

RECENZJE

MARIA POPRZĘCKA

„NOWY WYMIAR” SUKIENNIC

„Jest to jedno z tych miejsc, które – jak Wawel – odwiedzić powinno «każde polskie dziecko»” – tak o Galerii w Sukiennicach pisała przed paroma laty dyrektor krakowskiego Muzeum, Zofia Gołubiew¹. Nic zatem dziwnego, że otwarcie „nowych Sukiennic” czyli Galerii Sztuki Polskiej XIX wieku Muzeum Narodowego w Krakowie latem 2010 roku odbyło się niezwykle okazale, z rządowo-kościelnym ceremoniałem i szeregiem imprez towarzyszących. Medialno-eventowy charakter inauguracji wyremontowanych Sukiennic odsunął dyskusję na temat zasadniczy – co zaprezentowano jako nową galerię dziewiętnastowiecznej sztuki polskiej? Przy okazji można zauważyć, że uroczyste otwarcia instytucji muzealnych, w które zaangażowano oficjalne prestiże i duże pieniądze, blokują merytoryczną dyskusję nie tylko w tym wypadku. Tak samo rzecz się miała z warszawskim Muzeum Chopina, gdzie poprzestano na marketingowym zapewnieniu, iż mamy do czynienia z „najnowocześniejszym muzeum biograficznym w Europie”², z pustym dworkiem w Żelazowej Woli, gdzie rzekomo „sterylna biel wnętrza i minimalistyczny przekaz sprzyjają skupieniu” czy „Krakowem w 3D” zalecanym wręcz jako „najnowocześniejsze muzeum w Europie”.

„Nowe Sukiennice” to kolejna już odsłona Galerii Sztuki Polskiej, która od początku powstania krakowskiego Muzeum Narodowego związana była z Sukiennicami. Pierwsza ekspozycja (1883) obej-

mowała zarówno zbiory sztuki dawnej, jak i współczesnej, jaką były wtedy obrazy Siemiradzkiego i Matejki, a także dokupywane płótna Gierymskiego czy Chełmońskiego. Wyodrębnienie Galerii Sztuki Polskiej XIX wieku od Oświecenia do Młodej Polski nastąpiło dopiero w latach 1950–1956 za dyrektury profesora Tadeusza Dobrowolskiego. Wtedy też nadano ekspozycji chronologiczno-stylowy porządek i nowoczesną w owym czasie aranżację, likwidując typowe dla XIX wieku gęste, wielokondygnacyjne zawieszenie obrazów i nasycone kolory ścian. Ten układ był w zasadzie utrzymywany, także po generalnym remoncie w latach 1957–1962. Istotne dla całości ekspozycji było przeniesienie *Holdu pruskiego* Jana Matejki i *Czwórki* Józefa Chełmońskiego na ściany zamykające dwie wielkie sale, co wyznaczyło główne osie całego kompozycyjnego układu. Te dwie dominanty ekspozycji zachowali także twórcy nowej wystawy, otwartej w 1975 roku. Autorem jej scenariusza był profesor Mieczysław Porębski, który pełniąc w latach 70.–80. XX wieku funkcję wicedyrektora Muzeum otrzymał szansę nadania własnego, autorskiego kształtu najstarszej polskiej galerii, unaocznienia swej wizji XIX wieku, którą dotąd prezentował w pracach naukowych. Jako człowiek całe życie związany z artystami, dokonał tego we współpracy z Andrzejem Pawłowskim, jedną z najbardziej interesujących i wszechstronnych postaci ówczesnego życia artystycznego oraz z doświadczonym wystawiennikiem, Janem Kolanowskim.

„Kiedyśmy z Andrzejem Pawłowskim rzeczywiście przebudowywali Sukiennice od początku do końca – wspominał profesor Porębski w 1987 roku – postanowiliśmy nadać ekspozycji charakter retro, co było w owym czasie pewną nowością, to działo się na kilkanaście lat przed otwarciem nowego

¹ Zofia Gołubiew [wstęp do]: Mieczysław Porębski, *Galeria Sztuki Polskiej XIX wieku w Sukiennicach*, Kraków 2005, s. 5.

² Zapowiedziana została publikacja *Muzeum Chopina w Warszawie. Nowa ekspozycja stała od konkursu do otwarcia*, NIFC, Warszawa 2011, która może otworzyć merytoryczną dyskusję nad ekspozycją.

paryskiego muzeum na Quai d'Orsay. Stąd powrót do pompejańskiego koloru ściany, na którym malarstwo akademickie, historyczne, *Pochodnie Nerona* czy *Hold pruski* nabierają blasku i tłumaczą się bardziej niż w higienicznej białej sali współczesnego gmachu muzealnego. I wtedy zdecydowaliśmy też, że będą palmy, niestety nie udało się znaleźć kanap, ale jest za to bardzo piękny czerwony dywan do Sali *Czwórki* Chełmońskiego. Andrzej pamiętał nawet o złoconym – prawdziwe, płatkowe złoto! – gzymsie nad świetlikiem, żeby trochę tego złotego światła wprowadzić do wnętrza, gdzie i ramy też są złote... Specjalnie odszukiwało się stare ramy po magazynach, na przykład do *Wernyhory*, żeby ten obraz miał właściwą sobie, zgodną ze starymi fotografiami oprawę. Czuję się na tyle usprawiedliwiony w tej przebudowie, że była to właśnie próba uchwycenia tradycji, klimatu naszego muzeum z czasów, kiedy ono powstawało, kiedy się kształtowało, klimatu, który potem się wytracił [...] Wieszając [obrazy] po «dziewiętnastowiecznemu», gęsto, wysoko, chyba podwoiliśmy ilość eksponatów. Trzeba zresztą powiedzieć, że ta nasza galeria nigdy nie była gotowa, ciągle się tam jeszcze coś zmieniało, jeżeli nagle odkryło się w magazynie jeszcze jedno nieznanne, zapomniane płótno warte pokazania, trzeba było znaleźć dla niego miejsce. Nad salą Michałowskiego pracowaliśmy długo i ciągle nie była w naszym przekonaniu skończona, choć dbaliśmy o to, żeby nie zatracić jej raz ustalonej dyspozycji. Tak więc dla mnie muzeum idealne to muzeum, które pamięta o swych początkach, które je respektuje, i na nich buduje dalszą koncepcję możliwie trwałej ekspozycji³.

Sukiennice to przestrzeń trudna. Dwa, stosunkowo niewielkie pokoje wejściowe i dwie, rozkładające się na boki, wielkie długie sale z górnym oświetleniem. Paradoksalnie, ta niedogodna sytuacja stała się dla Porębskiego punktem wyjścia dla koncepcji wystawy, dla jej merytorycznego i ekspozycyjnego kształtu. Na wstępie – jasna, „oświeceniowa” sala Bacciarellego z malarstwem czasów stanisławowskich. Za nią na wprost – kryjący się wśród ciemnej zieleni ścian wielki samotnik, jedyny w polskiej sztuce bliski romantycznej frenezji malarskiej Piotr Michałowski. Natomiast dwie wielkie sale, nazwane Salą Hołdu i Salą Czwórki obrazowały dwa potężne żywioły ówczesnego polskiego malarstwa: Historię i Naturę. Widza, wchodzącego do zanurzonej w pompejańskiej czerwieni

sali Historii, zatrzymywał ekran, uderzający ekspresją natchnionej postaci *Wernyhory* Matejki. Ten obraz w koncepcji Porębskiego miał być kluczem dla „wieszczego”, a zarazem uwikłanego w bolesną współczesność charakteru polskiego malarstwa historycznego. Jego drugie oblicze – medytacyjne, rozpamiętujące – zapowiadało arcydzieło Henryka Rodakowskiego *Portret generała Dembińskiego*, umieszczone po przeciwnej stronie ekranu. Te dwa obrazy były wizualnymi i treściowymi zwornikami całej sali Historii. Dopiero minąwszy ekran, widziało się ją w całości, w długiej perspektywie, zamkniętej „weneckim” splendorem matejkowskiego *Hołdu pruskiego*. Płótna na bocznych ścianach, w tym także te wielkie rozmiarami, jak *Pochodnie Nerona* Siemiradzkiego czy *Kościuszko pod Racławicami* Matejki podporządkowane były jednej koncepcji i wspólnemu dramaturgicznemu zamysłowi. To nie była tylko muzealna sala. Staliśmy wobec przejmującej wizji polskiej przeszłości, jaką dziewiętnastowieczni artyści stworzyli ku podtrzymaniu narodowego ducha, ale i ku przestrodze.

A po przeciwległej stronie – żywioł Natury. Ta wielka sala efektownie otwierała się na pędzącą wprost na widza *Czwórkę* Chełmońskiego. Na ścianach w miejsce czerwieni – szarość. Ona była cichym kontrapunktem dla swojskich krajozłoków, tych wszystkich różanych świtów, sinych zmierzchów, płowych pól i białych obłoków. Tak ukazano drugą stronę dziewiętnastowiecznej sztuki narodowej, ukształtowaną nie przez przywoływanie świetnej i trudnej przeszłości, lecz przez odniesienie do skromnego polskiego pejzażu i prostego polskiego ludu.

Ta odsłona Galerii w Sukiennicach, otwarta w 1975 roku, zgodnie oceniana była jako najmańdrzejsza i najpiękniejsza ekspozycja stała w polskim muzealnictwie. Wobec zbliżającego się – absolutnie koniecznego – remontu gmachu Sukiennic, dyrekcja zapewniała iż „nie zamierza czynić żadnych zmian w układzie ekspozycji (...) która, mimo, że nie jest już «nowa», wcale się – w naszej opinii – nie zestarzała. Przeciwnie, stale dostrzegamy jej wielką wartość poznawczą i estetyczną, jej znaczenie dla poszerzania znajomości historii naszej sztuki, a opinie publiczności często nas w tym osądzie utwierdzają⁴. Rychło po tych zapewnieniach przyszła jednak zmiana decyzji.

Trudno dociekać, czym była spowodowana. Na pewno nie była odpowiedzią na muzealny „dyskurs krytyczny”, niosący gwałtowny element autokry-

³ Krystyna Czerni, *Nie tylko o sztuce. Rozmowy z profesorem Mieczysławem Porębskim*, Wrocław 1992, s. 167–168.

⁴ Z. Gołubiew, *Wstęp*, s. 5.

tyki, demistyfikacji, zwątpienia w prawomocność muzealnych działań⁵. Nie wynikała także z refleksji wywołanej toczącą się od dłuższego już czasu, także w Polsce, fundamentalną teoretyczną debatą nad funkcjami i charakterem instytucji muzealnych⁶. Bo trzeba przyznać, że galeria w Sukiennicach jest w wyjątkowej sytuacji. Ciśnienie tradycji miejsca zwalnia tu z konfrontacji z wielkimi problemami współczesnego muzealnictwa. Niewątpliwa proveniencja kolekcji odsuwa nie tylko problemy rewindykacyjne, lecz także oskarżenia mogące płynąć ze strony postaw „postkolonialnych”. Historyczna geneza galerii, jej niepisany, lecz uświęcony status zabytku narodowego w dużej mierze tłumią – jak dotąd – krytyczne rewizje jej założeń, tak dawnych jak obecnych. Tenże historyczny, rzecz można nienaruszalny charakter Sukiennic czyni w ich wypadku bezzasadnymi próby przełamania etnocentryzmu „galerii narodowych”, jakie podejmowane są obecnie w warszawskim Muzeum Narodowym. Chyba nikt nie miał tu pokus dekonstrukcyjnych⁷. Ale pojawiła się pokusa besserwiserska.

„Traktując z całym szacunkiem poprzednią wystawę prof. Porębskiego (...) z uwagi na fakt, że badania nad sztuką polską XIX wieku w ciągu ostatnich 30 lat bardzo się rozwinęły, mogłyśmy jako historyczki sztuki pozwolić sobie na (...) refleksję dotyczącą już nie tylko wybitnych osobowości, ale całych nurtów i kierunków, które były istotne dla sztuki polskiej tego okresu. To właśnie zaakcentowałyśmy w poszczególnych salach...” – mówi jedna z autorek ekspozycji⁸. W ostatnich dziesięcioleciach (w wielkiej mierze właśnie dzięki pracom i inspiracjom profesora Porębskiego) badania nad XIX-wiecznym malarstwem polskim istotnie „bardzo się rozwinęły”, ale w dokładnie odwrotnym kierunku, niż to zrozumiały pracownicy krakowskiego muzeum, którym powierzono „nowe Sukiennice”. Historia sztuki skutecznie wy-

zwoiliła się z szatkujących ją -izmów na rzecz badania i objaśniania wielkich procesów historyczno-artystycznych, ujawniania nieciągłości historii, analizy ścierania się tradycji i ruchów modernizacyjnych, wnikania w zasadnicze zmiany zachodzące w rozumieniu tego, czym jest sztuka, śledzeniu zawiłego, szczególnie w sztuce polskiej, konfliktu pozaartystycznych powinności sztuki z dążeniami artystów do artystycznej wolności. Dziś prezentacja malarstwa XIX wieku wedle „nurtów i kierunków”, próby definiowania czym jest „romantyzm”, a czym „realizm” są anachroniczne i poznawczo jałowe. Jednoliniowy porządek dziejów sztuki według -izmów, „idących gęśią przez historię”, siłą bezwładu utrzymuje się w popularyzacji i w szkolnej dydaktyce. Taki właśnie zużyty, popularyzatorsko-podręcznikowy schemat: realizm, impresjonizm, symbolizm... wprowadzono do nowych Sukiennic. Natomiast kreacja Porębskiego, ogniskująca sztukę polską wokół wielkich duchowych problemów, narodowych toposów, mitów i fantazmatów, choć stworzona kilkadziesiąt lat temu była właśnie zapowiedzią nowego i wciąż inspirującego sposobu widzenia polskiego XIX wieku. W „nowych Sukiennicach” nie zaproponowano ani nowej interpretacji dziejów sztuki polskiej XIX wieku, ani nowej koncepcji wystawienniczej. Wprowadzone zmiany skutecznie natomiast zniszczyły poprzedni kształt i sens Galerii.

W dawnej Sali Hołdu nie ma *Hołdu pruskiego* Matejki. Obraz jest wypożyczony i oczywiście wróci. Ale czy na dawne honorowe miejsce? Można przypuszczać że nie, albowiem sali zmieniono nazwę na: *Sala Siemiradzkiego: Wokół akademii*. Jakiej akademii? Petersburskiej? W XIX wieku na ziemiach polskich żadnych akademii sztuk pięknych nie było. Jedną z cech szczególnych ówczesnej polskiej sztuki był właśnie niedostatek akademickiego kształcenia i akademickiej formacji teoretycznej, z dobrymi i złymi tego konsekwencjami. Matejko, zajmujący tu sporo miejsca *Rejtanem* i *Kościuszką pod Raclawicami*, akademickiego wykształcenia nie miał. Wyraźnie dowartościowano obraz założycielski krakowskiego muzeum, jakim są Siemiradzkiego *Pochodnie Nerona*, umieszczone na „ołtarzowej” ścianie. Wdzięczność dla Siemiradzkiego, który swoje dzieło muzeum podarował, nie powinna zaćmiewać faktu, że (wedle ściśle akademickich kryteriów!) obraz jest słaby, a jego martyrologiczno-patriotyczna wymowa została mu wtórnie dopisana. Car rosyjski, któremu malarz pierwotnie płótno oferował, miał rację że nie chciał

⁵ W wersji silnie zideologizowanej przedstawia go Piotr Piotrowski, *Muzeum krytyczne*, Poznań 2011.

⁶ Przybliżone pojęcie o rozmiarze tej debaty daje znakomita, bardzo obszerna antologia tekstów opracowana przez Marię Popczyk, *Muzeum sztuki. Antologia*, Kraków 2005.

⁷ Pojawia się ona nawet wobec instytucji muzealnych o największej tradycji i renomie, czego ekstremalnym świadectwem może być projekt słynnego architekta Rema Koolhassa, zakładający daleko idącą destrukcję sal i ekspozycji petersburskiego Ermitażu.

⁸ Cytuję fragmenty wywiadu przytoczonego przez Katarzynę Jagodzińską, *Sukiennice na XXI wiek*, „Kolekcjoner”, stały dodatek do „Art & Business”, nr 7 (141), wrzesień 2010, s. 1–4.

go kupić, nawet na raty⁹. „Monachijskie, akademickie malowanie” kwitował z kolei Matejko¹⁰, pozostający mimo wszystko bohaterem tej sali. Kto i co obraca się tu „wokół akademii”?

Z kolei w dawnej Sali Michałowskiego autorki, wedle ich słów „pioniersko dążąc do zdefiniowania, czym jest romantyzm w sztuce polskiej”, połączyły pocziwe malunki Stachowicza i Suchodolskiego z okazałym rozmiarami przykładem natchnienia niemieckim nazarenizmem, jakim są *Machabeusze* Stattlera oraz z obrazami Piotra Michałowskiego. Stracili wszyscy. Stachowicz i Suchodolski wyglądają jeszcze bardziej prowincjonalnie, Stattler jeszcze bardziej sztywno i bezdusznie, zaś Michałowski jawi się jak przybysz z innej malarskiej planety. Co gorsza, właśnie tu, naprzeciw *Machabeuszy*, a obok powstańczych Grotgerów znalazł się Rodakowski *Portret generała Dembińskiego*. Jaka myśl kierowała zestawieniem tych obrazów? Jakie „najnowsze badania w dziedzinie historii sztuki”?¹¹ To nie jest żadna „definicja polskiego romantyzmu”, tylko pomieszanie artystycznych wartości z historycznymi ważnościami, co przy nieumiejętnej ekspozycji zawsze owocuje złym skutkiem. I na pewno nie „duchowe «centrum» odnowionej galerii”¹², tylko obraz niezrozumienia wniosków płynących z badań nad „rządem dusz” sprawowanym przez sztukę polską w XIX wieku. A przy okazji unieważnienie największej malarskiej indywidualności XIX wieku, jaką był Piotr Michałowski. Dodajmy, że ostro przebrane płótna Michałowskiego zostały w większości powieszony na ścianie okiennej. Widziane pod światło zamieniają się w ciemne, mało czytelne prostokąty.

Zapewne kierując się nienowymi postulatami „odnawiania kanonu” czy „rozszerzania pola badawczego” na ekspozycję wprowadzono trochę obrazów dotąd pozostających w muzealnych magazynach. Nie przyniosło to żadnych odkryć ani rewelacji, nie objawiło żadnego dzieła o wartościach (niekoniecznie artystycznych), które by ten awans usprawiedliwiały. Dodane jako towarzystwo do *Pochodni Nerona* dwa obrazy religijne: *Matka Boska*

prządka Feliksa Cichockiego-Nałęcz i *Kuszenie świętego Antoniego* Lucjana Wędrychowskiego może warte byłyby pokazania na czasowej wystawie XIX-wiecznej sztuki dewocyjnej, ale nie na galerii stałej. Ckliwa, różowo-niebieska Matka Boska i szerniały święty Antoni świadczą tylko o jednym – głębokim kryzysie, w jakim u schyłku XIX stulecia znalazło się konwencjonalne malarstwo religijne. Nie aż tak żenująco słabe, ale też niegodne miejsca na galerii narodowej są dodane do obecnej ekspozycji pejzaże. Jeśli ma się tak wspinać dzieła jak *Wiatr halny* Witkiewicza, *Zawale* Chmielowskiego czy *Dniestr w nocy* Chelmońskiego, to po co rozmywać je wśród banalnych widoczek Kochanowskiego czy Sidorowicza? Zmiana paradygmatów nie polega na wietrzeniu magazynów.

Dotykamy tu bardzo trudnych – nie tylko w wypadku sztuki polskiej, ale tu szczególnie – kwestii wartościowania. W wypadku polskiej galerii „narodowej” nie sposób uniknąć konfrontacji dzieł o bardzo różnym poziomie artystycznym i różnym poziomie świadomości twórczej ich autorów. Tu wskazówką pozostaje wielokrotnie cytowana wypowiedź Matejki: „Ja nie komponuję i nie maluję tak, jak rozumiem warunki artystycznej doskonałości obrazu. O rzeczy ważniejsze mi chodzi...”¹³. W komponowaniu galerii narodowej „rzeczy ważniejsze” to w pierwszym rzędzie obrazy wrosłe w pamięć i wyobraźnię historyczną Polaków, niezbywalne dla patriotycznej edukacji – jak chociażby *Przysięga Kościuszki* czy *Kościuszko ratujący Polskę przed grobem* Stachowicza. Znalezienie kryteriów umożliwiających pogodzenie „rzeczy ważniejszych” i „artystycznej doskonałości”, tak aby „widz mógł należycie ocenić całokształt rozwoju naszej sztuki, z wszystkimi jej zrywami i impasami, porażkami i rzeczywistymi osiągnięciami”¹⁴ – to główne zadanie twórców galerii. Po co zatem deprecjonować rangę galerii wprowadzając obrazy, które nie są ani treściowo ważne, ani artystycznie interesujące (o doskonałości nie wspominając)? Nie taki był cel i sens dokonywanej od lat 60. rewizji i reinterpretacji sztuki XIX wieku, na które powołują się autorki ekspozycji.

Kolejna sprawa, nie mniej istotna – aranżacja sal. Niby jest podobnie. Tylko pompejańską czer-

⁹ Na temat nieudanej transakcji i okoliczności podarowania obrazu Krakowowi Waldemar Okoń, *Henryk Siemiradzki – alegoria żywa*, w: idem, *Alegorie narodowe. Studia z dziejów sztuki polskiej XIX wieku*, Wrocław 1992, s. 147–167.

¹⁰ Stanisława Serafińska, *Jan Matejko. Wspomnienia rodzinne*, Kraków 1955, s. 490.

¹¹ Tak założenia ekspozycji przedstawia aktualny przewodnik *Galeria Sztuki Polskiej XIX wieku w Sukiennicach*, Kraków 2010, s. 13.

¹² Ibidem.

¹³ Stanisław Tarnowski, *Matejko*, Kraków 1897, s. 466. Aczkolwiek cytaty jest z drugich ust (Józefa Unierzyskiego), powtarzają go wszyscy niemal piszący o Matejce, jako że trafia w sedno nie tylko sztuki samego Matejki, ale też całokształtu polskiej sztuki XIX wieku.

¹⁴ M. Porębski, *Galeria...*, op. cit., s. 13.

wień w sali Hołdu (obecnie Siemiradzkiego) zastąpił barszcz zabielały, szarość sali Czwórki (obecnie Chełmońskiego) niebezpiecznie podeszła fioletem. A to właśnie barwne tło w wielkiej mierze decyduje o wyglądzie obrazów. Dość spojrzeć, jak fioleto-wawa tonacja Sali Chełmońskiego spopieliła beże i szarości *Czwórki*, zamieniając obraz w wielką, burą płachtę. Muzealna sala to przestrzeń międzyobrazowego dialogu. O jego nawiązaniu decyduje tło, sąsiedztwo, kontekst innych dzieł, tych obok, wyżej, niżej, naprzeciw. Obrazy przemawiają lub milczą, mogą się przekrzykiwać, tłumić, albo przeciwnie – podbijać, podkreślać, wzajemnie wydobywać swoje walory. Tu nie pomogą żadne podręcznikowe porządki. Tu decyduje oko, wycucie, intuicja, talent. One przesądają o tym, że ktoś jest dobrym albo złym muzealnikiem.

Powyższe uwagi są truizmem, ale w Sukiennicach okazuje się, że niestety oczywistością nie są. Idąc przez galerię, co krok pytamy: dlaczego autoportret Anny Bilińskiej został umieszczony między naturalistyczno-martyrologiczną *Wigilią na Syberii* Malczewskiego a wykwintnym, whistlerowskim portretem Teresy Jasińskiej Podkowińskiego? Jak można było przytłoczyć zwiewną, różową mgiełkę *Świtu* Chełmońskiego jego mrocznym, masywnym *Dniestrem w nocy*? Ustawić naprzeciw siebie rozpasaną bachantkę Rygiera i bezzębną matronę w postaci marmurowej głowy Zofii Potockiej Gadomskiego? Czy to miał być żart? Jeśli tak, to mało taktowny. I dlaczego też *Bachantka*, jak i *Salome* Gadomskiego nie znalazły się w sali „akademickiej”, gdzie byłyby bardziej na swoim miejscu?

Zdecydowanie zabrakło spojrzenia perspektywicznego zobaczenia sal jako całości. Nie można zakładać, że widz będzie podążał wzrokiem za wskazówkami przewodnika albo podłączony do audio karnie sunął od obrazu do obrazu, nie oglądając się na boki, nie patrząc w przód czy w tył. Widziane w perspektywie *Pochodnie Nerona* szczęśliwie zostały ujęte w spójny tematycznie z obrazem rzeźbiarski kadr dwóch prac Welońskiego *Morituri te salutant* i *Sclavus saltant*, a to dzięki powtórzeniu zestawienia z galerii Porębskiego, gdzie Siemiradzki znajdował się na ścianie wzdłużnej. Gorzej jest z kontekstem malarskim *Pochodni*. Po jednej stronie mamy dwa wspomniane już bardzo słabe obrazy religijne Cichockiego-Nałęcza i Wędrychowskiego, ale już *vis-à-vis* bryka pstrokaty *Konik zwierzyński* Lipińskiego. Paleni żywcem chrześcijanie i wesoły krakowski folklor mieszczą się w jednym spojrzeniu! Jak dysponując rozwieszenie obrazów można było tego nie widzieć? Natomiast po przeciwnej

stronie galerii rozpędzoną *Czwórkę* Chełmońskiego flankują dwie nie tłumaczące się w tym miejscu rzeźby: żałobne *Nad grobem* Pleszowskiego i główka *Nataliki* Wyczółkowskiego. Rzeźby rażą w dodatku niewspółmierną skalą: jedna jest niemal pomnikowa, druga – typowo gabinetowa. Skoro jesteśmy przy rzeźbie, to też trzeba pytać, dlaczego ograniczono jej obecność na ekspozycji? Chodzi nie tylko o deprecjację tego gatunku sztuki. To właśnie rzeźba w dużej mierze przesądza o „dziewiętnastowiecznym” klimacie sal, nie tylko kanapy.

Nie pamiętano także o tym, że widz opuszczając salę nadal patrzy. Stąd znaczenie ściany wyjściowej. To miejsce na podsumowanie, kodę, akord końcowy. Znakomicie czuli to twórcy poprzedniej ekspozycji. Salę matejkowską zamykały dwa portrety: *Portret powstańca* Simmlera i *Portret Heleny Modrzejewskiej* Ajdukiewicza. To zestawienie, pozornie nieoczywiste, tak tłumaczył Porębski: „Jeden i drugi portret na równi świadczą o czasie, w którym przeszłość i terażniejszość, życie i teatr, historyczna rzeczywistość i sztuka zbliżyły się do siebie i przenikały tak, że nie są już dzisiaj do rozdzielenia”¹⁵. A czym tłumaczy się zestawienie *Introdukcji* Malczewskiego i *Szalu uniesień* Podkowińskiego, które żegnają widza opuszczającego salę Chełmońskiego? Jakie sensy może nieść zderzenie oscylującego na granicy erotycznego kiczu *Szalu* z młodzieńczą *melancholia artificialis* zadumanego malarczyka?

Jeszcze słowo o „Sukiennicach XXI wieku”, jak reklamuje się nową ekspozycję. Co tu reprezentuje XXI wiek? Oczywiście komputery. Nie miejsce tu na wdawanie się w dyskusję o szansach i zagrożeniach niesionych przez wirtualizację muzeów. Komputerowa salka w Sukiennicach jest pusta. Nic dziwnego. Komputer ma się w domu, w szkole, w podręcznej torbie, wszędzie. Do muzeum zaś przychodzi się, aby doświadczyć „rzeczywistej obecności” sztuki, zobaczyć ją „twarzą w twarz”, a nie w digitalnym zwierciadle.

Mnożenie przytoczonych tu przykładów zgrzytów i ekspozycyjnych niekoherencji może się wydać małostkowe. Chodzi jednak o to, by postawiony galerii zarzut braku generalnej koncepcji, czemu towarzyszy niedostatek profesjonalizmu i wystawienniczego doświadczenia, nie był gołosłowny, ogólnikowy czy tendencyjny. Sprawa jest poważna, bo mamy ekspozycję stałą, którą – przypomnijmy – „odwiedzić powinno «każde polskie dziecko»”. Przypomnijmy jeszcze, że „muzeum idealne to mu-

¹⁵ M. Porębski, *Galeria...*, op. cit., s. 121.

zeum, które pamięta o swych początkach, które je respektuje, i na nich buduje dalszą koncepcję możliwości trwałej ekspozycji”. W Nowych Sukiennicach zabrakło również pamięci i respektu.

Muzeum Narodowe w Krakowie
Nowe Sukiennice

Scenariusz: Barbara Ciciora, Aleksandra Krypczyk
Projekt aranżacji wnętrz: prof. Jacek Cupryś
Aranżacja ekspozycji: Projekt-Plus