>58</sup>. Po otwarciu muzeum przestało jednak pozyskiwać nowe dzieła, stając się pomnikiem epoki końca XVIII wieku pod względem gustu i kolekcjonerstwa. Późniejsze nabytki ograniczały się do twórców z Siedmiogrodu, przede wszystkim o lokalnej randze. Ich źródłem były zapisy spadkowe z Siedmiogrodzkiego Stowarzyszenia Literatury i Kultury Rumuńskiej ASTRA (Asociația Transilvană pentru Literatura Română și Cultura Poporului Român) w Sybinie oraz znacznie późniejsze dary centralnych władz krajowych, przekazywane od lat sześćdziesiątych XX wieku<sup>59</sup>.

Węgierskie Muzeum Narodowe w Budapeszcie rosło i pozyskiwało dzieła sztuki dzięki hojnym darom, zapisom i dotacjom od prywatnych darczyńców oraz Zgromadzenia Narodowego Węgier przed 1849 i po 1867 roku. Instytucja przestała przez to budzić arystokratyczne skojarzenia. Ferenc Pulszky, dyrektor muzeum w latach 1869–1894, pisał: „Nawet prosty rolnik, który jedzie ze swej wsi do stolicy na targ lub obchody Dnia św. Szczepana, rzadko rezygnuje z wizyty w muzeum, które jest dla niego jak pałac ludu, gdzie każdy obywatel może poczuć się jak w domu”<sup>60</sup>. Z pewnością dużo było w tym myślenia życzeniowego, jednak takie właśnie ambicje miał jeden z najważniejszych urzędników kultury dziewiętnastowiecznych Węgier wobec instytucji, która miała stać otworem dla wszystkich bez względu na

<sup>57</sup> A. Dux, *Das ungarische National-Museum. Eine Skizze*, Pest 1858.

<sup>58</sup> T. von Frimmel, *Die Gemäldesammlung in Hermannstadt*, Wien 1894.

<sup>59</sup> Stowarzyszenie ASTRA zostało założone w 1861 roku przez metropolitę Siedmiogrodu, biskupa Andreia Șagunę (1809–1873).

<sup>60</sup> F. Pulszky, *Das ungarische Nationalmuseum*, w: *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild*, Bd. 3: *Ungarn*, Wien 1893, s. 210.

klasę społeczną. Już w 1851 roku, na wygnaniu w Londynie, Pulszky nakreślił mocno kosmopolityczną wizję muzeów na podstawie swoich kontaktów z Muzeum Brytyjskim<sup>61</sup>. Miały one jego zdaniem umożliwić przekrojowy ogląd sztuki. Postawa ta szła wbrew dyskursowi nacjonalistycznemu, który zyskiwał wpływy w węgierskiej polityce w ostatnich dekadach XIX wieku. Nadrzędna rola Pulszkyego w Muzeum Narodowym każe zatem w zniuansowany sposób spojrzeć na jego tożsamość i pozycję tej instytucji w życiu politycznym.

Późniejsze wydarzenia stały się zarzewiem kolejnych debat. W 1875 roku, w wyniku połączenia nabytej cztery lata wcześniej kolekcji dzieł sztuki rodu Esterházych oraz zbioru płócien dawnych mistrzów Pyrkerera, powstała Państwowa Galeria Malarstwa. Nowa instytucja nie wszystkim przypadła do gustu. Arnold Ipolyi (1823–1886), biskup Besztercebányi (obecnie Bańska Bystrzyca) i Nagyváradu (obecnie Oradea), ważna postać w rozwoju historycznych badań naukowych na Węgrzech, twierdził, że podobnie jak w Germańskim Muzeum Narodowym w Norymberdze dzieła sztuki powinno się prezentować w kontekście historii narodu, a nie jako część odrębnej historii sztuki<sup>62</sup>. Pobrzmiwają tu echa sporu między Eitelbergerem i Kremerem-Auenrode, dotyczącego Muzeum Historii Sztuki w Wiedniu, bo w nim również chodziło o status dzieła sztuki jako dobra kultury<sup>63</sup>. W Budapeszcie dyskusja ta trwała do 1906 roku, kiedy z połączenia Państwowej Galerii Malarstwa oraz zbioru pozostałego w Muzeum Narodowym powstało nowe Muzeum Sztuk Pięknych (Szépművészeti Múzeum).

Wydawać by się mogło, że Ipolyim kierowały nacjonalistyczne pobudki, jednak jego postawa wcale się do nich nie sprowadzała. Sam był wielkim darczyńcą, który przekazał Węgierskiemu Muzeum Narodowemu ponad sześćdziesiąt wczesnych obrazów włoskich i niemieckich, co świadczyło o jego szerokim i kosmopolitycznym guście. Formułowana przez niego krytyka Państwowej Galerii Malarstwa uruchomiła jednak podziały związane z podejściem do tożsamości narodowej. Główne rozgraniczenie przebiegało według Ipolyiego między sztuką węgierską i obcą. Uważał on oczywiście, że sztukę węgierską należy wystawiać w kontekście historii kultury węgierskiej. Nie jest jednak równie oczywiste to, jak wyobrażał sobie ekspozycję

<sup>61</sup> F. Pulszky, *On the Progress...*, s. 1–15.

<sup>62</sup> A. Ipolyi, *A magyar műtörténeti emlékek tanulmánya*, w: *Kisebb munkái*, 4. köt.: *Műtörténeti tanulmányok*, Budapest 1887, s. 93–94.

<sup>63</sup> Zob. N. Veszprémi, *Displaying the Periphery: The Upper-Hungarian Museum and the Politics of Regional Museums in the Austro-Hungarian Monarchy*, „Visual Resources” 2018, [online] <https://doi.org/10.1080/01973762.2018.1483309> [dostęp: 14.08.2023].

sztuki spoza Węgier. Co istotne, Muzeum Historii Sztuki w Wiedniu nigdy nie rozważało wprowadzenia podobnego podziału na sztukę „austriacką” i „nieaustriacką”. Pokazuje to, jak różna była polityka kulturalna w obydwu miastach.

Węgierscy liberalni politycy, zwłaszcza po ugodzie austriacko-węgierskiej z 1867 roku, rozumieli kraj jako obszar, którego wszystkich mieszkańców uznaje się za Węgrów. Taka strategia, od tamtej pory często nazywana „madyaryzacją”, polegała na czynnym umniejszaniu zróżnicowania językowego i etnicznego ludności w celu wytworzenia homogenicznej kultury. Wzorem była Francja, gdzie powszechne obywatelstwo i lojalność wobec państwa miały zatrzeć resztki lokalnych i regionalnych tożsamości. Francuskie ideały republikańskie ugięły się jednak pod naporem natarczywego nacjonalizmu. Na tej samej zasadzie polityka Węgier okazała się dyskryminująca dla rozmaitych mniejszości, zwłaszcza rumuńskiej, chorwackiej i słowackiej. Nacisk kładziony przez Ipolyiego na sztukę węgierską odzwierciedlał ten szerszy spór polityczny, który począwszy od ostatniej dekady XIX wieku, coraz bardziej zaznaczał się w świecie sztuki.

Zagadnienie tożsamości narodowej często budziło jednak ambiwalentne uczucia i obawy. Świetnie pokazuje to przykład Muzeum Sztuki Stosowanej w Budapeszcie. Leży ono poza zakresem moich rozważań, lecz zasługuje tu na wzmiankę. Powstało w 1873 roku z funduszy przekazanych przez parlament rok wcześniej na zakup eksponatów z Wystawy Powszechnej w Wiedniu. Podobnie jak w przypadku wiedeńskiego Muzeum Sztuki i Przemysłu celem było tu nabycie przykładów najlepszych wyrobów współczesnych i historycznych oraz dzieł sztuki użytkowej z całego świata. Wśród nich znajdowały się przedmioty związane z kulturą islamu, Chin i Japonii, ale także mniej odległe artefakty. Kustosze i pracownicy naukowcy tego muzeum uważnie śledzili również sztukę użytkową w skali globalnej. Zainteresowania te stały jednak w sprzeczności z ostateczną wymową gmachu, do którego przenieśli się w 1896 roku. Ödön Lechner zaprojektował siedzibę muzeum jako wielki ideologiczny pomnik tożsamości węgierskiej, zwłaszcza w wymiarze romantycznej fascynacji „wschodnimi” korzeniami Madziarów sprzed ich przybycia do Europy<sup>64</sup>. Muzeum Sztuk Pięknych wysyłało równie sprzeczne komunikaty. Jego siedziba, czyli neoklasycystyczny gmach, zaprojektowany przez Alberta Schickedanza, reprezentowała uznany styl, zgodny z uniwersalną i kosmopolityczną naturą kolekcji. Fasadą przypominało jednak raczej

<sup>64</sup> R. Houze, *Hungarian Nationalism, Gottfried Semper, and the Budapest Museum of Applied Art*, „Studies in the Decorative Arts” 2009, Vol. 16, s. 7–38.

Węgierskie Muzeum Narodowe. Co ważniejsze, wzniesiono je na placu Bohaterów (Hősök tere), który stał się centrum hucznych obchodów tysiąclecia państwa węgierskiego w 1896 roku. Z tej okazji rozpoczęto tam budowę okazałego Pomnika Tysiąclecia.

Fundowanie publicznych galerii sztuki na ziemiach cesarstwa stanowiło nieodłączny element jego szerszej polityki kulturalnej. Nacjonalizm budził ambiwalentne uczucia, co uchroniło muzea – zaprzęgane wszakże do różnych celów ideologicznych – przed sprowadzeniem ich do roli narzędzi polityki cesarskiej czy narodowej. Przykład Węgier pokazuje, że cesarskie „centrum” nie było bezpośrednio przeciwstawione krajom koronnym, chcącym zabiegać o swoje regionalne lub narodowe interesy.

Istotnie, choć społeczne i kulturalne elity Budapesztu zazdrośnie spoglądały na Wiedeń, równie mocno przejmowały się tym, jak ich miasto wypada na tle innych europejskich metropolii – Berlina, Paryża czy Londynu. Niejednoznaczne nastroje w kwestii tożsamości narodowej, a co za tym idzie samego Cesarstwa, panowały również w Pradze, czyli ostatnim omawianym tu dużym ośrodku (oprócz Wiednia). Po przeniesieniu dworu do Wiednia po śmierci Rudolfa II i splądrowaniu zbiorów cesarskich w 1648 roku Praga znacznie podupadła jako centrum życia artystycznego. Na zamku pozostało po grabieży trochę dzieł, ale obrazy i rzeźby bardziej znaczących twórców zostały zabrane do Sztokholmu, a później uległy rozproszeniu. Choć, jak już wspomniałem, Praga stała się beneficjentem aktywności kolekcjonerskiej Leopolda w Antwerpii, to jednak zachodząca w kolejnych latach polityczna centralizacja ziem austriackich oznaczała, że wszelkie dzieła uznane za interesujące lub wartościowe wywożone były do Wiednia. Na zamku praskim zachowały się zbiory sztuki, ale o znacznie mniejszym znaczeniu. W XVIII wieku Praga głęboko podupadła jako ośrodek życia artystycznego, aczkolwiek i z tego okresu pochodzą godne uwagi dzieła architektury, np. Jana Santiniego Aichela (1677–1723) i dynastii Dientzenhoferów, zbudowane w samym mieście i w całych Czechach<sup>65</sup>. Z kryzysu zdawali sobie sprawę nawet przedstawiciele władz. Doradca handlowy rządu i kolekcjoner Josef Scotti utyskiwał w często cytowanej nocie z 1787 roku, że w Pradze brakuje mecenasów sztuki i źle wpływa to na życie artystyczne<sup>66</sup>. W podobnym duchu wypowiadali się ludzie

<sup>65</sup> F. Barth, *Santini 1677–1723: Ein Baumeister des Barock in Böhmen*, Ostfildern 2004; M. Vilímková, *Dientzenhofer: Eine bayerische Baumeisterfamilie in der Barockzeit*, Rosenheim 1989.

<sup>66</sup> *Obrazárna v Čechách 1796–1918*, ed. V. Vlnas, Praha 1996, s. 25.

odwiedzający miasto<sup>67</sup>. Pamięć o artystycznym rodowodzie Pragi pozostała jednak żywa. W 1796 roku zainspirowała ona grono arystokratów-kolekcjonerów, którym przewodził hrabia Franz-Josef Sternberg-Manderscheid (1763–1830), do powołania Towarzystwa Patriotycznych Przyjaciół Sztuki. Miało ono tchnąć nowe życie w praski świat sztuki i wyrabiać gusta kolekcjonerów. Szlachecka familia Sternbergów wydała wiele ważnych postaci czeskiego odrodzenia sztuk i nauk. Graf Kaspar Maria von Sternberg (1761–1838), wywodzący się z innej odnogi rodu, założył w 1818 roku Towarzystwo Muzeum Patriotycznego w Czechach (*Gesellschaft des vaterländischen Museums in Böhmen*), na którego fundamencie powstało Muzeum Narodowe w Pradze. Zdaniem Rity Krueger zaangażowanie w tego rodzaju przedsięwzięcia wpisywało się w model „oświeconego” arystokraty, żyjącego w dobie przebudzenia kulturalnego i narodowego. A przecież podobną postawę przypisywało się tradycyjnie mieszczaństwu w jego dążeniach do przełamania dawnego porządku<sup>68</sup>.

Trzy miesiące po założeniu Towarzystwa Patriotycznych Przyjaciół Sztuki zainaugurowano prowadzoną przez nie galerię malarstwa w okazałym barokowym pałacu Czernińskim, tuż przy bramie zamku praskiego. Jak wskazuje pełna nazwa, towarzystwo nie miało charakteru publicznego, a wstęp do galerii był zastrzeżony. Chodziło raczej o umożliwienie wzajemnej prezentacji zbiorów w kręgu arystokratycznych miłośników sztuki i ich mieszczańskich współników. Wynika to z wczesnej polityki gromadzenia zbiorów tej organizacji. Towarzystwo kupowało dzieła z funduszy pochodzących ze składek członkowskich, ale później nie zachowywało ich na własność, lecz licytowało, kto da więcej, a zwycięzca aukcji powierzał dzieło towarzystwu na jakiś czas w depozyt<sup>69</sup>. O stowarzyszeniu i jego działaniach decydowały zatem interesy jego członków. Jednak będąc inicjatywą kolektywną, odeszło ono od czysto prywatnego i indywidualnego modelu kolekcjonerstwa, stając się instytucją na poły publiczną. Galeria otwierała się dla wszystkich chętnych we wtorki i czwartki, a wstęp był darmowy. Na zwiedzanie można było też umówić się w innych terminach<sup>70</sup>. Wciąż jednak funkcjonowała ona jako prywatne towarzystwo, zarządzane przez

<sup>67</sup> L. Slaviček, „*Sobě, umění, přátelům*”: *Kapitoly z dějin sběratelství v Čechách a na Moravě 1650–1939*, Brno 2007, s. 135.

<sup>68</sup> R. Krueger, *Czech, German, and Noble: Status and National Identity in Habsburg Bohemia*, Oxford 2009.

<sup>69</sup> L. Slaviček, *Die Auktionen der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde in den Jahren 1796–1835*, „*Bulletin of the National Gallery in Prague*” 2002–2003, Vol. 12/13.

<sup>70</sup> Königliche böhmische Gesellschaft der Wissenschaften, *Schematismus für das Königreich Böhmen*, Prag 1805, s. 120.

swoich członków. Dlatego właśnie przez pierwsze dziesięć lat istnienia galerii nadzorował ją ten, kto akurat miał na to czas. Oficjalnego kustosza zatrudniono dopiero w 1804 roku, a był nim rytownik i konserwator sztuki Josef Burde (1779–1848)<sup>71</sup>. Towarzystwo i galeria korzystały także z mecenatu cesarskiego. Przypadła jej część łupów wojennych z 1802 roku, kiedy armia austriacka wzbogaciła kolekcję o dzieła zdobyte w czasie kampanii włoskiej. Oprócz tego arcyksiążę Karol, młodszy brat cesarza Franciszka II, podarował jej dwadzieścia tysięcy guldenów<sup>72</sup>. Nie przełożyło się to jednak na systematyczne wsparcie, a galeria pozostała zależna od szczodrości swoich członków nawet w kwestii siedziby. W 1809 roku pałac Czerniński został zajęty na potrzeby szpitala wojskowego, a zbiory musiały znaleźć tymczasową bazę na kolejne pięć lat. Po tym okresie, w 1814 roku, towarzystwo zakupiło pałac Sternbergów, położony między zamkiem praskim a pałacem Czernińskim. Nie został on jednak stałą siedzibą galerii, ponieważ w 1871 roku towarzystwo sprzedało pałac. Tym razem przeniosła się więc na pięć lat do śródmiejskiej rezydencji Josepha Porgesa von Porthaima, następnie powędrowała do drugiego pałacu Sternbergów w Pradze (należącego do pomniejszej gałęzi rodowej), aż wreszcie w 1885 roku osiadła w specjalnie w tym celu zbudowanym gmachu Rudolfinum nad brzegiem Wełtawy, gdzie pozostała do 1929 roku.

W nomadycznych losach galerii odbija się niepewne położenie tego rodzaju bytów, zależnych od współdziałania z wieloma jednostkami, z których każda ma nieco inne interesy. Służące społecznej ostentacji towarzystwo szybko rozwijało się dzięki członkowskim darowiznom i depozytom. W pierwszym drukowanym katalogu zbiorów z 1827 roku znalazło się 1725 obrazów, grafik i rysunków<sup>73</sup>. Galeria wkrótce zdobyła szerszy rozgłos, a kolekcję opiewali Goethe i Hegel<sup>74</sup>. Widniała w przewodnikach po Pradze jako godna uwagi atrakcja<sup>75</sup>. Przechodziła również kryzysy z powodu braku długofalowych inwestycji ze strony członków. Po śmierci założycieli towarzystwa w latach trzydziestych XIX wieku ich potomkowie zaczęli wycofywać depozyty, w tym dzieła Franza Sternberga (zm. w 1830 roku), co

<sup>71</sup> P. Šámal, K. Brožová, *Umění inspektora: Josef Karel Burde (1779–1848)*, Praha 2015.

<sup>72</sup> A.I. von Lobkowitz, *Auszug eines Vortrags des Fürsten Anton Isidor von Lobkowitz, Referenten der Privatgesellschaft patriotischer Kunstfreunde in Prag*, Prag 1816.

<sup>73</sup> *Verzeichniß der Kunstwerke, welche sich in der Gemählde-Gallerie der Privatgesellschaft patriotischer Kunstfreunde zu Prag befinden*, Prag 1827.

<sup>74</sup> *Obrazárna v Čechách...*, s. 30.

<sup>75</sup> Zob. chociażby: J. Schaller, *Beschreibung der königl. Haupt- und Residenzstadt Prag für Reisende und alle jene, welche sich mit den Merkwürdigkeiten derselben bekannt machen wollen*, Prag 1820, s. 103.



znacznie uszczupliło kolekcję. W katalogu z 1835 roku widniało już tylko 1101 dzieł, a więc skurczyła się ona o 40%<sup>76</sup>.

Aby zapobiec dalszemu rozpraszaniu zbiorów, nowy statut przyjęty w 1835 roku odbierał członkom możliwość kupowania prac znajdujących się już w posiadaniu towarzystwa. Obniżono też składkę członkowską, co pozwoliło wyjść poza czysto arystokratyczne środowisko, które dominowało wśród członków przez czterdzieści lat. Sytuacja galerii ustabilizowała się, gdy wzbogaciła się ona w 1844 roku o obszerną kolekcję sztuki подарowaną przez Josefa Hosera (1770–1848), osobistego lekarza arcyksięcia Karola. Wywodził się on z inteligenckiej klasy średniej Pragi, a jego działalność była oznaką stopniowego wzrostu znaczenia mieszczaństwa i profesjonalizacji galerii. Darowiznę uświetnił opublikowany przez Hosera katalog, przygotowany na podstawie starannych badań. Oprócz tradycyjnie podawanych informacji o dziele: nazwiska, tytułu i skrótowego opisu, zawierał on biogramy artystów oraz obszerniejsze noty, czasem o charakterze porównawczym<sup>77</sup>.

Praktyka publikowania katalogów świadczyła o tym, że zdawano sobie sprawę z szerokiego zainteresowania publicznego, jakim cieszyła się galeria malarstwa. Jak jednak wyobrażano sobie jej publiczność? Wskazówek dostarcza obecność słowa „patriotyczny” w nazwie towarzystwa i galerii. Podobnie jak w nazwie Towarzystwa Muzeum Patriotycznego (choć w tym przypadku użyto słowa *vaterländisch*, a nie wywiedzionego z łaciny *patriotisch*), termin ten pozbawiony był nacjonalistycznej wymowy. Świadczył raczej o sentymencie wobec czeskiej tożsamości, przy którym nie miały znaczenia czesko-niemieckie spory językowe. W słowie tym wyrażała się bowiem ideologia arystokracji, która lubiła identyfikować się z daną ziemią i jej historią, zachowując przy tym społeczno-polityczną więź ze szlachtą w całym cesarstwie habsburskim. Podejście to mocno zaznaczyło się w zbiorach towarzystwa, którego członkowie upodobali sobie malarstwo flamandzkie, niemieckie i austriackie. Podobnie było w przypadku innych arystokratycznych kolekcji należących m.in. do Brukenthala, rodu Liechtensteinów i oczywiście samego cesarza. Publiczność miała z założenia podzielać ten gust. W połowie XIX wieku nie było to już jednak takie oczywiste, biorąc pod uwagę narastające podziały klasowe, językowe i narodowe, rozszczepiające sferę publiczną. Dlatego właśnie galeria stopniowo

<sup>76</sup> *Verzeichniss der Kunstwerke...*

<sup>77</sup> *Catalogue raisonné oder beschreibendes Verzeichniss der im Galleriegebäude der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde zu Prag aufgestellten Hoser'schen Gemälde-Sammlung*, Hrsg. J. Hoser, Prag 1846.

traciła dla miasta znaczenie, a przede wszystkim powoli stawała się obca dla coraz liczniejszej czeskojęzycznej klasy średniej. O pogłębiających się podziałach w praskim świecie sztuki w XIX wieku świadczyło powołanie Towarzystwa Artystów dla Czech (Verein bildender Künstler für Böhmen) w 1849 roku. Jego misją była popularyzacja artystów posługujących się językami słowiańskimi i stworzenie przeciwwagi dla zdominowanej przez twórców niemieckojęzycznych Akademii Sztuk Pięknych, założonej w 1799 roku przez Towarzystwo Patriotycznych Przyjaciół Sztuki<sup>78</sup>. Usytuowana w oddalonym od centrum arystokratycznym pałacu, kojarzącym się z dawnym porządkiem, galeria malarstwa pozostała na uboczu życia intelektualnego Pragi i jej dynamicznie zmieniającej się ludności. Towarzystwo zdawało sobie z tego sprawę i jego członkom udało się w końcu zebrać fundusze na wybudowanie nowego gmachu Rudolfinum, który otwarto w 1885 roku.

Budził on mieszane uczucia. Praga zyskała budynek muzealny na miarę tych w innych dużych miastach Europy. Jego dyrektorowi, malarzowi Viktorowi Barvitiuszowi (1834–1902), płacono za konsultowanie się z galeriami w Berlinie, Paryżu i Monachium, aby zyskać pewność, że realizacja nie będzie pod żadnym względem zapóźniona. Opublikowany cztery lata po otwarciu katalog spełniał wszelkie najnowsze standardy i ukazał się w dwóch wersjach językowych, co było ukłonem wobec odbiorców tej instytucji spoza ich stałego grona<sup>79</sup>. Pod tym kątem Rudolfinum stanowiło dowód na postępującą modernizację artystycznej i kulturalnej infrastruktury Pragi. Z drugiej jednak strony sama ekspozycja opierała się na dawnych, konserwatywnych założeniach kolekcjonerskich. Nie uwzględniała coraz powszechniejszej tendencji do krzewienia lokalnych tradycji artystycznych<sup>80</sup>. Dlatego właśnie na mocy dekretu cesarskiego powołano w 1901 roku Galerię Sztuki Nowoczesnej Królestwa Czeskiego (Moderne Galerie des Königreiches Böhmen / Moderní galerie Království českého), która miała popularyzować sztukę nowoczesną (czyli sztukę z XIX i początku XX wieku), dokonując zakupów i organizując wystawy. Zarząd szybko przystąpił do nabywania prac, ale galerię otwarto oficjalnie dla zwiedzających dopiero w maju 1905 roku. Mieściła się w dawnym pawilonie sztuk pięknych na terenach Wystawy Jubileuszowej 1891 roku na praskim przedmieściu Holešovice<sup>81</sup>. Choć lokalizacja z dala od centrum

<sup>78</sup> Z. Hojda, R. Prah, *Kunstverein nebo/oder Künstlerverein? Hnutí umělců v Praze 1830–1856 / Die Künstlerbewegung in Prag 1830–1856*, Praha 2004.

<sup>79</sup> *Katalog der Gemäldegalerie im Künstlerhause Rudolphinum zu Prag*, Prag 1889.

<sup>80</sup> *Obrazárna v Čechách...*, s. 89–101.

<sup>81</sup> *Otevření moderní galerie království českého*, „Národní politika” 1905, nr z 15.05, s. 3.

nie była atutem, galeria pozostała tam do lat czterdziestych XX wieku, kiedy połączono ją z Galerią Malarstwa Towarzystwa Patriotycznych Przyjaciół Sztuki.

Galeria Sztuki Nowoczesnej miała wypełnić powstałą lukę, gdy okazało się, że dawna galeria malarstwa nie ma nic ciekawego do zaproponowania czeskojęzycznym mieszkańcom miasta, którzy stanowili większość jego populacji. Nowe miejsce miało reprezentować artystów ze wszelkich środowisk, znajdowały się w nim działy poświęcone Niemcom i Czechom, a otwarcie odbiło się echem w niemieckiej prasie<sup>82</sup>. Instytucja wzbudzała jednak największe zainteresowanie w społeczności czeskiej. Statut galerii opublikowano w jednym z największych czeskojęzycznych dzienników „Národní listy”. Miała stanowić ona zadośćuczynienie za dziejowe podporządkowanie kultury czeskiej niemieckojęzycznym władcom i ludności tych obszarów<sup>83</sup>. Waga polityczna galerii była tak wielka, że szefem działu czeskiego został sam Karel Kramář (1860–1937), jeden z liderów nacjonalistycznej partii politycznej Młodo Czechów i późniejszy premier niepodległej Czechosłowacji. Polityka gromadzenia zbiorów również uprzywilejowywała czeskojęzycznych artystów, odzwierciedlając po części demografię miasta, w którym zdecydowana większość aktywnych twórców miała czeskie korzenie. Oznaczało to również, że stosowane kryteria miały charakter ideologiczny, a językowa tożsamość artystów stała się polem bitwy w rozgrywanych wówczas wojnach kulturowych<sup>84</sup>. Galeria Sztuki Nowoczesnej nadal była dziełem władzy Habsburgów. Powstała dzięki dotacji w wysokości dwóch milionów koron, przekazanej przez cesarza, a jej pierwszym przewodniczącym mianowano lojalistę grafa Johanna Harracha (1828–1909). Stanowiła zatem wyraz ustępstw czynionych przez administrację cesarską wobec lokalnych tożsamości, pokazując, że sytuacja ta może przynieść pozytywne efekty. Popularyzacja twórczości artystów czeskojęzycznych miała wpisywać się w uniwersalną habsburską narrację jedności w różnorodności (*viribus unitis*). Raz jeszcze okazało się, że władze w Wiedniu wołały wyjść naprzeciw interesom ludności cesarstwa, niż zwyczajnie się im sprzeciwić.

<sup>82</sup> *Die Eröffnung der modernen Galerie*, „Bohemia” 1905, nr z 15.05, s. 3–4.

<sup>83</sup> *Statut moderní galerie království českého*, „Národní listy” 1903, nr z 26.02, s. 1.

<sup>84</sup> Jest to zaznaczone w wykazie pierwszego katalogu z 1907 roku: *Moderní galerie Království českého, Verzeichniss der Sammlungen der Moderne Galerie des Königreichs Böhmen*, Praha 1907.

## Kolekcjonerzy prywatni i muzea

Historia praskiej Galerii Malarstwa ujawnia jeszcze jedną istotną cechę pejzażu muzealnego ziem Habsburgów, a mianowicie płynność rozgraniczeń między instytucjami państwowymi, cesarskimi i prywatnymi. Tradycyjna historiografia muzealna uznawała za Bennettem, że muzea publiczne stanowiły część aparatu państwa, i przypisywała im w XIX wieku kluczową rolę państwowotwórczą. Większość takich instytucji o profilu artystycznym pokonała drogę, na której przeistoczyły się z arystokratycznych kolekcji w publiczne galerie sztuki.

W krajobrazie austro-węgierskim na jednym biegunie usytuować można cesarskie kolekcje w Wiedniu, które, choć otwarte dla zwiedzających, stanowiły dziedziczną własność (*fideicommissum*) Habsburgów, a na przeciwnym miejscu takie jak Muzeum Narodowe w Krakowie, utworzone przez radę miasta. Choć jego działalność zależała od wsparcia krakowskich elit, od samego początku było instytucją publiczną, mającą na celu krzewienie świadomości narodowej wśród Polaków. Można przywołać tu także przykłady muzeów założonych przez władze miejskie m.in. w Pradze, Wiedniu i Budapeszcie, które pozyskiwały do swoich zbiorów dzieła miejscowych artystów lub poświęcone były lokalnej tematyce.

Muzeum Historii Sztuki w Wiedniu, które nadal funkcjonowało jako część dworu cesarskiego, było pod pewnymi względami reliktem archaicznej struktury kulturowej i instytucjonalnej. Zresztą nie tylko ono, ponieważ większość galerii narodowych w największych miastach lub cesarskich stolicach kontynentalnej Europy powstawała na fundamentach kolekcji królewskich lub książęcych. Otwarta w 1830 roku Gemäldegalerie w Berlinie została z kolei zbudowana przez władze pruskie jako instytucja państwowa i reprezentowała nowy typ publicznej galerii, której zbiory zorganizowane były według metodologii historii sztuki. Karl Friedrich Schinkel wznosił Altes Museum, czyli siedzibę Gemäldegalerie, w tym samym czasie, kiedy Georg Hegel wykladał o sztukach pięknych na pobliskim Uniwersytecie Humboldtów. Fakt ten był wielokrotnie przytaczany na potwierdzenie głębszej, systemowej reorientacji, która zaprzęgała muzea w służbę państwowego reżimu wiedzy<sup>85</sup>.

Koncepcja ta opiera się jednak na wątpliwych założeniach teleologicznych oraz wyidealizowanej wizji typowego muzeum, a przez to nie oddaje w pełni krajobrazu społecznego i kulturowego. Galerie sztuki w całym Austro-Węgrzech służyły różnym, często sprzecznym interesom, i tak pozostało do 1918 roku. Publiczne galerie w wielu miastach zawdzięczały

<sup>85</sup> B. Wyss, *Hegel's Art History and the Critique of Modernity*, Cambridge 2011.

istnienie postaciom, których prywatne kolekcje przekształcono w ogólnodostępne instytucje. Widać to na przykładzie Galerii im. Strossmayera, Galerii im. Heinricha Gomperza i Museo Revoltella w Trieście, i nie były to wyjątki. Powstanie Galerii Narodowej w Londynie zapoczątkował na przykład zakup kolekcji malarstwa Johna Angersteina (1732–1823)<sup>86</sup>. Podobnie było z główną galerią sztuki we Frankfurcie nad Menem, założoną dzięki spadkowi, który pozostawił bankier i mecenas sztuki Johann Friedrich Städel (1728–1816). Jego kolekcję wystawiono najpierw na widok publiczny w jego domu, a w latach trzydziestych XIX wieku umieszczono ją w osobnym gmachu<sup>87</sup>. Mówimy tu o zbiorach prywatnych, które stały się instytucjami publicznymi. Ciekawsze jest jednak to, że prywatne kolekcje nadal odgrywały w Austro-Węgrzech znaczącą rolę, funkcjonując jako instytucje półpubliczne, zwłaszcza w Wiedniu. Jak już wspominałem, oprócz Albertiny i Belwederu, przewodnik Gustava Waagena po Wiedniu z lat sześćdziesiątych XIX wieku polecał także liczne kolekcje arystokratyczne. Stan ten utrzymywał się przez kolejne pięćdziesiąt lat.

Ich istnienie świadczy o tym, że arystokratyczni kolekcjonerzy i mecenasi uczestniczyli przez cały wiek XIX w wiedeńskim życiu kulturalnym, podczas gdy w innych dziedzinach tracili wpływy<sup>88</sup>. Ich galerie miały stałe godziny otwarcia, a wstęp był darmowy, przez co od początku XIX wieku stanowiły zapewne równie istotny element pejzażu muzealniczego, co cesarskie i królewskie kolekcje w Belwederze. Arystokratyczne zbiory czasem krótko gościły w stolicy. W 1814 roku Miklós II Esterházy (1765–1833) założył w wiedeńskiej dzielnicy Mariahilf książęcą galerię sztuki w pałacu Kaunitz, której towarzyszył opublikowany w kolejnym roku katalog<sup>89</sup>. Dwadzieścia lat później wciąż była ona otwarta dla zwiedzających dwa dni w tygodniu, a jej kustoszem był Antoine Rothmüller<sup>90</sup>. Ale w 1865 roku zbiory przeniesiono do Budapesztu, gdzie po pięciu latach zakupiły je władze węgierskie<sup>91</sup>.

<sup>86</sup> J. Conlin, *The Nation's Mantelpiece: A History of the National Gallery*, London 2006.

<sup>87</sup> H. Weizsäcker, *Wstęp*, w: *Catalog der Gemälde-Gallerie des Städel'schen Kunstinstituts in Frankfurt am Main*, Frankfurt am Main 1900, s. 9–17.

<sup>88</sup> Zob. *Handbuch der Kunstpflege in Österreich*, Wien 1902, s. 210–217.

<sup>89</sup> *Catalog der Gemälde-Galerie des durchlauchtigen Fürsten Esterhazy von Galantha, zu Laxenburg bei Wien*, Wien 1812.

<sup>90</sup> A. A. Schmidl, *Wien wie es ist: Ein Gemälde der Kaiserstadt und ihrer nächsten Umgebungen*, Wien 1833, s. 197.

<sup>91</sup> O. Radvanyi, *Les collections d'art de la famille Esterházy aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles et la naissance de la Pinacothèque nationale*, w: *Nicolas II Esterházy 1765–1833, un prince hongrois collectionneur: Une histoire du gout en Europe aux XVIII<sup>e</sup>–XIX<sup>e</sup> siècles*, éd. L. Posselle, Paris 2007, s. 86–91.

Inne kolekcje pozostawały jednak w Wiedniu dłużej i znaczyły dla miasta więcej. Najważniejsza z nich należała do rodu Liechtensteinów.

Korzenie tej galerii sięgały życia Karola Liechtensteina (1569–1627) i jego syna Karola Euzebiusza Liechtensteina (1611–1684), który zaprojektował zamek w Plumenu (obecnie Plumlov) na Morawach. Tam przechowywane były zbiory. Książę Jan I (1760–1837) uczynił z kolekcji samodzielną instytucję i przeniósł ją do Wiednia w 1807 roku. Już rok później figurowała ona w przewodnikach po mieście, choć nie wiadomo dokładnie, kiedy nastąpiło jej publiczne otwarcie<sup>92</sup>. Kolekcja Liechtensteinów przewyższała skalą wszystkie inne książęce i arystokratyczne zbiory w Wiedniu, a rangi dodawała jej w XIX wieku działalność Jana i jego wnuka Jana II (1840–1929) jako kolekcjonerów i mecenasów sztuki<sup>93</sup>. W odróżnieniu od wielu prywatnych kolekcjonerów Jan II nie zaprzestał finansowania i wspierania muzeów w całym Austro-Węgrzech, począwszy od Muzeum Historycznego i Muzeum Sztuki i Przemysłu po muzea sztuki użytkowej w Brnie, Ołomuńcu, Pradze i Opawie, regionalną galerię malarstwa w Linzu, Joanneum w Grazu, a także muzeum miejskie w Bozen (obecnie włoskie Bolzano)<sup>94</sup>. Oprócz sprawowania mecenatu i przekazywania datków różnym muzeom wystawiał on także publicznie dzieła ze swojej kolekcji. W pewnym sensie realizował w ten sposób własne interesy i czasem krytykowany go za merkantylne i bezduszne podejście do zbiorów, przejawiające się na przykład decyzją o zlicytowaniu czterystu płócien w Paryżu<sup>95</sup>. Takie głosy, choć doprowadziły do chwilowego zamknięcia galerii, były jednak odosobnione, a kolekcja Liechtensteinów funkcjonowała jako poważna instytucja życia publicznego aż do pierwszej wojny światowej. W 1911 roku gazeta „Der Morgen” donosiła na przykład, że w poprzednim roku odwiedzało ją miesięcznie więcej ludzi niż Muzeum Historii Sztuki albo Galerię Nowoczesną w Belwedery<sup>96</sup>.

Oprócz tego o zawartości kolekcji prywatnych decydowały osobiste gusta właścicieli, przez co nie znajdowała w nich odzwierciedlenia historia

---

<sup>92</sup> *Neueste Beschreibung der Kais. Kön. Haupt- und Residenzstadt Wien, und der in der Gegend derselben befindlichen kaiserl. königl. Lustschlösser, Gärten, anderer vorzüglicher Gebäude, Kunst- und Naturmerkwürdigkeiten*, Wien 1808, s. 105.

<sup>93</sup> Tamże.

<sup>94</sup> Działalność Jana II jako mecenasa została omówiona w: K. Höß, *Fürst Johann II. von Liechtenstein und die bildende Kunst*, Wien 1908, s. 87–208.

<sup>95</sup> A. von Wurzbach, *Die Vorgänge in der fürstlich Liechtenstein'schen Galerie*, „Wiener Allgemeine Zeitung” 1884, nr z 6.02, s. 1–2.

<sup>96</sup> *Der Fremdenbesuch der Wiener Sehenswürdigkeiten*, „Der Morgen” 1911, nr z 28.08, s. 2.

sztuki w ówczesnym rozumieniu. Galeria Liechtensteinów wyróżniała się na tym tle skalą i wszechstronnością. Jana II łączyła silna osobista i zawodowa relacja z Wilhelmem von Bode, dyrektorem berlińskiej Gemäldegalerie i późniejszym dyrektorem generalnym królewskich muzeów w Berlinie. Bode współpracował z nim jako agent i doradca przez ponad dwadzieścia lat, w trakcie których odbywali regularne podróże do Włoch, Paryża i Londynu<sup>97</sup>.

Bode podziwiał księcia w wydanych pośmiertnie wspomnieniach, ale także na łamach prasy<sup>98</sup>. Wspominam o tym nie tylko anegdotycznie. To właśnie współpraca z von Bode skłoniła Jana II do zaaranżowania galerii zgodnie z prawidłami muzeologii oraz umieszczenia w niej dzieł reprezentatywnych dla najważniejszych szkół i okresów. W 1907 roku anonimowy autor artykułu w „Die Zeit”, poświęconego muzeum Wiednia, pisał:

Jedyna wiedeńska galeria publiczna, która jest dobrze zorganizowana z punktu widzenia dziejów sztuki, należy do księcia Liechtensteina i mieści się przy Fürstengasse w dziewiątej dzielnicy. Właściciel, jeden z najwybitniejszych znawców sztuki, urządził kolekcję ściśle według nowoczesnych zasad naukowych. Galeria jest jedną z najznakomitszych atrakcji nie tylko w Wiedniu, ale nawet w całej Europie<sup>99</sup>.

Nacisk położony na naukową postawę księcia pozwala przypuszczać, że autorem artykułu był Bode. Przytoczony opis jest jednak istotny, ponieważ zaciera się w nim granica między modelowym publicznym muzeum sztuki a kolekcjonerstwem prywatnym. Galeria potwierdza w pewnym stopniu stawianą od dawna tezę, że kluczowa różnica między Austro-Węgrami a resztą Europy polegała na tym, że arystokracja nie przestała dominować tu w sferze publicznej. Wniosek, na którym Carl Schorske oparł swoją wpływową narrację, z pewnością dotyczył Wiednia. Tamtejszy krajobraz muzealny współtworzyły instytucje cesarskie i kolekcje prywatne: Muzeum Historii Sztuki, Albertina i Galeria Liechtensteinów<sup>100</sup>.

Innym istotnym przykładem jest kolekcja polskiego księcia Karola Lanckorońskiego (1848–1933). Jeden z najzamożniejszych posiadaczy ziemskich w Galicji i jego rodzina wzbudzają ostatnio zainteresowanie,

<sup>97</sup> W. von Bode, *Fürst Johannes Liechtenstein*, w: *Mein Leben*, Berlin 1930.

<sup>98</sup> W. von Bode, *Fürst Johannes II von Liechtenstein als Kunstmäcen*, „Neue Freie Presse” 1908, nr z 12.11, s. 1–3.

<sup>99</sup> *Die Wiener Gemäldegalerien*, „Die Zeit” 1907, nr z 3.03.

<sup>100</sup> C.E. Schorske, *Fin-de-siècle Vienna: Politics and Culture*, New York 1979.

zwłaszcza ze względu na rolę, jaką za okupacji niemieckiej odegrała jego córka, historyczka sztuki Karolina Lanckorońska<sup>101</sup>.

Lanckoroński był aktywnym uczestnikiem życia kulturalnego i artystycznego miasta, w stopniu większym nawet niż Jan II Liechtenstein. Mieszczący jego kolekcję pałac funkcjonował jako publiczna instytucja sztuki, w której nie tylko prezentowano dzieła, ale także regularnie spotykali się odwiedzający miasto naukowcy, artyści i poeci, m.in. Hans Makart, Jacek Malczewski, Hugo von Hofmannsthal, Rainer Maria Rilke, Maurice Maeterlinck, jak również dyrektor galerii hamburskiej Alfred Lichtwark<sup>102</sup>.

Postać Lanckorońskiego odróżnia się od założycieli Muzeum Narodowego w Krakowie, pozwalając zaobserwować złożoność polskiej polityki kulturalnej na terenach we władaniu Habsburgów. Z jednej strony był rzutkim mecenasem i popularyzatorem sztuki i kultury polskiej, członkiem polskiej Akademii Sztuk Pięknych, zasiadał w Kierownictwie Odnowienia Zamku Królewskiego na Wawelu, walnie przyczynił się do utworzenia katedry historii sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim oraz angażował się w powstawanie Muzeum Narodowego<sup>103</sup>. Utrzymywał także bliskie kontakty z polskimi intelektualistami, w tym z politykiem i eseistą o narodowościowych poglądach Julianem Klaczką (1825–1906) oraz pierwszym polskim profesorem historii sztuki Marianem Sokołowskim (1839–1911). Z drugiej zaś strony Lanckorońskiego łączyła silna więź z wiedeńskim kręgiem intelektualnym i nie sympatyzował on z polskim ruchem narodowościowym. Bardziej identyfikował się z władzą Habsburgów i doceniał płynące z niej korzyści. Jego wujek Karol Michał (1799–1863) służył w Wiedniu w latach 1856–1863 jako wysoki szambelan, a więc jego obowiązkiem było zarządzanie cesarskimi zbiorami sztuki. W 1914 roku Lanckoroński sam objął urząd wysokiego szambelana. Często krytykowano go za „przesadną” lojalność wobec cesarza i wyrzucano mu, że po niemiecku mówi lepiej niż po polsku<sup>104</sup>.

Dzieje kolekcji Lanckorońskich, jak większości arystokratycznych zbiorów, były skomplikowane. Zapoczątkował ją pradziadek Kazimierz Rzewuski (1751–1820), który wykorzystał nadarżającą się okazję, gdy wyprzedawano dzieła ostatniego króla Polski, Stanisława Augusta. Późniejsze zapisy spadkowe i zakupy sprawiły, że w połowie XIX wieku była to już pokaźna i godna uwagi kolekcja prywatna, skupiona przede wszystkim na

<sup>101</sup> Zob. K. Lanckorońska, *Wspomnienia wojenne*, Kraków 2001.

<sup>102</sup> J. Winiewicz-Wolska, *Karol Lanckoroński i jego wiedeńskie zbiory*, Kraków 2010.

<sup>103</sup> J. Miziołek, *The Lanckoronski Collection in Poland*, „Antichità viva” 1995, Vol. 34, s. 28.

<sup>104</sup> J. Winiewicz-Wolska, *Karol Lanckoroński...*



sztuce holenderskiej i flamandzkiej<sup>105</sup>. Dopiero jednak Karol Lanckoroński przekształcił ją w poważną instytucję artystyczną, dokonując zakupu dzieł malarzy włoskich, m.in. Uccella, Signorellego i Domenichina, zbioru znalezisk archeologicznych z wypraw na Bliski Wschód oraz prac artystów współczesnych. Kluczowym momentem była przeprowadzka w 1894 roku do neobarokowego pałacu, którego projekt zlecono renomowanemu biuro architektonicznemu Fellner & Helmer, w pobliżu Belwederu. Kolekcja zyskała wreszcie odpowiednio przestronną siedzibę, a Lanckoroński opowiadał o niej w prasie, aby wzbudzić szersze zainteresowanie zbiorami. Dziewięć lat później, w 1903 roku, wydał przewodnik po swojej rezydencji, w którym zawarł wszystkie prezentowane dzieła i wskazał ich umiejscowienie<sup>106</sup>. W pałacu odbywały się także Wieczory Austriackich Miłośników Sztuki (Gesellschaftsabende Österreichischer Kunstfreunde), w trakcie których przemawiali badacze i inne ważne postacie życia publicznego<sup>107</sup>.

Gdyby aktywność Lanckorońskiego ograniczała się do udostępnienia swojego pałacu i organizowania w nim spotkań przywodzących na myśl niegdyśjsze salony, mógłby on uchodzić za typowego arystokratę kolekcjonującego i wspierającego sztukę. Utrzymywał jednak bliskie relacje z austriackim Muzeum Handlu oraz Muzeum Sztuki i Przemysłu. Obydwa nie tylko włączały często jego zbiory do swoich ekspozycji, ale także poświęcały im czasem osobne wystawy. W 1885 roku Muzeum Sztuki i Przemysłu zaprezentowało jego znaleziska z wypraw do Anatolii, a w 1889 roku Muzeum Handlu pokazało należące do niego zbiory sztuki wschodnioazjatyckiej<sup>108</sup>. Lanckoroński zyskał spore uznanie jako autor poruszający przede wszystkim zagadnienia archeologii starożytnej Bliskiego Wschodu, a także konserwacji zabytków i sztuki współczesnej<sup>109</sup>. Był członkiem Austriackiej

<sup>105</sup> Tamże.

<sup>106</sup> K. Lanckoroński, *Palais Lanckoroński*, Wien 1903.

<sup>107</sup> Niektóre z rozmów były publikowane. Zob. np. K. Lanckoroński, *Etwas von japanischer Malerei: Vortrag gehalten am dritten Gesellschaftsabend Österreichischer Kunstfreunde 12. Februar 1901*, Wien 1901; H. Wilczek, *Erinnerungen eines Waffensammlers: Vortrag gehalten am Gesellschaftsabend Österreichischer Kunstfreunde zu Wien den 3. Dezember 1903*, Wien 1903. Josef von Karabacek wspomina o wykładzie Lanckorońskiego w swoim *Abendländische Künstler zu Konstantinopel im xv. und xvi. Jahrhundert* (Wien 1918, s. III).

<sup>108</sup> *Katalog der Ostasiatischen Sammlungen des Grafen Karl Lanckoroński*, Wien 1890.

<sup>109</sup> Zob. chociażby K. Lanckoroński, *Städte Pamphyliens und Pisidiens*, Wien b.d.w.; K. Lanckoroński, *Rund um die Erde 1888–1889: Geschautes und Gedachtes*, Stuttgart 1891; K. Lanckoroński, *Der Dom von Aquileia: Sein Bau und seine Geschichte*, Wien 1906.

Akademii Nauk, Austriackiego Instytutu Archeologicznego i Akademii Sztuki. O wartości intelektualnej jego rozpraw niech zaświadczy fakt, że księga pamiątkowa wydana okazji siedemdziesiątych urodzin zawierała teksty najwybitniejszych ówczesnych historyków sztuki, takich jak Wilhelm von Bode, Julius von Schlosser, Max Dvořák i Hans Tietze<sup>110</sup>.

Podobnie zatem jak w przypadku Jana II Liechtensteina postać Karola Lanckorońskiego oraz jego kolekcja i galeria sztuki świadczą o płynności granic między prywatnymi i publicznymi instytucjami artystycznymi. Choć żył w innej epoce, można porównać go do Kaspara Marii von Sternberga, o wiek wcześniejszego założyciela Muzeum Narodowego w Pradze. Jego wysoka pozycja w życiu publicznym gmatwa linearną narrację o postępującej profesjonalizacji świata sztuki, był on bowiem jej modelowym arystokratycznym amatorem. Zważywszy na nagromadzenie kapitału politycznego i społecznego w Wiedniu, nie dziwi fakt, że pod koniec XIX wieku większość prywatnych kolekcjonerów funkcjonowała właśnie w stolicy, co nie umniejsza znaczenia takich postaci jak Strossmayer w Zagrzebiu czy wielcy darczyńcy galerii malarstwa w Pradze, m.in. Josef Hlávka (1831–1908) i Vojtěch Lanna (1836–1909). Działali oni jednak na skalę lokalną i nie zyskali międzynarodowego uznania<sup>111</sup>. Galeria rodu Esterházych mieściła ważną międzynarodową kolekcję, ale po 1870 roku przekształciła się w instytucję państwową, a więc reprezentowała inny typ niż ekspozycje Liechtensteina czy Lanckorońskiego. Jedyną porównywalną kolekcją poza Wiedniem było Muzeum Czartoryskich w Krakowie, dawniejsze niż Muzeum Narodowe, ale wciąż funkcjonujące jako odrębny podmiot.

Muzeum Czartoryskich zostało założone w Puławach w 1796 roku jako pomnik nieistniejącego państwa polskiego. Przez pierwsze trzydzieści pięć lat działalności „muzeum” zmuszone było wieść wędrowny żywot, przenosząc się ostatecznie z terenów zaboru rosyjskiego do Paryża<sup>112</sup>. Stamtąd w 1876 roku sprowadziło się do Krakowa, niewątpliwie przyciągnięte politycznym i kulturalnym klimatem Galicji. Od 1866 roku cieszyła się ona sporą autonomią w sprawach wewnętrznych, ponieważ tak liczna w tym kraju koronny arystokracja nie interesowała się tendencjami narodowościowymi, które zdominowały refleksję polityczną w Polsce pod

<sup>110</sup> *Ausgewählte Kunstwerke der Sammlung Lanckoronski*, Wien 1918.

<sup>111</sup> Działalności Josefa Hlávki jako darczyńcy i mecenasa została poświęcona wystawa *Portae Vitae Josefa Hlávky – stoletý odkaz mecenáše*, która odbyła się w 2008 roku w zamku praskim.

<sup>112</sup> Wczesna historia kolekcji została szczegółowo opisana w: *Muzeum Czartoryskich. Historia i zbiory*, red. Z. Żygulski, A. Zamojski, M. Rostworowski, Kraków 1998, s. 11–147.

zaborami w pierwszej połowie XIX wieku. Muzeum było pomnikiem polskiej historii i tożsamości, ale tożsamość ta miała wiele znaczeń. Rody takie jak Czartoryscy uważały się za uosobienie polskości i – wraz z pozostałą szlachtą – postrzegały polską tożsamość przez pryzmat własnych, kosmopolitycznych interesów kulturowych, społecznych i politycznych. Podobnie jak Austro-Węgry przedrozbiorowa Polska była krajem wieloetnicznym i wielowyznaniowym. Choć Habsburgowie brali udział w rozbiorach Polski pod koniec XVIII wieku, arystokraci mieli zbliżony do nich światopogląd kulturowy i być może dlatego konserwatywnej szlachcie tak łatwo przyszło pogodzenie się z władzą Habsburgów. Na konkurencyjne definicje polskości nakładała się zatem różnica klasowa, którą należy wziąć pod uwagę w kontekście Muzeum Czartoryskich. Z jednej strony jego dwóch dyrektorów, Józef Łepkowski (1826–1894) i Marian Sokołowski, wywodziło się z mieszczańskiej inteligencji. Z drugiej – klasa społeczna z pewnością odgrywała pewną rolę w jego charakterystycznej tożsamości, wpływając na dobór gromadzonych i prezentowanych obiektów. Trzon kolekcji, w której najsłynniejszym dziełem jest pozostająca do dziś w muzeum *Dama z gronostajem* (1489–1490) Leonarda da Vinci, obejmował obrazy nabyte w Puławach i Paryżu, autorstwa m.in. Dierica Boutsy, Rafaela, Rembrandta i François Cloueta. Oprócz licznych pamiątek związanych z rozszanymi po świecie luminarzami kultury polskiej, takich jak portret i pośmiertna maska Fryderyka Chopina, muzeum dysponowało także okazałymi zbiorami związanymi z dawniejszą historią kraju, w których znajdowała wyraz polska ideologia szlachecka. Honorowe miejsce zajmowały, i nadal zajmują, przedmioty związane z królem Janem III Sobieskim i jego zwycięstwem nad Turkami w bitwie pod Wiedniem, m.in. zdobyte wówczas osmańskie sztandary, zbroje i broń.

Artefakty te gloryfikowały dawne dzieje, które wszyscy Polacy zachowali w pamięci. Co więcej, jak już wspomniałem, zbiory Czartoryskich stanowiły kluczowy element wystawy zorganizowanej w Muzeum Narodowym w 1883 roku dla uczczenia dwusetlecia odsieczy wiedeńskiej. Wyłaniało się z nich jednak również wyobrażenie innej Polski, które nie szło w parze z wizjami polskiej tożsamości artykułowanymi pod koniec XIX wieku. Zawężyły się one bowiem do języka i wiary katolickiej jako głównych wyznaczników polskości. W późniejszych dekadach tego stulecia coraz więcej miejsca w wyobrażeniach polskiej tożsamości zaczęło zajmować także polskojęzyczne chłopstwo<sup>113</sup>. Muzeum natomiast przypominało o Polsce

<sup>113</sup> K. Stauter-Halsted, *The Nation in the Village: The Genesis of Peasant National Identity in Austrian Poland, 1848–1914*, Ithaca 2001.

w szerszym geograficznym rozumieniu, z jej kilimami i innymi orientalami – Polsce, w której żyli także muzułmańscy Tatarzy, a arystokracja podążała za ideologią sarmacką, przyjmując orientalizujący styl ubioru i manieri<sup>114</sup>.

Z mottem „Przeszłość przyszłości” nad wejściem muzeum było projekcją fantazji o odbudowie kultury polskiej pod wodzą takich rodów jak Czartoryscy. Jednak w odróżnieniu od innych kolekcji arystokratycznych, m.in. Lanckorońskiego czy Liechtensteinów, instytucja ta sama stała się obiektem muzealnym. Po przenosinach do Krakowa nadal powiększała swoje zbiory. Na przykład w 1879 roku książę Władysław Czartoryski zakupił niedokończony obraz Jana Matejki *Polonia* (1864), poświęcony porażce powstania styczniowego w 1863 roku, a w latach osiemdziesiątych XIX wieku kolekcja wzbogaciła się o flamandzkie gobeliny i pokaźny zbiór greckich, rzymskich i egipskich starożytności. Ale wizja Krakowa i Polski, do której aspirowało muzeum, szybko odchodziła w zapomnienie za sprawą wydarzeń politycznych oraz zatracania przywileju społecznego i kulturowego, którym tradycyjnie cieszyły się wyższe klasy. Choć Polacy krytykowali Lanckorońskiego za to, że jego muzeum mieści się w Wiedniu, być może podjął on słuszną decyzję, bo to tam odnalazł publiczność, której ubywało w targanej kulturowymi i społecznymi przeobrażeniami Galicji.

## Wnioski

W 2016 roku Muzeum Historii Sztuki w Wiedniu obchodziło swoje stu-dwudziestopięciolecie, co stało się okazją do przemyśleń na temat jego historii, terażniejszości i przyszłości. W gronie pracowników omawiano m.in. stosunek muzeum do dzisiejszego państwa austriackiego, dziedzictwa kolekcjonowania sztuki przez Habsburgów, a także debatowano nad tym, jak zdefiniować współczesną publiczność i dotrzeć do niej<sup>115</sup>. W ramach obchodów odbył się cykl wykładów gościnnych, wygłoszonych przez dyrektorki i dyrektorów muzeów z całego świata, m.in. Wima Pijbesa z Rijksmuseum w Amsterdamie, Maxa Holleina z Muzeum Sztuk Pięknych w San Francisco, Eike Schmidta z Uffizi i Gabriele Finaldiego z Gallerii Narodowej w Londynie.

Choć była to doniosła chwila refleksji, uderzał brak wśród zaproszonych gości przedstawicielek i przedstawicieli muzeów z dawnych terenów

<sup>114</sup> Sarmatyzm cieszył się dużym zainteresowaniem wśród romantyków, a tym samym nadal odgrywał istotną rolę w polskiej wyobraźni historycznej. Zob. S. Grzybowski, *Sarmatyzm*, Warszawa 1996.

<sup>115</sup> T. Marks, *The Great Museum*, „Apollo” 2016, Vol. 184, no. 646, s. 84–89.

Austro-Węgier. Ich nieobecność pokazywała, że muzeum uważa się za podmiot o randze globalnej, należący do grona instytucji z innych stolic i największych ośrodków na całym świecie. Łatwo to zrozumieć, biorąc pod uwagę rangę zbiorów, która uzasadnia wysoką pozycję muzeum. Choć jednak jest ono w pełni świadome swojej cesarskiej przeszłości, postawa ta ujawniła ślepotę na środkowoeuropejski kontekst i historię. W szkicu tym stawiam tezę, że krytyczny ogląd muzeum i jego wczesnej historii uwzględniać musi jego miejsce w ekonomii kulturowej i pejzażu muzealniczym cesarstwa Habsburgów. Choć kustosze instytucji z uwagą uczestniczyli w wydarzeniach w muzeach w Berlinie, Paryżu i Londynie, jej główne grono odbiorców było znacznie bardziej lokalne.

Wynikało to nie tylko z trudności, jakich nastroczało podróżowanie, ale także z tożsamości muzeum jako instytucji reprezentującej władzę cesarską przed poddanymi. Muzeum Historii Sztuki było ważnym aktorem na scenie politycznej, podobnie jak inne muzea, których przybywało w całym cesarstwie. Służyły one komunikacji z różnymi grupami odbiorców, jakkolwiek je definiowano, i angażowaniu ich w czasie, gdy potrzeba takiej komunikacji stawała się coraz bardziej paląca. Muzea oferowały doskonałe narzędzia wyrażania różnorodnych wizji tożsamości cesarskiej, narodowej, regionalnej i obywatelskiej, jak również komunikowania (i kontestowania) hierarchii porządku kulturowego i społecznego. Nie tylko zatem odzwierciedlały dramatyczne losy polityczne Austro-Węgier w ostatnich dziesięcioleciach ich istnienia, ale także na nie wpływały. To w tym celu wybudowano Muzeum Historii Sztuki, a także inne muzea na Węgrzech, w Czechach, Galicji, Chorwacji i na Morawach. Choć ich powstawaniu przyświecała często podniosła ideologia edukowania (*Bildung*), postrzegana jako narzędzie odnowy moralnej, w grę wchodziły również bardziej pragmatyczne racje, związane z rolą muzeów jako instrumentów polityki publicznej. Dlatego właśnie były one czułym barometrem zmian politycznych i społecznych.

Cesarskie zbiory Muzeum Historii Sztuki przewyższały skalą wszelkie inne, ale w chwili jego otwarcia wszystkie większe miasta cesarstwa – Praga, Budapeszt, Lwów, Zagrzeb i Kraków – także miały już własne muzea.

Działy one nie tylko na rzecz bardziej zrównoważonej obecności dzieł sztuki na ziemiach Habsburgów, ale także podskórnie kwestionowały wartości przyświecające zbiorom cesarskim w Wiedniu. Dlatego właśnie stały się oznaką decentralizacji Austro-Węgier. Na przykład na Węgrzech muzea odegrały istotną rolę w rozwoju Budapesztu i wsparciu starań władz węgierskich o większe uznanie na arenie międzynarodowej. Znacząca infrastruktura kulturalna pozwoliła Budapesztowi wyjść z cienia Wiednia, a nagromadzenie dzieł w kolekcjach muzealnych nadało miastu rangę

pełnoprawnego europejskiego ośrodka artystycznego. Natomiast powołanie Muzeum Historii Sztuki miało przypieczętować prymat władzy cesarskiej w dobie rosnącego zaniepokojenia coraz większą samodzielnością świata sztuki i muzeów na innych terenach cesarstwa.

Funkcja muzeów w polityce kulturalnej nie sprowadzała się jednak wyłącznie do prostej kwestii ich roli w zmieniających się relacjach między Wiedniem a rozległymi terytoriami pod jego panowaniem. Głównym procesem zachodzącym w historii muzeów dziewiętnastowiecznej Europy było przeistaczanie się szlacheckich kolekcji w instytucje państwowe.

Z przemianą tą wiązało się pojawienie się zawodowej kadry – koniec pierwszej dekady XIX wieku był erą wielkich dyrektorów muzeów, takich jak Wilhelm von Bode i Alfred Lichtwark – oraz zmierzch arystokratycznych amatorów sztuki. Wystawy nie były już okazją dla szlachty do pokazania się, lecz zaczęły reprezentować mieszczańskie gusta, moralność i wykształcenie.

Działo się to w całej Europie, a zwłaszcza w Niemczech. W przypadku Austro-Węgier ta modelowa wizja nie do końca się jednak sprawdza. Muzeum Historii Sztuki pozostało instytucją cesarską aż do upadku dynastii, a niektóre z najbardziej aktywnych i znaczących galerii publicznych były podmiotami prywatnymi. Motywem przewodnim tego rozdziału jest waga działalności patriotycznej i filantropijnej, podejmowanej przez indywidualnych arystokratów lub ich stowarzyszenia. Ich ciągłą obecność łatwo uznać za dowód, że w Austro-Węgrzech nie udało się porzucić feudalnych lub półfeudalnych praktyk społecznych. Przeczą temu jednak takie postaci jak Strossmayer, Lanckoroński i Liechtenstein. Zasłynęli oni bowiem z bliskich relacji utrzymywanych z najbardziej postępowymi naukowcami tamtej epoki, a stosowane w ich galeriach „naukowe” podejście często budziło podziw. W pewnym sensie uznać można, że kontynuowali oni tradycję oświeconej szlachty z poprzedniego stulecia. Nie oddawałoby to jednak ich postawy wobec własnego miejsca w gwałtownie zmieniającym się porządku społecznym. W swojej nadal wpływowej książce Carl Schorske opisuje Austro-Węgry jako kraj targany resentmentem klasy średniej z powodu wykluczenia jej z życia społecznego i politycznego<sup>116</sup>. Nie ulega wątpliwości, że utrzymywały się tam hierarchie społeczne, które w innych krajach Europy gwałtownie odchodziły w przeszłość. Jednak jeśli chodzi o świat muzealny, wszystko wskazuje na to, że zaistniała w nim twórcza relacja między starszymi arystokratami-kolekcjonerami i wyłaniającą się klasą wykształconych kustoszy i dyrektorów muzeów. Nie tak łatwo było odróżnić arystokratycznego miłośnika sztuki od fachowca z klasy średniej.

<sup>116</sup> C.E. Schorske, *Fin-de-siècle Vienna...*

Na zagadnienie klasy społecznej nakładała się kwestia tożsamości politycznej i narodowej. Przykłady Pragi i Krakowa pokazują, że spory o tożsamość dotyczyły nie tylko artykułowania relacji z Wiedniem, ale także możliwych wizji narodu. Muzea dostarczały wizualnych narzędzi, umożliwiających ścieranie się idei związanych z tożsamością, na przykład polską czy czeską. W tym świetle kością niezgody stawała się już sama kwestia miejsca sztuki. Obecnie uważa się, że wyodrębnienie „szkół” narodowych wpisało w zasadniczą strukturę historii sztuki nacjonalistyczną logikę. Jak jednak wskazuje przykład Węgierskiego Muzeum Narodowego, istotne pytania wciąż pozostają w tym względzie bez odpowiedzi. Czy szkoły narodowe stanowiły część autonomicznej dziedziny historii sztuki, czy też raczej należy uznawać je wraz z innymi sferami kultury materialnej za wyznaczniki narodowej ewolucji gospodarczej, społecznej i kulturowej? W Wiedniu, Budapeszcie, Pradze itd. często spoglądano z zazdrością na inne państwa europejskie, zwłaszcza Francję, a po 1871 roku także Niemcy, ponieważ ich muzea były lepsze, co uważano za zasługę bardziej skoncentrowanych wysiłków organizacyjnych i scentralizowanej władzy. Złożona struktura administracyjna cesarstwa Habsburgów niewątpliwie sprzyjała rosnącej decentralizacji i fragmentacji tamtejszego świata sztuki. Nie było to wcale oznaką słabości. Austro-Węgry zawdzięczały wielości lokalnych interesów i aktorów znacznie bardziej urozmaiconą i bogatą kulturę muzealniczą, która odzwierciedlała kulturowe, społeczne i polityczne zróżnicowanie cesarstwa.

*Przełożył Łukasz Mojsak*

## Bibliografia

### ŽRÓDLA

- A bécsi új műtörténelmi muzeum*, „A Hét” 1891, nr z 18.10.  
*Ausgewählte Kunstwerke der Sammlung Lanckoronski*, Wien 1918.  
*Auszug eines Briefes von Wien, den 12. Juni 1763*, „Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste” 1764, Bd. 9.  
 Bode Wilhelm von, *Fürst Johannes II von Liechtenstein als Kunstmäcen*, „Neue Freie Presse” 1908, nr z 12.11.  
 Bode Wilhelm von, *Fürst Johannes Liechtenstein*, w: *Mein Leben*, Berlin 1930.  
*Catalog der Gemälde-Galerie des durchlauchtigen Fürsten Esterhazy von Galantha, zu Laxenburg bei Wien*, Wien 1812.  
*Catalogue raisonné oder beschreibendes Verzeichniss der im Galleriegebäude der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde zu Prag aufgestellten Hoser'schen Gemälde-Sammlung*, Hrsg. J. Hoser, Prag 1846.  
*Der Fremdenbesuch der Wiener Sehenswürdigkeiten*, „Der Morgen” 1911, nr z 28.08.  
*Die Concurssprojekte für den Bau der Museen*, „Wiener Zeitung” 1867, nr z 10.08.  
*Die Eröffnung der modernen Galerie*, „Bohemia” 1905, nr z 15.05.  
*Die Wiener Gemäldegalerien*, „Die Zeit” 1907, nr z 3.03.  
 Dux Adolph, *Das ungarische National-Museum. Eine Skizze*, Pest 1858.  
 Eitelberger Rudolf, *Denkschrift über den Bau und die Organisation des Museums für Kunst in Wien von R. Eitelberger v. Edelberg*, Wien 1867.  
*Eröffnung des k. k. kunsthistorischen Hofmuseums*, „Wiener Abendpost” 1891, nr z 17 października.  
 Frimmel Theodor von, *Die Gemäldesammlung in Hermannstadt*, Wien 1894.  
*Handbuch der Kunstpflege in Österreich*, Wien 1902.  
 Hevesi Ludwig, *Altkunst – Neukunst: Wien 1894–1908*, Wien 1909.  
 Höß Karl, *Fürst Johann II. von Liechtenstein und die bildende Kunst*, Wien 1908.  
 Ipolyi Arnold, *A magyar műtörténeti emlékek tanulmánya*, w: *tegoz, Kisebb munkái*, 4. köt.: *Műtörténeti tanulmányok*, Budapest 1887, s. 93–94.  
 Karabacek Josef von, *Abendländische Künstler zu Konstantinopel im xv. und xvi. Jahrhundert*, Wien 1918.  
*Katalog der Gemälde-Galerie im Künstlerhause Rudolphinum zu Prag*, Prag 1889.  
*Katalog der Ostasiatischen Sammlungen des Grafen Karl Lanckoroński*, Wien 1890.  
 Königliche böhmische Gesellschaft der Wissenschaften, *Schematismus für das Königreich Böhmen*, Prag 1805.  
 Kremer-Auenrode Hugo Ritter von, *Bemerkungen über die „Denkschrift über den Bau und die Organisation des Museums für Kunst in Wien von R. Eitelberger v. Edelberg”*, Wien 1867.  
*Különfélék*, „Pesti Napló” 1891, nr z 15.10 i 17.10.  
 Lanckoroński Karl, *Der Dom von Aquileia: Sein Bau und seine Geschichte*, Wien 1906.  
 Lanckoroński Karl, *Etwas von japanischer Malerei: Vortrag gehalten am dritten Gesellschaftsabend Österreichischer Kunstfreunde 12. Februar 1901*, Wien 1901.  
 Lanckoroński Karl, *Palais Lanckoroński*, Wien 1903.  
 Lanckoroński Karl, *Rund um die Erde 1888–1889: Geschautes und Gedachtes*, Stuttgart 1891.  
 Lanckoroński Karl, *Städte Pamphyliens und Pisidiens*, Wien b.d.w.  
 Lobkowitz Anton Isidor von, *Auszug eines Vortrags des Fürsten Anton Isidor von Lobkowitz, Referenten der Privatgesellschaft patriotischer Kunstfreunde in Prag*, Prag 1816.  
 Marks Thomas, *The Great Museum*, „Apollo” 2016, Vol. 184, no. 646, s. 84–89.  
 Mechel Christian von, *Verzeichniss der Gemälde der Kaiserlich Königlichen Bilder Gallerie in Wien*, Wien 1783.  
*Mi ujság?*, „Vasárnapi Ujság” 1891, nr z 25.10.



- Moderní galerie Království českého, *Verzeichniss der Sammlungen der Moderne Galerie des Königreichs Böhmen*, Praha 1907.
- Neueste Beschreibung der Kais. Kön. Haupt- und Residenzstadt Wien, und der in der Gegend derselben befindlichen kaiserl. königl. Lustschlösser, Gärten, anderer vorzüglicher Gebäude, Kunst- und Naturmerkwürdigkeiten*, Wien 1808.
- Otevření moderní galerie království českého*, „Národní politika” 1905, nr z 15.05.
- Pulszky Ferenc, *Das ungarische Nationalmuseum*, w: *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild*, Bd. 3: Ungarn, Wien 1893.
- Pulszky Ferenc, *On the Progress and Decay of Art and on the Arrangement of a National Museum*, „Museum of Classical Antiquities” 1852, Vol. 5, s. 1–15.
- Rille Albert, *Die städtische Heinrich Gomperz-Gemäldeausstellung in Brünn*, „Zeitschrift des deutschen Vereines für die Geschichte Mährens und Schlesiens” 1907, Bd. 11, s. 1–58.
- Schaller Jaroslaus, *Beschreibung der königl. Haupt- und Residenzstadt Prag für Reisende und alle jene, welche sich mit den Merkwürdigkeiten derselben bekannt machen wollen*, Prag 1820.
- Schmidl Adolf Anton, *Wien wie es ist: Ein Gemälde der Kaiserstadt und ihrer nächsten Umgebungen*, Wien 1833.
- Schnürer F., *Das neue kunsthistorische Hofmuseum*, „Das Vaterland” 1891, nr z 17 października.
- Sokołowski Marian, *Wystawa zabytków z czasów Jana III w Sukiennicach krakowskich w roku 1883*, Kraków 1884.
- Statut moderní galerie království českého*, „Národní listy” 1903, nr z 26.02.
- Statut Muzeum Narodowego w Krakowie uchwalony na posiedzeniach Rady Miejskiej w dniu 1. i 8. marca 1883 r.*, Kraków 1883.
- Storffer Ferdinand, *Neu eingerichtetes Inventarium der Kayl. Bilder Gallerie in der Stallburg, welches nach denen Numeris und Maßstab ordiniret, und von Ferdinand a Storffer gemahlen worden*, Wien 1720, 1730, 1733.
- „*Verzeichniss der Gemälde der Kaiserlich Königlichen Bilder Gallerie in Wien*”, „Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste” 1783, Bd. 29, s. 127–140.
- Verzeichniss der Kunstwerke, welche sich in der Gemälde-Gallerie der Privatgesellschaft patriotischer Kunstfreunde zu Prag befinden*, Prag 1827.
- Weizsäcker Heinrich, *Wstęp*, w: *Catalog der Gemälde-Gallerie des Städelschen Kunstinstituts in Frankfurt am Main*, Frankfurt am Main 1900.
- Wilczek Hans, *Erinnerungen eines Waffensammlers: Vortrag gehalten am Gesellschaftsabend Österreichischer Kunstfreunde zu Wien den 3. Dezember 1903*, Wien 1903.
- Winckelmann Johann Joachim, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresden 1764.
- Woltmann Alfred, *Die Gemäldeausstellung in der kaiserlichen Burg zu Prag*, „Mittheilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale” 1877, Bd. 3.
- Wurzbach Alfred von, *Die Vorgänge in der fürstlich Liechtenstein'schen Galerie*, „Wiener Allgemeine Zeitung” 1884, nr z 6.02.
- Zimmermann Heinrich, *Das Inventar der Prager Schatz- und Kunstkammer vom 6. Dezember 1621*, „Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien” 1905, Bd. 2, s. 13–75.

#### OPRACOWANIA

- Barocke Sammelkunst: Die Sammlung des Baron Samuel von Brukenthal*, Hrsg. J. Seewald, Wolfartshausen 2003.
- Barth Fritz, *Santini 1677–1723: Ein Baumeister des Barock in Böhmen*, Ostfildern 2004.
- Butterwick Richard, *Poland's Last King and English Culture: Stanislaw August Poniatowski, 1732–1798*, Oxford 1998.
- Cavanaugh Jan, *Out Looking In: Early Modern Polish Art, 1890–1918*, Berkeley 2000.

- Clegg Elizabeth, *Art, Design, and Architecture in Central Europe, 1890–1920*, New Haven 2006.
- Conlin Jonathan, *The Nation's Mantelpiece: A History of the National Gallery*, London 2006.
- Cozma Aurelia, Vlaicu Monica, *Samuel von Brukenthal: Homo Europaeus 1721–1803*, Sibiu 2006.
- Detailliertes Programm zur Reorganisation der kaiserlichen Gemäldegalerie in Wien*, w: Swoboda Gudrun, *Die kaiserliche Gemäldegalerie in Wien und die Anfänge des öffentlichen Kunstmuseums*, Wien 2013.
- Dulibić Ljerka, Pasini Tržec Iva, *Building the Cultural Capital of the New Nation – Zagreb's Museum Buildings at the Turn of the 19th to the 20th Century*, artykuł prezentowany na konferencji „Museum Envisioned: Architectural Competitions, 1851–1914 / Museumsvisionen: Architekturwettbewerbe 1851–1914”, która odbyła się w Berlinie w dniach 2–4 lipca 2015 roku.
- Dulibić Ljerka, Pasini Tržec Iva, Turković-Krnjak Filip, *Biskup Josip Juraj Strossmayer kao sakupljač slika starih Majstora*, Zagreb 2016.
- Ébli Gábor, *What Made a Museum „National” in the Nineteenth Century? The Evolution of Public Collections in Hungary*, w: *The Nineteenth-Century Process of „Musealization” in Hungary and Europe*, ed. E. Marosi, G. Klaniczay, Budapest 2006, s. 71–90.
- Філевич Наталія, *Львівська галерея мистецтв: Колектив та його директор*, Львів 2011.
- Grzybowski Stanisław, *Sarmatyzm*, Warszawa 1996.
- Guichard-Marneuf Maud, *Drafting Futures. The Birth of the Museum Institution in Cracow, 1868–1939*, „Centropa” 2021, Vol. 2, s. 113–130.
- Healy Maureen, 1883. *Vienna in the Turkish Mirror*, „Austrian History Yearbook” 2009, Vol. 40, s. 101–113.
- Hojda Zdeněk, Prial Roman, *Kunstverein nebo/oder Künstlerverein? Hnutí umělců v Praze 1830–1856 / Die Künstlerbewegung in Prag 1830–1856*, Praha 2004.
- Hoppe-Harmoncourt Alice, *Geschichte der Restaurierung an der k.k. Gemäldegalerie, T. 1: 1772 bis 1828*, „Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums” 2001, Bd. 2, s. 139–154.
- Houze Rebecca, *Hungarian Nationalism, Gottfried Semper, and the Budapest Museum of Applied Art*, „Studies in the Decorative Arts” 2009, Vol. 16, s. 7–38.
- Il Museo Revoltella di Trieste*, a cura di M. Masau Dan, Vincenza 2004.
- Judson Pieter M., *Culture Wars and Wars for Culture*, w: tegoż, *The Habsburg Empire: A New History*, Cambridge 2016, s. 269–332.
- Judson Pieter M., *Exclusive Revolutionaries. Liberal Politics, Social Experience, and National Identity in the Austrian Empire, 1848–1914*, Ann Arbor 1997.
- Haupt Herbert, *Das Kunsthistorische Museum. Die Geschichte des Hauses am Ring*, Wien 1991.
- Krueger Rita, *Czech, German, and Noble: Status and National Identity in Habsburg Bohemia*, Oxford 2009.
- Lanckorońska Karolina, *Wspomnienia wojenne*, Kraków 2001.
- Lhotsky Alphons, *Die Verteidigung der Wiener Sammlungen kultur- und naturhistorischer Denkmäler durch die erste Republik*, w: *Aufsätze und Vorträge*, Bd. 4: *Die Haupt- und Residenzstadt Wien: Sammelwesen und Ikonographie. Der österreichische Mensch*, Hrsg. H. Wagner, H. Koller, Wien 1974, s. 164–211.
- Meijers Debora J., *Kunst als Natur. Die Habsburger Gemäldegalerie in Wien um 1780*, Wien 1995.
- Miziołek Jerzy, *The Lanckoronski Collection in Poland*, „Antichità viva” 1995, Vol. 34, s. 28.
- Muzeum Czartoryskich. Historia i zbiory*, red. Z. Żygulski, A. Zamoyski, M. Rostworowski, Kraków 1998.
- Neumann Jaromír, *Die Gemäldegalerie der Prager Burg*, Prag 1966.
- Niessen James P., *Museums, Nationality, and Public Research Libraries in Nineteenth-Century Transylvania*, „Libraries and the Cultural Record” 2006, Vol. 41, no. 3.

- Oberhammer Vinzenz, *Michael von Munkácsy's Deckengemälde im Stiegenhaus des Kunsthistorischen Museums in Wien*, „Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien” 1974, Bd. 70, s. 221–317.
- Obrazárna v Čechách 1796–1918, ed. V. Vlnas, Praha 1996.
- Pemič Monika, „Die nationale Idee zog in unsere bürgerlichen Kreise ein” – Das Vereinshaus „Narodni dom” zu Ljubljana, „Zbornik za umetnostno zgodovino” 2006, n. v. 42, s. 92–113.
- Pemič Monika, *Heime der Nation: Die Vereinshäuser in Ljubljana und Maribor*, w: *Im Dienst der Nation: Identitätsstiftung und Identitätsbrüche in Werken der bildenden Kunst*, Hrsg. M. Krüger, I. Woldt, Berlin 2011, s. 237–245.
- Poulot Dominique, *Une histoire des musées en France: XVIII<sup>e</sup>–XX<sup>e</sup> siècle*, Paris 2008.
- Radvanyi Orsolya, *Les collections d'art de la famille Esterházy aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles et la naissance de la Pinacothèque nationale*, w: *Nicolas II Esterházy 1765–1833, un prince hongrois collectionneur: Une histoire du gout en Europe aux XVIII<sup>e</sup>–XIX<sup>e</sup> siècles*, éd. L. Posselle, Paris 2007, s. 86–91.
- Raffler Marlies, *Museum: Spiegel der Nation? Zugänge zur historischen Museologie am Beispiel der Genese von Landes- und Nationalmuseum in der Habsburgermonarchie*, Wien 2008.
- Šámal Petr, Brožová Kristýna, *Umění inspektora: Josef Karel Burde (1779–1848)*, Praha 2015.
- Samuel von Brukenthal. *Modell Aufklärung*, Hrsg. D. Damboiu, I. Mesea, Sibiu 2007.
- Scheicher Elisabeth, *Die Kunst- und Wunderkammern der Habsburger*, Wien 1985.
- Scheicher Elisabeth, *The Collection of Archduke Ferdinand II at Schloss Ambras: Its Purpose, Composition, and Evolution*, w: *The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe*, ed. O. Impey, A. McGregor, Oxford 1985, s. 29–38.
- Schorske Carl Emil, *Fin-de-siècle Vienna: Politics and Culture*, New York 1979.
- Schorske Carl Emil, *Museum in Contested Space: The Sword, the Scepter, and the Ring*, „Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien” 1995, Bd. 88, s. 10–20.
- Schreiber Renate, „Ein Galleria nach meinem Humor” *Erzherzog Leopold Wilhelm*, Wien 2004.
- Sheehan James J., *Museums in the German Art World. From the End of the Old Regime to the Rise of Modernism*, Oxford 2000.
- Skarby historii Polski. *Zakład Narodowy im. Ossolińskich gościem Wiednia*, red. M. Orzeł, S. Trela, Wrocław 2009.
- Slaviček Lubomír, *Die Auktionen der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde in den Jahren 1796–1835*, „Bulletin of the National Gallery in Prague” 2002–2003, Vol. 12/13.
- Slaviček Lubomír, „Sobě, umění, přátelům”: *Kapitoly z dějin sběratelství v Čechách a na Moravě 1650–1939*, Brno 2007.
- Stauter-Halsted Keely, *The Nation in the Village: The Genesis of Peasant National Identity in Austrian Poland, 1848–1914*, Ithaca 2001.
- Swoboda Gudrun, *Die kaiserliche Gemäldegalerie in Wien und die Anfänge des öffentlichen Kunstmuseums*, Wien 2013.
- Swoboda Gudrun, *Die Wege der Bilder: Eine Geschichte der kaiserlichen Gemäldesammlungen von 1600 bis 1800*, Wien 2008.
- Szelest Dmitrij, *Lwowska Galeria Obrazów. Malarstwo polskie*, Warszawa 1990.
- The Limits of Loyalty. Imperial Symbolism, Popular Allegiances, and State Patriotism in the Late Habsburg Monarchy*, ed. L. Cole, D.L. Unowsky, New York 2007.
- Thürlemann Felix, *Vom Einzelbild zum Hyperimage. Eine neue Herausforderung für die kunstgeschichtlicher Hermeneutik*, w: *Les herméneutiques au seuil du XXI<sup>ème</sup> siècle*, éd. A. Neschke-Hentschke, F. Gregorio, C. König-Pralong, Louvain 2004, s. 223–247.
- Unowsky Daniel L., *The Pomp and Politics of Patriotism: Imperial Celebrations in Habsburg Austria, 1848–1916*, West Lafayette 2005.

- Uskoković Jelena, *Prvih Osamdeset Godina Moderne Galerije u Zagrebu*, w: *Moderna Galerija, Zagreb. Povijest Palače, Ustanove, Obnove*, ur. I. Zidić, Zagreb 2005, s. 97–126.
- Veszprémi Nóra, *Displaying the Periphery: The Upper-Hungarian Museum and the Politics of Regional Museums in the Austro-Hungarian Monarchy*, „Visual Resources” 2018, [online] <https://doi.org/10.1080/01973762.2018.1483309> [dostęp: 11.09.2023].
- Vilimková Milada, *Dientzenhofer: Eine bayerische Baumeisterfamilie in der Barockzeit*, Rosenheim 1989.
- Waterfield Giles, *Palaces of Art: Art Galleries in Britain, 1790–1990*, London 1991.
- Winiewicz-Wolska Joanna, *Karol Lanckoroński i jego wiedeńskie zbiory*, Kraków 2010.
- Wolff Larry, *Idea Galicji. Historia i fantazja w kulturze politycznej Habsburgów*, tłum. T. Bieroń, Kraków 2020.
- Wyss Beat, *Hegel's Art History and the Critique of Modernity*, Cambridge 2011.

## The Museological Landscape of Austria-Hungary

### SUMMARY

The museum world was consequently multilayered, with older forms of collecting and display coexisting with emergent practices, purposes, and values often in conflict with one another. This is addressed in the article, which provides an overview of the museological landscape in the Habsburg domains, the origins of the most significant collections, and the evolution of museums during the nineteenth century.

### KEYWORDS

Museum, museology, collecting, Austria-Hungary, 18<sup>th</sup> c.