

EWA KLEKOT

Uniwersytet SWPS

<https://orcid.org/0000-0003-3472-5168>

Reprezentacja przez sztukę, czyli wakacyjne muzeum etnograficzne

Representation by Art, or a Holiday Ethnographic Museum

Abstract

This text makes use of unpublished archival material from the National Ethnographic Museum in Warsaw, concerning traveling exhibitions organised on river barges in 1952–1967. The holiday character of exhibition activity on barges and the latter's spatial and technical limitations indubitably impacted the approach to those travelling exhibitions and to a certain degree defined both the language of the message and its contents. Author discusses the programme of such exhibitions and the routes of the museum barge, as well as partly its scenarios, sets of objects, and manners of their arrangement. The presented material was subjected to reflection from the viewpoint of constructing ethnographic museum representations as well as discourses dealing with the museum, art, and ethnography.

Keywords: museum; village representation; ethnography; folk art; exhibition

Abstrakt

Tekst wykorzystuje niepublikowane materiały archiwalne Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie dotyczące objazdowych wystaw na barkach rzecznych, organizowanych w latach 1952–1967. Wakacyjny charakter działalności wystawienniczej na barkach oraz ograniczenia przestrzenne i techniczne jednostek pływających niewątpliwie wpływały na sposób myślenia o tych objazdowych ekspozycjach i do pewnego stopnia określały zarówno język przekazu, jak i jego treść. Tekst omawia program tych wystaw i trasy muzealnej barki, a także częściowo ich scenariusze, zestawy obiektów i sposoby ich aranżacji. Materiał został poddany refleksji z perspektywy konstruowania etnograficznych reprezentacji muzealnych, dyskursów o muzeum, sztuce i etnografii.

Słowa kluczowe: muzeum; reprezentacja wsi; etnografia; sztuka ludowa; wystawa

O autorce

Ewa Klekot– antropolożka, tłumaczka, kuratorka, dr hab., profesorka w Instytucie Projektowania Uniwersytetu SWPS. Interesuje się interdyscyplinarnym łączeniem humanistyki i nauk społecznych z projektowaniem i działaniami artystycznymi, zarówno w badaniach, jak i w edukacji. Zajmuje się też antropologiczną refleksją nad sztuką, zwłaszcza społecznym konstruowaniem sztuki ludowej i prymitywnej, a także materialnością i wartościowaniem rzeczy uznawanych za dizajn, sztukę, zabytek czy eksponat muzealny. Autorka książki *Kłopoty ze sztuką ludową* (2021).

Reprezentacja przez sztukę, czyli wakacyjne muzeum etnograficzne

W zbiorach Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie przechowywana jest spora grupa archiwaliów dotyczących nietypowej praktyki ekspozycyjnej tej placówki, a mianowicie „wystaw pływających”. Chodzi o objazdowe pokazy organizowane w latach 1952–1967 na barkach rzecznych. W sezonie letnim wypływały one z Warszawy, przemierzając Wisłę i jej dopływy, zarówno w górę, jak i w dół rzeki, a także Odrę, do której docierały przez Kanał Bydgoski, Noteć i Wartę; w 1956 roku muzealna barka ekspozycyjna o nazwie „Złota Kaczka” odbyła rejs po jeziorach mazurskich. „Ten jedyny własny lokal wystawowy daje możliwość zapoznania się ze zbiorami Muzeum ponad 50.000 osobom rocznie”, pisano w folderze opublikowanym przez Muzeum Kultury i Sztuki Ludowej w Warszawie¹.

Wakacyjny charakter działalności wystawienniczej na barkach oraz ograniczenia przestrzenne i techniczne jednostek pływających niewątpliwie oddziaływały na sposób

myślenia o tych objazdowych ekspozycjach i do pewnego stopnia określały zarówno język przekazu, jak i jego treść. Program tych wystaw, ich scenariusze, zestawy obiektów i sposoby ich aranżacji, a także trasy przemierzane przez muzealne barki są niewątpliwie interesujące z perspektywy konstruowania etnograficznych reprezentacji muzealnych oraz refleksji nad mechanizmami funkcjonowania muzealnictwa etnograficznego – i to zarówno historycznie, w kontekście Polski lat 50. i 60. XX wieku, jak i w szerszej perspektywie dyskursów o muzeum, sztuce i etnografii.

Etnograficzna jednostka pływająca

Dla instytucji uruchomionej po II wojnie światowej jako Muzeum Kultur Ludowych (1946) pływające wystawy przez dwie dekady były niemal jedyną formą ekspozycji zbiorów pod własnym szyldem. Do czasu przeprowadzki do odbudowywanego gmachu Towarzystwa Kredytowego Ziemskiego muzeum nie dysponowało odpowiednią przestrzenią wystawienniczą w zajmowanych budynkach: ani pomieszczenia w pałacyku Brühla na Młocinach, wokół którego planowano pierwotnie usytuować na skarpie wiślanej Narodowy Park Etnograficzny, ani przyznana w 1950 roku przestrzeń w dworku w Tarchominie, ani też siedziba dyrekcji na Starym Mieście² nie stwarzały dogodnych możliwości do organizacji wystaw. Pierwszą wystawę na Młocinach, gdzie w parku pałacowym zostały wzniesione prowizoryczne pawilony wystawowe i magazynowe, otwarto wprawdzie już w 1949 roku, jednak w związku z szybkim przyrastaniem zbiorów dostępną przestrzeń przekształcono w magazyny, częściowo o charakterze studyjnym; podobnie wyglądała sytuacja we dworku w Tarchominie³. W 1960 roku, po ostatecznej rezygnacji z planów utworzenia skansenu na Młocinach, prezydium Stołecz-



1. Pierwsza wystawa na barce wiślanej, „Stolica” nr 17, rok VII (255), 1.09.1952.

nej Rady Narodowej przyznało Muzeum Kultury i Sztuki Ludowej nieruchomość na rogu Mazowieckiej i Kredytowej, gdzie trwała rekonstrukcja monumentalnej budowli Marconiego. Przeprowadzkę rozpoczęto w 1965 roku i prowadzono ją stopniowo, w miarę oddawania do użytku kolejnych partii budynku, który Państwowe Muzeum Etnograficzne ostatecznie przejęło od wykonawcy 31 grudnia 1971 roku⁴. Pierwszą wystawę w skrzydle od Mazowieckiej otwarto w 1966 roku, a barka „Złota Kaczka” wyruszyła w ostatni rejs wystawowy 2 czerwca 1967 roku⁵.

Archiwalia przechowywane w PME w tak zwanych teczkach wystaw, które zaczęto systematycznie prowadzić w 1970 roku⁶, obejmują zróżnicowany materiał, częściowo pozyskany z działów merytorycznych (scenariusze, preliminarze, spisy obiektów, dokumentacja fotograficzna), częściowo z archiwum zakładowego (korespondencja służbowa, protokoły); czasami w „teczkach” znajdują się też publikacje związane z wystawą (katalogi, ulotki, foldery, zaproszenia) oraz dotyczące jej wycinki prasowe, a w wypadku wystaw na barkach jest też zapisany przez zwiedzających sześćdziesięciokartkowy brulion w kratkę formatu A4, stanowiący „księgę gości” podczas jednego z rejsów. W zbiorach archiwalnych PME „Wystawy na barkach” stanowią jeden zasób archiwalny, obejmujący całość wystawienniczej działalności muzeum na dwóch jednostkach pływających, łącznie z technicznymi planami jednej z barek; w zbiorach muzeum przechowywana jest też bandera „Złotej Kaczki” wykonana przez pracowników.

Do organizacji wystaw pływających muzeum wykorzystywało dwie różne barki: od roku 1952 była to jednopokładowa barka wiślana, w odniesieniu do której w muzealnych dokumentach używano określenia typu jednostki jako nazwy własnej: barka „Bat”; od 1955 roku muzeum prezentowało wystawy na większej, dwupokładowej barce o nazwie „Złota Kaczka”⁷. W nadbudówce na pokładzie „Bata” wystawy były, jak się wydaje, organizowane trzykrotnie: *Sztuka Mazowska* (1952) [il. 1] popłynęła najprawdopodobniej z Młocin do Warszawy i dalej w górę rzeki, między innymi do Magnuszewa⁸, choć być może celem był Kazimierz Dolny, a następnie spłynęła w dół Wisły, do Płocka lub Włocławka, zatrzymując się we wszystkich nadbrzeżnych miastach i osadach⁹. Tę pierwszą wystawę obsługiwały w istocie dwie jednostki pływające: bat, na którym mieścił się „zelektryfikowany i zradiofonizowany pawilon wystawowy” o powierzchni 17 m², skonstruowany z drewna i płyty pilśniowej, oraz mniejsza łódź, na której znajdował się agregat elektryczny i mieszkania obsługi. W górę rzeki barkę i łódkę holował statek, a w dół płynęła z prądem, zaś nawigację umożliwiał silnik łodzi „gospodarczej”¹⁰. Kolejna wystawa na „Bacie”, zatytułowana *Polska sztuka ludowa* [il. 3, il. 4.], była prezentowana w 1953 roku również na dwóch trasach biegnących w górę i w dół rzeki: z Warszawy do Sandomierza lub Kazimierza Dolnego oraz z Warszawy do Torunia lub Bydgoszczy¹¹; w 1954 roku ta sama wystawa popłynęła



2. Plakat wystawy pływającej *Polska sztuka ludowa*, 1954.

tylko w dół rzeki, z Torunia przez Bydgoszcz, Malbork i Elbląg do Gdańska¹², gdzie w czasie prezentacji ekspozycji barka cumowała przy Zielonej Bramie [il. 2, il. 5].

Od 1955 roku muzeum miało do dyspozycji drugą, większą, dwupokładową barkę. „Złota Kaczka” miała dwie przestrzenie wystawiennicze: główne pomieszczenie znajdowało się na dolnym pokładzie, miało 70 m² powierzchni i niewielkie, podłużne okna pod sufitem po obu stronach; na górnym pokładzie zamocowano cztery przeszklone gabloty ekspozycyjne, których zawartość uzupełniały duże fotografie umieszczone na specjalnych pulpitych przytwierdzonych do otaczającej pokład balustrady. Na tej samej balustradzie, przy miejscu, z którego spuszczano był trap, przygotowano też rodzaj skierowanej licem w stronę nadbrzeża tablicy, która pozwalała na umieszczenie ogłoszenia czy plakatu anonującego wystawę. W 1955 roku „Złota Kaczka” spłynęła Wisłą do Gdańska, prezentując na pokładzie nową odsłonę wystawy *Polska sztuka ludowa*, przygotowaną specjalnie na V Światowy Festiwal Młodzieży i Studentów i pokazywaną wcześniej w Warszawie¹³ [il. 8, il. 12, il. 18]. W kolejnym, 1956 roku „Złota Kaczka” w rejsie po jeziorach mazurskich prezentowała w nadbrzeżnych miejscowościach wystawę *Polskość Warmii i Mazur* [il. 7, il. 11], natomiast w latach 1957 i 1958 na barce zorganizowano dwie wersje wystawy pod tytułem *Sztuka ludów kolorowych*, z których pierwsza popłynęła do Gdańska, a druga do Krakowa – wystawę można było oglądać w pobliżu Wawelu¹⁴; na trasie barka zatrzymywała się w nadbrzeżnych miastach i małych miejscowościach: San-



3. Wystawa Polska sztuka ludowa, 1953. Fot. B. Czarnecki.

domierzu, Puławach, Kazimierzu, ale też w Opatowicach, Zawichoście i Korczynie [il. 6, il. 9, il. 17]. W kolejny rejs wystawowy „Złota Kaczka” popłynęła latem 1959 roku z Warszawy do Pułtuska, z wystawą *Sztuka kurpiowska* na pokładzie¹⁵; w 1962 roku z tą samą wystawą pływała po Zalewie Zegrzyńskim i Narwi, a rok później ponownie wyruszyła w rejs z Warszawy do Pułtuska [il. 16]. W 1964 roku na „Złotej Kaczce” zorganizowano wystawę poświęconą Podhalu, która popłynęła do Torunia; ta sama wystawa pływała również w kolejnych latach: 1965 (?), 1966 i 1967 roku, w tych dwóch ostatnich sezonach po Odrze. W 1966 roku barka wyruszyła z Bydgoszczy z ekspozycją podhalańską na pokładzie i od ujścia Warty ruszyła w górę Odry. W sierpniu przez dziesięć dni cumowała we Frankfurcie nad Odrą, gdzie „w czasie trwania polskiej wystawy w NRD z głośników «Złotej Kaczki» płynęły melodie góralskie w wykonaniu kapeli i chórów podhalańskich”¹⁶ [il. 13]. Podczas pobytu w bratniej NRD, korzystając z gościnności niemieckich gospodarzy, pracownicy PME zwiedzili skansen w Lehde¹⁷. Podczas swego ostatniego rejsu w 1967 roku barka z podhalańską wystawą zacumowała przy Przystani Zwierzynieckiej we Wrocławiu, a potem przez Oławę i Brzeg popłynęła do Koźła¹⁸.

Wystawy pływające przeważnie miały otwarcie w Warszawie, a barka stała wówczas zakotwiczona w centrum miasta – przy Płycie Desantu (Płycie Czerniakowskiej) albo przy Moście Śląsko-Dąbrowskim. Można zakładać, że spacerowicze z Parku Kultury w pierwszym wypadku, a z Mariensztatu i Starego Miasta w drugim mogli obejrzeć wystawę przed jej wyruszeniem w rejs¹⁹. Rejsy trwały od półtora (1963) do niemal czterech miesięcy (1956, 1966), a w większości wypadków obejmowały część czerwca, lipiec, sierpień i część września. Barka zatrzymywała się w większości nadrzecznych miejscowości, w których była przystań, a informacje o wystawie

rozpowszechniano za pomocą ogłoszeń i plakatów [il. 2]. Podczas postoju barki wakacyjne pokazy można było oglądać przez cały dzień, czasem z przerwą obiadową: *Polska sztuka ludowa* (1954) była otwarta „od 10 rano do 7-ej wieczór”²⁰, a *Sztuka / Kultura ludowa Podhala* (1966) w godzinach 9–13 i 15–18 w Bydgoszczy²¹, lecz podczas rejsu po Odrze (jako *Kultura ludowa Podhala*) już tylko w godzinach 13–19²². Najwięcej zwiedzających oglądało etnograficzne pokazy na trasie Warszawa–Gdańsk, gdzie *Polską sztukę ludową* w 1954 roku zwiedziło 57 616, a w 1955 roku – 56 292, natomiast *Sztukę ludów kolorowych* na tej samej trasie obejrzało 50 891 osób²³. W sumie wystawy na barkach organizowane przez warszawskie muzeum etnograficzne zwiedziło około 300 000 osób.

Wystawie towarzyszył zawsze przynajmniej jeden pracownik merytoryczny muzeum, pełniący tak zwany dyżur oświatowy, choć przeważnie na każdej kilkutygodniowej zmianie były to dwie lub trzy osoby. Do zadań pracowników należało udzielanie objaśnień i wygłaszanie tematycznych prelekcji, czasami po kilka razy dziennie. Warunki pracy nie były łatwe: na „Złotej Kaczce” pod pokładem mieściła się zarówno sala wystawowa, jak i kajuty, więc w zależności od pogody było w nich albo duszno i gorąco, albo zimno i mokro. „Personel Muzeum narzeka na trudne warunki pracy – raportował w 1967 roku wicedyrektor muzeum Kazimierz Pietkiewicz w piśmie do Departamentu Muzeów i Ochrony Zabytków Ministerstwa Kultury i Sztuki. – Dopóki była to jedyna forma ekspozycji naszego Muzeum – poświęcenie ich było celowe. Obecnie zmuszanie ich do tej pracy wydaje się być nadużywaniem władzy”²⁴. Poza tym dyżury oświatowe na barce dezorganizowały harmonogram badań terenowych, które także prowadzono głównie latem. Z perspektywy konserwatorskiej również warunki ekspozycji na barce zbiorów muzealnych pozostawiały wiele do życzenia. Muzeum nie zatrudniało na stałe obsłu-

gi technicznej barek ani szypra, w związku z tym co roku musiało szukać fachowców, którzy posiadali odpowiednie „kwalifikacje zawodowe i moralne”. „Barka jest wystawą pływającą, a więc jest miejscem publicznym, odwiedzanym przez dzieci, młodzież i dorosłych – pisał wicedyrektor Pietkiewicz – stąd środki ostrożności muszą być większe i stąd wymagania stawiane szyprówi wzrastają”²⁵. Znaleźnienie odpowiedniej załogi dodatkowo utrudniał fakt, że takie rejsy były dla załogi nieopłacalne w porównaniu z pływaniem na barkach handlowych. Do tego stan techniczny barki, pomimo napraw, był coraz gorszy, a muzeum nie miało środków na jej gruntowny remont. Wobec tych wszystkich trudności w 1967 roku Państwowe Muzeum Etnograficzne zdecydowało się na zakończenie wakacyjnej działalności wystawienniczej na pływających jednostkach rzecznych, a „Złota Kaczka” po zakończeniu rejsu 16 września została pod koniec tego roku przekazana Związkowi Zawodowemu Pracowników Kultury i Sztuki²⁶.

Naturalizacja etnograficznej estetyzacji

Już na podstawie listy tytułów prezentowanych na barkach wystaw widać wyraźnie, że wakacyjny program ekspozycyjny warszawskiego muzeum etnograficznego koncentrował się wokół sztuki. Poza *Polskością Warmii i Mazur*, która stanowiła prezentację „etnograficznych dokumentów polskości Warmii i Mazur”²⁷, muzeum etnograficzne proponowało wyłącznie pokazy sztuki. Podobnie zresztą, choć nie w tak przytłaczającej proporcji, wyglądał program wystawienniczy całego muzeum w tym samym okresie, przy czym należy pamiętać, że są to niemal wyłącznie wystawy czasowe organizowane poza siedzibą. Za tę ogromną nadreprezentację wystaw, których tematem jest sztuka, do pewnego stopnia odpowiadają pokazy zagraniczne, które do 1967 roku w stu procentach dotyczą sztuki, w większości „sztuki ludowej”, a od połowy lat 60. także „sztuki naiwnej”. Taki profil wystaw zagranicznych jest zgodny z polityką kulturalną

PRL, w której folklor był istotną częścią wizerunku Polski za granicą, a wystawy sztuki ludowej stanowiły pożądaną wizytówkę kraju. W wypadku wystaw na barkach komunikat kierowany był jednak do odbiorcy krajowego i to tego, który czasami miał powód, by czuć się przedmiotem muzealnej reprezentacji – jak było w przypadku sztuki kurpiowskiej pokazywanej na Kurpiach. Wybór „reprezentacji przez sztukę” jako wiodącej strategii konstruowania przekazu muzealnego, adresowanego przez muzeum etnograficzne do własnej publiczności, nie jest wyborem poznawczo niewinnym. „Reprezentacja przez sztukę” nie tylko bowiem opiera się na fundującej instytucję muzeum dekontekstualizacji rzeczy, które stają się muzealiami, lecz także ich podwójnej estetyzacji: przez włączenie w wystawę zaprojektowaną jako estetyczna całość oraz – przede wszystkim – przez ich rekontekstualizację jako elementów folklorystycznej reprezentacji, w której kultura staje się przedmiotem ocen estetycznych.

Wystawa poświęcona Podhalu, o której wspominałam powyżej, jest w tym wypadku wyjątkowo interesująca – a to dlatego, że sposób jej tytułowania w różnych źródłach archiwalnych PME wydaje się symptomatyczny dla sytuacji, w której „reprezentacja przez sztukę” ulega naturalizacji, a odwoływanie się do wartości estetycznych etnograficznego Innego (ludu bądź ludów) staje się „naturalnym” do niego podejściem. Otóż wszystko wskazuje na to, że od 1964 roku, w ramach wystawy, której kuratorką i autorką scenariusza była Barbara Kaznowska²⁸, prezentowano dokładnie te same eksponaty, w tym samym układzie, tylko czasami tytuł brzmiał *Kultura ludowa Podhala*, a czasami *Sztuka ludowa Podhala* [il. 10, il. 14, il. 15]. Opublikowany w 1988 roku, przy okazji obchodów stulecia warszawskiego muzeum etnograficznego spis wystaw placówki po II wojnie światowej podaje dla wszystkich wystaw podhalańskich na „Złotej Kaczce” ten sam tytuł: *Kultura ludowa Podhala*²⁹, niemniej jednak dokumentacja w archiwum PME (zdjęcia, plakaty, zaproszenia, foldery) wskazuje, że o ile wystawa



4. Wystawa *Polska sztuka ludowa*, 1953. Fot. B. Czarnecki.



5. Barka wystawowa w Bydgoszczy, 1954.

z 1964 roku istotnie nosiła taki tytuł, o tyle jej kolejne odsłony – niekoniecznie. Maszynopis zatytułowany odręcznie *Materiały na konferencję prasową poświęconą wystawom pływającym 19 sierpnia 1966* podaje, że wystawa *Sztuka ludowa Podhala* popłynęła z Warszawy do Torunia w 1965 roku, a w kolejnym roku, pod tym samym tytułem płynęła do Bydgoszczy, Frankfurtu i Nowej Soli – przy czym daty roczne w obu wypadkach zostały przepisane długopisem, prawdopodobnie odpowiednio z „1964” i „1965”, zarówno na oryginale, jak i na przebitkowej wersji maszynopisu. Na opatrzonym muzealną pieczęcią przebitkowym egzemplarzu maszynopisu zatytułowanego *Spis eksponatów wchodzących w ekspozycję wystawy pt. „Sztuka ludowa Podhala” na barce wystawowej „Złota Kaczka”: w 1967 roku* widnieje „Odpis adnotacji naniesionych na spis eksponatów wchodzących w skład wystawy pt. «Sztuka ludowa Podhala» na barce wystawowej «Złota Kaczka» – w 1966 roku”, w którym pod treścią muzealnej pieczęci informację o stwierdzeniu zgodności spisu ze stanem ekspozycji muzealnej, potwierdzoną podpisem Barbary Kaznowskiej dnia 29 czerwca 1966 roku. Z kolei maszynopis *Preliminarz wystawy pływającej na barce „Złota Kaczka” w 1966 roku* wskazuje jako „temat wystawy: Kultura ludowa Podhala; trasa: Warszawa – Bydgoszcz – Nakło – Gorzów Wielkopolski – Kostrzyń [sic!] – Słubice – Frankfurt n/Odrą – Krosno Odrzańskie”. Jest też w archiwum druk zaproszenia, zgodnie z którym Muzeum Etnograficzne w Warszawie i Wydział Kultury Prezydium Miejskiej Rady Narodowej w Bydgoszczy „zapraszają uprzejmie na otwarcie wystawy p.n. «Sztuka Ludowa Podhala», które odbędzie się w dniu 1 czerwca (środa), godzina 12, na barce muzealnej stojącej u nadbrzeża przy ulicy J. Marchlewskiego”. Z adnotacji drukarni wynika, że druk zaproszenia wykonano w Bydgoszczy, w nakładzie 200 egzemplarzy. Natomiast dokumentacja zdjęciowa wystawy z 1966 roku pokazuje reklamujący ją plakat na balustradzie barki, na

którym widnieje tytuł *Kultura ludowa Podhala*; taki tytuł wystawy podawała też lokalna prasa w Bydgoszczy, oraz inne materiały prasowe relacjonujące rejs muzealnej barki w 1966 roku³⁰. Symptomatyczny wydaje się więc niedatowany i niepodpisany, zachowany w postaci przebitki maszynopis, zatytułowany *Scenariusz wystawy pływającej p.t. „Kultura ludowa Podhala” na barce pływającej Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie 2 kondygnacje wystawowe*, którego pierwsze zdanie znajdujące się poniżej tego tytułu brzmi: „Wystawa «Sztuka ludowa Podhala» ma za zadanie zaznajomienie widza z pięknem i specyfiką kultury ludu zamieszkującego Podhale”. Wszystko to sugeruje, że autorka scenariusza Barbara Kaznowska, będąca też komisarzem wystawy³¹, stosowała w jej kontekście terminy „kultura” i „sztuka” całkowicie wymiennie.

Niejasność wzajemnych relacji obu tych pojęć dla pracujących w muzeum etnografów mogła dodatkowo wzmacniać zmiana jego nazwy: z Muzeum Kultur Ludowych przekształciło się ono w 1955 roku w Muzeum Kultury i Sztuki Ludowej. Etnograficzne i antropologiczne pojęcie „kultury” jako sposobu życia różnych ludzkich społeczności stało się pojedynczą (uniwersalną?) kulturą ludową, której relacja ze „sztuką ludową” była przy tym nie do końca jasna. Być może Ksawery Piwocki, który został dyrektorem placówki, chciał widzieć w tej nazwie nawiązanie do wielkiej tradycji francuskiego Musée des Arts et Traditions Populaires, tym bardziej pożądane, że po latach naukowej orientacji na wschód wymuszonej stalinizmem wskazujące na intelektualne związki z Zachodem. Tyle tylko, że we francuskiej nazwie *arts* są w liczbie mnogiej i oznaczają sztuki w znaczeniu „umiejętności”, a *traditions* to jednak coś innego niż „kultura”. Może zresztą kulturę i sztukę w nazwie muzeum połączono w taki sam sposób, w jaki łączyły się one w nazwie ministerstwa, w której „kultura” – zgodnie z tradycją socjologicznego uzusu – określa tylko



6. Wystawa *Sztuka ludów kolorowych*, górny pokład barki „Złota kaczka”, 1958.

7. Wystawa *Polskość Warmii i Mazur*, Karwik, 1956.

8. Wystawa *Polska sztuka ludowa* na barce „Złota kaczka”, 1955. Fot. B. Czarnecki.

9. Wystawa *Sztuka ludów kolorowych*, fragment ekspozycji pod pokładem, 1958.

10. Wystawa o tematyce podhalańskiej, górny pokład barki „Złota kaczka”, 1966. Fot. Cz. Łuniewicz.



11. Wystawa *Polskość Warmii i Mazur*, Karwik, 1956.

12. Wystawa *Polska sztuka ludowa* na barce „Złota kaczką”, 1955. Fot. B. Czarnecki.

13. Wystawa o tematyce podhalańskiej w Frankfurcie nad Odrą: plakat reklamujący wystawę, przed tramwajem pracownicy PME Piotr Szacki i Halina Oleńska, 1966. Fot. P. Szacki.

14. Wystawa o tematyce podhalańskiej, plakat wystawy na relingu barki, 1966. Fot. Cz. Łuniewicz.

15. Wystawa o tematyce podhalańskiej, sala wystawowa pod pokładem, 1966. Fot. Cz. Łuniewicz.

16. Barka „Złota kaczką” z wystawą *Sztuka kurpiowska*, 1963. Fot. B. Czarnecki.

17. Wystawa *Sztuka ludów kolorowych*, sala wystawowa pod pokładem, 1958.

jeden z sektorów pola społecznego i ma znaczenie hierarchizujące, a nie różnicujące, jak w antropologii³². Piwockiemu, który był historykiem sztuki, najprawdopodobniej odpowiadało też wyróżnienie z obszaru kultury ludowej tej sfery, która podlega ocenie formalnej i jest przedmiotem sądu smaku, wymykając się relatywizmowi wpisanemu w wielość kultur. To właśnie uniwersalizacja tego sądu legitymizowała oceny ferowane przez entuzjastów „sztuki ludowej” i pozwalała pomijać oceny jej wytwórców³³. Stare widły z rosochatej gałęzi, które budziły estetyczny entuzjazm modernistycznych wielbicieli „ludowej prostoty formy i wycucia materiału”, były dla swych wiejskich użytkowników raczej wstydliwym symbolem materialnego niedostatku niż rzeczą, którą uznaliby za urodziwą. Tak czy inaczej nazwa wprowadzona w 1955 roku nie ułatwiała antropologicznego rozumienia obu występujących w niej kategorii i już w 1964 roku została zmieniona na Państwowe Muzeum Etnograficzne³⁴.

Na tle tych semantycznych zmian praktyka konstruowania „etnograficznej reprezentacji przez sztukę” wydaje się pewną stałą w podejściu muzeum do kwestii udostępniania swoich zbiorów w formie wystaw. Praktyka ta ma w moim rozumieniu dwa wymiary: chodzi zarówno o estetyzację eksponatu etnograficznego w całym procesie jego wytwarzania, jak i politykę budowania kolekcji etnograficznych w oparciu o zbiory obiektów określanych przez jej twórców jako sztuka. Ten drugi aspekt łączy się zarówno z przekształcaniem w sztukę rzeczy wytworzonych w celach kultowych, religijnych czy obrzędowych, czyli wytwarzanie przedmiotów kolekcjonerskich i muzealiów będących sztuką przez zawłaszczenie³⁵, jak i nabywaniem od wytwórców rzeczy stworzonych jako tzw. sztuka ludowa / plemienna i przeznaczonych dla odbiorców spoza własnej społeczności. Obie sytuacje zachodzą podczas kontaktu współwytwórców nowoczesnej epistemy ze społecznościami postrzeganymi przez nich jako nienowoczesne: pierwsza jest skutkiem stosowania nowoczesnych taksonomii i wynikających z nich wartościowań, druga zaś – misyjnych i pedagogicznych działań nowoczesności, łączonych z ekonomiczną przewagą społeczeństw nowoczesnych.

W pierwszy z wymiarów praktyki „reprezentacji przez sztukę”, czyli estetyzację eksponatu etnograficznego w procesie jego wytwarzania, wkład ma zarówno estetyzacja obcości, jak i fetyszyzacja w procesie produkcji muzealium. Proces produkcji muzealium jako fetysza (w marksowskim rozumieniu tego słowa)³⁶ dotyczy nie tylko muzeów i wystaw etnograficznych, choć szczegóły procesu wytwarzania różnią się nieco w zależności od branży. Proces ten, podobnie jak produkcja dóbr przemysłowych, pozostaje ukryty przed oczami publiczności i określany jest jako „badania i konserwacja”. W przypadku muzealium etnograficznego zaczyna się on przeważnie od badań terenowych, podczas których badacz dokonuje „odkrycia cennego obiektu”, co oznacza dyskursywną rekontekstualizację przedmiotu poprzez nadanie mu wartości etnograficznej i w konsekwencji prowadzi do jego praktycznej dekontekstualizacji

w drodze nabycia lub zawłaszczenia. Przedmiot po zmianie właściciela i otoczenia społecznego przechodzi etap opracowania naukowego, czyli rekontekstualizacji w obszarze muzealnych taksonomii i dyskursu antropologicznego / etnologicznego oraz badań konserwatorskich i konserwacji. Te ostatnie wytwarzają jego wartość w oparciu o kategorię autentyczności odniesioną do jego materialnej substancji, lokując w ten sposób wartość obiektu w jego materialności. Enigmę procesu produkcji muzealium potęguje ekspercki charakter wiedzy potrzebnej do jego przeprowadzenia.

Estetyzacja obcości – wynikającej z dystansu społecznego, geograficznego bądź czasowego – opiera się na traktowaniu jej jako źródła rozwiązań stylistycznych i formalnych (od osiemnastowiecznych *chinoiserie* po „fetysze z Trocadéro” Picassa). Zabieg ten pozwala z rzeczy obcych, niezrozumiałych, o niejasnym przeznaczeniu, czasem też potencjalnie groźnych, jak broń, obdarzone mocą święte przedmioty czy potężne znaki i symbole, uczynić przedmiot zdystansowanej, bezinteresownej kontemplacji piękna manifestującego się w ich formie. Maglownica staje się dla zwiedzających wystawę *Sztuka kurpiowska* przedmiotem estetycznym: z wpisów w „Księdze gości” wynika, że jest przedmiotem nieznanym, ciekawym i ładnym; z drugiej strony umieszczenie jej na wystawie zatytułowanej *Sztuka kurpiowska* jest oczywiście zaproszeniem do potraktowania tego narzędzia ciężkiej fizycznej pracy kobiet jako obiektu estetycznej kontemplacji. Konsekwencją staje się estetyzacja egzystencji o b c y c h jako ludzi wytwarzających piękne przedmioty i żyjących w ich otoczeniu. Stąd niedaleko już do estetyki suweni-



18. Wystawa *Polska sztuka ludowa* na barce „Złota kaczka”, 1955.
Fot. B. Czamecki.

ru: uproszczonej reprezentacji w przenośnym rozmiarze, dostosowanej estetycznie do zewnętrznego konsumenta oswojonej obcości. „Dziękuję za udostępnienie zwiedzenia wystawy, żałujemy że nie ma sprzedaży wycinanek lub innych wyrobów”, napisała w imieniu kilku osób kobieta o imieniu Lidia, zwiedzająca *Sztukę kurpiowską* w Warszawie przed jej wyruszeniem w rejs³⁷. Wycinanka jako suvenir z wystawy sztuki Kurpiów; wystawa jako uproszczona reprezentacja cudzego życia, poddanego estetyzacji, w rozmiarze przewoźnym, dostosowana do zewnętrznego konsumenta oswojonej obcości. Muzealna barka latem to miejsce wakacyjne, bezpieczne poznawczo.

Przypisy

- ¹ Archiwum PME.
- ² W latach 1950–1955 przy ulicy Koziej, a od 1955 przy Szerokim Dunaju, gdzie umieszczono też zbiory biblioteczne muzeum.
- ³ *Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie: Historia, zbiory, ekspozycja*, Państwowe Muzeum Etnograficzne, Warszawa 1973, s. 22.
- ⁴ Maria Parnowska, *Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie 1946–1988*, [w:] *Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie. Stulecie działalności*, red. Jan Krzysztof Makulski, Państwowe Muzeum Etnograficzne, Warszawa 1988, s. 25–48.
- ⁵ *Materiały na konferencję prasową poświęconą wystawom pływającym 19 sierpnia 1966 r.*, informacja dopisana ręcznie na dolnym marginesie maszynopisu; oraz Kazimierz Pietkiewicz, wicedyrektor PME, *Pismo do Ministerstwa Kultury i Sztuki, Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków z dn. 19 lipca 1967 r.* (nr PME-2-25-251/67/2), Archiwum PME.
- ⁶ Jan Krzysztof Makulski, Maria Piwocka, *Wystawy Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie 1949–1988: wykaz tabelaryczny*, Państwowe Muzeum Etnograficzne, Warszawa 1988, s. 5.
- ⁷ J. K. Makulski, M. Piwocka, *Wystawy Państwowego Muzeum...*, dz. cyt., s. 11; autorzy podają, że na „barce I” – co w innych zapisach oznaczało „Bata” – odbyła się w 1959 roku wystawa *Sztuka ludów kolorowych*; natomiast *Materiały na konferencję...* sugerują, że wystawa ta była prezentowana dwa lata z rzędu, w 1957 i 1958 roku, odpowiednio na trasie Warszawa–Gdańsk i Warszawa–Kraków, lecz nie podają nazwy jednostki. Z zachowanej dokumentacji wizualnej jednoznacznie wynika, że w 1958 była to na pewno „Złota Kaczka”, a treść zachowanych opisów nie sugeruje, by rok wcześniej była to inna jednostka.
- ⁸ Magnuszew jako jeden z celów na trasie barki pojawia się w artykule „*Mazowsze na Wiśle*” *przypłynęło do Warszawy*, „Słowo Powszechne”, 28 lipca 1952; w tym samym tekście, sygnowanym (p), jest też informacja, że wystawa, otwarta w Warszawie 27 lipca obok Płyty Desantu, nosiła tytuł *Mazowsze na Wiśle*, a nie *Sztuka Mazowska*.
- ⁹ O trasie do Włocławka: Kazimierz Pietkiewicz, *Zagadnienia opieki nad twórczością ludową*, „Polska Sztuka Ludowa” 1953, R. VII, nr 2, s. 101; maszynopis *Materiały na konferencję...* podaje, że ta pierwsza wystawa spłynęła z Warszawy do Płocka (archiwum PME).
- ¹⁰ „*Mazowsze na Wiśle*” *przypłynęło...*, dz. cyt.
- ¹¹ *Materiały na konferencję...* podają w 1953 roku trasę Sandomierz–Warszawa–Toruń, natomiast Makulski i Piwocka w pracy *Wystawy Państwowego Muzeum...* podają trasę Warszawa–Kazimierz Dolny i Warszawa–Bydgoszcz, natomiast nie podają żadnych informacji o wystawie pływającej w 1954 roku.
- ¹² *Materiały na konferencję...*, dz. cyt.
- ¹³ Agnieszka Osiecka, *Opowieść o „Złotej Kaczce”*, „Głos Wybrzeża”, 20–21 sierpnia 1955.
- ¹⁴ *Materiały na konferencję...*, dz. cyt.; także *Egzotyka na Wiśle*, „Słowo Powszechne”, 16 lipca 1958.
- ¹⁵ J.K. Makulski, M. Piwocka, *Wystawy Państwowego Muzeum...*, dz. cyt., s. 11.
- ¹⁶ „*Złota kaczka*” *plynie Odrą: wystawa na barce*, „Express Wieczorny”, 19 sierpnia 1966.
- ¹⁷ *Materiały „Wystawa pływająca «Kultura Ludowa Podhala» na «Złotej Kaczce» po NRD”*, w Archiwum PME.
- ¹⁸ *Pływające muzeum*, „Magazyn Tygodniowy”, dodatek do „Gazety Robotniczej”, 8–9 lipca 1967.
- ¹⁹ Potwierdzają to wpisy do „Księgi Gości” z wystawy *Sztuka Kurpiowska*.
- ²⁰ Plakat wystawy z pieczęciami z Gdańska umożliwiającymi roczne datowanie.
- ²¹ Zaproszenie na otwarcie wystawy *Sztuka ludowa Podhala*; te same godziny w odniesieniu do tej samej wystawy, lecz noszącej tytuł *Kultura ludowa Podhala*, podawała lokalna prasa; por. *Wystawa na „Złotej Kaczce”*, „Ilustrowany Kurier Polski” (Bydgoszcz), 1 czerwca 1966.
- ²² Fotografia dokumentacyjna wystawy autorstwa Czesława Łuniewicza.
- ²³ *Materiały na konferencję...*, dz. cyt.; także *Wystawa pływająca (notatka dla prasy)*, maszynopis sygnowany przez Krystynę Czerniewską.
- ²⁴ K. Pietkiewicz, *Pismo do Ministerstwa...*, dz. cyt.
- ²⁵ Tamże.
- ²⁶ *Materiały na konferencję...*, odręczny dopisek ołówkiem.
- ²⁷ „*Sztuka ludów kolorowych*” (wystawa pływająca zorganizowana przez Muzeum Kultury i Sztuki Ludowej w Warszawie), maszynopis datowany 17 maja 1958 roku i sygnowany C.D.
- ²⁸ J.K. Makulski, M. Piwocka, *Wystawy Państwowego Muzeum...*, dz. cyt., s. 14, 15, 16.
- ²⁹ Tamże.
- ³⁰ *Wystawa na „Złotej Kaczce”...*; „*Złota kaczka*” *plynie Odrą...*, dz. cyt.
- ³¹ J.K. Makulski, M. Piwocka, *Wystawy Państwowego Muzeum...*, s. 14–15.
- ³² Por. Zygmunt Bauman, *Kultura jako praxis*, przeł. Jacek Konieczny, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012.
- ³³ O wytworzeniu sztuki ludowej jako zjawiska wyrastającego z relacji dwóch grup społecznych, w której jedna korzystała z legitymizacji w postaci sądu smaku, pisałam w wielu miejscach, najszerzej w książce *Kłopoty ze sztuką ludową. Gust, ideologie, nowoczesność, słowo / obraz terytoria*, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2021.
- ³⁴ *Zwykłe – niezwykle. Fascynujące kolekcje w zbiorach Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie*, red. Adam Czyżewski, Państwowe Muzeum Etnograficzne, Warszawa 2008, s. 47–49.
- ³⁵ Shelly Errington, *What Became Authentic Primitive Art?*, „Cultural Anthropology” 1994, t. 9, nr 2, s. 201–226; o drugim ze wskazanych wymiarów pisałam obszernie w *Kłopotach ze sztuką ludową*, dz. cyt.
- ³⁶ Karol Marks, *Fetyszyzm towarowy i jego tajemnica*, [w:] *Kapitał: krytyka ekonomii politycznej*, t. 1, Książka i Wiedza, Warszawa 1951, s. 76–89.
- ³⁷ *Wystawa pływająca pt. „Sztuka kurpiowska” na barce wystawowej „Złota Kaczka” 1963 rok*, brulion A4, archiwum PME.