

Wstęp

Kiedy dom przestaje być domem, a staje się muzeum?

Domy-muzea są zastanawiającym zjawiskiem, w którym dochodzi do połączenia codzienności, życia, śmierci i pamięci. Wzmianki o takich muzeach pojawiają się na marginesie różnych dyskursów humanistycznych, chociaż nie zawsze są zauważane. Odgrywają na przykład istotną – ale raczej niedostrzeganą – rolę w książce Jacques’a Derridy *Gorączka archiwum*, w której autor kreśli metaforę łączącą dom i tytułową instytucję:

[...] znaczenie „archiwum”, jego jedyny sens, pochodzi od greckiego *archeion*: najpierw dom, siedziba, adres, mieszkanie wysokich urzędników, tych, którzy rządzą i wydają nakazy. [...] [T]o u nich, w ich miejscu, będącym ich domem (domem prywatnym, rodzinnym i wynajmowanym), zostają złożone oficjalne dokumenty¹.

Dla Derridy to, co istotne w instytucji archiwum, mieści się w pojęciu *arche*, oznaczającym zarazem początek i nakaz. Te dwie kategorie zostały połączone poprzez osadzenie w kontekście domowym – w miejscu zamieszkania archonta, czyli strażnika patriarchalnego prawa. Tam właśnie dokumenty zostają sklasyfikowane i zachowane dla potomnych, tam ustanawiane są ich interpretacje, a więc i samo prawo. Archiwizowane materiały zostają poddane zasadzie archonta; podlegają procesom selekcji i kontekstualizacji. Ten proces to przejście od

¹ Jacques Derrida, *Gorączka archiwum. Impresja freudowska*, przeł. Jakub Momro, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2016, s. 10–11.

prywatnego do publicznego, od osobistych rzeczy i przedmiotów do instytucjonalizacji². Koncepcja domu wielokrotnie pojawia się w tekstach Derridy, chociaż prawie nigdy nie jest ich głównym tematem³. Powraca wątek struktury – ustanawiania wnętrza i zewnątrz, mieszkania i gmachu, domowości i architektury.

Temat domu-archiwum nie jest u Derridy przypadkowy. Filozof po raz pierwszy wygłosił tekst *Gorączki archiwum* w czerwcu 1994 roku na konferencji „Pamięć: problem archiwów” („Memory: The Question of Archives”) zorganizowanej przez londyńskie Freud Museum, czyli placówkę upamiętniającą ojca psychoanalizy⁴. Derridę inspirował dziwny, hybrydyczny status domu-muzeum, jego zawieszenie pomiędzy życiem a śmiercią: „To, co się wydarza – właśnie tutaj – kiedy dom, ostatni dom Freuda staje się muzeum, to przejście od jednej instytucji do kolejnej”⁵.

Muzeum mieszczące się pod adresem Maresfield Gardens 20 znajduje się w domu, w którym Freud spędził ostatni rok życia i w którym umarł. Dom pozostał w posiadaniu rodziny; dopiero po śmierci córki Freuda, Anny, w 1982 roku rozpoczęła się organizacja muzeum⁶. „To muzeum zostało zatem zbudowane na śmierciach i nie mogłoby bez nich istnieć”⁷ – konkluduje pracownik instytucji Michael Molnar. Lęk przed śmiercią to napęd archiwalnej gorączki, a śmierć – wyzwalacz procesów muzealizacji. I w koncepcji Derridy, i w domach-muzeach efektem jest przejście od przestrzeni radykalnie prywatnej do publicznie dostępnej. „Jeśli masz tylko 30 minut, udaj się prosto do gabinetu Zygmunta Freuda, aby zobaczyć światowej sławy

² Tamże, s. 11.

³ Mark Wigley, *The Architecture of Deconstruction: Derrida's Haunt*, MIT Press, Massachusetts 1993, s. 106–110.

⁴ Carolyn Steedman, *Something She Called a Fever: Michelet, Derrida, and Dust*, „The American Historical Review” 2001, vol. 106, nr 4, s. 1159–1180.

⁵ Jacques Derrida, *Gorączka archiwum*, dz. cyt., s. 11.

⁶ Joanne Morra, *Inside the Freud Museums: History, Memory and Site-Responsive Art*, I. B. Tauris & Company, Londyn 2017.

⁷ Michael Molnar, *20 Maresfield Gardens: A Guide to the Freud Museum, London*, „Psychoanalysis and History” 1999, nr 1 (1), s. 118.

kozetkę” (*the world-famous psychoanalytic couch*) – zachęca strona internetowa muzeum⁸. Przestrzeń intymnych zwierzeń stała się więc ogólnodostępną atrakcją turystyczną.

W tej książce przyglądam się domom-muzeom – miejscom pamięci stworzonym w przestrzeniach prywatnych, poświęconym osobom, które w nich żyły. Uznaję je za podgatunek muzeów biograficznych opowiadających życiorysy swoich patronów⁹. Twórczość intelektualna zawsze łączy się z określoną przestrzenią podlegającą konkretnym użyciom. Budynek przy Maresfield Gardens 20 był dla Freuda domem, a dla Derridy – muzeum i źródłem inspiracji do stworzenia teorii archiwum. Można powiedzieć, że przestrzeń tego domu, jego wyposażenie i domownicy (również widmowi) odegrali jakąś rolę w historii kultury. Derrida pisze o znaczeniu „Muzeum Freuda jako »Domu Freuda«, jako *archeionu*, w którym jesteśmy zaproszonymi gośćmi, w którym i z którego mówimy”¹⁰. Jednak Freud spędził w upamiętnianym domu tylko rok. Nie był to też kluczowy czas w tworzeniu teorii psychoanalitycznej. Można się zatem zastanawiać, czy znaczenie tego budynku jest aż tak duże. Czy muzeum nie wytwarza mitu samego siebie jako *archeionu*?

Żeby zostać Muzeum Freuda, budynek przy Maresfield Gardens musiał zostać oczyszczony z brudu życia codziennego, zamieniony w wystawę, spetryfikowany. Słowem – oddomowiony. Proponuję to określenie jako dosłowne tłumaczenie Freudowskiego terminu „niesamowite” (*das Unheimliche*). Ta psychoanalityczna kategoria jest przydatna do analizy domów-muzeów. Niemieckie *unheimlich* oznacza coś złowieszczonego, wywołującego grozę. Etymologicznie związane jest ze słowem „dom” – *das Heim*¹¹, ale zawiera przeczący przedrostek *un*. *Unheimlich* nie oznacza jednak

⁸ *What to See When You Visit the Freud Museum*, www.freud.org.uk/visit/what-to-see-at-the-freud-museum/, dostęp: 2.11.2023.

⁹ Kwestię relacji między domami-muzeami a muzeami biograficznymi szczegółowo omawiam w pierwszym rozdziale.

¹⁰ Jacques Derrida, *Gorączka archiwum*, dz. cyt., s. 36.

¹¹ Zygmunta Freud, *Niesamowite*, [w:] tegoż, *Pisma psychologiczne*, przeł. Robert Reszke, Wydawnictwo „KR”, Warszawa 1997, s. 236.

czegoś, co po prostu nie jest domowe, tylko coś, co kiedyś takie było, a teraz być przestało: „Przedrostek »nie« [»un«] w tym słowie jest [...] znamiem wyparcia”¹². *Unheimlich* można by więc tłumaczyć dosłownie jako „oddomowione”. W tym sensie używam go na określenie domów-muzeów – przestrzeni, które kiedyś były domami, ale utraciły tę funkcję. To też rewers zadowolenia czy zamieszkania¹³.

W kontekście psychoanalitycznym słowo „niesamowite” określa zjawiska, które są jednocześnie bliskie i obce, przez co budzą grozę. Jednym z głównym przykładów przytaczanych przez Freuda w jego eseju są nawiedzone domy. Domy-muzea przypominają domy nawiedzane przez osoby, które w nich kiedyś mieszkały, a których (nie)obecność jest podkreślana przez różne zabiegi ekspozycyjne. Niesamowitość rozumiana jako kategoria przestrzenna doczekała się licznych rozwinięć. Anthony Vidler podejmuje architektoniczny wątek niesamowitości w swojej książce *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely*¹⁴. Publikacja Vidlera w dużej mierze dotyczy współczesnej architektury, autor przedstawia jednak też historyczny rozwój niesamowitych przestrzeni od XIX wieku, od pierwszych nawiedzonych domów i mrocznych odkryć z wykopalisk archeologicznych.

W książce szczególnie istotne będą dla mnie praktyki związane z wytwarzaniem domów-muzeów: muzealizacja przestrzeni, decyzje kuratorskie, przemiana pamiątek w eksponaty. Te wątki powracają w każdym rozdziale. Łączy je oddamawianie. Dlatego też tytułowa kategoria została użyta w formie odczasownikowej.

¹² Tamże, s. 256.

¹³ Zob. *Zadowolenie. Konteksty empiryczne*, red. Magdalena Łukasik, Maciej Brosza, Wydawnictwo Zakładu Realizacji Badań Społecznych Q&Q, Kawle Dolne 2018; Tim Ingold, *Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description*, Routledge, London 2011.

¹⁴ Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely*, The MIT Press, Cambridge 1999. Fragment dostępny po polsku: tenże, *Nieswojskie domy*, przeł. Gabriela Świtek, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2004, nr 3–4, s. 21–34.

Zależało mi na ukazaniu oddamawiania jako procesu i zestawu praktyk realizowanych przez określone podmioty. Pamięć społeczna, jak wiemy od Paula Connertona, realizuje się w praktykach, w angażujących ciało rytuałach upamiętniania¹⁵. Ciało jest dla Connertona kluczową przestrzenią funkcjonowania pamięci społecznej:

Cielesne praktyki pewnego kulturowo określonego rodzaju stanowią [...] połączenie pamięci poznawczej i nawykowej. Właściwe wykonanie ruchów zaczerpniętych z repertuaru grupy nie tylko przypomina uczestnikom o systemach klasyfikacji, które grupa uważa za istotne, lecz wymaga także zastosowania pamięci nawykowej. W toku wykonywania gestów określone klasyfikacje i ich zasady przyjmowane są za oczywiste w takim stopniu, w jakim przyswojone zostały właśnie jako nawyki. To właśnie dzięki tej nawykowej naturze wykonywanych gestów treść poznawcza pamięci grupy wywiera tak silny i długotrwały wpływ na jej członków¹⁶.

Connerton proponuje podział na dwa rodzaje praktyk pamięciowych: zapis i wcielanie. Praktyki zapisu (*inscribing practices*) oznaczają utrwalanie wymagające zewnętrznych nośników, takich jak druk, fotografia czy komputer. W ten sposób informacja zostaje zachowana po zakończeniu aktu komunikacji. Drugi typ, czyli praktyki wcielania (*incorporating practices*), opiera się na przekazie cielesnym. „Uśmiech, uścisk dłoni czy słowa wypowiedane w obecności kogoś, do kogo się zwracamy – wszystko to są wiadomości, którym nadawca lub nadawcy używają jako medium konkretnych ruchów własnego ciała”¹⁷ – pisze Connerton. Ciało jest kształtowane przez nawyki i rytuały, przez co samo w sobie staje się nośnikiem pamięci. Ponadto wszystkie praktyki zapisu mają też komponent cielesny – nie da się czegoś zapisać lub sfotografować, nie wykonując typowych dla danej czynności gestów.

¹⁵ Paul Connerton, *Jak społeczeństwa pamiętają*, przeł. Marcin Napiórkowski, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012.

¹⁶ Tamże, s. 170.

¹⁷ Tamże, s. 146.

Wychodząc z innego pola niż Connerton, do podobnych wniosków doszła teatrolożka Rebecca Schneider, która w klasycznym już studium *Pozostaje performans* na podstawie badań grup rekonstruktorskich opisała cielesną transmisję pamięci, ujmowaną w kontrze do patriarchalnej logiki archiwum¹⁸. Connerton w swojej książce w ogóle nie porusza tematu pamiętania poprzez muzea, u Schneider odgrywają one marginalną rolę. Tymczasem te instytucje wydają się idealnymi przykładami dla obu teorii – przestrzeniami skonstruowanymi pod performatywne rytuały pamięci. „Muzeum to medium z natury powolne, które porusza się w tempie ludzkiego kroku”¹⁹ – pisze Barbara Kirschenblatt-Gimblett, zwracając uwagę na cielesny aspekt zwiedzania wystawy.

Z tego względu szczególnie interesuje mnie praktykowanie pamięci w działaniu. Istotna będzie dla mnie koncepcja praktyk kulturowych, szczególnie w rozumieniu Michela de Certeau. Badacz opisał codzienne „sztuki działania”, których celem jest „radzenie sobie” albo zadawanie świata, zawsze wykonywane w określonej przestrzeni²⁰. Trudno je uchwycić, ponieważ ich kształt i reguły są ustalane w trakcie działania. Jak wskazuje Grzegorz Godlewski, praktyki należy traktować „nie jako wydzielony i osobny przedmiot dociekań, tylko jako ujęcie rzeczywistości kulturowej widzianej całościowo, najlepiej oddające szczególny sposób jej istnienia”²¹. Badacz tłumaczy, że praktyki są ważnym narzędziem dla antropologii kultury, ponieważ obserwowanie

¹⁸ Rebecca Schneider, *Pozostaje performans*, przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2020.

¹⁹ Barbara Kirshenblatt-Gimblett, *Muzeum jako katalizator*, przeł. Dariusz Żukowski, [w:] *Laboratorium muzeum. Tożsamość*, red. Anna Banaś, Weronika Chodacz, Aleksandra Janus, Dom Spotkań z Historią, Warszawa 2018, s. 49.

²⁰ Michel de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. Katarzyna Thiel-Jańczuk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, s. 30–46. Por. Pierre Bourdieu, *Zmysł praktyczny*, przeł. Maciej Falski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, s. 110–134.

²¹ Grzegorz Godlewski, *Luneta i radar. Szkice z antropologicznej teorii kultury*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2016, s. 186.

ich pozwala na zmapowanie codzienności, a przez to jest próbą dotarcia do rzeczywistości – tak jak doświadczają jej opisywane podmioty. Praktyki stanowią zatem rodzaj punktu obserwacyjnego umożliwiającego wejście w głąb świata społecznego.

W badaniu domów-muzeów praktyki mają podwójne znaczenie. Po pierwsze, o ile w dużych muzeach historycznych upamiętnienia dotyczą zazwyczaj wydarzeń wielkich, założycielskich dla danej społeczności, o tyle wystawy domów-muzeów upamiętniają życie codzienne. Jednostki uznane za wybitne są upamiętniane w ich habitacie, a zwiedzający doświadczą prywatności ich domu. Bohaterowie są zatem opisywani nie przez ich spektakularne czyny, ale poprzez przestrzeń kuchni, sypialni lub łazienki. Nawet „światowej sławy kozetka” Freuda jest w końcu meblem służącym do codziennej, wielogodzinnej, żmudnej pracy, z której dopiero później mogą wyłonić się zdumiewające odkrycia. Upamiętnianie następuje zatem poprzez praktyki życia codziennego, które można, wzorem Michela de Certeau, poddawać interpretacji.

Po drugie, muzea są przestrzenią różnorodnych aktywności pamięciowych, które składają się na obecne w tytule **praktyki muzealne**. Tutaj można wymienić te najbardziej oczywiste, jak zwiedzanie muzeum albo oprowadzenie po nim wycieczki, ale też różne działania składające się na proces tworzenia placówki, czyli w przypadku domów-muzeów praktyki oddawiania. Muzealizacja zazwyczaj jest rozumiana jako zamrożenie życia przedmiotów, wyłączenie ich z pola praktyk społecznych. Jednak, jak zauważa Katarzyna Barańska, ten proces nie jest oczywisty:

Kielich mszalny przechowywany w muzeum nie będzie już więcej wypełniony winem, nikt nie umieści go z troską na ołtarzu jako przedmiot kultu i wiary w to, że oto staje się naczyniem na Krew Chrystusa, że używanie go w czasie świętego obrzędu prowadzi do zjednoczenia z Bogiem etc. W tym znaczeniu przestaje być użyteczny. Zyskuje jednak inną użyteczność, na którą należy tu zwrócić uwagę. Ten sam kielich będzie z troską przechowywany w magazynie muzealnym, poddawany zabiegom konserwatorskim, stać się może obiektem dzieła naukowego, które odmieni bieg historii w jakiejś dziedzinie wiedzy. [...] [S]taje się on jednak nade wszystko

zwornikiem wielu społecznych relacji w ramach sprawowanej nad nim wieczystej już opieki²².

Muzealizacja uruchamia zatem szereg specyficznych praktyk: projektowanie i konstruowanie wystawy, praktyki konserwacji i opieki nad eksponatami, oprowadzanie po ekspozycji i prowadzenie warsztatów dla szkół, codzienna praca w instytucji. W książce interesują mnie te praktyki w odniesieniu do przestrzeni domowych i przedmiotów użytku codziennego. Repertuar zróżnicowanych praktyk składających się na życie społeczne domów-muzeów odbija się w tematyzujących je książkach i pracach artystycznych, do których będę odnosić się w kolejnych rozdziałach.

Powołując się na teorię Michela de Certeau, trudno nie odnieść się do często przywoływanego cytatu z książki *Wynaleźć codzienność*: „Pamięć jest właściwie antymuzeum: nie można jej nigdzie usytuować”²³. Historyk przywołuje w nim swoją wizję pamięci rozsianej w zaułkach miasta i w codziennych gestach, pojawiającej się jako odbłaski w różnych przestrzeniach życia codziennego, w praktykach mieszkańców miasta. Słysząc ją we fragmentarycznych historiach, które opowiada się o konkretnych miejscach: „tu żył...”, „tu było...”. Miasto w rozumieniu de Certeau jest zawsze palimpsestem składającym się z różnorodnych warstw czasowych; dzielimy je z duchami: „[m]ieszkamy wyłącznie w miejscach nawiedzonych”²⁴. Domy-muzea, przestrzenie jednocześnie nawiedzone i zinstytucjonalizowane, byłyby zatem zawieszone pomiędzy przywołanymi przez de Certeau pojęciami pamięci i muzeum.

Jak pogodzić analizę instytucji muzealnych z namysłem nad praktykami? Przydatna może być zaproponowana przez Marię Kobielską koncepcja urządzeń do pamiętania, zainspirowana Foucaultowskim pojęciem „dyspozytyw”:

²² Katarzyna Barańska, *Muzeum w sieci znaczeń. Zarządzanie z perspektywy nauk humanistycznych*, Wydawnictwo Attyka, Kraków 2013, s. 166–167.

²³ Michel de Certeau, *Wynaleźć codzienność*, dz. cyt., s. 108–109.

²⁴ Tamże, s. 109.

[...] spojrzenie na pamięciowe teksty i praktyki kulturowe – powieści, muzea, filmy, rocznice i wszystkie inne ich rodzaje – jako na urządzenie pozwala na wydobywanie ich istotnych, z perspektywy badań pamięci, aspektów. Mam tu na myśli przede wszystkim ich relacyjny charakter – każde takie urządzenie, choć ma swoją specyfikę, nie wyczerpuje się w swojej jednostkowości czy wyjątkowości, istnieje zawsze w odniesieniu (często również polemicznym) do innych elementów pamięci; jako „węzeł” wiąże ze sobą niejednolite elementy. [...] Dalej, takie ich określenie doprecyzowuje, na czym polega ich polityczność – jeśli zamiast o „odbiorcy” takiego tekstu pomyśleć o „użytkowniku urządzenia”, zajmującego przygotowaną przez to urządzenie podmiotową pozycję, strategiczna funkcja zarządzania pamięcią i pamiętajacymi, realizowana przez urządzenie, może okazać się lepiej uchwytna²⁵.

Zatem potraktowanie muzeum jako urządzenia do pamiętania otwiera przed osobą badającą wiele istotnych pytań. W jaki sposób to urządzenie jest zaprojektowane, do czego dokładnie służy? Jak korzystają z niego użytkownicy – zgodnie z zaplanowanym mechanizmem, a może wbrew niemu? W jaki sposób muzeum odsyła do innych urządzeń pamięciowych i w jakie relacje z nimi wchodzi? Na te pytania można odpowiedzieć właśnie poprzez podążanie za praktykami różnorodnych użytkowników muzeów i śledzenie zapisu tych praktyk w mediach takich jak książki czy fotografie.

Jak zatem działa urządzenie pamięciowe, którym jest dom-muzeum? Wstępnie możemy powiedzieć, że jego mechanizm jest nieoczywisty – przenosi praktyki i emocje typowe dla relacji osobistych i pamięci indywidualnej do sfery pamięci społecznej. Obce osoby są pamiętane jak bliskie. W końcu wizyta w czyimś domu jest praktyką zasadniczo przeznaczoną dla dobrych znajomych. W domu-muzeum dowolny zwiedzający może być kimś w rodzaju gościa upamiętnianej osoby, wchodzić do jej prywatnej przestrzeni, przyglądać się jej sypialni czy łazience. Rzeczy pozostawione po zmarłym nie są już osobistymi pamiątkami

²⁵ Maria Kobielska, *Urządzenia do pamiętania*, „Studia Kulturoznawcze” 2017, nr 1 (11), s. 66.

w rękach rodziny, lecz stają się częścią kolekcji i eksponatami na wystawie. To jeden z powodów, dla których domy-muzea sprawiają wrażenie miejsc oddomowionych (*unheimlich*) poprzez przeniesienie praktyk (i towarzyszących im afektów) z rejestru osobistego do publicznego.

Na analogicznym mechanizmie oparta jest cała dziedzina studiów nad pamięcią społeczną. Kategorie pamięci indywidualnej przenoszone są na pamięć zbiorową przynajmniej od czasów pioniera badań w tej dziedzinie Maurice'a Halbwachsa, który opisywał działanie pamięci zbiorowej zapewniającej poczucie ciągłości i tożsamości grupy²⁶. Taki zabieg krytykowany był między innymi przez Susan Sontag, która twierdziła, że „ściśle rzecz biorąc, nie ma czegoś takiego jak pamięć zbiorowa”²⁷ – jest to fałszywe pojęcie, a wszystkie wspomnienia funkcjonują jedynie jako zjawiska indywidualne, przypisane jednostkom. Aleida Assmann odpowiedziała na zarzut Sontag, pisząc, że możliwa jest wspólna pamięć wytwarzana za pomocą mediów symbolicznych, takich jak teksty, obrazy czy rytuały²⁸. Dzięki tym wspólnym punktom odniesienia społeczności „tworzą w przekazach kulturowych jednocześnie tożsamość »my«, która nie wynika wyłącznie ze wspólnego pochodzenia, ale powstaje w efekcie nauki, uczestnictwa w rytuałach, poprzez identyfikację i inne formy praktykowanej przynależności”²⁹. Wydaje się zatem, że domy-muzea ilustrują mechanizm typowy dla studiów nad pamięcią – przenoszenie kategorii, afektów czy znaczeń z perspektywy jednostkowej na społeczną. Z tego względu są szczególnie wdzięcznym polem do badań i weryfikacji tez stawianych w polu pamięćoznawstwa.

²⁶ Maurice Halbwachs, *Spoleczne ramy pamięci*, przeł. Marcin Król, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1969.

²⁷ Susan Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, przeł. Sławomir Magala, Karakter, Kraków 2010, s. 103.

²⁸ Aleida Assmann, *Wprowadzenie do kulturoznawstwa*, przeł. Katarzyna Różańska, Anna Artwińska, Wydawnictwo Nauka i Innowacje, Poznań 2015, s. 273. Więcej na ten temat pisze Małgorzata Jankowska – *Od redakcji*, „Studia Kulturoznawcze” 2017, nr 1 (11), s. 7–13.

²⁹ Tamże.