

**Scott Magelssen**

University of Washington

ORCID: 0000-0002-2622-118

# Dinozaury, rasowy niepokój i kuratorskie interwencje

## Białość i performatywna historiografia w muzeum

### **Abstract**

#### **Dinosaurs, Racial Anxiety, and Curatorial Intervention: Whiteness and Performative Historiography in the Museum**

This essay argues that the staged encounters between museum visitors and dioramic display of dinosaur fossils in natural history and science museum spaces have been designed to capitalize on and performatively reify white anxiety about the exotic other using the same practices reserved for representing other historic threats to white safety and purity, such as primitive “savages” indigenous to the American West, sub-Saharan Africa, the Amazon, and other untamed wildernesses through survival-of-the-fittest

tropes persisting over the last century. Dinosaur others in popular culture have served as surrogates for white fears and anxieties about the racial other. The author examines early dioramic displays of dinosaurs at New York's American Museum of Natural History and conjectural paintings by artists like Charles R. Knight to argue that the historiographic manipulation of time, space, and matter, enabled and legitimized by a centering of the white subject as protagonist, has defined how we understand dinosaurs and has structured our relationship with them as (pre)historical objects. Exposing the ways in which racist tropes like white precarity have informed historiographical practices in dinosaur exhibits offers a tool for interrogating how racist ideologies have permeated the formations of modernity that inform our modes of inquiry.

### Keywords

dinosaurs, museums, historiography, white precarity, white racial frame, Henry Fairfield Osborn, Charles R. Knight

### Abstrakt

Esej dowodzi, że inscenizowane spotkania zwiedzających wystawy z dioramicznymi ekspozycjami skamieniałości dinozaurów w muzeach nauki i historii naturalnej zostały zaprojektowane tak, by wyzyskać i performatywnie urzeczywistnić lęk białych przed egzotycznym Innym. Wykorzystywano w tym celu te same koncepcje – zwłaszcza podtrzymywaną przez ostatnie stulecia ideę przetrwania najsilniejszych – za pomocą których reprezentuje się inne historyczne zagrożenia bezpieczeństwa i czystości białych, symbolizowane przez prymitywnych „dzikich” z amerykańskiego zachodu, Afryki Subsaharyjskiej, Amazonii i innych dziewiczych pustkowi. Dinozaury jako inni stały się w kulturze popularnej substytutem białych lęków i niepokojów związanych z urasowionym Innym. Autor bada wczesne dioramiczne ekspozycje dinozaurów w nowojorskim Amerykańskim Muzeum Historii Naturalnej oraz obrazy przypisywane artystom takim jak Charles R. Knight, by dowieść, że historiograficzna manipulacja czasem, przestrzenią i materią, umożliwiona i uprawomocniona przez umieszczenie w centrum białego podmiotu jako protagonisty, zdefiniowała sposób, w jaki rozumiemy dinozaury i ustrukturyzowała naszą relację z nimi jako obiektami (pre)historycznymi. Odślonięcie dróg, jakimi rasistowskie motywy, na przykład poczucie kruchości białych, wpłynęły na praktyki historiograficzne w ekspozycjach dinozaurów, otwiera możliwość analizy roli rasistowskich ideologii w formowaniu się nowoczesności, która określa nasze metody badań naukowych.

### Słowa kluczowe

dinozaury, muzea, historiografia, niepewność białych, biała rasa jako rama poznawcza, Henry Fairfield Osborn, Charles R. Knight

---

Odkąd w XIX wieku zrekonstruowane szczątki dinozaurów – wymarłych mieszkańców mezozoiku – po raz pierwszy stanęły we wspólnej przestrzeni ze zwiedzającymi muzea ludźmi, ich performatywna prezentacja stanowiła wypadkową teatralnych i estetycznych wyborów, podejmowanych w ramach tych dyskursów – teorii Darwina, eugeniki, kolonializmu osadniczego i mitologii pogranicza – które pojawiły się równoległe z nauką o gadach kopalnych. Mówiąc krótko: dinozaury u r a s o w i o n o... Albo inaczej – inscenizowane spotkania publiczności ze skamielinami dinozaurów w dioramach, ich animatroniczne reprodukcje, filmy i ekspozycje w przestrzeniach muzeów nauki i historii naturalnej projektowano tak, żeby wykorzystać i performatywnie skonkretyzować obawy białych wobec egzotycznego Innego i zrobić to takimi środkami, jakie służyły pokazywaniu prymitywnych „dzikich” żyjących na amerykańskim Zachodzie, w Czarnej Afryce, Amazonii i na innych dzikich, dziewiczych terenach. Krótko rzecz ujmując – w kulturze popularnej dinozaury jako Inni stanowiły substytut budzącej lęki i obawy odmienności rasowej.

W tym eseju chciałbym wykazać, że historiograficzna manipulacja czasem, przestrzenią i materiał/tematyką, którą umożliwiło i legitymizowało skupienie się na białym podmiocie jako protagoniście wydarzenia, określiła nasze wyobrażenie o dinozaurach i kształtowała nasz stosunek do nich jako obiektów (pre) historycznych. Niezależnie od tego, czy dinozaury pokazywano w muzeach (Amerykańskie Muzeum Historii Naturalnej, Field Museum w Chicago itd.), na wystawach światowych (Sinclair's Dinoland w stanie Nowy Jork, 1964), w widowiskach objazdowych czy w popularnych mediach (*Park jurajski*, *Walking with Dinosaurs*), reżyserzy takich spotkań stale powielali ten sam scenariusz „zagrożenia dla białego człowieka” jako sensacyjnej atrakcji, która ma hipnotyzująco budzić bojaźń i drżenie, mimo że ludzi dzieli od dinozaurów setki milionów lat. Przyjrzyć się tutaj niektórym najwcześniej aranżowanym w muzeach historii naturalnej spotkaniom ludzi ze szczątkami dinozaurów, żeby pokazać, jak kuratorzy i artyści sztuk wizualnych wykorzystują klisze amerykańskiego Zachodu (przestrzeni obfitującej w skamieniałości gadów), żeby wywołać dreszcz grozy na widok egzotycznych, nie-białych tubylców i performatywnie wciągnąć dinozaury na listę zagrożeń dla białego człowieka i jego bezpieczeństwa. Dinozaury – jak twierdę – nie są jedynie niewinnymi prehistorycznymi obiektami badań, są też współczesnymi wytworami, które służą utrwalaniu ram percepcyjnych białej rasy, hegemonicznego światopoglądu, podtrzymującego wizję białego człowieka jako protagonisty historii, kojarzonego z „cnotą, wyższością, dobrem moralnym, czynem” i wiecznie zagrożonego przez siły natury, w tym także przez nie-białych,

nieoswojonych zwierzęcych agresorów<sup>1</sup>. Tego rodzaju rozważania dają też okazję do przemyślenia jednej z podstawowych kwestii, której poświęcony jest ten zeszyt tematyczny, mianowicie: jak misternie nasze sposoby zadamawiania się w przeszłości (w tym przypadku chodzi o dioramiczne wystawy dinozaurów w muzeach historii naturalnej) wiążą się z doświadczaniem przeszłości (czyli jak poprzez performatywną historiografię manipuluje się doświadczaniem czasu, przestrzeni i materii, żeby skonkretyzować kulturowo spostrzeżenia i przekonania zwiedzających). I dalej: ujawnienie wpływu rasistowskich klisz, taki jak obawy i lęki zagrożonych białych (*white precarity*), na praktyki historiograficzne stosowane przy aranżacji wystaw dinozaurów, osłania ścieżki, którymi ideologie rasistowskie przeniknęły do modernistycznych formacji intelektualnych, kształtujących nasze metody badawcze.

To, że muzealne wystawy dinozaurów nigdy nie były jedynie obiektywną prezentacją skamieniałych szczątków, nie jest bynajmniej nowym odkryciem. Brian Noble w *Articulating Dinosaurs* określa te stworzenia jako „polityczne formy istnienia, pojawiające się w obrębie” czegoś, co nazywa „kompleks emokazu-widowiska – widocznym najbardziej, choć niejedynie, w działaniu muzeów”<sup>2</sup>. Ekspozycja muzealna – dowodzi – bardziej osadziła się na naszym postrzeganiu dinozaurów niż ich fizyczne szczątki. „Dinozaury i ich światy – pisze – materializuje się performatywnie, łącząc wiele rzeczy, które inaczej pozostałyby oddzielne”<sup>3</sup>. Połączone w sieć wizerunki i wyobrażenia dinozaurów, które umieszczono w dyskursywnej kategorii „mezozoiku” (oraz jej odpowiedniku, jakim jest w kulturze masowej fantastyczna przestrzeń „zaginionego świata”, gdzie obecnie żyją przedpotopowe gady), stanowią przykłady – przekonuje Noble – Bachtinowskich „chronotopów” czy też zbiorów istotnie ze sobą połączonych relacji czasowych i przestrzennych<sup>4</sup>. W.J.T. Mitchell również nie wiąże znaczenia dinozaurów bezpośrednio z ich szczątkami, tylko raczej z tym, co tym szczątkom semiotycznie przypisano w dyskursie. „Dinozaur – pisze Mitchell – jest kombinacją «obrazotekstu», połączeniem znaków werbalnych i wizualnych – «symboli» i «obrazów», jak nazwaliby to semiologowie, które z kolei odpowiadałyby może temu, co «symboliczne» i «imaginacyjne» u Jacquesa Lacana”<sup>5</sup>. Obrazy powstałe

<sup>1</sup> Joe R. Feagin, *The White Racial Frame: Centuries of Racial Framing and Counter Framing* (New York: Routledge, 2020), 19, 22.

<sup>2</sup> Brian Noble, *Articulating Dinosaurs: A Political Anthropology* (Toronto: University of Toronto Press, 2016), 13.

<sup>3</sup> Noble, *Articulating Dinosaurs*, 19.

<sup>4</sup> Noble, 33, cyt. Mikhail Bakhtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, trans. Caryl Emerson and Michael Holquist (Austin: University of Texas Press, 1981).

<sup>5</sup> W.J.T. Mitchell, *The Last Dinosaur Book: The Life and Times of a Cultural Icon* (Chicago: University of Chicago Press, 1998), 51–52.

w wyniku spekulacji naukowej i artystycznej nie tylko istnieją jako ich wytwory, lecz także w dużej mierze wpływają zwrotnie na proces spekulacji i myślenia naukowego<sup>6</sup>.

Względne ubóstwo materialnych dowodów, na których opieramy nasze wyobrażenia o wyglądzie i odgłosach dinozaurów sprzed milionów lat, pozostawia duże pole kuratorom, którzy je wykorzystują. Jak pisze Lukas Rieppel w *Assembling the Dinosaur*, właśnie brak pełnego obrazu życia w mezozoiku, „owiane tajemnicą istnienie w zamierzchłych czasach pozwoliło ludziom rzutować na te obce istoty zarówno swoje lęki i obawy, jak i nadzieje oraz fantazje”<sup>7</sup>. Przenoszenie na zwierzęta ludzkich obaw i niepokojów jest antropomorfizacją, równoznaczną z tym, co Theresa J. May nazywa *eco-minstrelsy*<sup>8</sup>, projekcją ludzkiej władzy, ideologii i uprzywilejowania na zwierzęcego Innego, która utwierdza nas w przekonaniu, że jesteśmy „pełni ogłady, cywilizowani i godni biblijnej roli panów stworzenia”<sup>9</sup>. Rzutowanie na prehistoryczne zwierzęta w rodzaju dinozaurów współczesnych ludzkich obaw polega nie tylko na afektywnej projekcji obciążonych ideologią uczuć i emocji na nie-ludzkiego Innego – jest to też projekcja przecinająca wiele wymiarów czasowych. Dzięki wytwarzanym w ten sposób znaczeniom zwiedzający muzeum mogą pojąć poznawczo ekspozowane gatunki, przekraczając ogromną przepaść, która inaczej oddzielałaby widza od przedmiotu. Przepaść w tym przypadku oznacza nie tylko upływ czasu od mezozoiku do teraźniejszości, ale także dyskursywne procedury, które stawały pomiędzy fragmentami skamieniałości i tym, co zaczynały one znaczyć w rodzącej się *episteme*, odkąd po raz pierwszy zaklasyfikowano je jako *dino-*

<sup>6</sup> Mitchell, *Last Dinosaur Book*, 55.

<sup>7</sup> Lukas Rieppel, *Assembling the Dinosaur: Fossil Hunters, Tycoons, and the Making of a Spectacle* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2019), 3. Popularne przedstawienia dinozaurów jako przejawy obaw białego człowieka stanowią obecnie przedmiot badań naukowych. Brian Noble analizuje, jak demolujący *T. rex* w jednym z sequelei *Parku jurajskiego* odzwierciedla inne zagrożenia dla „rodzimych, przeciętnych Amerykanów, do których przede wszystkim adresowane są filmy Spielberga”: uliczne strzelaniny, kradzieże samochodów, napady i ataki terrorystyczne, Noble, *Articulating Dinosaurs*, 30. Ron Tanner twierdzi, że coraz popularniejsze w drugiej połowie dwudziestego wieku książkowe ilustracje przedstawiające dinozaury i dinozaury zabawki były przez ich projektantów i odbiorców dzielone na kategorie niemal tak samo, jak dzielono amerykańskie mniejszości, Ron Tanner, „Terrible Lizard! The Dinosaur as Plaything”, *Journal of American and Comparative Cultures* 23, no. 2 (2000): 58. Natomiast David H. Stymeist, opierając się na pracach Clifforda Geertza, przyjrzał się temu, jak dwudziestowieczne filmy o potworach (*King Kong*, *Bestia z głębokości 20 000 sżni* itp.) ukazują „wyobrażony kosmiczny porządek”, w którym cywilizacja białych musi się bronić przed prymitywnymi intruzami, do których należą dinozaury i ciemnoskóre, półnagie egzemplarze „zacofanej populacji ludzkiej”, David H. Stymeist, „Myth and the Monster Cinema”, *Anthropologica* 51, no. 2 (2009): 398, cyt. Clifford Geertz, „Religion as a Cultural System”, w: *Anthropological Approaches to the Study of Religion*, ed. Michael Banton (London: Tavistock, 1973), 4.

<sup>8</sup> Minstrelsy czy minstrel show to widowisko rozrywkowe popularne w XIX wieku w Stanach Zjednoczonych. Składało się z piosenek, tańca, skeczy, scenek rodzajowych i parodii, wykonywanych przez białych aktorów parodiujących osoby czarnoskóre. [przyp. tłum.]

<sup>9</sup> Theresa J. May, „Beyond Bambi: Toward a Dangerous Ecocriticism in Theatre Studies”, *Theatre Topics* 17, no. 2 (2007): 96, <https://doi.org/10.1353/tt.2008.0001>.

*sauria*. Przed końcem XIX wieku formacja dyskursywna, wyznaczająca zakres struktur i reprezentacji, które z kolei wytyczały granice rzeczy możliwych do pomyślenia i wypowiedzenia – co Michał Kobialka nazywa językiem inteligibility<sup>10</sup> – pozwalała zwiedzającym obcować ze szczątkami dinozaurów jedynie za pośrednictwem wcześniej dostępnych form i modalności: statycznej witryny z wypchanym obiektem, *Wunderkammer* i biblijnej opowieści o czasach sprzed upadku pierwszych ludzi. Inaczej mówiąc: narratyżacja, domysł, spekulacja, wyobraźnia i inne kuratorskie interwencje pomagały oglądającemu wniknąć w „głębię czasu”, w tę niewyobrażalnie odległą epokę, która wymyka się zrozumieniu<sup>11</sup>. Zmiany praktyk muzealnych znamionowały przełom w dziedzinie reprezentacji, który nie tylko umożliwił pojawienie się pasjonujących muzealnych widowisk, lecz także posłużył – mówiąc słowami Foucaulta – „wstrzymaniu nieograniczonej kumulacji wiedzy, przerwaniu jej wolnego dojrzewania, by wprowadzić ją w nowe czasy”<sup>12</sup>.

Na użytek tego artykułu zajmę się lękami i niepokojami, które wykorzystano na początku XX wieku w Amerykańskim Muzeum Historii Naturalnej w Nowym Jorku, gdzie pod kierunkiem Henry’ego Fairfielda Osborna powstała wystawa całkowicie zrekonstruowanych szkieletów dinozaurów. Zaprezentowano wówczas pierwszy kompletny, wolnostojący szkielet *brontosaurus* (złożony z dwóch niekompletnych), co w 1905 roku, czyli w roku otwarcia, stanowiło niebywałe osiągnięcie: po raz pierwszy publiczność mogła obejrzeć dinozaura zmontowanego i wystawionego w taki sposób; podwoiło to frekwencję i wyznaczyło nową epokę w dziedzinie metod wystawienniczych Muzeum Historii Naturalnej<sup>13</sup>. Odkryty w 1879 roku w Wyoming *brontosaurus excelsus* został tak nazwany przez paleontologa Othniela Charlesa Marsha, którego podobno zainspirowały opowieści Siuksów o „piorunowych istotach”, zamieszkujących ziemię „w czasie pierwszego wschodu słońca” (paleontolodzy szukający skamieniałości na amerykańskim Zachodzie często polegali na lokalnych przewodnikach)<sup>14</sup>. Na przyjęcie

<sup>10</sup> Michał Kobialka, *Further on, Nothing: Tadeusz Kantor’s Theatre* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009), 474, cyt. Michel de Certeau, *The Writing of History*, trans. Tom Conley (New York: Columbia University Press, 1981), 3–4; zob. też Michał Kobialka, *This Is My Body: Representational Practice of the Early Middle Ages* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1999), 19.

<sup>11</sup> Terminu „interwencja kuratorska” używa Barbara Kirshenblatt-Gimblett w odniesieniu do stosowanych w muzeum praktyk interweniowania w obszar pomiędzy dawnym obiektem i jego teraźniejszym przedstawieniem, które mają narzucić turystom określone znaczenie i skorygować wcześniejsze zgodnie z ideologiami, programami i celami interpretacyjnymi instytucji, Barbara Kirshenblatt-Gimblett, *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage* (Berkeley: University of California Press, 1998), 17.

<sup>12</sup> Michel Foucault, *Archeologia wiedzy*, tłum. Andrzej Siemek (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1977), 28.

<sup>13</sup> Rieppel, *Assembling the Dinosaur*, 70.

<sup>14</sup> Rieppel, 29.



**IL. 1** Model szkieletu tyranozaura w trakcie konstrukcji, 1913

THE AMERICAN MUSEUM OF NATURAL HISTORY, NOWY JORK

otwierające pokaz brontozaura przybyło pięciuset nowojorskich notabli, w tym J.P. Morgan, któremu pod szkieletem wysokim na cztery i pół metra i długim na przeszło dwadzieścia metrów żona burmistrza George'a B. MacClellana podała herbatę. Na kolejnej ważnej wystawie kierowanej przez Osborna pokazano tyranozaura, którego w 1905 roku nazwał on *tyrannosaurus rex*, żeby „podkreślić morderczy charakter drapieżnika z zamierzchłej przeszłości”<sup>15</sup>. „Sklonność do niebywałego okrucieństwa” tyranozaura podsunęła Amerykańskiemu Muzeum Historii Naturalnej plan stworzenia widowiskowej ekspozycji, która przedstawiałaby dwa szkielety tych gadów, jak gdyby walczące ze sobą nad truchłem hadrozaura<sup>16</sup> (IL. 1). Zamówiono nawet model, ale jego rozmiary utrudniały

<sup>15</sup> Rieppel, 140

<sup>16</sup> Rieppel, 140.

ekspozycję w dostępnej przestrzeni wystawowej, toteż pomysł zarzucono. Jak pisze Rieppel:

planowana wystawa tyranozaura wiele jednak mówi o ogólnej strategii wystawienniczej muzeum. Po pierwsze, kuratorzy bardzo chcieli stworzyć paleontologiczną dioramę habitatu, pokazując kilka szkieletów w interakcji z ich otoczeniem. I po drugie, te aranżowane przez paleontologów grupy przedstawiały epokę gadów jako wyjątkowo brutalny okres życia na Ziemi.<sup>17</sup>

Skończyło się na tym, że Osborn wystawił pojedynczy wolnostojący szkielet tyranozaura, odkryty w 1908 roku w Montanie przez Barnuma Browna – wystarczająco straszny ze swoimi sześciocalowymi zębami nawet bez towarzystwa rywala (i ustawiony w pozycji kangura z wlokącym się z tyłu ogonem, dziś uważanej za niewłaściwą). Później jednak Osborn nadal prezentował szkielety w dynamicznych scenach grupowych – na przykład allozaura rozszarpującego ostrymi jak noże zębami ogon brontozaura czy parę pasących się hadrozaurów zaskoczonych przez tyranozaura.

Naturalnych rozmiarów modele dinozaurów konstruowane na podstawie domysłów pokazywano co prawda już wcześniej – najsłynniejsze stały się betonowe rzeźby iguanodona autorstwa Benjamina Waterhouse'a Hawkinsa, odsłonięte w 1854 roku w Crystal Palace Park w londyńskiej dzielnicy Bromley – ale Amerykańskie Muzeum Historii Naturalnej w swoich ekspozycjach wolnostojących szkieletów zaszło w owym czasie najdalej, jeśli idzie o niwelowanie przestrzenno-czasowego dystansu pomiędzy mezozoikiem i terażniejszością i umożliwianie widzom spotkania oko w oko z nieokiełzanym Innym z głębi czasów. Inaczej rzecz ujmując: w ramach kuratorskiej interwencji zestawia się dwie poznawczo nieprzystające do siebie epoki, prehistoryczną i współczesną, łącząc je w jedno środowisko. Można to sobie unaocznic dwojako. Z jednej strony, można przedstawić doświadczenie czasu jako linię prostą: Kartezjańską oś x, obrazującą czasowe continuum, które ciągnie się wstecz w przeszłość i wprzód w przyszłość. W tej koncepcji mezozoik zajmuje na linii czasu odcinek o miliony lat oddalony od miejsca zajmowanego przez terażniejszość. Miejsca na linii czasu są całkowicie rozłączne, ponieważ dwa czasy nie mogą znajdować w tym samym punkcie. Kuratorska interwencja, która umieszcza na osi dwa czasy w tym samym miejscu, prowadzi natomiast do swoistego zwarcia, omijając miliony lat. Gdyby taka historiograficzna procedura rzeczywiście była możliwa,

---

<sup>17</sup> Rieppel, 141.



moglibyśmy liczyć na poznanie wszystkich najdrobniejszych szczegółów minionej chwili. I w istocie, wiele przedsięwzięć ówczesnych historyków opierało się na przekonaniu, że dzięki skrupulatnym badaniom empirycznym możemy doprowadzić do takiego krótkiego zwarcia, przedzierając się w przeszłość, aż ujrzymy przedmiot naszych badań w jego pierwotnym kontekście. Niestety, te pozytywistyczne koncepcje badań historiograficznych oraz służący im za podstawę Hegłowski model czasu wypracowano w ramach dziewiętnastowiecznych ideologii i dyskursów (wykorzystywanych przez Osborna i jemu współczesnych), które je już zostały krytycznie naświetlone<sup>18</sup>.

Ponadto, gdyby wystawy w Amerykańskim Muzeum Historii Naturalnej faktycznie prowadziły tylko do takiego krótkiego zwarcia, prosty binarny podział na głęboką przeszłość i bezpośrednią terażniejszość byłby chyba zbyt fortunny, jeśli chodzi o widzów i ich zdolność poznawczego wniknięcia w nieodwołalnie odległą rzeczywistość dinozaurów i ich środowisko. A już w żadnym razie przeciętny widz nie byłby w stanie zdać sobie sprawy z całego zakresu materialnej rzeczywistości faktycznie należącej do przeszłego momentu. Skamieniałe kości, nieskładające się na całe szkielety, byłyby całkowicie pozbawione znaczenia bez semiotycznych asygnacji, przekształcających je – używając określenia Mitchella – w złożone obrazoteksty. Precyzyjniej rzecz ujmując: moglibyśmy widzieć w tej kuratorskiej interwencji deleuze'owski zabieg krzyżowania się na płaszczyźnie immanencji, które łączy możliwości, aktualności i stany rzeczy skonkretyzowane w mezozoiku oraz na przełomie XIX i XX wieku w jednej przestrzeni galerii muzealnej<sup>19</sup>. Wedle tej koncepcji przeszła czasowość i przestrzenność, siłą wyobraźni powołana do istnienia dzięki deleuze'owskiej „twórczej fabulacji”<sup>20</sup>, pojawia się na tej samej płaszczyźnie co doświadczana terażniejszość, a spotkanie zwiedzających z dinozaurami wydobywa te zwierzęta z ich epoki tylko po to, żeby je ideologicznie re-stabilizować – ażeby mogły zastąpić rzeczy, które budzą dzisiaj lęki i obawy, oraz w odpowiedni sposób te lęki i obawy wywoływać. Innymi słowy, zwiedzającemu umożliwia się kontakt z dalekim dinozaurycznym Innym, ale ten Inny – zamiast prowokować pytania o okoliczności pojawienia się dinozaurów na ziemi czy o sposoby odkrywania w skałach ich szczątków i dawać alienujące poczucie obcowania z czymś niepojętym – stanowi zlepek

---

<sup>18</sup> Zob. Giorgio Agamben, *Infancy and History: The Destruction of Experience*, trans. Liz Heron (London: Verso, 1993), 91.

<sup>19</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Czym jest filozofia?*, tłum. Paweł Pieniążek (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2000), 175–176.

<sup>20</sup> Deleuze, Guattari, *Czym jest filozofia*, 189.

aktualnych przeżyć i wywołuje reakcje afektywne podobne do tych, jakie budzą współczesne czarne charaktery<sup>21</sup>.

Schemat działania był następujący: dreszcz emocji wywoływała różnica w czasie – jeśli przedmiot był prehistorycznym okazem prezentowanym na wystawie, to podmiot był zwiedzającym, który w scenariuszu spotkania pełni rolę protagonisty. Same szkielety, jak wspomniałem, były niekompletne; brakujące kości i ich kawałki połączono na podstawie domysłów, wykonując – wedle opisu paleontologa Erwina Hinckley’a Barboura – żmudną pracę dopasowywania do siebie nawzajem czegoś rzeczywistego, „zaśniedziałych, spękanych od mrozu, zwietrzałych, omszałych i porośniętych znalezisk, misternie odrobionych w gipsie, oraz niegdysiejszych warunków, które wywarły wpływ na same okazy”<sup>22</sup>.

Tam, gdzie wyobraźnia wymagała wsparcia, by przyoblec szkielety w ciało i umieścić je w naturalnym otoczeniu, muzeum oferowało – jak to określa Rieppel – inne autorytatywne „wskazówki” w rodzaju ulotek, opisów i malowideł wykonanych pod ścisłym nadzorem specjalistów<sup>23</sup>. Rieppel przywołuje obraz Charlesa R. Knighta, który przedstawia allozaura wyszarpującego mięso z ogona powalonego brontozaura. Dzieło towarzyszyło podobnie upozowanym szkieletom na wystawie otwartej w 1908 roku w Amerykańskim Muzeum Historii Naturalnej.

Dramatyczny obraz Charlesa Knighta przedstawiał tę samą scenę, co szkielety na wystawie, z tą różnicą, że przerażający drapieżnik był teraz przyobleczony w skórę, ścięgnię i ciało. Tego rodzaju dzieła sztuki stanowiły dodatkowy ekscytujący element, praktycznie przenosząc zwiedzających w czasie i pozwalając ujrzeć świat, który inaczej nie byłby dostępny bezpośredniej obserwacji. Tak więc muzealna sala dinozaurów stanowiła precyzyjnie skoordynowaną instalację posługującą się różnymi mediami, starannie obliczoną na to, by wywołać żywe wyobrażeniowe doświadczenie, którego wiarygodność opierała

---

<sup>21</sup> Inscenizowane konfrontacje widza z dinozaurem – żeby sparafrazować Michela de Certeau, opisującego sztychy Theodore’a Galle’a na podstawie szkiców Jana van der Straeta, które przedstawiają Amerigo Vespucciego „odkrywającego” prymitywną, egzotyczną Amerykę – były chwilami inauguracyjnymi spotkaniami cywilizacji z dziką naturą (Certeau, *Writing of History*, xxv–xxvi). Zakłócono czas i przestrzeń i zetknięto ze sobą nienaruszalne dotąd światy. Emocjonalny potencjał takiego spotkania wciąż był i nadal jest do wykorzystania, na przykład w koncepcie filmów w serii *Park jurajski*. W tym przypadku możliwe dzięki nauce i przedsiębiorczości spotkanie dinozaurów i ludzi, do tej pory oddzielonych wieloma epokami, we wspólnej przestrzeni tytułowej atrakcji turystycznej prowadzi do koszmarnej, ale też pasjonującej konfrontacji.

<sup>22</sup> Erwin Barbour, „Notes on the Paleontological Laboratory of the United States Geological Survey under Professor Marsh”, *American Naturalist* 24, no. 280 (1890), cyt. za: Rieppel, *Assembling the Dinosaur*, 208.

<sup>23</sup> Rieppel, *Assembling the Dinosaur*, 202–203.

się na solidnej podstawie materialnych skamieniałości zachowanych z czasów prehistorycznych.<sup>24</sup>

Zdaniem Rieppela aranżowane przez Osborna wystawy dinozaurów stanowiły symbol amerykańskiej wyjątkowości oraz zasobności amerykańskiego Zachodu, gdzie znajdowano największe i najbardziej ekscytujące skamieliny prehistorycznych gadów. Były też manifestacją sił politycznych i ekonomicznych, którym tę *prosperity* zawdzięczano, czyli działań bogatych filantropów wieku pozłocanego. Finansując wykopaliska i budowę muzeów, w których gromadzono znaleziska, zyskiwali oni uznanie, legitymację społeczną i prestiż kulturowy, a przy tym przyczyniali się do powstania struktur nowoczesnego kapitalizmu<sup>25</sup>. Dla tych filantropów wyginiecie dinozaurów stanowiło przestrożę przed kapitalistycznym leseferyzmem, który nadawał dotąd kształt dziewiętnastowiecznej Ameryce. Rieppel pisze:

Zjawisko masowego wymierania dinozaurów pod koniec okresu kredy odzwierciedlało powszechne w tamtej epoce lęki przed degeneracją i upadkiem. Dlatego dinozaury często występowały w powracającej cyklicznie narracji, która przedstawiała rozwój ewolucyjny jako przewidywalny szereg gwałtownych wzlotów i upadków. Takim samym procesem ewolucyjnym tłumaczono znany rytm wzrostu i spadku koniunktury, który znalazł odzwierciedlenie w tym, co zaczęto nazywać cyklem koniunkturalnym.<sup>26</sup>

Podczas gdy Rieppel dostrzega w wystawach dinozaurów na początku XX wieku ukryte lęki bogatych przemysłowców przed schyłkiem kapitalizmu, Noble widzi w nich odbicie obaw Osborna przed mieszaniami ras i utratą znaczenia wyższej białej populacji nordyckiej – niepokojów odnajdywanych przezeń także w powieści *Zaginiony świat* Arthura Conana Doyle’a, opowiadającej o wyprawie białych poszukiwaczy przygód, którzy gdzieś w odległych regionach dorzecza Amazonki odkrywają żywe, przerażające dinozaury. Osborn był „szlachetnym obrońcą wielorakich zasad lamarkizmu – stwierdza Noble – które, jak się okazuje, dały wsparcie jego eugenicznej filozofii białej, anglosaskiej supremacji, filozofii zgodnej z ideami powieści Doyle’a<sup>27</sup>. W 1921 roku Osborn przewodniczył Drugiemu Międzynarodowemu Kongresowi Eugenicznemu, który

---

<sup>24</sup> Rieppel, „How Dinosaurs Became Tyrants of the Prehistoric”, *Environmental History* 25, no. 4 (2020): 778.

<sup>25</sup> Rieppel, *Assembling the Dinosaur*, 4.

<sup>26</sup> Rieppel, 7.

<sup>27</sup> Noble, *Articulating Dinosaurs*, 51.

odbywał się w jego muzeum, a jednocześnie nadzorował prace nad zbiorem malowideł ściennych przeznaczonych do sali Epoki Człowieka i „ukazujących stadia rozwoju rasowego”<sup>28</sup> – tę sytuację analizuje Donna J. Haraway w pracy *Primate Visions*<sup>29</sup>. Swoje obawy, że nordycka populacja stopniowo wymrze, Osborne wyraził w 1916 roku, we wstępie do eugenicznej książki Madisonsa Granta *The Passing of the Great Race or the Racial Basis of European History*. Dinozaury – twierdzi Noble – pomogły więc Osbornowi zilustrować wyginięcie innej „wielkiej «rasy» potężnych istot”<sup>30</sup>. Mezozoik pełnił funkcję mimetycznego „czasoprzestrzennego środowiska, które pozwalało porównawczo zestawiać pradawną «gadzią» i współczesną «ssaczą» naturę”<sup>31</sup>. Tyranozaur był więc dla Osbourne mezozoicznym odpowiednikiem współczesnego człowieka nordyckiego pochodzenia, „istotą szczytowego stadium rozwoju”, służącą „jako ewolucyjny kontrapunkt do potwierdzenia wyimaginowanej wyższości i doskonałości umysłowej oraz rasowej – a w gruncie rzeczy do utrwalania wizerunku szlachtetnej białej nordyckiej populacji, której on sam mienił się przedstawicielem, podobnie jak wielu jego bogatych rodaków z Nowej Anglii”<sup>32</sup>.

Co prawda Mitchell utrzymuje, że nie da się pojąć dinozaurów bez narzuconych im współczesnych znaczeń i dyskursów, jednak jego koncepcja dopuszcza oba poglądy – i Rieppla, i Noble’a – ponieważ „dinozaury” są na tyle pojemne, że pomieszczą wszelkie znaczenia wygodne dla autora czy podyktowane jego nawykiem myślowym. „Jak już pewnie państwo zauważyli” – pisze Mitchell, po przejrzaniu dziesiątków przykładów, w których prehistoryczny gad pełnił funkcję wizualnego symbolu kulturowego – „dinozaur ma zbyt wiele znaczeń i aż nadto wiele ze sobą sprzecznych”<sup>33</sup>. Zawsze da się uzasadnić każde nadane mu znaczenie czy wytłumaczyć, czemu przez ostatnie półtora wieku zachowuje on status symbolu kulturowego<sup>34</sup>.

Chociaż dinozaury były i pozostają pustą kanwą, na którą rzutuje się rozmaite znaczenia, można powiedzieć, że dla praktyków muzealnych końca XIX i początku XX wieku oraz dla ich widzów oszałamiające paleoperformatywne wystawy w Amerykańskim Muzeum Historii Naturalnej skonsolidowały dominującą

---

<sup>28</sup> Noble, 61.

<sup>29</sup> Donna J. Haraway, *Primate Visions: Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science* (New York: Routledge, 1989).

<sup>30</sup> Noble, *Articulating Dinosaurs*, 73.

<sup>31</sup> Noble, 95.

<sup>32</sup> Noble, 94.

<sup>33</sup> Mitchell, *Last Dinosaur Book*, 69.

<sup>34</sup> Mitchell, 69.

(nawet jeśli niewyraźny otwarcie) sens, w którym wykorzystano obiegowy już wówczas klisze niepewności zagrożonych białych (*white precarity*). Jak już zaznaczyłem, Osbornowska sala dinozaurów uwidacznia praktyki, w których skonkretyzowane zostały dziewiętnastowieczne pojęcia i metody historiograficzne zogniskowane wokół białości jako domyślnego doświadczenia podmiotu i performatywnie łączące obawy wywołane widokiem egzotycznego Innego z lękami przed różnymi zagrożeniami dla czystości rasowej i bezpieczeństwa. Aranżując trójwymiarową przestrzeń i wykorzystując zastany repertuar klisz i performansów, kuratorzy muzealni wchodzą w rolę, jaką pełnią dostawcy powieści brukowych, sztuk o osadnictwie (*frontier play*) czy widowisk z Dzikiego Zachodu (*wild west show*) – zapraszają zawiedzających do strefy pęknięcia, w której naruszeniu ulega przestrzenno-czasowa granica pomiędzy współczesną cywilizacją a groźną sferą nieokiełznanej natury. W muzeach historii naturalnej scenariusz naruszania granic dotyczył też oczywiście granicy między terażniejszością a zamierzczłym czasem, co było dużo trudniejsze do pojęcia, ponieważ dokonywało się tylko za sprawą wyobraźni: Foucault nazywa to heterotopią, a Noble, za Bachtinem – materialnym performatywnym *chronotopem*, „innowświatem” zabarwionym „obawami fizycznymi, technicznymi, politycznymi, społecznymi, maskulinistycznymi i rasizującymi”<sup>35</sup>. Wyjaśnię tę myśl szerzej.

Po pierwsze, nie ulega wątpliwości, że w epoce nowoczesnej biali *de facto* wiedli prym w produkcji kulturalnej, a ich kulturowa dominacja oraz systemowy rasizm szczególnie przybrały na sile w dekadach, w których Osborn nadzorował wystawy dinozaurów w Muzeum Historii Naturalnej. Jak pisze Joe R. Feagin, perspektywa dominacji białej rasy, która przez wieki „chroniła i kształtowała [...] nieegalitarną pod względem rasowym strukturę zasobów społecznych i rasistowską hierarchię statusu i władzy”<sup>36</sup>, pod koniec XIX wieku uzasadniała ekspansję na zachód i doktrynę Objawionego Przeznaczenia (*Manifest Destiny*), ludobójstwo, niewolnictwo, prawa Jima Crowa oraz rzekomo „naukowo potwierdzony rasistowski pogląd, według którego wszyscy kolorowi są z natury i nieodwracalnie gorsi od białych”<sup>37</sup>. Co więcej, perspektywa białej rasy przerodziła się po cichu w okrzeplą, zinternalizowany światopogląd, który współcześni socjologowie, jak choćby Eduardo Bonilla-Silva, nazywają „habituś białych”<sup>38</sup>. Ów światopogląd stanowił uzasadnienie globalnego porządku

<sup>35</sup> Noble, *Articulating Dinosaurs*, 20.

<sup>36</sup> Feagin, *White Racial Frame*, 26.

<sup>37</sup> Feagin, 92.

<sup>38</sup> Feagin, 15, cyt. Eduardo Bonilla-Silva, *Racism Without Racists: Color-Blind Racism and the Persistence of Racial Inequality in the United States* (New York: Rowman & Littlefield, 2006), 104.

społecznego, w którym biali protagoniści znajdowali się na szczycie, a dzikie obszary istniały na ziemi po to, żeby mogli je albo eksploatować, albo dobrotliwie chronić. W obydwu zaś przypadkach ich groźnych mieszkańców, zarówno ludzi i zwierzęta, stojących na drodze białego człowieka, należało albo ujarzmić, albo eliminować. W tym ujęciu zatem, jeśli dzięki swego rodzaju performatywnej historiografii uprawianej na wystawach światowych i w muzeach, dinozaury przenoszono w terażniejszość, to należało je umieścić w grupie innych zagrożeń czyhających na białą podmiot w dżungli, na sawannie czy na Dzikim Zachodzie. Innymi słowy, kiedy podmiot spotyka dinozaura na wystawie muzealnej, zostaje wpisany w istniejącą już antagonizującą narrację. W naturalnym, porządku rzeczy narzuconym przez białą rasę jako naturalny, dinozaury są egzotycznymi Innymi na równi z lwami, słoniami i tubylcami z buszu znanymi z safari, węzami i łowcami głów spotykanymi podczas wypraw do dżungli, i dzikimi Indianami, z którymi osadnicy toczyli wojny. Natomiast zwiedzający białą protagonistą to – przeciwnie – mieszkaniec cywilizacji: miasta, akademii, państwa narodowego, instytucji kulturalnej. Jego odpowiednikiem jest myśliwy polujący na grubego zwierza, misjonarz, kowboj paleontolog.

Zgadzam się zatem z Brianem Noble'em, że popierana przez Henry'ego Fairfielda Osborna eugenika i przekonanie o supremacji białych rzutowały na charakter wystaw dinozaurów w Amerykańskim Muzeum Historii Naturalnej. Noble twierdzi jednak, że tyranozaur służył jako analogia dla rzekomo najwyższej rozwiniętej rasy białych ludzi nordyckiego pochodzenia. Tymczasem moim zdaniem tyranozaur stanowił raczej mezozoiczny odpowiednik fascynujących i niebezpiecznych mieszkańców współczesności, którzy mogli pozbawić białego człowieka jego nadrzędnej pozycji: w tym duchu Osborn opisywał „masowy napływ imigrantów z Azji oraz południowej i wschodniej Europy, zagrażających istnieniu rasy nordyckiej, która stworzyła ten kraj”<sup>39</sup>. O zanieczyszczeniu rasy nordyckiej mówili też w latach trzydziestych XX wieku Hitler i Mussolini, których programy „czystości rasowej” Osborn wspierał<sup>40</sup>. Przestrzenie wystawiennicze Amerykańskiego Muzeum Historii Naturalnej były oczywiście przeznaczone dla białej publiczności. Noble, opierając się na ustaleniach Donny J. Haraway, przygląda się temu, jak metody kolekcjonowania i prezentowania skamielin w galeriach Osborna odzwierciedlały typowo męskie zwyczaje elitarnych klu-

---

<sup>39</sup> Ronald Rainger, *An Agenda for Antiquity: Henry Fairfield Osborn and Vertebrate Paleontology at the American Museum of Natural History, 1890-1935* (Tuscaloosa: University of Alabama Press, 1991), 118, cyt. Henry Fairfield Osborn, „The American Museum and Citizenship,” 53rd Annual Report of the American Museum of Natural History, 1922.

<sup>40</sup> Mitchell, *Last Dinosaur Book*, 149.

bów myśliwskich w rodzaju Boone and Crockett Club, założonego w 1887 roku przez Theodore'a Roosevelta<sup>41</sup>. Z kolei Haraway sugestywnie odmalowuje modelowego gościa wystawy w Amerykańskim Muzeum Historii Naturalnej, który wraca przez atrium im. Theodore'a Roosevelta: „koniecznie białego chłopca o wysokim morale”, zastępczo przechodzącego kolejne rytuały przejścia w wiek męski – wedle wytycznych Roosevelta – wykazując się „odwagą, pracowitością, samokontrolą i inteligentnym staraniem”<sup>42</sup>. Mieke Bal, obrawszy za przedmiot badania „konstatywne akty mowy ekspozycji” Amerykańskiego Muzeum Historii Naturalnej<sup>43</sup>, opisuje przebiegłość w ukrywaniu przed zwiedzającymi intencji instytucji (nazywa to „pokrętnym ja” w dychotomii podmiot/przedmiot) i widzi w tym środek, służący utrwalaniu mitów cywilizacji i pierwotności<sup>44</sup>. „W «przedstawianiu» historii naturalnej” – pisze – w przeciwieństwie do wyrażania własnego zamiaru czy zdania, „wykorzystuje się retorykę perswazyjną, która niemal naturalnie przekonuje widza o wyższości anglosaskiej, w większości chrześcijańskiej kultury”<sup>45</sup>.

Po drugie, kiedy szkielety dinozaurów pierwszy raz wystawiono w muzeach takich jak Amerykańskie Muzeum Historii Naturalnej i uzupełniono tablicami informacyjnymi i rekonstrukcjami malarskimi, kuratorzy tworzyli dla publiczności performatywne inscenizacje, które próbowały uchwycić zwierzęta w ekscytujących, dynamicznych scenach, zamiast pokazywać tylko skamieniałe kości w – powiedzmy – pośmiertnych pozach, w jakich je znaleziono i wydobyto spośród skał. Za pomocą tych inscenizacji kuratorzy zderzali publiczność z przyprawiającymi o dreszcze obrazami niebezpieczeństwa: wyniosły tyranozaur straszący zębami i pazurami, allozaur rozszarpujący ogon brontozaura i tak dalej. Wyobraźnia artystów uzupełniała te sceny o malarskie interpretacje: heroiczne walki pomiędzy mięsożercami i roślinożercami bądź między dwoma mięsożercami walczącymi o zdobycz lub terytorium. Przełomowy obraz Charlesa R. Knighta *Skok laelapsa*, namalowany dla Amerykańskiego Muzeum Historii Naturalnej, uchwytuje walkę dwóch dryptozaurów (IL. 2). Napastnik skacze z góry, szczerząc kły, gotów wbić się szponami zadnich nóg w przeciwnika, który sam uzbrojony w zęby i pazury, leży na grzbiecie, podnosząc w obronie zadnie łapy. Chyba najślawniejszy jest malowidło ścienne Knighta z 1927 roku w Chicago's Field Museum, przedstawiające tyranozaura walczącego z triceratopsem (IL. 3).

<sup>41</sup> Noble, *Articulating Dinosaurs*, 103.

<sup>42</sup> Noble, 104, cyt. Haraway, *Primate Visions*, 28.

<sup>43</sup> Mieke Bal, *Double Exposures: The Subject of Cultural Analysis* (New York: Routledge, 1996), 9.

<sup>44</sup> Bal, *Double Exposures*, 37.

<sup>45</sup> Bal, 53.





**IL. 2** Charles R. Knight, *Skok laelapsa (albo współcześnie Dryptosaurus)*, 1897

THE AMERICAN MUSEUM OF NATURAL HISTORY, NOWY JORK

„Scena przedstawiająca tyranozaura i triceratopsa gotowych do starcia” – zauważa Mitchell za Haraway – „stanowiła doskonałe wizualne podsumowanie dziewiętnastowiecznego kultu polowań na grubą zwierzynę. Pojawiła się w momencie, gdy zwyczaj zaczynał pomału zanikać, a samo polowanie stawało się zanikającym rytmem anglosaskiej męskości”<sup>46</sup>.

Rieppel podkreśla, że w przeciwieństwie do innych prehistorycznych ssaków, takich jak megatheria – ogromne leniwce naziemne – czy włochate mamuty, które z reguły prezentowano w muzeach w scenach zgodnego współdziałania, zrekonstruowane szkielety dwu lub więcej dinozaurów aranżowano w taki sposób, by „skupiać się niemal wyłącznie na ich drapieżnych zachowaniach”<sup>47</sup>. Najwyraźniej późniejszy świat ssaków mógł się kuratorom jawić jako łagodniejszy

<sup>46</sup> Mitchell, *Last Dinosaur Book*, 142, cyt. Haraway, *Primate Visions*.

<sup>47</sup> Rieppel, *Assembling the Dinosaur*, 174.





**IL. 3** Charles R. Knight, *Triceratops i Tyrannosaurus rex*, 1928  
FIELD MUSEUM, CHICAGO

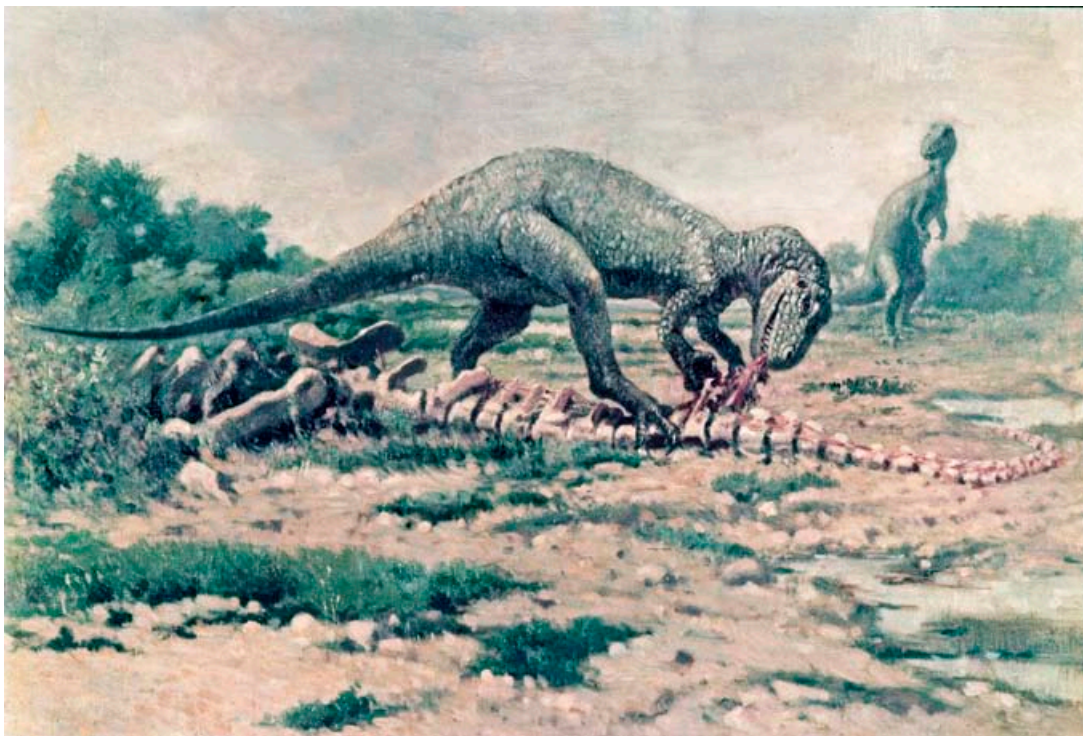
i oparty na nieco większej współpracy, natomiast mezozoiczny świat gadów był nieprzyjazny, zmuszający do rywalizacji, niebezpieczny:

Czy to był allozaur pożerający kawał ogona brontozaura, tyranozaur w starciu z triceratopsem czy hadrozaur wystraszony odległymi odgłosami wroga – wszystkie je łączyła przemoc. To była ekologia walki i bezlitosnej rywalizacji, najczęściej prowadzącej do śmierci.<sup>48</sup>

Kiedy więc zwiedzający-protagonista oglądał takie sceny drapieżnictwa, natychmiast angażował się emocjonalnie w scenariusz, stawał się bezbronnym uczestnikiem, zanurzonym w inscenizacji okrutnej, budzącej dreszcz grozy, i podglądaczem straszliwej czasoprzestrzeni dinozaurów z bezpiecznego miejsca w instytucjonalnej scenerii miejskiego ośrodka cywilizacji. Ponadto, pod działaniem szerszej muzealnej narracji dotyczącej historii naturalnej, mógł poczuć się śmieiej, upewniony o należnym białemu podmiotowi miejscu w wielkim porządku rzeczy.

Po trzecie, przestrzeń, z której pochodziły dinozaury, nie była przestrzenią wyciszonych, sklepionych niczym świątynie galerii Amerykańskiego Muzeum Historii Naturalnej na Manhattanie, w których wystawiano szczątki gadów, tylko obcym pustkowiem, równie trudnym do wyobrażenia jak same dinozaury, bo pozostały z niego tylko skrawki roślinnych skamieniałości, dające mizerne

<sup>48</sup> Rieppel, 174.



**IL. 4** Charles R. Knight, *Allosaurus*, 1904

THE AMERICAN MUSEUM OF NATURAL HISTORY, NOWY JORK

pojęcie o wyglądzie ówczesnej flory. A jednak artyści twórczo powoływali do życia te światy i w bliskiej współpracy z naukowcami stworzyli całe prastare krajobrazy młodszej, surowszej Ziemi. W światach malowanych przez Knighta dinozaury wiodą prymitywne życie na tle drzew iglastych, sagowców i paproci wczepione w urwiste i skaliste młode góry i pagórki, przeplatane gołą, spękaną ziemią. Na obrazie *Skok laelapsa* zażarta walka między dwoma gadami rozgrywa się na dynamicznie nachylonym, spustoszone przez czynniki atmosferyczne zboczu (IL. 2). Cień napastnika kładzie się na zbielejącej od słońca, piaszczystej ziemi, kępkach preriowej trawy i skarłałego poszycia. W dali, w obłokach, wznoszą się otoczone pustkowiem wyszczerbione wzgórza<sup>49</sup>. Na obrazie allozaura

<sup>49</sup> Mitchell twierdzi, że twórcy „obrazów przedstawiających dinozaury często naśladową styl dziewiętnastowiecznych realistycznych i romantycznych pejzaży, przedstawiając dziki świat zwierzęcej przemocy za pomocą żywych, ekspresjonistycznych pociągnięć pędzla.” *Walczący dryptozaurus* (znany też pod tytułem *Skok laelapsa*)



**IL. 5** Charles M. Russel, *Pojemnyk Billa z Żółtą Ręką*, 1917

SID RICHARDSON MUSEUM, FORT WORTH, TEKSAS

pożerającego ogon brontozaura teren jest podobnie surowy i jałowy. Na skraju widać płytkie kałuże stojącej wody. Knight wręcz zachęca widza, by poczuł zapach powietrza gęstego od odoru rozkładającego się cielska padłej bestii, tylko na wpół odsłoniętego, jak gdyby wyciągniętego przez mięsożercę na prażące słońce z kilku dających schronienie krzaków (IL. 4).

Te krajobrazy nieprzypadkowo przywodzą na myśl porośnięte krzewami, na wpół pustynne łańcuchy Black Hills, urwiska i dzikie obszary amerykańskiego Zachodu (IL. 5) – surowe przestrzenie, w których pod koniec XIX wieku, w okresie „gorączki kości” (*Bone Rush*) odkryto i odkopano najważniejsze wówczas okazy dinozaurów: brontozaura, stegozaura, tyranozaura, triceratopsa, allozaura, itd. – większe, straszniejsze i bardziej spektakularne niż skamieniałe iguanodony

— Knighta – pisze Mitchell – pod względem stylu „wraca” do *Walczących byków* Jamesa Warda z 1803 roku. Mitchell, *Last Dinosaur Book*, 60.

i ichtiozaury znalezione w Europie. Wprawdzie na obrazie *Triceratops i tyranosaurus* Knighta – który ukazuje chwilę przed starciem dwóch przeciwników, o brzasku, na okolonym odległymi drzewami polu walki pod rozległym niebem przypominającym zachodnią prerię – widać też kilka palm. Sceneria jest jednak zdecydowanie westernowa, a w każdym razie przywodząca na myśl Dzikie Zachód: łeb drugiego tyranozaura na środkowym planie, stojącego nieco wyżej, oświetla słońce wschodzące za plecami widza, jak gdyby dopiero zaczynało wyzierać zza wzgórz, nie dostrzegając brutalnej walki na śmierć i życie, która ma się rozegrać w cofającym mroku. Tutaj westernowy krajobraz zdominowany przez tyranozaurowy łączy się ze znaną już widzom wystaw Osborna scenerią amerykańskiego Zachodu: alegoryczną przestrzenią, w której wykuwa się charakter narodowy – kształtowany przez teorię pogranicza Turnera, powieści brukowe, melodramaty osadnicze i widowiska z Dzikiego Zachodu, które w tym samym czasie pobudzały wyobraźnię przeciętnych białych ludzi. Dziewicza przestrzeń pełna dzikich, którzy mogą napaść, zamordować albo wziąć w niewolę, i dzielni biali amerykańscy osadnicy, którzy ośmielili się wyryc w niej swój fragment Objawionego Przeznaczenia<sup>50</sup>.

W dużej mierze z tego powodu, że odkryciom i publicznej prezentacji skamieniałości dinozaurów nadano w XIX wieku tak dramatyczną formę, łączono je z dyskursami przenikniętymi darwinizmem, teorią o przetrwaniu jednostek najlepiej przystosowanych oraz towarzyszącymi im ideologiami rasistowskimi, imperialistycznymi i kolonialnymi. Niemniej jednak kuratorskie praktyki końca XIX i początku XX wieku stanowiły też nieodłączną część systemowo narzuconej hegemonii białej rasy, znanej już w siedemnastym wieku czy wcześniej, która relegowała nie-białych ludzi do domeny istot nieokrzęsanych, prymitywnych, niższych kulturowo, niebezpiecznych i pozbawionych samokontroli. W tym paradygmacie dinozaury wrzucono wraz z ludzkimi Innymi do przestrzennej kategorii niebezpiecznej dziczy. Tak więc prezentacje dinozaurów w muzeach i popularnych mediach zasadały się na swego rodzaju imaginacyjnym powtórnym spotkaniu białych podmiotów-protagonistów z egzotycznymi Innymi; spotkaniu, które zostały spopularyzowane przez widowiska o Dzikim Zachodzie, wystawy światowe i powieści fantastyczne. Kuratorzy sięgali po dostępne

---

<sup>50</sup> Zob. Frederick Jackson Turner, „The Significance of the Frontier in American History”, w: *The Norton Anthology of American Literature*, vol. C, 1865–1914, ed. Jeanne Campbell Reesman and Arnold Krupat (New York: W. W. Norton, 2007), 1146–1150; Richard Slotkin, *The Fatal Environment: The Myth of the Frontier in the Age of Industrialization, 1800–1890* (Norman: University of Oklahoma Press, 1985); *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth Century America* (Norman: University of Oklahoma Press, 1992); Dan Moos, *Outside America: Race, Ethnicity, and the Role of the American West in National Belonging* (Hanover, NH: University Press of New England, 2005).



klisze lęków i obaw zagrożonego białego człowieka (*white precarity*), powielali je w muzealnych przestrzeniach za pomocą scenariuszy obrazujących przemoc i drapieżność, a dżungle, sawanny i rubieże Dzikiego Zachodu stawały się imaginacyjnymi zamiennikami zaginionych w czasie dziewiczych terenów, którymi władały dinozaury.

Owe kuratorskie interwencje wiązały się z podejmowanymi na ogromną skalę historiograficznymi manipulacjami czasem, miejscem i materia, które miały znacząco zmienić późniejsze praktyki muzealnicze. Muzealnicy wykorzystywali nie tylko dostępne w teatrze i przemyśle rozrywkowym narracyjne schematy protagonista–antagonista, ale również właściwe im techniki, tworząc dioramy – chronotopiczne „innościwy”, w których przeszłość i teraźniejszość splatały się w jednej przestrzeni. Te historiograficzne przestrzenie spotkania kształtowano następnie wedle domysłów, wyobrażeń i malarskich wizji, dopełniających pełne dynamiki sceny. Takie „wskazówki” podnosiły autorytet i wiarygodność podawanej w muzeum wersji historiograficznej prawdy i określały stosunek publiczności do dinozaurów jako zarazem przedmiotów z przeszłości i substytutów współczesnych zagrożeń dla czystości rasowej i bezpieczeństwa białego człowieka. Refleksja nad muzealnymi praktykami instytucji z początku XX wieku uzmysławia, że nasz odbiór przeszłości nierozzerwalnie wiąże się ze sposobami jej lokowania. Uprzytamnia nam, że mamy skłonność do zamykania przedmiotu badań w pętli sprzężenia zwrotnego, w której publiczność rzutuje na obiekt to, co najbardziej ją dręczy, tylko po to, by z powrotem utwierdzać się w swoich dobrze znanych lękach i niepokojach.

Od czasu pierwszych wystaw w Amerykańskim Muzeum Historii Naturalnej z początku XX wieku sposób muzealnej prezentacji dinozaurów zdecydowanie się zmienił. Do godnych uwagi przykładów należy ostatnia wystawa *Dinozaury wśród nas* w tym muzeum, pokazująca kolorowe, pierzaste dinozaury nie tyle wymarłe, ile wciąż obecne wśród nas w ich współczesnych ptasich potomkach, bądź też wystawa *Maiasaura peeblesorum* w Royal Ontario Museum (przedmiot obszernej analizy etnograficznej w drugiej połowie *Articulating the Dinosaur* Noble’a), która odchodzi od ugruntowanego obrazu dinozaurów jako drapieżników i ofiar żyjących w nieprzyjnym, brutalnym świecie na rzecz prezentacji dnia z życia „dobrej matki jaszczurki” – hydrozaurzyca karmiącej swoje młode. Niemniej jednak dinozaury jako główny element narracji o zagrożeniu białego człowieka utrzymuje się i w obydwu muzeach, i w kulturze popularnej. Co świadczy o tym, jak mocno skłonność do performatywnego ustawiania białego podmiotu w roli bohatera spotkania z dinozaurycznym Innym jest zakorzeniona w ideologiach i obawach białej rasy, które uzasadniały i utrwały światowy porządek społeczny od siedemnastego wieku i wcześniej. Demaskowanie

rasistowskich praktyk muzealnych w odniesieniu do tak nieprawdopodobnych obiektów jak dinozaury pozwala unaocznic to, w jaki sposób temat niepewnego losu białych leży u podłoża praktyk historycznych, które pojawiły się w obrębie formacji dyskursywnych nowoczesności. Historiografia – jak twierdzą – pokazuje, w jaki sposób manipulacja czasem, przestrzenią i materia, możliwa i usankcjonowana dzięki umieszczeniu w centrum białego podmiotu jako protagonisty, kształtowała sposoby pojmowania i konstruowania naszych relacji z (pre) historycznymi obiektami.

Tłumaczenie Edyta Kubikowska



## Bibliografia

- Agamben, Giorgio. *Infancy and History: The Destruction of Experience*. Translated by Liz Heron. London: Verso, 1993.
- Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Translated by Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.
- Barbour, Erwin. "Notes on the Paleontological Laboratory of the United States Geological Survey under Professor Marsh". *American Naturalist* 24, no. 280 (1890): 388–397.
- Bonilla-Silva, Eduardo. *Racism Without Racists: Color-Blind Racism and the Persistence of Racial Inequality in the United States*. New York: Rowman & Littlefield, 2006.
- Certeau, Michel de. *The Writing of History*. Translated by Tom Conley. New York: Columbia University Press, 1981.
- Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. *Co to jest filozofia?* Tłumaczenie Paweł Pieniążek. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2000.
- Feagin, Joe R. *The White Racial Frame: Centuries of Racial Framing and Counter Framing*. New York: Routledge, 2020.
- Foucault, Michel. *Archeologia wiedzy*. Tłumaczenie Andrzej Siemek. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1977.
- Geertz, Clifford. „Religia jako system kulturowy”. W: *Interpretacja kultur: Wybrane eseje*, tłumaczenie Maria M. Piechaczek. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2005.
- Haraway, Donna J. *Primate Visions: Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science*. New York: Routledge, 1989.
- Kibbins, Gary. „Be Nice or Die: Dinosaur and the Evolutionary Imperative”. *Journal of American and Comparative Cultures* 25, no. 3/4 (2002): 298–304.

- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara. *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage*. Berkeley: University of California Press, 1998.
- Kobialka, Michal. *Further on, Nothing: Tadeusz Kantor's Theatre*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.
- Kobialka, Michal. *This Is My Body: Representational Practice of the Early Middle Ages*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1999.
- May, Theresa J. „Beyond Bambi: Toward a Dangerous Ecocriticism in Theatre Studies”. *Theatre Topics* 17, no. 2 (2007): 95–110. <https://doi.org/10.1353/tt.2008.0001>.
- Mitchell, W.J.T. *The Last Dinosaur Book: The Life and Times of a Cultural Icon*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.
- Moos, Dan. *Outside America: Race, Ethnicity, and The Role of the American West in National Belonging*. Hanover, NH: University Press of New England, 2005.
- Nash, Dustin. „Fossilized Jews and Witnessing Dinosaurs at the Creation Museum: Public Remembering and Forgetting at a Young Earth Creationist ‘Memory Place’”. *Studies in Christian-Jewish Relations* 14, no. 1 (2019): 1–25. <https://doi.org/10.6017/scjr.v14i1.11027>.
- Noble, Brian. *Articulating Dinosaurs: A Political Anthropology*. Toronto: University of Toronto Press, 2016.
- Rainger, Ronald. *An Agenda for Antiquity: Henry Fairfield Osborn and Vertebrate Paleontology at the American Museum of Natural History, 1890–1935*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2004.
- Regal, Brian. *Henry Fairfield Osborn: Race and the Search for the Origins of Man*. Aldershot: Ashgate, 2002.
- Rieppel, Lukas. *Assembling the Dinosaur: Fossil Hunters, Tycoons, and the Making of a Spectacle*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2019.
- Reippel, Lukas. „Bringing Dinosaurs Back to Life: Exhibiting Prehistory at the American Museum of Natural History”. *Isis* 103, no. 3 (2012): 460–490. <https://doi.org/10.1086/667969>.
- Rieppel, Lukas. „How Dinosaurs Became Tyrants of the Prehistoric”. *Environmental History* 25, no. 4 (2020): 774–787.
- Slotkin, Richard. *The Fatal Environment: The Myth of the Frontier in the Age of Industrialization, 1800–1890*. Norman: University of Oklahoma Press, 1985.
- Slotkin, Richard. *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth Century America*. Norman: University of Oklahoma Press, 1992.
- Stymeist, David H. „Myth and the Monster Cinema”. *Anthropologica* 51, no. 2 (2009): 395–406.
- Tanner, Ron. „Terrible Lizard! The Dinosaur as Plaything”. *Journal of American and Comparative Cultures* 23, no. 2 (2000): 53–65. [https://doi.org/10.1111/j.1542-734X.2000.2302\\_53.x](https://doi.org/10.1111/j.1542-734X.2000.2302_53.x).

Turner, Frederick Jackson. „The Significance of the Frontier in American History”. W: *The Norton Anthology of American Literature*, vol. C, 1865–1914, edited by Jeanne Campbell Reesman and Arnold Krupat, 1146–1150. New York: W. W. Norton, 2007.

#### **SCOTT MAGELSEN**

profesor oraz Donald E. Petersen Fellow w School of Drama w University of Washington, gdzie wykłada wiedzę o teatrze i performansie, pełniąc funkcję dyrektora programu Theatre History, Theory, and Criticism. Jego zainteresowania badawcze obejmują historię i teorię teatru, krytykę teatralną, performatykę oraz muzealnictwo.

---