

# 1. Historia muzeów a historia ludowa

## 1.1. Ludowa historia polskich muzeów

W niniejszej książce staram się zarysować historię narodzin polskiej kultury muzealnej, czyli początki ludowej historii polskich muzeów, przypadające na okres od drugiej połowy XVIII do pierwszej połowy XIX wieku. Szczególną uwagę poświęcam dwóm datom granicznym – rokowi 1752, kiedy Tomasz Żebrowski otworzył w Wilnie Muzeum Matematyczne, oraz 1830, kiedy wybuchło powstanie listopadowe i doszło do załamania polskiego muzealnictwa. Ludową historię muzeów rozumiem tu nie tyle jako dzieje pojedynczych instytucji, które można z sobą powiązać typologicznie czy chronologicznie, ile jako narodziny określonego sposobu korzystania z muzeum w ramach polskiej wspólnoty kulturowej. Ten sposób nazywam polską kulturą muzealną.

W dalszej części pracy analizuję proces kształtowania się takiego sposobu korzystania z muzeów, którego nie kontrolują ani nie są w stanie całkowicie zniszczyć żadne konkretne podmioty działające w polskim polu kulturowym: ani zaborcy, ani władze samorządowe, ani lokalne elity, ani sama publiczność. To kultura oddolna<sup>6</sup>, choć nie w pełni powszechna – mimo że fetyszizm powszechności, czyli publiczny charakter instytucji, jak zobaczymy, będzie dla niej niezwykle ważnym punktem odniesienia, pozytywnym lub negatywnym. Chodzi tu konkretnie o poczucie sprawczości wobec muzeów, jakie z czasem wykształciło się w dużej części polskiego społeczeństwa, przekonanie, że muzea należą do niego – nie tylko do elit, do założycieli czy organów prowadzących, lecz do całego społeczeństwa<sup>7</sup>. Pierwszy etap tej drogi ku sprawczości przypadł na przełom XVIII i XIX wieku, z różnych powodów został jednak w dużej mierze zapomniany.

Należy jednak wspomnieć o bardzo ważnym kontekście, który silnie wpłynął na moją perspektywę naukową. Od kilkunastu lat bowiem aktywnie zajmuję się edukacją muzealną, najpierw w Muzeum Narodowym w Krakowie, a obecnie w Zamku Królewskim na Wawelu. Organizuję wydarzenia,

<sup>6</sup> O kulturze oddolnej w kontekście instytucji publicznych zob. *Oddolne tworzenie kultury. Perspektywa antropologiczna*, red. P. Cichoński et al., Warszawa 2015.

<sup>7</sup> Por. K. Hill, *Thinking about audience and agency in the museum: models from historical research*, [w:] *Current issues in European cultural studies, June 15–17, Norrköping, Sweden 2011*, red. M. Fredriksson, Linköping 2011, s. 217–222, [bit.ly/3W1Swdn](http://bit.ly/3W1Swdn) [dostęp: 31.10.2024].

koordynuję programy edukacyjne i dbam o to, aby muzea były jak najbardziej otwarte na potrzeby różnej publiczności. Poczucie odpowiedzialności, które wynika z tego zawodu, oraz codzienna współpraca z pracownikami obsługi, wartownikami, przewodnikami, edukatorami, grupami zwiedzających i ich opiekunami, osobami z niepełnosprawnościami oraz wszystkimi innymi użytkownikami muzeów i ich wystaw sprawiły, że moje spojrzenie na przeszłość muzeów z XVIII i XIX wieku musiało wyjść poza zakłęty krąg zbiorów, kuratora i koncepcji wystawienniczej, który nie jest jedynym możliwym sposobem opowiadania o historii muzeów.

To prawda, że nawet badania kolekcjonerstwa i kluczowych postaci polskiego muzealnictwa wciąż wymagają dalszej pracy. To prawda, że zwiedzający muzea w XVIII, a często jeszcze w XIX wieku, opisywali zazwyczaj konkretne obiekty, w niewielkim zaś stopniu skupiali się na tym, co dziś nazwalibyśmy kontekstem: kto im te zbiory pokazywał, jak były zaaranżowane, jaki miały sens kulturowy, polityczny czy społeczny. To również prawda, że pierwsze badania publiczności muzeów pojawiły się dopiero po I wojnie światowej (w Stanach Zjednoczonych, Europie Zachodniej i Związku Radzieckim), w Polsce po II wojnie światowej<sup>8</sup>, a wiedzę o odbiorcach muzeów w XVIII i XIX wieku czerpiemy głównie ze źródeł pośrednich. Mimo to wysiłek intelektualny i badawczy jest konieczny, by oddać sprawiedliwość tym, których udział w kształtowaniu polskiej kultury muzealnej wciąż pozostaje niedostatecznie opisany. Tylko świadomość radykalnie demokratycznych skutków powstania muzeów publicznych<sup>9</sup> umożliwia ich przekształcanie i wykorzystywanie do

---

8 Przyjmuje się, że pierwsze kompleksowe badania publiczności muzealnej na świecie przeprowadził Edward S. Robinson w latach 20. XX w. w kilku muzeach Wschodniego Wybrzeża Stanów Zjednoczonych (E.S. Robinson, *The behavior of the museum visitor*, Washington 1928). O badaniach na Zachodzie zob. S.J. Redman, *Museums and their visitors: historic relationship*, [w:] *Encyclopedia of library and information sciences*, t. 5, red. J.D. McDonald, M. Levine-Clark, Boca Raton 2019, s. 3251–3257. Historia badań publiczności w Polsce czeka na monografię; na ich temat zob. *Badania socjologiczne w muzealnictwie (referaty wygłoszone na I. Ogólnopolskiej konferencji poświęconej problematyce socjologicznej w muzealnictwie)*, red. Z. Żygulski jun., Kraków 1964; J. Mikułowski-Pomorski, *Muzeum-Zamek w Łańcucie. Studium socjologiczne*, Łańcut 1972, s. 15–20; P.T. Kwiatkowski, B. Nessel-Łukasik, J. Grzonkowska, *Publiczność (w) muzeum*, Warszawa 2022, s. 18–23; D. Jędruch, *Muzeum bez murów. Pracownia Badań Socjologicznych Muzeum Narodowego w Krakowie w latach 60. XX wieku wobec społeczności lokalnych*, [w:] *Strefa publiczna – przestrzeń – muzeum. O zmieniającej się roli instytucji kultury*, red. B. Cymbrowski, E. Nieroba, Opole 2016, s. 101–118.

9 Por. G.E. Hein, *A democratic theory of museum education*, „*Museologica Brunensia*”, 2, 2015, s. 10–13.

budowania rzeczywistości wzmacniającej sprawczość społeczności, które się wokół nich organizują<sup>10</sup>. Celem przyjętej w tej książce perspektywy etycznej jest dołożenie własnego kamyka do budowy muzeum naprawdę publicznego – powszechnie dostępnego, w którym jak najwięcej grup społecznych będzie mogło czuć się swobodnie i dostrzegać w nim istotny element swojej kultury.

Mój projekt wpisuje się zatem w nurt ludowej historii, który od kilku lat zaostrza dyskusje na temat metodologii i etyki historiografii polskiej. Za teksty założycielskie ludowej historii Polski uznaje się trzy książki: *Ludowa historia Polski. Historia wyzysku i oporu. Mitologia panowania* Adama Leszczyńskiego z 2020 roku, *Chamstwo* Kacpra Poblóckiego oraz *Siła podporządkowanych* Michała Rauszera – obie z 2021 roku<sup>11</sup>. Paradoksalnie, każda z tych publikacji reprezentuje odrębne podejście do przeszłości. Leszczyński napisał tekst popularnonaukowy, Poblócki esej naukowy, a Rauszer – klasyczną naukową monografię (wszystkie jednak są recenzowane i opatrzone pełnym aparatem naukowym). Leszczyński kreśli szeroką panoramę relacji prawnych między hegemonami (szlachtą, władzą państwową czy siłami kapitalistycznymi) a podporządkowanymi im grupami, począwszy od powstania państwa polskiego aż po upadek komunizmu w 1989 roku, Poblóckiego interesuje przede wszystkim doświadczenie jednostki poddanej przemocy w systemie pańszczyźnianym, a Rauszer skupia się na formach buntu i oporu klas chłopskich w okresie od XVI do XIX wieku.

Choć książki te w różnym stopniu przyjmują perspektywę rewizjonistyczną, wszystkie spotkały się z zarzutem takiego podejścia. O ile bowiem Leszczyński jest otwarcie konfrontacyjny wobec dotychczasowych syntez historii Polski oraz sposobu przedstawiania relacji chłopca i szlachcica, o tyle u Poblóckiego na plan pierwszy wysuwają się inne istotne wątki ludowej historii: świadomość cielesna, ciągłość traumy, perspektywa kobiet, heterogeniczność źródeł oraz trudność w lokalizowaniu polskiej historii ludowej w porównawczej perspektywie globalnej – szczególnie porównanie losów chłopów pańszczyźnianych z losem niewolników w Ameryce Północnej.

Główne inspiracje nurtu ludowej historii Polski to ujęcie historii Stanów Zjednoczonych autorstwa Howarda Zinna<sup>12</sup> oraz psychoanalityczne

10 Por. B. Lynch, *The gate in the wall: beyond happiness-making in museums*, [w:] *Engaging heritage, engaging communities*, red. B. Onciul, M.L. Stefano, S. Hawke, Woodbridge 2017, s. 11–29.

11 A. Leszczyński, *Ludowa historia Polski. Historia wyzysku i oporu. Mitologia panowania*, Warszawa 2020; M. Rauszer, *Siła podporządkowanych*, Warszawa 2021; K. Poblócki, *Chamstwo*, Wołowiec 2021.

12 H. Zinn, *Ludowa historia Stanów Zjednoczonych. Od roku 1492 do dziś*, przeł. A. Wojtasik, Warszawa 2016. Na książkę tę wskazuje np. A. Leszczyński, *Ludowa historia...*, s. 562–567.

interpretacje polskiej historii Jana Sowy i Andrzeja Ledera<sup>13</sup>. Ludowa historia Polski doczekała się zarówno krytycznych komentarzy<sup>14</sup> i prób osadzenia jej w szerszym kontekście współczesnej polskiej humanistyki i przemian obyczajowości<sup>15</sup>, jak i otoczenia tekstami, które – częścię mimowolnie niż z intencją autorów – zostały do niej włączone ze względu na zbliżony czas publikacji i tematyczną pokrewność<sup>16</sup>. Zjawisko to objęło także inne dziedziny badań humanistycznych, między innymi filmoznawstwo<sup>17</sup>, a komentatorzy ex post zaczęli łączyć formację tekstów z drugiej dekady XXI wieku z antycypującymi je dziełami muzycznymi (np. płyta *Gore. Pieśni buntu i niedoli XVI–XX wieku* zespołu R.U.T.A., 2011), teatralnymi (spektakl *W imię Jakuba S.* Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego w Teatrze Dramatycznym m.st. Warszawy im. Gustawa Hołoubka, 2011) i sztuki (*Pomnik chłopca* Daniela Rycharskiego, 2015)<sup>18</sup>.

Warto odnotować, że perspektywa ludowej historii została zauważona również w takim medium, jak sama instytucja muzeum, i w 2024 roku w Muzeum Narodowym Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego w Szreniawie otwarto wystawę „Chłop-niewolnik? Opowieść o pańszczyźnie”<sup>19</sup>.

13 Por. J. Sowa, *Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą*, Kraków 2011; A. Leder, *Prześlona rewolucja. Ćwiczenie z logiki historycznej*, Warszawa 2014. Na teksty te wskazuje np. M. Rauszer, *Siła podporządkowanych...*, s. 11–12; A. Leszczyński, *Ludowa historia...*, s. 568.

14 Por. M. Wyżga, *W stronę nowej syntezy historii społecznej? Uwagi nad „Ludową historią Polski” Adama Leszczyńskiego*, „Kwartalnik Historyczny”, 129, 2022, nr 1, s. 195–229; J. Kolbuszewska, *Między „czepialskimi historykami” a „orędownikami nowego spojrzenia na rodzimą przeszłość” – akademia wobec „Ludowej historii Polski” Adama Leszczyńskiego*, „Historyka. Studia Metodologiczne”, 53, 2023, s. 577–592.

15 Por. M. Litwinowicz-Drożdżel, *Wielogłosy. O ludowych historiach*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej”, 31, 2021, bit.ly/43sjQKH [dostęp: 20.09.2024]; R. Stobiecki, *Co tak zwany zwrot ludowy mówi nam lub czego nie mówi o kondycji współczesnej polskiej historiografii?*, „Teksty Drugie” 2022, nr 4, s. 282–301.

16 Np. J. Korczak-Siedlecka, *Przemoc i honor w życiu społecznym wsi na Mierzei Wiślanej w XVI–XVII wieku*, Toruń 2021; T. Wiślicz, *Zelman Wolfowicz i jego rządy w starostwie drohobyckim w połowie XVIII w.*, Kraków 2020; A. Wylegała, *Był dwór, nie ma dworu. Reforma rolna w Polsce*, Wołowiec 2022.

17 Por. monograficzny numer: „Ekran. Film & Media”, 4 (64), 2022: *Kino polskie: ludowa historia*.

18 P. Wielgosz, J. Wiaderny, *Jak robić historię ludową?*, „Mały Format”, 4–6, 2021, online: bit.ly/4ozLD4i [dostęp: 20.09.2024]; Daniel Rycharski, *Pomnik Chłopca*, online: bit.ly/3KZME7f [dostęp: 20.09.2024].

19 „Chłop-niewolnik? Opowieść o pańszczyźnie”, wystawa w Muzeum Narodowym Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego w Szreniawie, 28 kwietnia – 24 listopada 2024, zespół kuratorski: A. Floryszczak, H. Ignatowicz, A. Jełowicki, M. Niestrawski. Zob. omówienie: M. Zych, *Opowieść o pańszczyźnie w erze Taylor Swift. O wystawie*

Jak w tym nurcie może się odnajdywać ludowa historia polskich muzeów? Musi ona uwzględniać lokalną specyfikę, która odróżnia polską kulturę muzealną od jej zachodnich odpowiedników: z pracą afektów zbiorowych związanych z zaborami i kolejnymi powstaniami, z rolą przemian kulturowych i społecznych nierównomiernie dokonujących się w poszczególnych zaborach, ze słabością instytucji lokalnych i brakiem tradycji wielkich ośrodków miejskich, z małą ruchliwością społeczną i niezbyt rozwiniętą działalnością społecznikowską. Byłaby to opowieść o modernizacji dokonującej się przy udziale wystaw muzealnych, a czasami mimo nich, a nawet wbrew nim. Musiałaby też uwzględniać fenomeny bliźniacze, szczególnie że w perspektywie XIX-wiecznej wystawy przemysłowe, teatr, cyrk czy inscenizacje muzyczne były znacznie bliższe muzeom, niż może się dziś wydawać<sup>20</sup>. Kultura atrakcji, w której funkcjonowały (i nadal funkcjonują) muzea – mimo że wielu muzealników nie przyjmuje tego do wiadomości – łączyła z nimi nie tylko rozrywkę, ale także takie przestrzenie jak kostnice na początku XIX wieku, a u schyłku tego stulecia również kino<sup>21</sup>. Nie sposób opowiadać o doświadczeniu zwiedzania wystaw muzealnych bez tego kontekstu. Ważnym aspektem polskiej kultury muzealnej jest jednocześnie niewielka liczba i skromne rozmiary kolekcji – nie tylko tych publicznych. Częściowo wiąże się to z polską sytuacją kolonialną, czyli brakiem zamorskich posiadłości, przy jednoczesnym kolonialnym statusie ziem wschodnich i północnych I Rzeczypospolitej, czyli części współczesnej Ukrainy, Białorusi, Litwy i Łotwy (dawne Inflanty).

Podsumowując: proponowana w tej publikacji ludowa historia polskich muzeów to próba zrozumienia narodzin polskiej kultury muzealnej, tj. rozwoju instytucji muzealnych w Polsce z perspektywy oddolnej, uwzględniającej kontekst społeczny, kulturowy i polityczny z wykorzystaniem perspektywy krytycznej: demokratycznej, postkolonialnej i feministycznej. Chodzi mi przede wszystkim o ukazanie takiego sposobu korzystania z muzeów, w którym poczucie sprawczości wobec tych instytucji nie przynależy wyłącznie do elit czy władz, ale kształtuje się wśród różnych warstw społecznych. Kluczowym aspektem

„Chłop-niewolnik?” *Muzeum Narodowego Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego w Szreniawie*, „Zbiór Wiadomości do Antropologii Kulturowej” 2024, nr 11, s. 391–408.

<sup>20</sup> Por. *Ekspozycje nowoczesności. Wystawy a doświadczanie procesów modernizacyjnych w Polsce (1821–1929)*, red. M. Litwinowicz-Drożdziel, I. Kurz, P. Rodak, Warszawa 2017; D. Ratajczakowa, *O teatrze bulwarowym. Szkic*, „Pamiętnik Teatralny”, 67, 2018, nr 1/2, s. 27–44; *Cyrk w świecie widowisk*, red. G. Kondrasiuk, Lublin 2017.

<sup>21</sup> Por. A. Kowalczykowa, *Czy Słowacki bywał w paryskiej kostnicy?*, „Fraza”, 3–4 (65–66), 2009, s. 136–140; Ł. Biskupski, *Miasto Atrakcji. Narodziny kultury masowej na przełomie XIX i XX wieku. Kino w systemie rozrywkowym Łodzi*, Warszawa 2013.

tej koncepcji jest przekonanie, że muzea należą do całego społeczeństwa, a nie jedynie do jego elit.

Ludowa historia muzeów wymaga holistycznego podejścia, które uwzględni zarówno szeroki kontekst polityczny i kulturowy, jak i codzienne funkcjonowanie muzeów oraz ich otoczenia. Takie podejście prowadzi do rewizji tradycyjnych narracji muzeologicznych, które w bezkrytyczny sposób opisują inicjatywy elit, i stanowi próbę oddania głosu grupom marginalizowanym lub wykluczonym z dotychczasowych analiz, takim jak kobiety, chłopcy czy muzealnicy z prowincji – rozumianej tu nie tyle geograficznie (co byłoby anachroniczne wobec realiów przełomu XVIII i XIX w.), ile mentalnie. W tym sensie proces ten jest częścią szerszego ruchu emancypacyjnego, który na terenach dawnej Rzeczypospolitej zaczął się rozwijać wraz z formacją oświeceniową.

## 1.2. Polska kultura muzealna

Analiza muzeów XVIII- i XIX-wiecznych na terenach I Rzeczypospolitej uwidacznia starcie dwóch paradygmatów myślenia o wspólnocie narodowej. Formacja oświeceniowa, w moim tekście reprezentowana przez muzea szkolne Tomasza Żebrowskiego i Józefa Rogalińskiego, a także gabinet historii naturalnej Anny Jabłonowskiej, identyfikowała się z ideologią równych praw, które miały wspierać rozwój społeczeństwa i modernizację kraju. Po upadku polskiej państwowości droga ta była utrudniona, zwłaszcza że zaczęła być wypierana przez spopularyzowaną pod wpływem romantyzmu ideologię narodu jako wspólnoty historycznej, którą – jak pisze o tej dychotomii Jerzy Szacki – „należy raczej zrekonstruować czy wzmocnić aniżeli stworzyć”<sup>22</sup>. W moim tekście reprezentują ją przede wszystkim muzea Izabeli Czartoryskiej, których wpływ zaważył na kształcie polskiego muzealnictwa w XIX wieku. Krzysztof Fiołek nazywa te dwie formacje – wraz z towarzyszącymi im ideologiami wspólnoty oraz działalnością polityczną (demokratyczną lub konserwatywną) – kulturą przetwarzania i kulturą przetrwania<sup>23</sup>.

W moim tekście staram się prowadzić narrację opierając się na przykładach działalności konkretnych muzeów, wątki polityczne – obok kulturowych

<sup>22</sup> J. Szacki, *Ojczyzna, naród, rewolucja. Problematyka narodowa w polskiej myśli szlacheckorewolucyjnej*, Warszawa 1962, s. 12.

<sup>23</sup> K. Fiołek, *Przetrwanie i przetwarzanie. Programy kultury narodowej w epoce Młodej Polski*, Kraków 2010.

i społecznych – stanowią jednak istotne tło tej analizy. Nie ograniczam się zatem do opowieści o treści programów muzeów, biografiach ich twórców, dziejach kolekcji czy przemianach architektonicznych i organizacyjnych. Wątki te są szeroko rozwijane we współczesnej literaturze naukowej dotyczącej dziejów polskiego muzealnictwa<sup>24</sup>. Brakuje jednak ujęcia holistycznego, które uwzględniałoby społeczne aspekty funkcjonowania muzeów: ich codzienność, publiczność, sposób zwiedzania, kadre, z którą mieli kontakt zwiedzający, a także kulturowe konsekwencje prowadzonych przez muzea narracji, często skrzętnie skrywanych pod płaszczykiem patriotyzmu lub naukowości, a w rzeczywistości precyzyjnie wyznaczających ramy, w których dana instytucja funkcjonowała, język, którym się posługiwała, oraz rodzaj relacji, jaką nawiązywała z publicznością.

Trudności w badaniu społecznego wymiaru kultury muzealnej jako takiej – nie tylko w kontekście polskim – wynikają z dwóch zasadniczych przyczyn. Pierwszą z nich jest sama natura nowoczesnych instytucji muzealnych, które od momentu swojego powstania, czyli od końca XVIII wieku, były niezwykle zróżnicowane. Kształtowały się bowiem w różnych kontekstach: w jednych większą rolę odgrywała władza państwowa, w innych prywatni, indywidualni lub grupowi organizatorzy; jedne wywodziły się ze środowisk naukowych, inne miały na celu przede wszystkim olśniewanie i dostarczanie przyjemności. Jak zauważył Douglas Crimp, „historia muzeologii to historia różnych prób zaprzeczenia heterogeniczności muzeum, redukcji jej do homogenicznego systemu lub serii”<sup>25</sup>. Historycy muzeów uczą się od samych muzeów – w końcu trudno o instytucję bardziej wyspecjalizowaną w kategoryzowaniu rzeczywistości.

Drugą przyczyną trudności w badaniu społecznego wymiaru muzeów jest podwójna natura rzeczywistości kulturowej, którą Michael Herzfeld określa

<sup>24</sup> Przywołam tylko najważniejsze wydawnictwa książkowe z ostatnich dziesięciu lat: *Miłośnictwo rzeczy. Studia z historii kolekcjonerstwa na ziemiach polskich w XIX wieku*, red. K. Kludkiewicz, M. Mencfel, Warszawa 2014; *Muzeum a pamięć – forma, produkcja, miejsce*, red. T.F. de Rosset, A. Tołysz, E. Bednarz-Doiczmanowa, Warszawa 2018; T.F. de Rosset, „By skreślić historię naszych zbiorów”. *Polskie kolekcje artystyczne*, Toruń 2021; A. Sobecka, *Obrazowanie natury w nowożytnym Gdańsku. O kulturze kolekcjonerskiej miasta*, Gdańsk 2023; A. Kluczeńska-Wójcik, *Feliks „Manggha” Jasieński i jego kolekcja w Muzeum Narodowym w Krakowie*, Kraków 2014; *Polskie muzealnictwo w okresie międzywojennym*, red. A. Degler, Wrocław 2024; *Teraźniejszość przeszłości. Muzealnictwo i historiografia w Gdańsku i na Pomorzu do roku 1945*, red. E. Barylewska-Szymańska, Gdańsk 2021.

<sup>25</sup> D. Crimp, *On the museum's ruins*, [w:] idem, *On the museum's ruins*, Cambridge-London 1993, s. 54 (tłumaczenia cytatów, o ile nie zaznaczono inaczej, pochodzą od autora). Por. A. te Hessen, *Teorie muzeum*, przeł. A. Teperek, Warszawa 2016, s. 19.

mianem disemii<sup>26</sup>. Aktorzy społeczni, tacy jak kuratorzy, organizatorzy muzeów czy ich publiczność, choć pozornie w podobny sposób nadają znaczenia poszczególnym instytucjom, pojęciom i rolom, to jednak często w sposób ukryty wykorzystują je do własnych celów i posługują się nimi w inny sposób, niż zostało to oficjalnie uregulowane. Niektórzy badacze muzeów zdają się nie dostrzegać tego zjawiska, czego przykładem jest znakomita skądinąd monografia Michała Mencfela poświęcona XVII- i XVIII-wiecznym gabinetom i kolekcjom na Śląsku, w której teoretyczna literatura z epoki jest bezpośrednio rzutowana na praktyki, jakie miały miejsce podczas zwiedzania i oprowadzania po ekspozycjach<sup>27</sup>.

Wybór drugiej połowy XVIII wieku jako punktu wyjścia w opowieści o polskiej kulturze muzealnej wynika z przeświadczenia, że również w tym aspekcie życia społecznego był to, jak określa to Reinhart Koselleck, „czas siodła”, czyli moment, w którym używane dotychczas pojęcia, takie jak „muzeum”, zaczynały stabilizować na jakiś czas swoje znaczenie w duchu nowoczesności<sup>28</sup>. Inni niemieckojęzyczni historycy także zauważają, że przełom wieku XVIII i XIX to „pewien charakterystyczny dla Europy Środkowej okres przejścia między społeczeństwem stanowym a klasowym”<sup>29</sup> i czas konfrontacji dotychczasowego porządku społecznego z wczesną nowoczesnością<sup>30</sup>. W pokoleniu Polaków mających za sobą rewolucję francuską i rozbiory Rzeczypospolitej, a także pierwsze doświadczenia rozpadu dotychczasowych więzi społecznych w obliczu absolutystycznych rządów Rosji, Prus i Austrii, narastało poczucie bezsilności. Adam Jerzy Czartoryski pisał w 1804 roku: „Zostaliśmy rzuceni w jedną z tych fatalnych epok, gdy stary ustrój [...], atakowany i wstrząsany w każdej ze swych fundamentalnych zasad, wszędzie obraca się wniwecz, robiąc miejsce dla nowych tworów. Jesteśmy zbyt słabi, aby powstrzymać postępy tego powszechnego rozpadu”<sup>31</sup>.

26 Por. M. Herzfeld, *Zażyłość kulturowa. Poetyka społeczna w państwie narodowym*, przeł. M. Buchowski, Kraków 2007, s. 26–34.

27 Por. M. Mencfel, *Skarbce natury i sztuki. Prywatne gabinety osobliwości, kolekcje sztuki i naturalistów na Śląsku w wiekach XVII i XVIII*, Warszawa 2010.

28 R. Koselleck, *Semantyka historyczna*, przeł. W. Kunicki, Poznań 2001, s. 28, passim.

29 A. Szudarek, *Szlacheckie drogi do nowoczesności. Biedna szlachta w Prusach na przełomie XVIII i XIX wieku*, „Zapiski Historyczne”, 86, 2021, nr 1, s. 149; por. passim – omówienie proponowanej periodyzacji.

30 Por. R. Koselleck, *The eighteenth century as the beginning of modernity*, przeł. T. Presner, [w:] idem, *The practice of conceptual history. Timing history, spacing concepts*, Stanford 2011, s. 154–169.

31 A.J. Czartoryski, „*Polityką kieruje nie tylko interes, ale i moralność*”. *Wybór myśli politycznych i społecznych*, oprac. J. Skowronek, Warszawa 1992, s. 49, cyt. za: M. Nalepa, „*Takie życie dziś nasze, gdy Polska ustaje...*”. *Pisarze stanisławowscy a upadek Rzeczypospolitej*, Wrocław 2002, s. 314.

W takich warunkach na przełomie wieków rodziła się w polskiej kulturze nowoczesność. Pisze o tym obszernie Maciej Parkitny, jeden z polskich badaczy kultury oświeceniowej. Skupia się wprawdzie na ideologiach wyrażanych w literaturze<sup>32</sup>, lecz jego podejście do kategorii nowoczesności jest mi bliskie, pojmując ją bowiem jako „wiązkę procesów o wspólnym wektorze, uobecniających się w ich historycznym stawianiu się na powiązanych ze sobą, lecz dających się wyodrębnić płaszczyznach – nowoczesności politycznej, społecznej, ekonomicznej, cywilizacyjnej, kulturowej, estetycznej, literackiej czy filozoficznej”<sup>33</sup>. Jednak nie tylko polska literatura drugiej połowy XVIII wieku opisywana jest w kategoriach narodzin nowoczesności. Jak zauważa Anna Lewicka-Morawska<sup>34</sup>, podobna sytuacja miała miejsce w polskiej kulturze artystycznej, która, mimo braku wybitnych artystów i sporych ograniczeń instytucjonalnych, przetrwała się w kulturę nowoczesną. Wczesna nowoczesność przejawiała się właśnie w pojedynczych wątkach rzeczywistości doświadczanej przez obywateli (dawnej) Rzeczypospolitej, które należy wysupływać i wiązać z sobą. Jednym z takich wątków były muzea.

Muzea tworzone w tym czasie zaczynają przypominać instytucje, jakie znamy współcześnie: mają podobne zadania, przenikają je podobne wartości oraz, co będzie mnie najbardziej interesować, w podobny sposób korzystają z nich odbiorcy<sup>35</sup>. W XVIII wieku doszło do ostatecznego zderzenia sprzeczności tkwiących w dwóch dotychczasowych modelach instytucji muzealnej, co widać w ówczesnych definicjach słownikowych zestawionych przez Michała Mencfla<sup>36</sup>. Autor wyróżnia dwie istniejące do XVIII wieku tradycje posługiwania się pojęciem „muzeum”: model aleksandryjski, który identyfikował się ze wspólnotą uczonych funkcjonującą w starożytnej Aleksandrii – w tej wizji muzeum było miejscem zbiorowego kultuwowania wiedzy i sztuk<sup>37</sup>, oraz model petrarkiański, który brał za wzór ideał uczonego wskazany przez Petrarke,

32 M. Parkitny, *Nowoczesność oświecenia. Studia o literaturze i kulturze polskiej drugiej połowy XVIII wieku*, Poznań 2018, s. 70–118.

33 Ibidem, s. 227.

34 Por. A. Lewicka-Morawska, *Między klasycyzmem a tradycjonalizmem. Narodziny nowoczesnej kultury artystycznej a malarstwo polskie końca XVIII i początków XIX wieku*, Warszawa 2005.

35 Por. Z. Żygulski jun., *Nurt romantyczny w muzealnictwie polskim*, [w:] *Romantyzm. Studia nad sztuką drugiej połowy XVIII wieku i wieku XIX. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa listopad 1963, przedm. J. Białostocki, Warszawa 1967, s. 44.

36 M. Mencfel, „Muzeum” w XVIII wieku. *Z dziejów semantyki pojęcia*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo”, 52, 2021, s. 9–23.

37 O aleksandryjskim wzorze muzeum zob. D. Folga-Januszewska, *Muzeum. Fenomeny i problemy*, Kraków 2015, s. 14–18.

podkreślającego wagę samotnego, intymnego poświęcania czasu indywidualnym studiom w określonej przestrzeni<sup>38</sup>. Tradycja aleksandryjska, mimo że zdecydowanie dominująca w rozumieniu terminu „muzeum” aż do połowy XVIII wieku, odeszła jednak w niepamięć w wyniku uświadomienia sobie podczas rewolucji francuskiej politycznego i pedagogicznego wymiaru przestrzeni muzealnych. Otwarcie Luwru, Muzeum Historii Naturalnej oraz Muzeum Zabytków Francuskich stało się jednym z kluczowych elementów nowego sposobu zarządzania wiedzą i władzą w rewolucyjnym państwie francuskim, co sprawiło, że od tej pory zaczęto podkreślać pedagogiczny i publiczny wymiar tej instytucji<sup>39</sup>.

Był to jednak proces długotrwały, o czym można się przekonać, przywołując sytuację na Zamku Królewskim w Warszawie w epoce Stanisława Augusta Poniatowskiego. W środowisku dworskim słowo „muzeum” funkcjonowało w kontekście edukacyjnym: oznaczano tym mianem (pisanym dużą literą: „Muzeum”) gabinet modeli, kopii klasycznych rzeźb i popiersi, znajdujący się w pracowni rzeźbiarskiej prowadzonej przez André Le Bruna. Gabinet był zlokalizowany w pomieszczeniu znajdującym się obok Malarni Marcella Bacciarellego<sup>40</sup>. „Muzeum” stanowiło zaplecze artystyczno-dydaktyczne, z którego korzystali przede wszystkim artyści i uczniowie zatrudnieni przez króla u Bacciarellego. Wypełnione pomocami dydaktycznymi i gipsowymi kopiami dzieł sztuki, nie miało ono charakteru ekspozycyjnego, lecz było niezwykle ważnym elementem proto-akademii artystycznej, o której powołanie Bacciarelli zabiegał u króla przez wiele lat. Tak więc z dworu królewskiego płynęły dwa kluczowe skojarzenia dla słowa „muzeum”: miejsce studiów osób kształcących się w określonym

---

38 O modelu kolekcjonerstwa Petrarci i jego bezpośrednim wpływie na florenckie środowisko uczonych zob. K. Pomian, *Muzeum. Historia światowa*, t. 1: *Od skarbcza do muzeum*, przeł. T. Stróżyński, Gdańsk 2023, s. 158–168.

39 M. Mencfel, „*Muzeum*” w XVIII wieku..., s. 18–19. Na gruncie francuskim, który miał wielki wpływ na europejskie muzealnictwo, doszło do ciekawego zjawiska semantycznego: przed rewolucją francuską słowo *musée* oznaczało przede wszystkim zgromadzenie uprzywilejowanych uczonych (zgodnie z tradycją aleksandryjską). Na fali równościowych przemian popularność zaczęło zdobywać zlatynizowane słowo *muséum*, które oznaczało wówczas przede wszystkim kolekcję. I tak właśnie nazywano nowoczesne, porewolucyjne muzea na przełomie XVIII i XIX w. we Francji (np. pierwsza nazwa muzeum w Luwrze to Le Muséum Français, a Muzeum Historii Naturalnej w Paryżu do dziś nosi oficjalną nazwę Le Muséum d’Histoire naturelle), por. D.J. Sherman, *Worthy monuments. Art museums and the politics of culture in nineteenth-century France*, Cambridge–London 1989, s. 105–106.

40 Por. J. Talbierska, *Powołanie Akademii Sztuk Pięknych – niespełniona „idée fixe” Stanisława Augusta i rola królewskiego Gabinetu Rycin*, [w:] Bacciarelli. *Studia o malarzu królewskim, dyrektorze, nauczycielu, opiekunie sztuk*, red. A. Pieńkos, Warszawa 2018, s. 193–194.

zawodzie oraz magazyn wypełniony przedmiotami – czyli, posługując się typologią Menclfa, była to realizacja aleksandryjskiego modelu muzeum.

Sam król i jego środowisko nie mieli jednak monopolu na skojarzenia związane z propagowanymi przez siebie pojęciami. Działali bowiem również inni obserwatorzy, niekoniecznie przychylni reformom królewskim i środowisku dworskiemu, którego elementem była Malarnia Bacciarellego. Jednym z nich był Jędrzej Kitowicz, niezwykle nieufny wobec działalności króla i oskarżający go o wprowadzenie tylnymi drzwiami, za pośrednictwem malarza, niemoralnego stylu życia na Zamku Królewskim: „Ten [Bacciarelli – F.S.] pod pozorem wydoskonalenia sztuki malarskiej założył muzeum malarskie, do którego schodzili się malarze przedniejsi warszawscy, a między nich na stół wchodziła płatna niewiasta, rozbierała się do naga i układała się w różne figury, jak jej kazano, w których ją malarze malowali. Król zaś jegomość, siedząc w łoży między malarzami, przypatrywał się z gustem oryginałowi do kopiowania wystawionemu; czasem nawet, sprowadziwszy do pokoju sypialnego, sztychował go dłutem przyrodzonym”<sup>41</sup>.

W swoim jadłowitym komentarzu Kitowicz wprowadził kontekst edukacyjny i malarski w odniesieniu do pojęcia „muzeum”, nie przedstawiał go jednak jako magazynu wypełnionego obiektami, lecz jako miejsce twórczości artystycznej i zebrań grupy osób oddających się skrytym czynnościom. Paradoksalnie koresponduje to z definicją muzeum opublikowaną zaledwie pięć lat po śmierci Kitowicza w słowniku Lindego, gdzie czytamy, że muzeum to m.in. „miejsce schadzki, w celu bawienia się wzajemnego kunsztami i naukami”<sup>42</sup>. Kitowicz uwypuklał voyeurystyczny aspekt oglądania, czynności kluczowej dla idei instytucji muzealnej<sup>43</sup>, oraz ograniczenie dostępu do zbiorów do określonego grona odbiorców. Wszystko to sprawia, że mógł on zasugerować, iż prawdziwym motywem utworzenia „muzeum” na Zamku Królewskim w Warszawie była chęć Stanisława Augusta do niekontrolowanego odbywania stosunków seksualnych z przyprowadzanymi prostytutkami. To ironiczna, zdeformowana wizja aleksandryjskiej tradycji pojmowania muzeum jako wspólnoty nie tyle uczonych, ile wybranych – w interpretacji Kitowicza byłyby to po prostu elity władzy, która wykorzystuje instytucje społeczne do osiągnięcia własnych celów i wprowadzania dodatkowej dystynkcji względem osób nienależących

<sup>41</sup> J. Kitowicz, *Pamiętniki, czyli Historia polska*, oprac. P. Matuszewska, Warszawa 2005, s. 334 (wyróżnienie F.S.).

<sup>42</sup> S.B. Linde, *Słownik języka polskiego*, t. 2, cz. 1, Warszawa 1809, s. 168, cyt. za: A. Tołysz, „Odpowiednie dać rzeczy słowo” – przemiany w polskiej definicji „muzeum” w XIX i XX wieku, online: [bit.ly/4755Xo9](http://bit.ly/4755Xo9) [dostęp: 31.12.2024].

<sup>43</sup> Por. D. Bauer, *The economy of the interior*, [w:] *Beyond the frame. Case studies*, Brussels 2016, s. 49–64.

do odpowiedniej klasy społecznej czy też, jak sugeruje Kitowicz, grupy towarzysko-klienckiej. Ten typ obelgi znamy chociażby z rzucanych na wczesnych chrześcijan przez ich przeciwników (gnostyków lub pisarzy rzymskich) oskarżeń o uczestnictwo w rytualnych czynnościach seksualnych podczas zamkniętych spotkań religijnych zwanych agapami, odbywanych w odosobnieniu i celebrujących cielesny wymiar zbawienia<sup>44</sup>.

Nie można zapominać, że Stanisław August Poniatowski przez wiele lat nosił się z zamiarem utworzenia publicznego muzeum sztuki w dzisiejszym tego słowa znaczeniu. Gromadzone przez niego zbiory, którymi opiekowali się Fryderyk August Moszyński i Marcello Bacciarelli, były podzielone na kilka gabinetów, w tym między innymi gabinet malarstwa, rzeźby i numizmatów. Kolekcję udostępniano artystom, badaczom i specjalnym gościom, którym zezwalamo na zwiedzanie rezydencji królewskich. Ekspонатami dekorowano również wnętrza Zamku Królewskiego, Zamku Ujazdowskiego i Łazienek<sup>45</sup>. Podobnie jak w wypadku planowanej akademii sztuki, której dyrektorem miał zostać Bacciarelli, także królewskie muzeum sztuki, zanim jeszcze dokładnie określono plany jego urządzenia, miało już kandydata na dyrektora – wykształconego we Włoszech artystę Jana Regulskiego<sup>46</sup>. Jednak strategia królewska polegała na nieustannym odlewaniu decyzji o utworzeniu zarówno akademii sztuki, jak i muzeum publicznego oraz kilku innych instytucji naukowych i artystycznych, takich jak akademia nauk<sup>47</sup>.

Te dwa różne użycia pojęcia „muzeum” na oznaczenie tej samej przestrzeni w Zamku Królewskim w Warszawie, której dzisiaj nie określilibyśmy tym mianem, ukazują niezwykłą dynamikę rozwoju polskiej kultury muzealnej w drugiej połowie XVIII wieku. Nie była to tylko era projektów i polemik, lecz także

---

44 Na temat agap por. L. Kolankiewicz, *Dziady. Teatr święta zmarłych*, Gdańsk 2020, s. 112–120.

45 Por. D. Juszcak, *Malarski zbiór Stanisława Augusta. Kolekcja, galeria, czy gabinet?*, [w:] *Oświeceniowa republika władców*, cz. 2, red. A. Pieńkos, Warszawa 2017, s. 201–227; E. Manikowska, *Sztuka – ceremoniał – informacja. Studium wokół królewskich kolekcji Stanisława Augusta Poniatowskiego*, Warszawa 2007, s. 213–232; D. Juszcak, H. Małachowicz, *Galeria Obrazów Stanisława Augusta w Łazienkach Królewskich. Katalog*, Warszawa 2015; *Splendor i wiedza. Biblioteka królewska Stanisława Augusta. Eseje*, red. A. Dziecioł, T. Jakubowski, Warszawa 2022. Szczegółowe omówienie zawartości zbiorów artystycznych Malarni i Muzeum zob. A. Chiron-Mrozowska, *Bacciarellówka – pracownia i szkoła artystyczna króla Stanisława Augusta Poniatowskiego*, Warszawa 2018, s. 33–38.

46 T. Mikocki, *Najstarsze kolekcje starożytności w Polsce (lata 1750–1830)*, Wrocław etc. 1990, s. 15.

47 Por. J. Talbierska, *Powołanie Akademii Sztuk Pięknych...*, s. 179–211; A. Chiron-Mrozowska, *Bacciarellówka...*, s. 13–18; M. Zawartko-Laskowska, *Mecenat naukowy Stanisława Augusta i jego przyrodnicze pasje*, „Kronika Zamkowa”, 1–2 (55–56), 2008, s. 92–93.

prób osadzenia pojęcia w zmieniającej się rzeczywistości – w świetle kolejnych kolekcji, gabinetów, wystaw i innych miejsc, do których opisu dotychczasowe pojęcia okazywały się niewystarczające lub wręcz nieadekwatne.

### 1.3. Paradoksy muzeum nowoczesnego

Wiele instytucji muzealnych w XVIII i XIX wieku tylko częściowo realizowało wyznaczniki modelu muzeum nowoczesnego, o jakim pisze Eilean Hooper-Greenhill. Według zaproponowanej przez nią klasycznej definicji wyrasta ono z filozofii oświeceniowej: „Ujednolica ono i racjonalizuje, obrazuje i przedstawia relacje. Muzeum nowoczesne opisuje «rzeczywistość» i pokazuje «sposób bycia rzeczy» w pozornie neutralny sposób. [...] W nowoczesnym muzeum [...] relacje między ludźmi, narodami i ideami obrazowane są przez dobór obiektów, sposób ich eksponowania i układ między nimi. Konstruuje się hierarchie wartości, dokonuje się włączenia i wykluczenia, oddziela się siebie i innego. [...] Muzeum nowoczesne czyni to wszystko za pomocą przedmiotów, które są pojmowane jako fragmenty rzeczywistości jako takiej”<sup>48</sup>.

Hooper-Greenhill podkreśla, że u podstaw funkcjonowania muzeum nowoczesnego leży przekonanie o możliwości obiektywnego przedstawienia świata za pomocą kolekcji i ekspozycji. Instytucja muzealna dodatkowo traktuje tę możliwość jako zadanie do zrealizowania, co prowadzi do nieustannych prób uzupełniania zbiorów w taki sposób, aby kolekcja zaczęła w końcu stanowić (jako mikrokosmos) idealną reprezentację świata (makrokosmosu). Stąd bierze się muzealne dążenie do neutralności i przejrzystości języka, jakim posługuje się ta instytucja wobec odbiorców, a jednocześnie – nieuchronne poczucie niespełnialności oczekiwań stawianych muzeom: kolekcja nigdy nie będzie ostatecznie ukończona, zawsze będą w niej jakieś braki, rzeczywistość będzie się wymykać opisowi, a zasoby personalne, ekspozycyjne i magazynowe okażą się niewystarczające wobec rozległości kuratorskich koncepcji. Nieprzypadkowo bowiem ideałem muzeum nowoczesnego jest *musée imaginaire* André Malraux – muzeum wyobrażone, wirtualne<sup>49</sup>, które nie przejmuje się brakiem miejsca

<sup>48</sup> E. Hooper-Greenhill, *Museums and the interpretation of visual culture*, London 2000, s. 17–18.

<sup>49</sup> Por. A. Malraux, *Muzeum wyobraźni (fragmenty)*, przeł. A. Dziadek, [w:] *Muzeum sztuki. Antologia*, red. M. Popczyk, Kraków 2005, s. 185–210.

na wystawie czy w magazynach, ograniczeniami budżetowymi, trudnościami w pozyskaniu obiektów, brakiem zainteresowania publiczności czy też niedostatkami w kompetencjach kuratorów. Idealne muzeum nowoczesne nie istnieje.

Utopia nowoczesnego muzeum opiera się, jak pisze Susan Pearce, na „wierze w nadrzędne narracje, które opowiadają o prawdziwości rozumowania naukowego, o wartości doświadczeń historycznych oraz o przekonaniu, że istnieją fakty, o których trzeba wiedzieć; że ludzie są w stanie je zrozumieć i że potrafią wykorzystać tę wiedzę do tworzenia lepszych systemów społecznych”<sup>50</sup>.

Muzeum nowoczesne chce stanowić punkt oparcia w zmieniającym się świecie – chce być znajome i bezpieczne, kompetentne i istotne. Według Lindy Ferguson do zadań muzeum nowoczesnego należy „danie pewności, przedstawianie tożsamości, tworzenie «dobrych obywateli» oraz rozpowszechnianie wartości «cywilizowanego społeczeństwa», jak również nadawanie ludziom sensu w świecie”<sup>51</sup>. To w nowoczesnym muzeum można rzekomo odnaleźć spełnienie – niezależnie od tego, czy będzie to wstrząsające przeżycie estetyczne, poczucie pewności naukowej na temat wybranych aspektów świata czy ukształtowanie własnej tożsamości narodowej. Z tej perspektywy muzeum nowoczesne ma podobne ambicje jak wszystkie inne instytucje związane z tradycją *Bildung*, czyli harmonijnego wzrostu i dopełniania życia jednostki. Oczywiście wiąże się to z aspektem hegemonicznym, na co zwracają uwagę Tony Bennett oraz Kate Hill<sup>52</sup>, czerpiący z pism Foucaulta i Bourdieu<sup>53</sup>. Cywilizowanie zwiedzających ma mieć bowiem charakter samorefleksyjny i samomonitorujący. Publiczność ma korzystać z muzeów zarówno w celu poznania ekspozycji, jak i wzajemnego obserwowania się i kontrolowania. Teoretycznie wszyscy zwiedzający mieli mieć równy dostęp do muzeów, lecz w rzeczywistości nowoczesne instytucje muzealne – jako narzędzie propagowania habitusu klasy średniej oraz państwowej polityki – stawały się miejscami konserwowania i wzmacniania istniejących układów społecznych. W wielu aspektach ich funkcjonowania w społeczeństwie – od sytuacji zwiedzania aż po możliwości kształtowania polityki kolekcjonerskiej – uwidaczniała się w nich przynależność konkretnego

50 S.M. Pearce, *Museums, objects and collections: a cultural study*, Washington 1992, s. 233.

51 L. Ferguson, *Strategy and tactic: a post-modern response to the modernist museum*, [w:] *Hot topics, public culture, museums*, red. F. Cameron, L. Kelly, Newcastle upon Tyne 2010, s. 35–36.

52 T. Bennett, *The birth of the museum: history, theory, politics*, London–New York 1995; K. Hill, *Culture and class in English public museums, 1850–1914*, London 2005.

53 Por. K. Hetherington, *Foucault and the museum*, [w:] *International handbook of museum studies*, t. 1: *Museum theory*, red. K. Message, A. Witcomb, Chichester 2015; P. Bourdieu, A. Darbel, D. Schnapper, *The love of art: European art museums and their public*, przeł. C. Beattie, N. Merriman, Cambridge 1991 (1. wyd. fr. 1969).

człowieka do konkretnej klasy, przy czym instytucje te nie dostarczały narzędzi do potencjalnej zmiany. Z jednej więc strony muzeum nowoczesne chce być demokratyczne i powszechne, z drugiej – jest to utopia, a każde myślenie utopijne ma w sobie element wychowawczo-przymusowy.

Sprzeczności miotające instytucją nowoczesnego muzeum opierają się, jak pisze Tony Bennett, na różnicy między ideałami a rzeczywistością: „Konflikt między teoretycznym uniwersalizmem przestrzeni dyskursywnej muzeum a jej rzeczywistym powiązaniem z istniejącymi hierarchiami społecznymi był i nadal jest przyczyną podsycającego upolitycznienia muzeum, którego zadaniem miało być niwelowanie wykluczających i hierarchicznych skutków własnej działalności”<sup>54</sup>.

Owe skutki przez długi czas pozostawały niezauważone przez badaczy muzeów, którzy woleli koncentrować się na dziejach kolekcji, analizach tekstów programowych muzealników lub – w najlepszym razie – badać semantykę wystaw, pomijając społeczny aspekt funkcjonowania muzeów, rzeczywiste sposoby korzystania z nich przez publiczność oraz uwarunkowania polityczne, które w sposób niejawni kształtują hierarchie w tych instytucjach. Z semantyki wystaw da się oczywiście wyprowadzić pewne intuicje dotyczące społecznych i politycznych aspektów funkcjonowania muzeów, są one jednak mocno ograniczone ze względu na silne osadzenie tych instytucji w bardzo określonym habitusie miejskiej wykształconej klasy średniej oraz w nacjonalistycznej narracji państw europejskich (z kluczowym w tym kontekście naddatkiem kolonialnym).

#### 1.4. Perspektywy badawcze

W proponowanym w tej książce projekcie zarysowania początków historii ludowej polskich muzeów interesują mnie zarówno muzeografia, rozumiana przeze mnie jako opis poszczególnych instytucji, postaci i kolekcji, jak i muzeologia, którą pojmuję jako naukę wyjaśniającą i próbującą zrozumieć przyczyny oraz sposób zaistnienia danych zjawisk w kulturze<sup>55</sup>. Związek między tymi dwoma wymiarami patrzenia na muzea jest oczywiście dwukierunkowy: trzeba mieć

<sup>54</sup> T. Bennett, *The birth of the museum...*, s. 46.

<sup>55</sup> O relacjach między muzeologią, muzeografią i muzealnictwem por. D. Folga-Januszewska, *Muzeum: fenomeny i problemy...*, s. 103–109; D. Preziosi, *Collecting/museums*, [w:] idem, *In the aftermath of art. Ethics, aesthetics, politics*, London–New York 2005, s. 55–68.

co wyjaśniać, więc należy najpierw dostarczyć podstawowe dane muzeograficzne, a jednocześnie, aby dostrzec to, co umykało innym spojrzeniom, trzeba szukać różnych sposobów objaśniania rzeczywistości.

Ważnym aspektem, który należy podnieść na samym początku, jest etyczny wymiar niniejszego projektu. Chciałbym przeanalizować te aspekty polskiej kultury muzealnej przełomu XVIII i XIX wieku, które mają wpływ na jej dalsze przemiany. Chodzi o uchwycenie takiego „obrazu bezpowrotnej przeszłości, któremu groźbę zaniknięcia niesie każda teraźniejszość, która nie rozpoznała się w nim jako ta, o którą mu chodziło”<sup>56</sup> – aby posłużyć się sformułowaniem Waltera Benjamina. W mojej pracy zadaję pytanie, jaki obraz naszej teraźniejszości był projektowany – czasem świadomie, czasem mimowolnie – przez inicjatorów pierwszych polskich muzeów nowoczesnych, ich komentatorów, uczestników i zwiedzających. W jakim celu zbierał i eksponował przyrządy fizyczne, a także ich używał Tomasz Żebrowski w połowie XVIII wieku w Wilnie? A w jakim Józef Rogaliński w Poznaniu? Co chciała osiągnąć Anna Jabłonowska, organizując największy w ówczesnej Rzeczypospolitej gabinet historii naturalnej w Siemiatyczach? Jaką przyszłość dla poszczególnych warstw społecznych, w tym chłopów, widziała Izabela Czartoryska w swoich puławskich muzeach? Co sprawiło, że Dionizas Poška wybrał akurat pień dębowy na umiejscowienie narodowego muzeum litewskiego w Bordziach na Żmudzi?

Jak widać, chodzi mi o stworzenie pewnego obrazu przeszłości, ale takiego, który – jak to wyraża Benjamin – będzie efektem „czesania historii pod włos”<sup>57</sup>, z dystansem i nieustannym pytaniem o ślepe plamki dotychczasowych opisów omawianych zjawisk, wydarzeń i inicjatyw. Będę zatem pytał również o postaci, które nie są pierwszoplanowymi bohaterami opracowań historycznych dotyczących początków polskiej kultury muzealnej, lecz jej marginalnymi, często pomijanymi elementami – o prowincjonalnych muzealników ze zbiorami nieinteresującymi luminarzy, efemerycznych kolekcjonerów dziwactw w epoce naukowości, anonimowych przewodników po wystawach, zwiedzających oraz chłopów pańszczyźnianych, których raczej nie zapraszano do ówczesnych muzeów (choć opisuję takie przypadki), ale którzy umożliwili ich funkcjonowanie. Polską kulturę muzealną zawdzięczamy trudowi, pracy, praktykom i niekiedy cierpieniu właśnie tych osób. W ten sposób chciałbym zatem oddać im głos, spełniając obowiązek etyczny badacza, a jednocześnie realizując etos antropologa kulturowego, który bada przeszłość.

<sup>56</sup> W. Benjamin, *O pojęciu historii*, przeł. K. Krzemieniowa, [w:] *Aniol historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wybór H. Orłowski, Poznań 1996, s. 415.

<sup>57</sup> *Ibidem*, s. 417.

Oczywiście identyfikowanie się z postaciami i zaangażowanie w sporne kwestie z przeszłości nie pozostaje bez wpływu na tworzoną narrację. Jeden z najwybitniejszych historyków zajmujących się również historią muzeów, Krzysztof Pomian, dostrzega w tym emocjonalnym zaangażowaniu niebezpieczeństwo zaślepienia na prawdę procesu historycznego. Z tego powodu neguje adekwatność wyników historiografii tożsamościowej, jak określa to podejście, które obejmuje zarówno historię oficjalną, jak i będącą z nią w konflikcie historię rewizjonistyczną. Niemniej jednak nawet Pomian wskazuje, iż rewizjonizm pozwala uprzytomnić, „że są przedmioty, które ulegają w toku badań zniekształceniu, o ile nie bierze się tego przeciwieństwa pod uwagę”<sup>58</sup>. Świadomość własnego punktu widzenia i, mówiąc wprost, sympatii, jest dla mnie niezbędna do krytycznego namysłu nad przeszłością. Pozwala bowiem wyjść poza tradycyjne, w tym poststrukturalistyczne, uwikłania badań, a ponadto umożliwia uwzględnienie aktorów przeszłości oraz zajmowanych przez nich stanowisk, które dotychczas były pomijane w historiografii muzealniczej. Stanowi to zatem formę zaangażowanej antropologii historycznej, która jest świadoma swoich ograniczeń i przekuwa je w cechy pozwalające na świeży ogląd badanej rzeczywistości<sup>59</sup>.

Drugim obok antropologii podejściem badawczym, które przyjmuję, jest literaturoznawstwo. W toku mojego wywodu będę faworyzować źródła literackie, a szerzej tekstowe: publicystykę, poezję, powieści, pamiętniki, doniesienia prasowe, a także teksty spełniające historyczne lub współczesne standardy naukowości. Będą mnie one interesować zarówno jako źródła pozwalające na ustalenie bazy faktograficznej, niezbędnej do prowadzenia mojego wywodu, jak i jako ekspresje ludzkiego doświadczenia<sup>60</sup> oraz dzieła artystyczne osadzone w konkretnej tradycji literackiej i podporządkowane regułom gatunkowym.

Dużą rolę w projekcie historii ludowej polskich muzeów odgrywają studia postkolonialne. Podkreślają one powiązania instytucji nowoczesnego muzeum z kapitalizmem i imperializmem<sup>61</sup>. Dzieje się to na wielu poziomach:

58 K. Pomian, *Historia urzędowa, historia rewizjonistyczna, historia krytyczna*, [w:] idem, *Historia. Nauka wobec pamięci*, Lublin 2006, s. 198.

59 Por. J. Tokarska-Bakir, *Historia i antropologia: trudne sąsiedztwo*, [w:] *Historia – dziś. Teoretyczne problemy wiedzy o przeszłości*, red. E. Domańska, R. Stobiecki, T. Wiślicz, Kraków 2014, s. 265–282.

60 Por. E.M. Bruner, *Przeżycie i jego ekspresje*, [w:] *Antropologia doświadczenia. Z epilogiem Clifforda Geertza*, red. V.W. Turner, E.M. Bruner, przeł. E. Klekot, A. Szurek, Kraków 2011, s. 11–39.

61 Por. C.E. Ariese, M. Wróblewska, *Practicing decoloniality in museums. A guide with global examples*, Amsterdam 2021; M. Stobiecka, *Rozpoznać potencjalne*, [w:] *Muzeum?*

pozyskiwanie funduszy na tworzenie i prowadzenie muzeów było powiązane z polityką imperialną państw kolonialnych lub wielkim biznesem kapitalistycznym, budowanie kolekcji bardzo często odbywało się w sposób przemocowy wobec społeczeństw podporządkowanych, a metody kategoryzowania, katalogowania i tworzenia narracji nadal regularnie wykorzystują kolonialne klisze i stereotypy<sup>62</sup>. W tej perspektywie instytucja muzeum stanowi nie tyle jeden z wielu elementów kolonializmu, ile jedno z najbardziej paradygmatycznych narzędzi jego manifestowania i propagowania. Nie jest to zaskakujące, jeśli weźmiemy pod uwagę rolę muzeów jako narzędzi modernizacji i propagandy władzy, wykorzystywanych przez rządy i grupy hegemoniczne przynajmniej od czasów rewolucji francuskiej. To właśnie w tym okresie zyskał na sile proces masowego transferu dzieł sztuki z różnych części Europy do Luwru. Wyprawa Napoleona do Egiptu otworzyła dodatkowo nowe źródła pozyskiwania starożytnych zabytków do europejskich kolekcji. Wytworzyło to swoistą muzealniczą hierarchię kolonialną: społeczeństwa podporządkowane miały dostarczać eksponatów, klasy niższa i średnia miały odgrywać rolę biernych odbiorców edukowanych za pomocą ekspozycji, a hegemoni mieli na tym korzystać.

W polskiej literaturze muzeologicznej i krytyce muzealniczej studia postkolonialne zdomowały się w sposób wybiórczy. W niewielkim stopniu uwzględnia się perspektywę historyczną, która ma duży potencjał rewizjonistyczny i oferuje możliwości stworzenia dodatkowych, alternatywnych interpretacji historii polskich muzeów – co zamierzam przeprowadzić w niniejszej pracy. Perspektywa postkolonialna jest szeroko wykorzystywana w analizie muzeów zachodnich – z jednej strony w kontekście tworzenia reprezentacji kultur pozaeuropejskich za pomocą wystaw muzealnych<sup>63</sup>, z drugiej zaś w odniesieniu do problematyki restytucji lokalnych kolekcji z muzeów państw kolonialnych do ich pierwotnych właścicieli<sup>64</sup>. Kwestie te są również szeroko podejmowane w literaturze zagranicznej, natomiast w sposób bardziej zniuansowany wykorzystuje się studia

---

*A po co? Katalog wystawy 19.II.2021–11.09.2022*, red. B. Banasik, Warszawa 2021, s. 27–52; *Museums in postcolonial Europe*, red. T. Dominic, London 2009; M.G. Simpson, *Making representations: museums in the post-colonial era*, London 1996; T. Mitchell, *Egipt na wystawie świata*, przeł. E. Klekot, Warszawa 2001.

<sup>62</sup> S. Kaprański, *Muzea historyczne w perspektywie studiów nad pamięcią zbiorową*, [w:] *Historia Polski od-nowa. Nowe narracje historii i muzealne reprezentacje przeszłości*, red. R. Kostro, K. Wóycicki, M. Wysocki, Warszawa 2014, s. 159–187.

<sup>63</sup> Np. E. Łukaszyk, *Muzeum kolonialne, postkolonialne, transkolonialne jako model świata. Przykład portugalski, brytyjski i malajski*, „Kultura i Społeczeństwo”, 3, 2015, s. 189–202.

<sup>64</sup> Np. M. Michalik, *Instytucja muzeum, praktyka muzealna oraz muzealia w ujęciu teorii postkolonializmu – wstępne rozpoznanie*, „Muzealnictwo”, 59, 2018, s. 28–33.

postkolonialne do analizy polskiej kultury pamięci, co zostało zapoczątkowane dyskusją w różnych środowiskach polskiej humanistyki około 2010 roku<sup>65</sup>.

Istnieją jednak oryginalne interpretacje postkolonialne polskich muzeów. Na szczególną uwagę zasługuje analiza porównawcza dwóch pozaeuropejskich wystaw w polskich muzeach, dokonana przez Dorotę Jagodę Michalską: Galerii Sztuki Starożytnej w Muzeum Narodowym w Warszawie (MNW), otwartej po remoncie w 2020 roku, oraz wystawy stałej „W afrykańskiej wiosce” w Muzeum Narodowym w Szczecinie (o starej metryce)<sup>66</sup>. Michalska podkreśla przemilczane aspekty kolonialnych praktyk towarzyszących budowaniu tych kolekcji, głównie przez Kazimierza Michałowskiego – współtwórcę kolekcji starożytnej w MNW. Podobnie jak pozostali członkowie misji archeologicznych, w ramach których pozyskiwano te zabytki, Michałowski zdawał sobie sprawę, że ich wartość znacznie przewyższała koszty samych ekspedycji. Polska jako miejsce przywożenia owych zabytków jest, jak zauważa Michalska, destynacją paradoksalną – nasz kraj sam doświadczył licznych rabunków w XX wieku i aktywnie zabiega (do dziś) o restytucję utraconych dóbr kultury. Z kolei wystawa w Muzeum Narodowym w Szczecinie bazuje przede wszystkim na zbiorach etnograficznych pozyskiwanych podczas kilku ekspedycji realizowanych we współpracy z Polską Żegluga Morską, co jednak nie zostało w żaden sposób zaznaczone na ekspozycji. Michalska zestawia nieujawnione założenia i sposoby prowadzenia narracji przez autorów obu wystaw z *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle* (Raport o restytucji afrykańskiego dziedzictwa kulturowego. W stronę nowej etyki relacyjnej) Felwine’a Sarra i Bénédicte Savoy, przygotowanym na zlecenie francuskiego Ministerstwa Kultury w 2018 roku. Raport ten zawiera szereg zarzutów pod adresem europejskich praktyk muzealnych wobec społeczeństw postkolonialnych, a także propozycje konkretnych działań, które jednak w zasadzie nie zostały w ogóle zrealizowane. Z tej perspektywy obie analizowane wystawy okazują się mocno problematyczne, a ta druga, jak wyraża to Michalska, wręcz

65 Na temat recepcji studiów postkolonialnych w polskiej humanistyce zob. D. Skórczewski, *Teoria – literatura – dyskurs. Pejzaż postkolonialny*, Lublin 2013; G. Borkowska, *Perspektywa postkolonialna na gruncie polskim – pytania sceptyka*, „Teksty Drugie” 2010, nr 5, s. 40–52. Na temat polskiej kultury pamięci w perspektywie studiów postkolonialnych zob. *Perspektywy postkolonializmu w Polsce, polska w perspektywie postkolonialnej*, red. J. Kieniewicz, Warszawa 2016 (Debaty Artes Liberales, t. 10). O współczesnej polskiej kulturze pamięci zob. M. Kobielska, *Polska kultura pamięci w XXI wieku: dominanty. Zbrodnia katyńska, powstanie warszawskie i stan wojenny*, Warszawa 2016.

66 D.J. Michalska, *Czyste białe dłonie. Wstęp do dyskusji o dekolonizacji polskich muzeów*, „Szum”, 32, 2021, s. 46–59.

„ma utwierdzać Polaków w poczuciu przynależenia do białej cywilizacji i rasowej wyższości nad innymi nieeuropejskimi kulturami”<sup>67</sup>.

Ciekawą postkolonialną perspektywę badawczą, świadomą swoich początków i opartą na współdziałaniu ze społecznościami źródłowymi, od których pochodzą obiekty, stanowił projekt badawczy „Antropologiczna reinterpretacja kolekcji syberyjskiej ze zbiorów Muzeum Etnograficznego w Krakowie, pochodzącej od polskich badaczy Syberii XIX wieku”<sup>68</sup>. Współczesne etnografki i etnografowie nie tylko spopularyzowali pochodzenie obiektów z kolekcji syberyjskiej, która trafiła do Muzeum Etnograficznego w Krakowie dzięki XIX-wiecznym zesłańcom na Syberię, ale również skonfrontowali swoją wiedzę o wybranych, problematycznych obiektach z wiedzą i doświadczeniem współczesnych mieszkańców Syberii. W ten sposób powstał łącznik między czterema formacjami: dawnymi społecznościami syberyjskimi, uwikłaną w imperialną politykę XIX-wieczną nauką i kształtującą się etnografią, dzisiejszymi społecznościami syberyjskimi oraz współczesną instytucją muzeum, która „gra w otwarte karty”, nie boi się konfrontacji z własną, jednocześnie hegemoniczną i podporządkowaną historią, ani przyznania się do niewiedzy, na przykład w kwestii pierwotnych funkcji poszczególnych obiektów.

Jak się wydaje, ten fragmentaryczny sposób czerpania z perspektywy postkolonialnej w analizie polskich muzeów wynika z kilku czynników: niewielkiej liczby ważnych kolekcji pozaeuropejskich (które najłatwiej zidentyfikować jako kolonialne), fragmentarycznie opracowanej historii polskich muzeów oraz do niedawna niechętnego przyjmowania tej perspektywy badawczej w polskiej humanistyce.

Projekt ludowej historii polskich muzeów stanowi odpowiedź na tę kwestię, gdyż koncentruje się na wybranym wycinku historycznym. Pytania, które chciałbym zadać z tej perspektywy, dotyczą, po pierwsze, sposobów tworzenia znaczeń obiektów i różnic między znaczeniami przypisywanymi obiektom muzealnym wywodzącym się z różnych tradycji (np. polskiej i litewskiej). Ta kwestia dotyczy też całych instytucji muzealnych, o czym przekonamy się przy analizie żmudzkiego muzeum Baublis oraz jego relacji z Adamem Mickiewiczem i środowiskiem Towarzystwa Szubrawców.

Po drugie, istotne są sposoby pozyskiwania zbiorów do polskich muzeów (zagadnienie to wymaga dalszych badań). Piszę o tym chociażby przywoływana

67 Ibidem, s. 55.

68 Por. M. Zych, *Kolekcja syberyjska Muzeum Etnograficznego w Krakowie w świetle badań terenowych i antropologicznej reinterpretacji*, „Muzealnictwo”, 61, 2020, s. 172–180; eadem, *Odnawianie znaczeń. Polscy badacze Syberii XIX wieku i ich unikatowe zbiory w kolekcji Muzeum Etnograficznego w Krakowie*, [w:] *Darczyńcy polskich muzeów. Historia i współczesność*, t. 1, red. M. Białonowska, K. Mączewska, Warszawa 2021, s. 135–144.

wyżej Michalska, temat ten należy jednak rozszerzyć z uwzględnieniem kryterium klasowego (obiekty pochodzenia chłopskiego), na które nakłada się kryterium religijne (obiekty żydowskie czy prawosławne) i narodowościowe. Perspektywa postkolonialna pomaga wreszcie uwypuklić wielopoziomowe relacje dominacji i podporządkowania – zarówno te, które dotyczą muzeów w ich otoczeniu kulturowym, społecznym i politycznym, jak i te panujące wewnątrz instytucji muzealnych, wciąż silnie zhierarchizowanych.

Wielokulturowość dawnego społeczeństwa Rzeczypospolitej, o której dzisiaj często zapominamy, upomina się w dziejach polskich muzeów o sprawiedliwość – dlatego też muzeum Baublis, którego założyciel wypowiedział się równie swobodnie i często po polsku, jak po litewsku, odgrywa inną rolę w polskiej kulturze muzealnej, a inną w litewskiej. Warto zatem zapytać o inne, być może jeszcze bardziej zapomniane projekty muzealne, wykraczające poza ramy dyskursu polskiego nacjonalizmu – jak opisać pamięć o muzeach pułków armii carskiej czy muzeach Cerkwii prawosławnej w XIX-wiecznym zaborze rosyjskim?<sup>69</sup> Jednocześnie nasuwa się pytanie o konieczność przemieszczania kolekcji muzealnych w tej części Europy, co w obliczu zmian tożsamości kulturowej i narodowej miast, miejsc i regionów może okazać się kwestią szczególnie palącą. Czy zbiory pochodzące z terenów dzisiejszej Litwy, Białorusi i Ukrainy powinny wrócić do swoich miejsc pochodzenia? Co zrobić z dziedzictwem żydowskim lub niemieckim na terenie Polski, skoro jego uprzedni użytkownicy albo zostali unicestwieni, albo mieszkają poza granicami naszego kraju? Czy powinniśmy zastanowić się nad losem etnograficznych kolekcji pozaeuropejskich znajdujących się w polskich muzeach (np. syberyjskich)? Czy czeka nas w końcu polska debata na ten temat? To też są pytania dotyczące ludowej historii polskich muzeów.

Ludowa historia polskich muzeów musi czerpać również z teorii krytycznej, szczególnie w jej feministycznej odsłonie, jako że to właśnie feministyczne podejście dzieli z muzealnictwem te same aporie. Jak zauważa Gaby Porter, feministyczne „napięcie między abstrakcyjnymi, teoretycznymi koncepcjami i materialnym, fizycznym ciałem” znajduje swoje odzwierciedlenie w muzealnej „antyteoretycznej” praktyce, opartej na empiryzmie i fizyczności obiektów mających swój ciężar, rozmiar i fakturę<sup>70</sup>.

69 Por. D. Dąbrowski, *Pamięć wyparta. O rosyjskich muzeach na ziemiach Rzeczypospolitej*, [w:] *Studia o muzealnej pamięci na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej do roku 1918*, red. T.F. de Rosset, A. Tołysz, M. Wawrzak, Toruń 2020, s. 457–512.

70 G. Porter, *Seeing through solidity. A feminist perspective on museums*, [w:] *Museum studies. An anthology of contexts*, red. B.M. Carbonell, Malden–Oxford–Carlton 2004, s. 104–105.

Relatywnie dużo instytucji muzealnych z przełomu XVIII i XIX wieku zostało założonych przez kobiety (Puławy, Siemiatycze, Arkadia), kobiety pracowały w nich również na stanowiskach merytorycznych (Renata Gralath w Siemiatyczach), i to kobiety pozostawiły wiele rozbudowanych relacji z tych miejsc (wśród najważniejszych autorek warto wymienić: Sabinę Grzegorzewską, Klementynę z Tańskich Hoffmanową, Konstancję Biernacką, Paulinę Wilkońską, opierającą się na informacjach od szwagierki, która z kolei dysponowała przekazami rodzinnymi od żony Henryka Greybnera). Doceniała to już Hoffmanowa w swojej relacji z Puław, pisanej do wyobrażonej adresatki: „Cieszymy się, kochana Anielko, jako Polki i niewiasty, że pomysł tak tkliwy i szczytny zebrania w grobie Ojczyzny pomników jej chwały, osoba płci naszej i rodu poczęła i wykonała”<sup>71</sup>.

il. 1 Zaangażowanie kobiet w tworzenie kultury muzealnej zmniejsza się w drugiej połowie XIX wieku, co należy łączyć z coraz silniejszym przywiązaniem instytucji muzealnych do akademii: towarzystw naukowych, uczelni i innych przestrzeni profesjonalnego uprawiania nauki, do których kobiety nie miały wówczas wstępu. Jeszcze w 1901 roku jedna z najwybitniejszych amateerek archeolożek i kolekcjonerek, Maria Szembekowa, pisała do kustosa Muzeum im. Mielżyńskich Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, że chętnie ofiaruje muzeum wykopany przez siebie miedziany dzban, ale pod warunkiem że zostanie przyjęta do grona „przyjaciół” jako „przyjaciółka”. Mimo że warunek ten nie został spełniony, Szembekowa dokonała donacji zabytku<sup>72</sup>.

Furtką, dzięki której kobiety mogły uzyskiwać uprawnienia do większego zaangażowania w kulturę muzealną, były muzea etnograficzne, powstające od drugiej połowy XIX wieku. W tych instytucjach odgrywały one rolę informaterek, zbieraczek, konserwatorek, kustoszek, a nawet, jak w skansenie we Wdzydzach Kiszewskich, założycielek i prowadzących. Ten aspekt polskiej kultury muzealnej został niedawno ukazany w antologii *Żywe ogniwa. Wybór tekstów polskich etnografek (1888–1939)*<sup>73</sup>, kwestia genderowego uwarunkowania polskiej kultury muzealnej w XVIII i XIX wieku wymaga jednak dalszych badań<sup>74</sup>. W XX i XXI wieku kobiety stanowią dominującą grupę wśród odwiedzających

71 K. z Tańskich Hoffmanowa, *Opisy różnych okolic...*, s. 46.

72 J. Fogel, *Amatorzy archeologii*, [w:] idem, *W kręgu wielkopolskich i kujawskich starożytników. Prace wybrane*, wybór i oprac. E. Bątkiewicz-Szymanowska, M. Biniaś-Szkopek, Poznań 2021, s. 58.

73 *Żywe ogniwa. Wybór tekstów polskich etnografek (1888–1939)*, red. A. Tolysz, P. Majewski, Warszawa 2022.

74 Por. kontekst brytyjski: K. Hill, *Women and museums 1850–1914: modernity and the gendering of knowledge*, Manchester 2016.



1. Willibald Richter, *Ściana Rzymska Domu Gotyckiego w Puławach*, ok. 1840. Artysta starannie odwzorował inskrypcje przy wmurowanych w ścianę budowli pamiątkach. Mężczyzna zdaje się coś opowiadać towarzyszącym mu kobiecie i chłopcu, którzy wpatrują się w niego w skupieniu. Obecność małego psa, bezskutecznie próbującego zwrócić na siebie uwagę, podkreśla stopień zaabsorbowania słuchaczy opowieścią

muzea, zarówno w Polsce, jak i na świecie, znacznie przewyższając liczebnie mężczyzn<sup>75</sup>. Jest to zagadnienie o tyle inspirujące, że podobną funkcję emancypacyjną pełnią obecnie muzea w krajach rozwijających się, na przykład w Afryce Północnej i na Bliskim Wschodzie. Tamtejsze społeczeństwa są mocno patriarcalne, i to właśnie zakładanie instytucji muzealnych oraz zarządzanie nimi stanowi furtkę dla kobiet, które pragną działać publicznie, zachowując pewną niezależność od mężczyzn<sup>76</sup>.

Drugą cechą wspólną polskich muzeów oświeceniowych, obok ich silnie sfeminizowanego charakteru, były częste związki z wolnomularstwem<sup>77</sup>. Wolnomularkami były Izabela Lubomirska, Helena Radziwiłłowa i Izabela

75 W badaniach NIMOZ z 2019 r. było to odpowiednio 58,9% kobiet oraz 41,1% mężczyzn, zob. P.T. Kwiatkowski, B. Nessel-Lukasik, J. Grzonkowska, *Publiczność...*, s. 108–112.

76 Zob. C. Malt, *Women, museums, and the public sphere*, „Journal of Middle East Women’s Studies”, 2, 2006, nr 2, s. 115–136.

77 O ruchu masonskim w tej części Europy, relacjach między lożami i działalnością

Czartoryska (członkinie warszawskiej loży adopcyjnej Dobroczynność), a także Adam Kazimierz Czartoryski (Wielka Loża Narodowa Wielkiego Wschodu Polski), ponadto Stanisław August Poniatowski i Stanisław Kostka Potocki (wielki mistrz loży Wielki Wschód Narodowy Polski). Wolnomularzami byli teoretycy muzealnictwa (Étienne Chardon de Rieule), architekci muzealni (Szymon Bogumił Zug), poetyccy piewcy muzeów (Julian Ursyn Niemcewicz, Franciszek Dionizy Kniaźnin) oraz inne osoby ze środowiska (np. Marcello Bacciarelli). Wprawdzie nie zachowały się informacje, jakoby Anna Jabłonowska, kolejna bohaterka niniejszej książki, była wolnomularką, ale kuratorka i kustoszka jej gabinetu historii naturalnej, Renata Gralath, miała silne związki z masonerią poprzez obu swoich braci, Daniela młodszego oraz Karola Fryderyka, którzy należeli do gdańskiej loży Pod Trzema Gwiazdami, a następnie Eugenia Pod Ukoronowanym Lwem (piastowali zresztą w nich przez pewien czas funkcje mistrzów)<sup>78</sup>. Wymieniłem tu wyłącznie osoby, które pojawiają się na kartach niniejszej książki.

Również za granicą osoby związane ze światkiem muzealnym były też związane z wolnomularstwem, na przykład John Soane, wybitny architekt, projektant nowatorskiej Galerii Obrazów w Dulwich oraz budynku Loży Wolnomularskiej w Londynie i ekscentryczny kolekcjoner, który założył oryginalne muzeum we własnym domu<sup>79</sup>.

Nieprzypadkowo Świątynia Sybilli w Puławach ma dwie kondygnacje: na górnej prezentowano kolekcję pamiątek narodowych, na dolnej zaś – poświęconej pamięci Józefa Poniatowskiego oraz innych wodzów związanych z rodem Czartoryskich – odbywały się spotkania lokalnej loży masońskiej. Symboliczne znaczenie czynności zwiedzania oraz rytuałów wolnomularskich, które odbywały się jedna nad drugą, było na głębokim poziomie analogiczne, choć pozostawało niezauważone przez przeciętnych odwiedzających puławskie muzeum. Co warte podkreślenia, obecna kolekcja krakowskiego Muzeum Książąt Czartoryskich zawiera wiele obiektów z obu kondygnacji Świątyni Sybilli (z dolnej np. panoplia wodzów oraz metalowy trójnóg). Symbolikę masońską można odnaleźć także w architekturze Domu Gotyckiego, wybranych wnętrz

---

poszczególnych członków, których wymieniam niżej, zob. przede wszystkim: L. Hass, *Wolnomularstwo w Europie Środkowo-Wschodniej w XVIII i XIX wieku*, Wrocław etc. 1982.

<sup>78</sup> Por. H. Domańska, *Daniel Gralath Młodszy, XVIII-wieczny czcigodny gdańskiej loży „Eugenia pod Ukoronowanym Lwem”*, „Ars Regia”, 11, 2008/2009, nr 18, s. 157–164. Jednocześnie ich ojciec, Daniel Gralath starszy, jako burmistrz Gdańska działał na rzecz usunięcia masonów z miasta.

<sup>79</sup> Por. J.S. Curl, *Freemasonry and architecture*, [w:] *Handbook of freemasonry*, red. H. Bogdan, J.A.M. Snoek, Liden–Boston 2014, s. 560–565.

pałacowych oraz w kościele pw. Najświętszej Marii Panny w Puławach. Choć to zestawienie może się wydawać sensacyjne, tego typu asocjacje cieszyły się wówczas dużą popularnością<sup>80</sup>.

Drugim wybitnie masońskim ogrodem-muzeum była Arkadia Heleny Radziwiłłowej. Całe założenie, zarówno w ogólnym planie architektonicznym, jak i w detalach (statuy, malowidła, inskrypcje), a także w programie ideologicznym, który wyłaniał się w trakcie zwiedzania ogrodu i pawilonów (na czele z pawilonem muzealnym, jakim była Świątynia Diany), było wypełnione symboliką masońską<sup>81</sup>. Poszerzę ten wątek, omawiając rolę motywu melancholii w ideologiach polskich muzeów przełomu XVIII i XIX wieku.

Istnieje oczywiście wiele motywów i symboli łączących nowożytny ruch muzealny z wolnomularstwem: ideały oświecenia publicznego, motywy świątyni i ruiny (sztucznej lub prawdziwej), rozważania na temat odpowiedzialności społecznej, wolności, geniuszu i upływu czasu, z którym wiąże się temat śmierci. Związki te niekiedy miały charakter bezpośrednich inspiracji, które można wysledzić za pomocą precyzyjnej analizy ikonografii i semantyki poszczególnych motywów obecnych w muzeach i ich otoczeniu – jak widzimy w przykładach z Puław czy Arkadii. W innych wypadkach bardziej istotne wydają się ogólnoeuropejskie tendencje w estetyce oraz etyce funkcjonowania formacji oświeceniowej, która była silnie inspirowana ideami wolnomularskimi<sup>82</sup>.

Wolnomularstwo i muzea spotykały się w XVIII wieku w ogrodach. Jak podkreśla James Stevens Curl, obie te instytucje łączyło posługiwanie się technikami mnemotechnicznymi, które w ogrodzie mają charakter drogi przez *folly* (czyli wolnostojące, sztuczne ruiny), „jaką odwiedzający ma podążać przez ogród w celu uzyskania stymulacji idei i stworzenia połączeń wizualnych oraz intelektualnych”<sup>83</sup>. Podobnie w muzeach zwiedzający ma łączyć w umyśle sensory nadawane przez kuratorów konkretnym obiektom bądź ich grupom i w ten sposób tworzyć dla siebie narrację wystawy. Co istotne, narracja pamięci

80 Por. K. Parfianowicz, „Według liczby”. *Masoński duch symboliki puławskiej kaplicy pałacowej*, Kazimierz Dolny–Puławy 1993.

81 W. Dobrowolski, *Świątynia Diany w Arkadii koto Nieborowa świątynią natury*, „Rocznik Historii Sztuki”, 41, 2016, s. 87–128; J.S. Curl, *Freemasonry and the Enlightenment. Architecture, symbols and influences*, London 2011, s. 214–230; A. Knapik, *Rola polskich arystokratek w projektowaniu i zakładaniu ogrodów krajobrazowych w II połowie XVIII i I połowie XIX wieku*, Kraków 2024, s. 407–422.

82 Por. I. Swirida, *W poszukiwaniu ukrytych znaczeń. Park naturalny w XVIII stulecia a wolnomularstwo*, przeł. M. Urbański, „Ars Regia”, 2, 1993, nr 2 (3), s. 7–40.

83 J.S. Curl, *Freemasonry and architecture...*, s. 575.

i w muzeach, i w wolnomularstwie ma charakter moralny oraz pouczający, co może nie jest niczym wyjątkowym w tamtych czasach, ale wskazuje na łączący muzea i wolnych mularzy duch dydaktyzmu. Jest to zgodne z masonską dewizą, która wszak równie dobrze mogłaby towarzyszyć dziejom muzeów: *Audi, vide, tace* („Usłysz, zobacz, milcz”).

Wiąże się z tym paracjonalne, lecz nadal głęboko zakorzenione w oświeceniowym duchu umiłowanie profetycznego odczytywania drobnych elementów codziennego życia i otaczającego świata. Świat wolnomularski miał być pięknym i pełnym znaczeń – jako dzieło Wielkiego Architekta. Szczególnie wyraziście tę postawę reprezentowała Izabela Czartoryska, podkreślając znaczenie różnych wydarzeń historycznych, w których uczestniczyła (np. wizyty wojsk Józefa Poniatowskiego w 1809 r., które przyjęła w Świątyni Sybilli i Domu Gotyckim). Jednocześnie wzmacniała to podejście, nasycając przestrzeń swojego puławskiego dworu licznymi pawilonami, pomnikami, symbolicznymi roślinami i innymi istotnymi punktami, odwiedzanymi podczas spacerów po ogrodzie. Elementy te albo odnosiły się do wątków patriotycznych, albo upamiętniały słynne postaci (literatów, żołnierzy, członków rodziny) bądź miały charakter filozoficzny, jak chociażby pomnik Przeszłości w formie regularnego, kamiennego sześcianu, któremu poświęcę osobny fragment. Pawilony muzealne, takie jak Świątynia Sybilli i Dom Gotycki, również wpisywały się w ten kontekst – ich zwiedzanie poprzedzało przejście przez trasę w ogrodzie.

Mimo wszystko nie w każdym projekcie muzealnym z przełomu XVIII i XIX wieku występowały masonskie wątki mistyczne – nie wszyscy odczuwali potrzebę poszukiwania tajemnic bytu. Zamiast tego większy nacisk kładziono na „misję cywilizacyjną”, którą muzea mogły realizować, i co miało duże znaczenie zarówno w środowiskach muzealnych, jak i w świeckim, obywatelskim skrzydle masonerii. Jak twierdzi Ludwik Hass, miało to miejsce szczególnie po kongresie wiedeńskim, a więc pod koniec omawianego tu okresu kształtowania się polskiej kultury muzealnej<sup>84</sup>.

Zanim polskie muzea zaczęły czerpać z ideologii historyzmu charakterystycznej dla przełomu XVIII i XIX stulecia, istotną rolę w ich narodzinach odegrały modernizacyjne idee – pedagogika wizualna oraz idee fizjokratyczne.

Muzea w XVIII-wiecznej Rzeczypospolitej, jeszcze przed jej upadkiem, były tworzone w dwóch głównych punktach geospołecznych: jako gabinety naukowe przy szkołach średnich i wyższych w miastach oraz jako gabinety przy dworach na prowincji. Na ich coraz szersze udostępnianie publiczności – nieograniczającej się już tylko do uczniów i profesorów danej szkoły – miały

<sup>84</sup> L. Hass, *Wolnomularstwo w Europie Środkowo-Wschodniej...*, s. 278–281.

wpływ oświeceniowe idee pedagogiczne, które od połowy XVIII wieku zaczęły wprowadzać w swoich szkołach jezuiti.

Postępujące upowszechnienie druku przyczyniło się do wzrostu roli wizualności w edukacji, co stanowiło ogromną zmianę w porównaniu z panującymi dotychczas w szkołach systemami mnemotechnicznymi opartymi na słuchu i mowie. Zaczęto dostrzegać, że elementy wizualne, w połączeniu z możliwością fizycznego kontaktu z wybranymi treściami, sprzyjają skuteczniejszemu przyswajaniu wiedzy – jak zauważył jezuita Richomme, pozwalają one „zaszczepić w naszych umysłach wiedzę o wielu rzeczach, które długo nie docierałyby do nas przez ucho”<sup>85</sup>. Stąd gabinety tworzone przy szkołach miały pełnić funkcję istotnych pomocy dydaktycznych, a gdy włączono do tego idee oświecenia publicznego, stały się także narzędziem edukacji szerszych warstw społeczeństwa. Nie dziwi więc, że to właśnie w szkołach prowadzonych przez jezuitów – w Akademii Wileńskiej oraz w kolegium jezuickim w Poznaniu – zapoczątkowano wykorzystywanie gabinetów naukowych jako przestrzeni do popularyzowania wiedzy również poza środowiskiem szkolnym. Wprawdzie badacze wskazują, że wzrost zainteresowania widowiskowością w muzealnictwie nastąpił dopiero w XIX wieku<sup>86</sup>, lecz załączki tego zjawiska można dostrzec już w przemianach funkcji szkolnych gabinetów muzealnych.

Z kolei na prowincji zachodziła inna wymiana między ideami społecznymi a muzeami: niektórzy magnaci rozwijali swoje kolekcje sztuki i pamiątek rodowych, porządkowali je i stopniowo przekształcali w zbiory dostępne publicznie. Wielu spośród pierwszych polskich muzealników interesowało się fizjokratyzmem, czyli szkołą gospodarczą różnie nacechowaną politycznie, lecz opartą na idei zwiększania dochodów poprzez reformy rolne i społeczne. Michał Mniszech, autor projektu założenia Museum Polonicum, odwiedzał we Francji wpływowego fizjokratę Honoré Gabriela Riqueti de Mirabeau, Czartoryscy zatrudnili jako nauczyciela swoich synów innego przedstawiciela tej szkoły, Pierre’a Dupont De Nemours, zaś Paweł Ksawery Brzostowski, udostępniający swój gabinet sztuki i osobliwości chłopom, realizował autorski program reform w swoich dobrach w Litwie<sup>87</sup>.

85 Cyt. za: P. Holdengräber, *A visible history of art: the forms and preoccupations of the early museum*, „Studies in Eighteenth-Century Culture”, 17, 1988, s. 108.

86 Por. C. Classen, *Museum manners: the sensory life of the early museum*, „Journal of Social History”, 4 (40), 2007, s. 895–914; J. Noordegraaf, *The emergence of the museum in the „spectacular” nineteenth century*, artykuł prezentowany na 91<sup>st</sup> Annual Conference of the College Art Association, New York City, 2003, bit.ly/3Wkz14P [dostęp: 31.10.2024].

87 A. Kowalczyk, *Idea ziemiańska a modernizacja*, [w:] *Studia z Międzyepoki: literatura wobec przemian cywilizacyjnych i społecznych lat 1764–1863*, red. E. Gracz-Chmura,

Transfer idei fizjokratycznych nie doprowadził jednak do rozległych przemian gospodarczych na terenie Rzeczypospolitej z powodu jej upadku. Należy zatem mówić raczej o ich wpływie na kulturę umysłową drugiej połowy XVIII wieku<sup>88</sup>, w tym również na kształtujące się wówczas instytucje muzealne.

---

A. Waśko, Kraków 2017, s. 134–140; por. J. Burszta, *Kultura ludowa – kultura narodowa. Szkice i rozprawy*, Warszawa 1970, s. 249–252.

<sup>88</sup> K. Opałek, *Fizjokratyzm i jego rola w rozwoju nauki i kultury w Polsce okresu Oświecenia*, „Kwartalnik Historii Nauki i Techniki”, 7, 1962, nr 1–2, s. 62.