

Przestrzeń muzealna

*

ZDZISŁAW ZYGULSKI JUN.

Temat Sesji, pomimo łączników pomiędzy poszczególnymi hasłami-pojęciami: mecenas, kolekcjoner, odbiorca, nie jest spójny, jest siecią o szerokich okach, pojemną ale przeciekliwą, pozwalającą rzecz różnie interpretować. Krótko mówiąc, mecenas we właściwym ujęciu — opiekun twórców — wcale nie musi być kolekcjonerem, stosunek zaś odbiorcy do kolekcjonera i mecenasa może być najzupełniej obojętny. Istnieje natomiast czynnik spajający owe człony tematyczne: jest nim obiekt, zwykle obiekt sztuki. To nim, a nie artystą interesuje się mecenas, to on jest przedmiotem pożądania kolekcjonera i przedmiotem kontemplacji odbiorcy. Temat Sesji implikuje muzealność, dlatego, po pewnych wahaniach, zaproponowałem organizatorom rzecz o przestrzeni muzealnej.

Wynikiem zabiegów mecenasa i kolekcjonera jest zbiór obiektów, intencją zaś kolekcjonera, prawie zawsze, jest prezentowanie zbioru odbiorcy. Najdoskonalszą formą realizującą te intencje jest właśnie muzeum. Muzeum można zdefiniować jako kolekcję (lub kolekcje) udostępnioną widzom w stosownej przestrzeni. W tym przypadku mecenasem byłby fundator muzeum. Co prawda kolekcję można przechowywać w skrzyniach, szafach lub szufladach, można ją ewentualnie całkowicie skryć i zataić, ale mamy tysiączne przykłady tego, że najgłębszym pragnieniem kolekcjonera jest umuzealnienie zbiorów. Istotą muzeum jest dostępna dla widzów przestrzeń muzealna.

Tradycyjnie przestrzeń muzealną konstituował budynek muzealny homogeniczny (powstały dla zbiorów) lub heterogeniczny (adaptowany dla zbiorów). Przykłady są tu świetne: Propyleje ateńskie z pinakoteką z V w. p.n.e., Uffizi florenckie z ostatniej ćwierci wieku XVI, paryski Luwr ze swoją zachwycającą galerią z XVII w. Tradycyjną przestrzeń muzealną cechowała świątynność lub pałacowość (il. 2). Jest to całkowicie zrozumiałe, skoro wczesne kreacje muzealne wyini-

kały z kultu religijnego bądź z naturalnej ewolucji skarbców i kolekcji zamkowo-pałacowych. Ciśnienie tej tradycji było i jest wszechpotężne, sięgające do czasów obecnych, odczuwalne w projektowaniu i realizowaniu budynków muzealnych. Takie były pierwsze wolno stojące gmachy muzealne ery nowożytnej, wznoszone na terenie Niemiec (Kassel i Poczdam; il. 1), niewiele później w Rosji (Ermitaż w Petersburgu) i w Wielkiej Brytanii (British Museum w Londynie). Polska może się poszczycić stosunkowo wczesnym, z lat siedemdziesiątych wieku XVIII, lecz nie urzeczywistnionym projektem budynku Musaeum Polonicum Stanisława Kostki Potockiego. Pierwsze realizacje architektoniczne tego tematu, w początkach wieku XIX dokonane przez Chrystiana Piotra Aignera przy ogromnej roli mecenasowskiej księżny Izabeli Czartoryskiej, Świątynia Sybilli i Dom Gotycki w Puławach, choć niewielkie, wyróżniały się dojrzałością koncepcji i doskonałością przestrzeni muzealnej.

Przyćmienie stylu świątynno-pałacowego w budownictwie muzeów nastąpiło dopiero w wieku XX. Przyczyniły się do tego prądy antyhistoryczne i potrzeba ściślej funkcjonalności, osobiście kubizm, futurizm, konstruktywizm i szkoła Bauhausu, spośród zaś wybitnych twórców — Gropius, Le Corbusier, Mies van der Rohe, Niemeyer i inni. Przełomowym dokonaniem było założenie Muzeum Kröller-Müller w Otterlo w Holandii według projektu Van de Veldego; jest to zespół połączonych ze sobą, funkcjonalnych pawilonów w otoczeniu parkowym, z dala od aglomeracji miejskiej, tworzący nowe, zaskakujące warunki przestrzenne. Dzieło to inspirowało długą serię nowoczesnych budynków pawilonowo-parkowych pojawiających się w różnych częściach świata, szczególnie chętnie przejętych przez Japończyków, którzy styl ten skojarzyli ze swoją dawną architekturą pałaców i świątyń, będącą zresztą pochodzenia chińskiego. Z kolei należąca do tego szeregu znakomite muzeum sztuki nowoczesnej Louisiana koło Kopenhagi, ufundowane w 1958 r., przeniknięte zostało duchem japońszczyzny. Nie zamierzam przedstawiać tu rozwoju nowoczesnej architektury muzeów; uczyniłem to na innym miejscu¹. Trzeba jednak pokrótce scharakteryzować różne jej gatunki i odmiany pod względem cech przestrzennych.

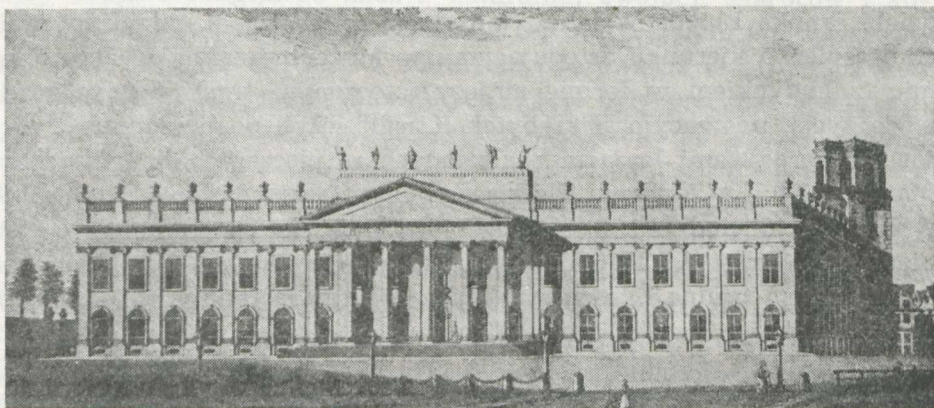
Próby skonstruowania muzeum jako ogromnej szklanej witryny (do oglądania również z ulicy, z samochodu, w nocy oświetlonej jak wystawa gigantycznego sklepu) podjął Mies van der Rohe, m.in. w Houstonie, w stanie Teksas. Niekonwencjonalne kształty architektoniczne, nasycone treściami symbolicznymi, pojawiały się w różnych zrealizowanych projektach, m.in. w Guggenheim Museum w Nowym Jorku,

¹ Z. Żygulski jun. *Muzea na świecie. Wstęp do muzealnictwa*. Warszawa 1982, oraz także *Problemy architektury muzeów* (w druku).

dziele Franka Lloyd Wrighta (w rodzaju wieży Babel, z labiryntową ślimacznicą o kierunku zstępującym), w Muzeum Izraela w Jeruzolimie (z budynkiem w formie amfory, otoczonym tryskającą w górę wodą życia, tworzącym „Przybytek Księgi”, czyli pomieszczenie zwójów z prorocत्वami Izajasza znalezionych w pieczarach nad Morzem Martwym) lub w Muzeum Philipsa, zwanym „Evoluon”, w Eindhoven w Holandii (z budynkiem w kształcie „latającego spodka”, który dopiero co wylądował z Marsa). W tej klasie niewiele mamy przykładów, są to bowiem trudne i kosztowne realizacje kontrowersyjnych i ambitnych projektów.

W ostatnich czasach przeważała idea budynku muzealnego w formie fortecy, kubicznego lub amorficznego bunkra. Ta tendencja bez wątpienia łączy się z powszechnym poczuciem zagrożenia, niebezpieczeństwem nowej wojny, tym razem nuklearnej i wszechniszczącej, a także ze strachem przed terroryzmem, wandalizmem, puczami i wojną domową. Ponieważ podstawową sprawą muzealnictwa jest przechowanie kolekcji — robi się wszystko, albo stara się zrobić wszystko, co możliwe, dla ochrony jej w warunkach krańcowych. Nowo wznoszone gmachy muzealne mają z reguły liczne kondygnacje podziemne, tajemne schrony i skarbcce odporne wobec megatonowych wybuchów nuklearnych, ale i ich elewacje upodobnione są do fortalicji, zbudowane z grubych gładkich murów, bez okien, z dobrze strzeżonymi wrotami, czasem nawet z fosą pełną wody, jak np. w Muzeum w Melbourne w Australii. Nie ma większego kontrastu niż stary (choć ukończony w 1941 r.), o klasycyzujących formach budynek Narodowej Galerii Sztuki w Waszyngtonie i dołączony doń ostatnio aneks tzw. East Building (il. 3).

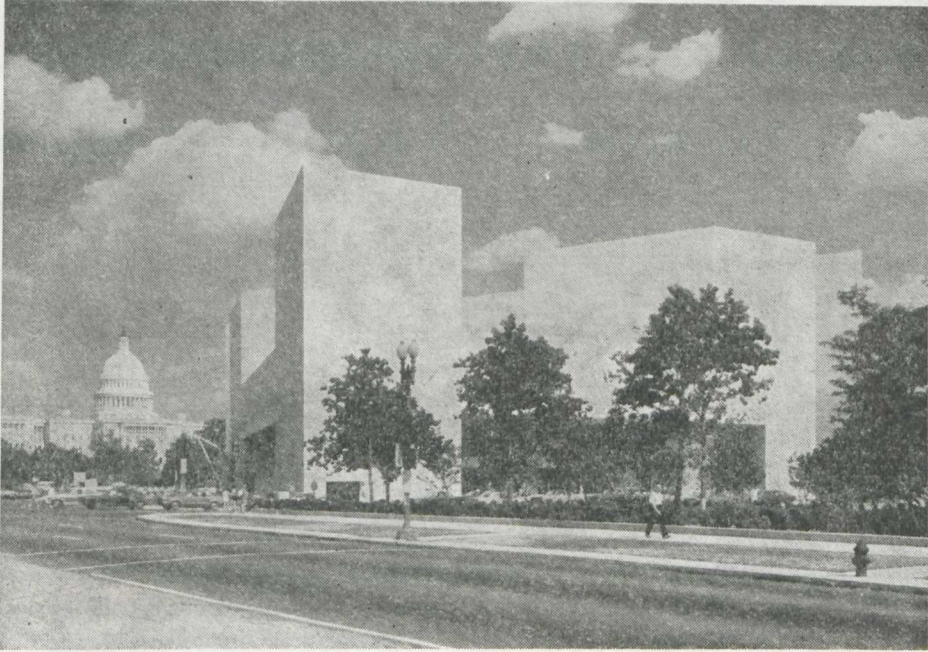
Niezależnie od czasu i stylu budynek muzealny stwarza przestrzeń charakterystyczną, jedyną w swoim rodzaju. Najbardziej wybitną jej cechą jest wyodrębnienie od pozostałej przestrzeni miejskiej lub wiejskiej. Ta cecha kojarzy muzeum z innymi, starszymi kreacjami architektonicznymi, jak zamek (mający w samej nazwie ową kwalifikację), pałac, świątynia, teatr, cyrk. Wyodrębnienie polega na zastosowaniu swoistych zagród, wału, płotu lub muru, opasaniu ogrodem, wytyczeniu dziedzińca lub podwórza, aplikowaniu rozbudowanych schodów, a przede wszystkim bramy z wrotami, czasem z kordegardą. Istotną cechą tego wydzielenia jest narzucenie swoistej aury, w której obowiązują specjalne prawa i sposoby zachowania się. Inne oczywiście i zmienne w czasie prawa (zwykle niepisane) rządzą świątynnym *sacrum*, reżimem pałacu, atmosferą teatru — inne zaś muzeum, ale istnieją pewne rysy wspólne. Ważne jest samo przejście z „codziennosci” i „potoczności” własnego mieszkania, ulicy i zakładu pracy w strefę „odsświętną”, o całkowicie odmiennym klimacie odczuć. Im to przej-



1. Musaeum Fridericianum w Kassel, wzniesione w latach 1769 - 1779, jeden z pierwszych na świecie samoistnych budynków muzealnych



2. Gmach Kunsthistorisches Museum w Wiedniu, zbudowany w latach 1872 - 1889, przykład pałacowej architektury muzealnej



3. „Skrzydło Wschodnie” National Gallery of Art w Waszyngtonie, otwarte w 1979 r., przykład nowoczesnej „bunkrowej” architektury muzealnej

ście jest dłuższe i bardziej skomplikowane, tym lepiej, gdyż adaptacja psychiczna wymaga po prostu czasu. Można tu zatem mówić o tzw. służbie psychologicznej. W niektórych przypadkach polega ona na konieczności pokonania wzniesienia. Klasycznym przykładem jest tu wyniesienie Akropolu, a zarazem i propylejskiego muzeum, ponad poziom miasta Aten. Podobnie świetnie usytuowany jest u nas Wawel, nie bez powodu zwany polskim Akropolem. W tym samym znakomitym szeregu stoją muzea: na Kapitolu i na Watykanie w Rzymie, w Starym Seraju w Stambule, na Kremlu w Moskwie, w Alhambrze w Grenadzie, w Chapultepec — na Wzgórzu Pasikoników w Meksyku, a także w Filadelfii, gdzie w braku starej świątyni lub zamku grecki Akropol odtworzono po prostu na wzniesieniu ponad miastem. Jeśli nie ma pagórka naturalnego, budynek muzealny stawia się na sztucznym parapacie, przystosowując doń odpowiednie schody i rampy. Jeszcze częściej ową „służę” tworzy właśnie park, ogród, dziedziniec lub podwórze — i tu przykłady są niezliczone. W ciasnej zabudowie miejskiej „służą” bywa, dość nieoczekiwanie, winda, jak we wspomnianym Muzeum Guggenheima w Nowym Jorku, wynosząca widzów na szczyt wieży, gdzie rozpoczyna się trasa zwiedzania.



4. Armeria Reale w Turynie, przykład adaptacji wnętrza pałacowego do celów muzealnych (stan w 1980 r.)

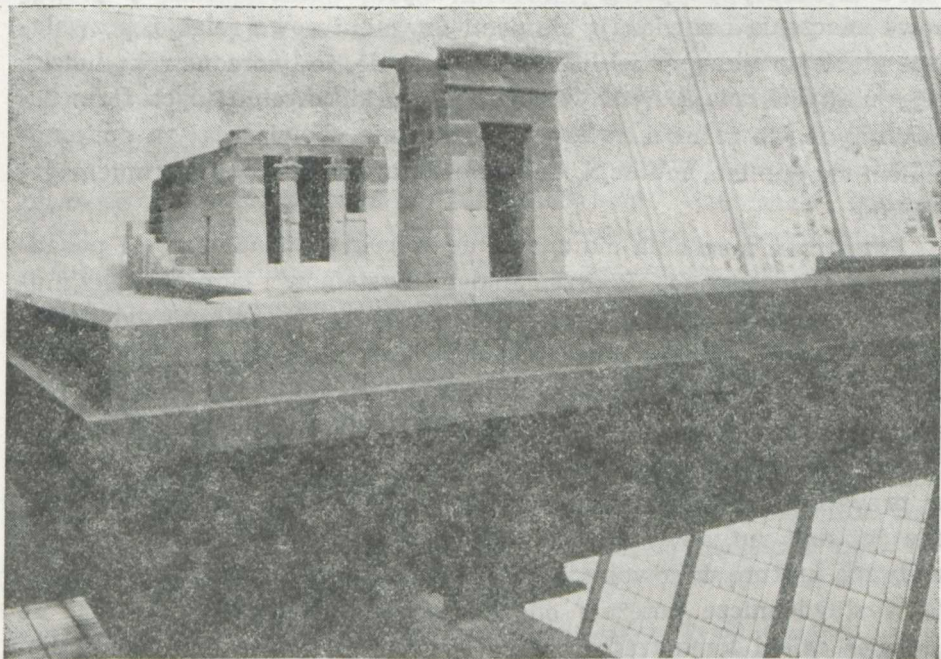
5. Konwencjonalna i neutralna przestrzeń muzealna galerii obrazów w Rijksmuseum w Amsterdamie (stan w 1980 r.)





6. Przestrzeń muzealna izolowana i impresyjnie zaciemniona w Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz — Museum für Islamische Kunst, Berlin-Dahlem (stan w 1980 r.)

7. Przestrzeń muzealna całkowicie przeszklona (gabłota architektoniczna) dla pomieszczenia egipskiej świątyni z Dendur, tzw. Skrzydło Sacklera w Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku (stan w 1980 r.)



Przestrzeń muzealna tworzy naturalne środowisko obiektów muzealnych. Obiekt muzealny jest dowolnym przedmiotem wyłączonym z bieżącego życia i obdarzonym specjalnym statusem. Obiekt taki za traca pierwotną funkcję, z wyjątkiem przedmiotu wytworzonego wyłącznie z tą myślą, aby stał się obiektem muzealnym.

Przeciwnicy muzeum dopatrują się oznak śmierci, a co najmniej uwiądu przedmiotu po przemienieniu go w obiekt muzealny. Chętnie nazywają muzea cmentarzyskami sztuki. Widzą w muzeach największe niebezpieczeństwo dla żywej, pulsującej, organicznej sztuki, organicznie z życiem związanej. Przerażeni są mumifikacją muzealną, reżimem narzucanym przez rutynę muzealną, odziedziczoną głównie po XIX w. Ich racje są jednak tylko częściowe i dotyczą przede wszystkim sztuki najnowszej, właśnie z życiem bieżącym splecionej. Nie ma, jak dotąd, innego sposobu przechowywania i wykorzystywania kolekcji historycznych. Co prawda, niepowetowane są straty pierwotnej funkcji i pierwotnego kontekstu (nawiasem mówiąc historia sztuki nie jest niczym innym, jak poszukiwaniem zagubionego kontekstu), ale są też i nader pozytywne strony umuzealniania przedmiotów o znaczeniu historycznym oraz przedmiotów wybranych z otaczającego nas świata. Kolekcja stwarza niebывałą okazję współistnienia przedmiotów, jakie w normalnym potoku rzeczywistości nigdy nie mogłyby się spotkać. Daje sposobność do naukowych porównań i badań, budzi refleksję nad sensem mechanizmu narodzin i życia przedmiotów, także dzieł sztuki, nad ich ewolucją i typologią. Obiekty w przestrzeni muzealnej zyskują nowe znaczenia i zawiązują się pomiędzy nimi nowe relacje, pozwalające głębiej wniknąć w ich istotę. Okazuje się, że tworzone ręką ludzką przedmioty układają się w szeregi zbliżone do ewoluujących form organicznych, do roślin i zwierząt, z podobnie obowiązującym doskonaleniem się odmian, mutacją, dobozem naturalnym i obumieraniem gatunków.

Przestrzeń muzealna ma znaczenie szerokie, ponadlokalne i ponadnarodowe — światowe. Poprzez analogię systemów i łączność sieci muzealnej powstaje ogólna, jednorodna struktura. Niezależnie od istniejących kolekcji obiekty muzealne mogą być dowolnie układane w nowe konstelacje, promieniujące nowym, niespotykanym blaskiem. Jesteśmy dopiero u samego progu ujęcia kolekcji systemami komputerowymi. Udoskonalenie i upowszechnienie tych systemów otworzy w przyszłości niewiarygodne możliwości badawcze i wystawiennicze. Ale już dziś rutynowy system muzealny pozwala prezentować każdą wybraną kulturę w dowolnym kraju świata, pozwala też kreować dzieła wystawiennicze potężnie oddziałujące na psychikę społeczną. To przecież dzięki temu tradycyjnemu systemowi można było skonstruo-

wać wystawę o tak wielkiej ekspresji i sile, jak „Polaków portret własny”² Marka Rostworowskiego.

Przestrzeń muzealna dzieli się na dwie części: część podstawową, służącą do przechowywania i ekspozycjonowania obiektów, oraz część służebną, z pomieszczeniami administracji, personelu naukowego i oświatowego, z pracowniami i warsztatami, biblioteką i audytorium, stoiskami wydawnictw i pamiątek, z salami rekreacyjnymi.

W rozważaniach teoretycznych nad ekspozycją, błędzących na pograniczu estetyki i filozofii, brak zwykle definicji głównych pojęć dotyczących tematu. A przecież zawsze, w każdym przypadku wystawy mamy do czynienia z trzema ściśle ze sobą powiązаныmi elementami: z przestrzenią ekspozycyjną, z wystawionymi obiektami (czyli ekspozatami) oraz z odbiorcami wystawy — zwiedzającymi. Cechy tych elementów i ich wzajemne relacje powinny być przede wszystkim przedmiotem analiz.

Przestrzenią ekspozycyjną, będącą częścią szerszej przestrzeni muzealnej, nazywamy więc określone miejsce przeznaczone dla ekspozatów. Przestrzeń ta ma zwykle charakter zamknięty, ograniczony ścianami budynku muzealnego (il. 5, 6, 7). Może to być hall, galeria, sala, gabinet, pokój, sień lub korytarz, a nawet klatka schodowa, ale bywa też przestrzeń otwarta: dziedziniec, podwórze lub ogród muzealny. Dla skansenu przestrzeń wyznaczona jest obrębem parceli. Zamknięta przestrzeń ekspozycyjna musi być odpowiednio oświetlona, klimatyzowana i zabezpieczona przed intruzami wszelkiego rodzaju. Przestrzeń ekspozycyjna ma wszelako jeszcze inne właściwości, doświadczane przez odbiorcę, a więc natury psychologicznej lub czysto fizycznej, układające się w kategorie przeciwstawne: monumentalność — intymność, przestrzenność — poczucie ciasnoty, jasność — mroczność, ciepło — zimno, suchość — wilgotność, przewiewność — duszność, płaskość — wielostopniowość lub nachylenie, kubiczność (kancistałość) — zaokrąglenie, bezbarwność — kolorowość, nieozdobność — ozdobność, bezwonność — zapach (ważny jest gatunek zapachu). Tych kategorii może być na pewno więcej, a wszystkie one w określony sposób oddziałują na kształt i odbiór ekspozycji. Oto kilka przykładów. Monumentalność wielkiej galerii Luwru z obrazami dużego formatu jest przeciwstawieniem intymności wnętrza muzealnego zamku w Chantilly, wypełnionych miniaturami, obiektami złotnictwa i biżuterią. Słoneczna jasność Muzeum na Akropolu w Atenach kontrastuje z mrokiem sal z rzeźbą indyjską Muzeum w Cleveland, gdzie ów mrok trafnie wprowadza nas w świat odległy i tajemniczy, kojarząc się z nastrojem indyjskich świątyn-grot. Mroczność i wilgotność jest właściwa

² Wystawa w Muzeum Narodowym w Krakowie, październik 1979 - luty 1980; por. też *Polaków portret własny*. Kraków 1979 (zbiór esejów wydany w związku z wystawą).

Muzeum Historycznemu więzienia na Spielbergu w Brnie morawskim, a u nas — choćby janosikowym lochom muzeum niedzickiego. Nachylenie i zaokrąglenie przestrzeni ekspozycyjnej jest decydującą, choć nie przez wszystkich aprobowaną cechą wspomnianego już dwukrotnie Muzeum Guggenheima. Zapach kamfory i herbaty przenika muzeum-statek „Cutty Sark” w Greenwich pod Londynem. We wszystkich tych przypadkach działają czynniki zamierzone lub niezamierzone, ale zawsze ocenialne i oceniane przez zwiedzających, pozytywnie lub negatywnie.

Najbardziej pożądane jest przystawanie zbioru eksponatów do przestrzeni ekspozycyjnej, do muzealnego budynku. Nie zawsze musi to być gmach zakomponowany specjalnie dla zbioru (il. 4), ale wtłaczanie na siłę kolekcji nieadekwatnej do budynku historycznego jest prawie zawsze błędem. Stąd też nieuzasadniony wydaje się projekt stworzenia imitacji czy też namiastki paryskiego Centre Pompidou w warszawskim Zamku Ujazdowskim.

Trzy są główne motywy kierujące ludzi do muzeum sztuki: motyw estetyczny, czyli pragnienie doświadczenia piękna, motyw romantyczny lub eskapizm, czyli pragnienie porzucenia, choć na krótki czas, świata codziennego, wreszcie motyw intelektualny albo chęć zaspokojenia żądzy wiedzy. O tych motywach zwykle wiedzą urządzający wystawy muzealne i starają się do nich dostosować, wybierając taki lub inny *modus*. Oczywiście, widz idealny, pozostający w harmonii ze sobą i otoczeniem, odpowie na każde z tych podejść prawidłowo.

Przestrzeń muzealna ma szczególne znaczenie w zjawisku tzw. zmęczenia muzealnego, przeżywanego nie tylko przez masy zwiedzających, ale także przez historyków sztuki i muzeologów, a więc profesjonalistów przygotowanych do obcowania z kolekcjami. Wydaje się, że we wszystkich przeżyciach ludzkich obowiązuje charakterystyczny rytm, układający się w triadę: przygotowanie (preliminaria lub preludium), szczyt (klimaks) i odprężenie (relaks lub refleksja). Rytm ten odczuwalny jest dobitnie w dziełach literackich, zwłaszcza dramatycznych, oraz w muzyce; on zresztą jest cechą idealnego aktu erotycznego. Złączony z przestrzenią muzealną układ ekspozycyjny może być zgodny z takim właśnie rytmem odbioru i przeżycia emocjonalno-intelektualnego u widza, przestrzeń zaś muzealna powinna sprzyjać takiemu przeżyciu. Na tym właśnie polegała fenomenalna dramaturgia wystawy Marka Rostworowskiego. Preludium rozgrywało się na owych ciężkich schodach Nowego Gmachu Muzeum Narodowego w Krakowie, pokrytych napisami-cytatami, szczyt dramatu — w wielkiej sali sarmackiej z *Rejtanem* Matejki, długa zaś refleksja — w salach zstępujących, ilustrujących dalsze dzieje narodu. Analogicznego rytmu nie da się w pełni zrealizować w muzeach-gigantach, takich jak Luwr,

Ermitaż lub Metropolitan Museum of Art. Ogrom ich gmachów i liczba sal ekspozycyjnych przekracza jednorazową pojemność odbiorczą widza, dlatego też należy absolutnie unikać prób ogarnięcia owych muzealnych monstrów za jednym zamachem. Właściwy odbiór można w nich uzyskać jedynie w poszczególnych działach ekspozycyjnych lub na wystawach specjalnych, czasowych.

Jak powiedziano, przestrzeń muzealna nie jest jednoznaczna z budynkiem muzeum. Zdarzało się to już w starożytności: w ekspozycji foralnej, na hipodromach oraz w takich utworach, jak Villa Hadriana w Tivoli pod Rzymem, gdzie ustawiono zespół budynków quasi-skan-senowych, kopiujących sławne dzieła architektury i rzeźby monumentalnej z różnych stron ówczesnego imperium rzymskiego. W naszych czasach zaistniała tendencja rozszerzenia pojęcia muzeum na zespoły architektoniczno-archeologiczne *in situ*, dzielnice miast zabytkowych lub nawet całe miasta (jak Wenecja, Carcassone, Ávila lub Visby, u nas zaś Biecz, Sandomierz lub Zamość), wreszcie na parki narodowe, rezerваты przyrody, a nawet ogrody zoologiczne i botaniczne.

Niespodziewanie sztuka nowoczesna w niektórych swych przejawach stanęła w ostrej opozycji do tradycji muzealnej. Zaczęło się od futurystów i ich szokującego hasła „spalić muzea”. Hasła tego wprawdzie nikt nie kwapił się realizować, ale w miarę ewolucji sztuki najnowszej, zwłaszcza po II wojnie światowej, na jaw wyszła bezsilność tradycyjnego muzeum wobec awangardowych zjawisk artystycznych, jak happening, fluxus, performance i konceptualizm, nieporadność środków technicznych i naukowych oraz nieprzystawalność dotychczasowej przestrzeni muzealnej. Mało uchwytnie i efemeryczne dzieła, typowe dla sztuki najnowszej, wymykały się sposobom rutynowej prezentacji muzealnej. Wysunięto więc żądania radykalnej zmiany systemu wystawiennictwa i muzealnictwa, jednocześnie atakując je za chęć tworzenia wystaw, które same są dziełami sztuki, niweczącymi kreację indywidualną na rzecz arbitralnie wykonywanej nowej, quasi-artystycznej całości. Pisał o tym Piotr Krakowski, cytując m.in. wypowiedź nowojorskiego konceptualisty Roberta Smithsona: „Muzea są jak szpitale i więzienia: mają oddziały, cele i neutralne pomieszczenia. Nazywamy je galeriami. Ponieważ sale muzealne, jako neutralne, nie mają własnego życia, zostaje w nich zniweczony ładunek wybuchowy dzieła sztuki, które jest tam wystawiane, staje się ono częścią dekoracji, wyizolowanym od świata zewnętrznego obiektem, którym można dowolnie manipulować. Także puste, białe, przepelnione światłem pomieszczenie jest zawsze przecież ujarzmione poprzez swoją nijakość. Dzieła sztuki, które w takich pomieszczeniach są oglądane, zdają się być poddawane estetycznej rekonwalescencji. Są jak niedołążni inwalidzi, którzy czekają na to, aby ich krytycy uznali za uleczonych lub

nieuleczalnych. Zadaniem wartownika-dyrektora jest przede wszystkim oddzielić sztukę od ludzi, a dopiero potem ją zintegrować. Dzieło sztuki jest gotowe do skonsumowania przez publiczność wtedy, gdy stało się neutralne, nieszkodliwe, abstrakcyjne, bezpieczne i obojętne politycznie”³.

Nie zawsze jednak głosy znawców sztuki nowoczesnej są tak zjadliwe w stosunku do tradycyjnej przestrzeni muzealnej. W wywiadzie zamieszczonym w czasopiśmie „Projekt” Mariusz Hermansdorfer z Wrocławia wypowiedział się załączeniem sztuki dawnej i nowoczesnej w jednej przestrzeni muzealnej, dając tego przykład w odpowiednio zaaranżowanym hallu Muzeum Narodowego we Wrocławiu, chociaż postulował jednocześnie kreację muzeum-forum zamiast dawnego muzeum-świątyni⁴.

Nie sądzę, żeby sztuka nowoczesna, najnowsza i ta, która pojawi się w przyszłości, mogła zrezygnować z tak czy inaczej zorganizowanej przestrzeni muzealnej, w której jedynie może przetrwać, w której pozostawić może swój ślad lub choćby najdelikatniejszy zarys. Utwierdza nas w tym radosna nowina: otóż apostoł awangardy artystycznej, Tadeusz Kantor, w roku ubiegłym powołał do życia swe własne muzeum przy ulicy Kanoniczej w Krakowie. Zresztą najwspanialszym przykładem nowoczesnej przestrzeni muzealnej jest właśnie paryskie Centre Pompidou, „Beaubourg”.

Każda przestrzeń muzealna, zarówno ograniczona architekturą, jak i wolna, ma charakter zamknięty i obronny, antagonistyczny wobec potocznej rzeczywistości, pełnej dynamicznych, a często samoniszących fluktuacji. Przestrzeń muzealna jest zarazem częścią sfery nadrzędnej, mającej jedyną trwałą wartość wytworzoną przez człowieka. Mam oczywiście na myśli sferę ludzkiej kultury, której dorobek przekazywany jest przez wieki, niby pochodnia rozpraszająca otaczającą nas ciemność. Ale i ta sfera może być zniszczona, pochodnia może zgasnąć. W naszych czasach, zwłaszcza w ostatnich latach, zwłaszcza w ostatnich miesiącach zagrożenie to niepomiaralnie wzrosło. Mnożą się przypadki agresji wobec sfery muzealnej i akty gwałcenia jej sakralności, ataki, w wyniku których część muzealnego bogactwa ulega grabieży, rozproszaniu lub unicestwieniu. Nam przypadł zaszczytny, ale jakże trudny obowiązek ochrony tej przestrzeni od niebezpieczeństw zewnętrznych, ale także i wewnętrznych. Trzeba ogłosić stan alarmowy, skupić siły i bronić tych wartości, które uważamy za najcenniejsze i dzięki którym jesteśmy zjednoczeni w ogólnym dorobku kultury światowej. W przestrzeni muzealnej, świadomie lub podświad-

³ P. Krakowski *O sztuce nowej i najnowszej*. Warszawa 1981, s. 141-142.

⁴ Wywiad Wojciecha Skrodzkiego z Mariuszem Hermansdorferem („Projekt” nr 4, 1981, s. 14-19).

