

ABSTRAKT: Tekst prezentuje zagadnienie kształtowania się muzeów natury ukazujących swoją kolekcję zarówno w przestrzeni zamkniętej, jak i w krajobrazie. Gabinety jako miejsca eksponowania naturalistów prowadzone były powszechnie aż do końca XVIII wieku, kiedy zanikły wraz z pojawieniem się wczesnych instytucji muzeów. Jego konsekwencją była zmiana w postrzeganiu relacji pomiędzy człowiekiem a przyrodą, a także związana z tym przemiana żywych organizmów w eksponaty. Dalsza muzealizacja otoczenia widoczna jest w zwrocie ku environmentalizmowi opartemu na połączeniu trzech punktów widzenia: estetyki, krajobrazu i nauki. Jego przejawem w ekspozycji natury jest zastosowanie dioram, które budują kontekst dla prezentowanych eksponatów, a jednocześnie prowadzą do teatralizacji ekspozycji. Artykuł przedstawia historię staropolskich ogrodów myśliwskich, a także zwierzyńców jako przestrzeni do eksponowania zwierząt w otwartym terenie. Zastosowanie współczesnych propozycji muzeologów i praktyków muzealnictwa – szczególnie teorii Mike Bała, Victorii Newhouse czy Marii Popczyk – pozwalają na prezentację staropolskich zwierzyńców jako muzeów krajobrazowych.

SŁOWA KLUCZOWE: zwierzyńiec, kolekcja, ekspozycja, muzeum natury, gabinet, wystawiennictwo

ABSTRACT: The text presents the issue of nature museums displaying their collection both in an enclosed space and in the landscape. Cabinets, as places for exhibiting natural history objects, were commonly maintained until the late eighteenth century, when they disappeared with the advent of early museum institutions. Its consequence was a change in the perception of relations between man and nature and the related transformation of living organisms into exhibits. Further musealization of the environment manifests itself in the turn to environmentalism based on the combination of three points of view: aesthetics, landscape and science. Its manifestation in the exhibition of nature is the use of dioramas that build a context for the exhibits presented, creating a kind of stage for events frozen in time, leading to the theatricalization of the expositions. Finally, the article presents the history of old Polish hunting gardens, as well as zoos as open-air spaces for exhibiting animals. The application of contemporary proposals by museologists and museum practitioners, especially the theories of Mike Bal, Victoria Newhouse or Maria Popczyk, makes it possible to present Old Polish zoological gardens as landscape museums.

KEYWORDS: hunting park, collection, exhibition, nature museum, cabinet, display

EKSPOZYCJE ZWIERZĄT. ZWIERZYŃCE JAKO MUZEA NATURY

DOI: 10.36135/MPKJIII.01377329.2022.SWXXIX.pp.115–171

Aleksandra Jakóbczyk-Gola
Muzeum Historii Polski,
Uniwersytet Warszawski

Studia Wilanowskie
t. XXIX, 2022 s. 115–171
Rocznik, E-ISSN: 2720-0116





il. 1

Zwiedzający
w wymagowanym
gabinecie natury, frontyspis,
V. Levinus, *Wondertooneel
der natuur*, 1715, t. 1

Nie istnieje jeden typ architektury ani jeden typ założeń przestrzennych, które zapewniłyby należyte przedstawienie kolekcji, jak przekonuje Maria Popczyk¹. W gabinetach osobliwości liczyły się przede wszystkim zbiory i to one budowały wartość ekspozycji, a nie sposób jej ukazania². Ich bogactwo miało za zadanie pokazać różnorodność świata. Gabinety prowadzone były powszechnie aż do końca XVIII wieku, kiedy zniknęły wraz z pojawieniem się instytucji muzeum. W sposób zbliżony do wunderkammer, w których gromadzono eksponaty należące do różnych kategorii – malarstwo, książki, eksponaty marmurowe, odlewy gipsowe, obiekty z natury – działały wczesne kolekcje przyrodnicze (il. 1). W nich także istotne było przede wszystkim bogactwo zgromadzonych gatunków, ich wielość i niepowtarzalność. W zamyśle taki gabinet czy muzeum natury miały za zadanie czynić widzialnym wszechświat, wykorzystując do tego eksponaty – żywe lub martwe – będące w stanie reprezentować podstawowe kategorie istot i rzeczy³.

W sąsiedztwie powstających instytucji o charakterze badawczym tworzone pierwsze ogrody botaniczne i menażerie. Miało to wzmacniać wrażenie, że pokazywane tam obiekty mają również przeznaczenie naukowe. Miejsca takie przeżywały największy rozkwit w XVI i XVII stuleciu,

1 M. Popczyk, *Estetyczne przestrzenie ekspozycji muzealnych*, Kraków 2008, s. 39.

2 Por. *ibidem*, s. 49.

3 K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości. Paryż – Wenecja XVI–XVIII wiek*, przeł. A. Pieńkos, Gdańsk 2012, s. 73.

kiedy kształtowała się postawa badawcza, dlatego – oprócz obiektów natury – prezentowały także instrumenty naukowe, wynalazki i arcydzieła techniki służące do opisywania świata przyrody. Ekspozycje wymagały stosownej oprawy przestrzennej, która pozwalałaby wyraźnie dostrzec owe zależności i odpowiedniości w procesach biologicznych.

Dla owej przestrzeni istotny był przede wszystkim wzajemny układ prezentowanych obiektów. Nierzadko miał on znaczenie symboliczne. Najczęściej rządziła nim liczba cztery. Zgromadzone obiekty porządkowano według czterech pór roku, temperamentów, kontynentów, okresów życia, ale też – czterech stron świata. Na taki zbiór, również żywych eksponatów, miały składać się zgromadzone osobliwości, obiekty dziwne, niepowtarzalne i wyszukane. Ten podział wskazywał na próbę ujęcia całości.

Gabinety i muzea natury

Wraz z rozwojem nowożytnej nauki zmienił się sposób prezentowania eksponatów. Coraz wyraźniej dochodziły do głosu potrzeby estetyczne i konieczność stworzenia właściwych przestrzeni, w których obiekty mogły być podziwiane⁴. Wczesne kolekcje naturalistów koncentrowały się na oddaniu całości – stworzeniu wizji świata. W ten sposób dawne zbiory osobliwości funkcjonowały jako mikrokosmos, w którym zwiedzający mógł doświadczyć kontaktu z każdą ze sfer. Gabinet był „miejszem, gdzie wszechświat jako całość staje się widzialny za pośrednictwem przedmiotów zdolnych reprezentować podstawowe kategorie istot i rzeczy”⁵. Światem tym rządziły zasady sympatii i antypatii – wszystkie obszary były ze sobą powiązane w skomplikowane układy oddziaływań⁶. W gabinetach można było doświadczać harmonii, ale i tajemnicy kosmosu. Wiara w naukę natomiast spowodowała odejście od takich ideowych koncepcji, zwrot ku analogiom, racjonalnym układom, systematyce.

Muzeum historii naturalnej, następcą gabinetów, prezentowało już przyrodę ożywioną i nieożywioną, uwidaczniając jej własności. W ten sposób ukazywało wyniki badań i eksperymentów. Wiązało się często z konkretnym pomieszczeniem skojarzonym zawsze z instytucją naukową. Dzięki temu kolekcje takie zyskiwały wartość i jakość badawczą. Od różniały się od innych praktyk – hodowli, uprawy, ogrodnictwa, które traktowano jako mniej poważne, służące raczej użytkowi codziennemu lub przyjemności.

4 M. Popczyk, *Estetyczne przestrzenie...*, s. 49.

5 K. Pomian, *Zbieracze osobliwości...*, s. 73.

6 M. Popczyk, *Estetyczne przestrzenie...*, s. 59.

Maria Popczyk nazywa tę nową świadomość „epistemologią przedstawienia w układzie eksponatów”⁷. W sposób szczególny chodzi tu właśnie o poznanie. Badaczka odwołuje się do dwóch koncepcji filozoficznych – Martina Heideggera i Richarda Rorty’ego. W każdej z nich początki nowożytnej nauki wiązane były z koncepcją przedstawienia. Dla Heideggera przyroda została dzięki niemu uprzedmiotowiona, ale zyskała też na wartości. To, co ma swój obraz – ma także znaczenie, znajduje się w zakresie poznania⁸. Zdaniem Rorty’ego zaś nowożytna nauka uznała myślenie właśnie za przedstawianie, czyniąc tym samym ze zmysłu wzroku najważniejsze narzędzie ludzkiego doświadczania świata⁹. Filozof ten wskazał również, że artefakty przyrody stały się uprzywilejowanymi przedstawieniami, które mogły zamienić się w przedmioty badań, a także, w postaci fizycznej, w obiekty przeznaczone do oglądania. Maria Popczyk dowodzi, że estetyczne koncepcje ekspozycji wiążą się nie tyle wyłącznie z samym pojedynczym eksponatem, ile z układem wielu i wzajemnymi relacjami pomiędzy nimi, które razem tworzą wystawę. Badaczka postrzega ją słusznie jako efekt powiązania poznania zmysłowego samego obiektu z wiedzą, znajomością gatunku, klasy, środowiska. Merytoryczne uzasadnienie ekspozycji stanowi właśnie element estetyczny, który zaznaczył się już na początku jej tworzenia, w epistemologii¹⁰.

Jeszcze w gabinetach osobliwości przyroda połączona była wyraźnie ze sztuką. Dzięki temu oddziaływały na nią wszelkie procesy estetyzacji w szerokim, artystycznym sensie. Zbiory gabinetowe renesansowych kolekcjonerów przeznaczone były do oglądania, wyjęte ze skarbca, dostępne na placach, w rezydencjach, ogrodach. Ta zmiana praktyki, którą można już chyba nazwać muzealną, spowodowała zwrot ku dowartościowaniu samej ekspozycji. Nie tylko sam obiekt miał znaczenie, ale także to, że był oglądany. Zainteresowaniem cieszyły się obok przedmiotów sztuki również naturalia – kamienie, okazy botaniczne i zoologiczne.

Wzajemne oddziaływanie natury i sztuki wyraźne było też w inspiracjach poszczególnych kolekcjonerów. Zbiory botaników fascynowały nowożytnych artystów¹¹, rozwijała się ilustracja naukowa, coraz dokładniejsza, która w sposób analityczny przyglądała się z bliska poszczególnym etapom rozwoju roślin i dokumentowała jej przemiany¹². W ten sposób

7 *Ibidem*.

8 M. Heidegger, *Czas światooobrazu*, przeł. K. Wolicki, w: M. Heidegger, *Drogi lasu*, Warszawa 1997, s. 76.

9 R. Rorty, *Filozofia a zwierciadło natury*, tłum. M. Szczubiałka, Warszawa 1994, s. 15–16.

10 M. Popczyk, *Estetyczne przestrzenie...*, s. 51.

11 Z. Ważbiński, *Ut Ars Natura, Ut Natura Ars. Studium z problematyki medycejskiego kolekcjonerstwa drugiej połowy XVI wieku*, Toruń 2000, s. 223–233.

12 A. Piekiełko-Zemanek, *Rola ilustracji w historii botaniki*, „Kwartalnik Historii Nauki i Techniki”, t. 31, 1986, nr 2, s. 512.

dzieje kultury, wszelkie świadectwa starożytności, korespondowały z naturą i ta synergia znajdowała wyraz w sztuce nowożytnej. Największy rozkwit kolekcje zgromadzone w gabinetach przeżywały w XVI i XVII wieku, i oddziaływały na kształtowanie się postawy naukowej. Równocześnie, wraz ze zmianą praktyki badawczej na bardziej empiryczną, nastąpiło powolne odchodzenie od kultury ciekawości oraz gromadzenia dziwów i osobliwości świata na rzecz jego coraz głębszego zrozumienia. Muzea przyrody zbierały już nie tylko obiekty zaskakujące i rzadkie, ale też typowe, codzienne, po to, aby zbudować wyraźny wykres wzajemnych relacji i odszukać zasady rządzące światem.

Już wśród gabinetów istniało wyraźne rozróżnienie.

Maria Popczyk zwraca uwagę, że w encyklopedii Diderota w tomie piątym słowo *cabinet* posiada dwa odrębne hasła. W gabinecie historii naturalnej (*Cabinet d'histoire naturelle*) powinny być zgromadzone wytwory natury ułożone w porządku metodycznym. W gabinecie w szerokim tego słowa znaczeniu natomiast, nieopatrzonym żadnym dodatkowym określeniem – przechowywać i eksponować należy dzieła sztuki, a także rzemiosło artystyczne czy kurioza¹³. Ten podział prezentuje odmiennosc praktyk związanych z dwoma typami założeń. O ile w gabinecie osobliwości chodziło o zasadę świata rozumianą jako kosmiczna łączność, jednia, o tyle w gabinecie natury tę samą kwestię interpretowano jako porządek bytów, ład i systematykę (il. 2).

W muzeum natury kontakt z przedmiotami wykorzystywany był do ilustracji teorii. Przyroda opowiedziana została jako historia rozwoju gatunków. Kolejne systematyki: Karola Linneusza, Jeana Lamarcka, Georges'a Cuviera stanowiły podstawę nowych układów i prezentowały zmienianą stale wizję porządku gatunków¹⁴. Muzeum takie traktowane było zatem jako spotkanie nauki i widza, ale prowadzone było na zasadach dialogu dyktowanego przez zmieniające się podejście do wiedzy o świecie. Najważniejszą zasadą był matematyczny i uniwersalny system, jaki zaproponowała teoria Kartezjusza. Nowe muzea budowano w oparciu nie tyle o postrzeganie zmysłowe, ile właśnie abstrakcyjny porządek. Gabinety osobliwości służyły badaniom, ale i rozrywce. Miały zadziwiać bądź fascynować. Natomiast:

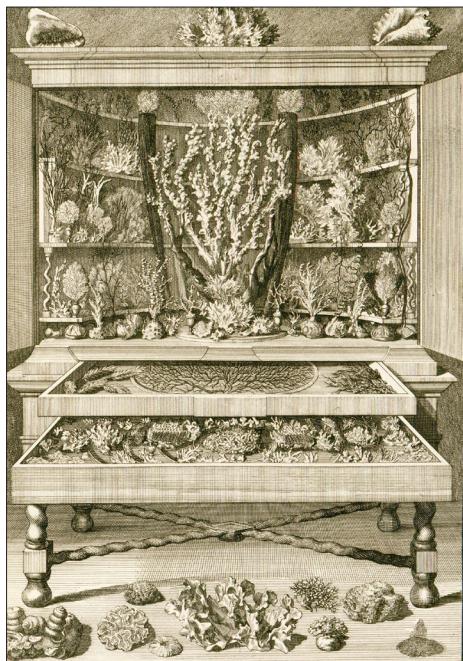


il. 2

Kolekcja muszli i skorupiaków, V. Levinus, *Wondertooneel der natuur*, 1715, t. 2

¹³ M. Popczyk, *Estetyczne przestrzenie...*, s. 69.

¹⁴ *Ibidem*, s. 72.



il. 3

Gablota z koralami,
V. Levinus, *Wondertooneel
der natuur*, 1715, t. 2

Powstające w XIX wieku w całej Europie muzea naturalne stanowią, obok muzeum sztuki, akademii, galerii, ważny element miejskiego życia, tworzą publiczną sferę spotkań ludzi światłych i obdarzonych smakiem, korespondując z oświetlonymi i czystymi ulicami społeczeństwa cywilizowanego¹⁵

Muzea te należały zatem do instytucji kultury wysokiej. Postępujące upublicznienie kolekcji, które da się obserwować już od epoki nowożytnej, oddziaływało na pozycję nauki. Muzeum prezentujące świat przyrody stało się ważnym punktem, gdzie zdobycze badań, efekty podróży i ekspedycji naukowych oraz nowe teorie znalazły swoje miejsce i były prezentowane szerokiemu gronu. Często dysponowały zapleczem w postaci laboratoriów, które pozwalały na miejscu sprawdzić prawdziwość prezentowanych tez. O ile w gabinetach osobliwości zbiory miały gwarantować prestiż kolekcjonera, ukazywać jego smak, a także być pochwałą jego zasobów finansowych, o tyle w przypadku muzeum natury zaczęły

one pełnić misję edukacyjną.

Jednak w obu przypadkach obecny jest wyraźny czynnik estetyczny. Zgromadzona kolekcja, bez względu na specyfikę instytucji, była oglądana i dotykana. W muzeum natury również poddawana eksperymentom lub wnikliwej obserwacji, czasem szkicowana, aby dokładnie przeanalizować detale. Zawsze jednak stanowiła realne przykłady teorii. Zarówno martwe, jak i żywe zwierzęta, rośliny, skamieniałości, minerały były świadectwem zaspokojenia ciekawości badacza¹⁶, który jednak widział w nich też obiekty kolekcjonerskie, po prostu piękne i fascynujące, jak cała natura (il. 3).

Przyroda i człowiek

Stopniowe przekształcanie gabinetów osobliwości w muzea natury wynikało ze zmiany w podejściu do przyrody, jaką obserwować można w dobie nowożytnej. Jak relacjonuje Maria Popczyk, sir Richard Owen, założyciel Muzeum Historii Naturalnej w Londynie, w czasie debaty publicznej, na której przedstawiona została główna misja tej instytucji, przytoczył obraz biblijnego Adama¹⁷. Muzeum stanowić miało przedstawienie podległej człowiekowi przyrody. Dzięki dokonaniom nauki mógł się on przyglądać wszelkiemu stworzeniu, jak w opisie z Księgi

¹⁵ *Ibidem*, s. 71.

¹⁶ *Ibidem*, s. 73–74.

¹⁷ *Ibidem*, s. 75.

Rodzaju. Nadawał imiona poszczególnym gatunkom, tworzył ich klasyfikację, a także analizował ewolucyjne zmiany, którym patronowała racjonalna teoria świata stworzonego przez najwyższy umysł Boga. W myśli wielu filozofów nowożytnych pojawił się ten wyraźny wątek ludzkiej dominacji nad światem. Phil Macnaghten i John Urry przekonują, że to nauka ujednoczyła przyrodę i odsunęła ją od człowieka, wyłączając go z systemów natury¹⁸. Wcześniej mógł obcować z jej całością, czego efektem były koncepcje kolekcji zamkniętych w gabinetach osobliwości¹⁹.

Historia natury wyrażona we wczesnych muzeach jest sposobem mówienia o przyrodzie. Metodą jej obłaskawiania i szukania analogii, które pozwalają odkryć rządzące nią zasady. Bardziej chodzi o wytworzony jej obraz niż o nią samą. Klasyfikacja jest przykładem sztucznego, arbitralnego zestawiania ze sobą organizmów, o czym świadczy wielość przyjętych koncepcji i dyskusyjność ich założeń. Stosowany dziś powszechnie system Linneusza miał wielu przeciwników, a liczni badacze, także w Rzeczypospolitej, proponowali własne rozwiązania²⁰. W muzeum natury wzrok widza kierowany był dalej – nie zatrzymywał się na okazach, ale jakby je przenikał, patrząc na wylaniające się z tego porządku teorie naukowe, dokonania badaczy i podróżników, na skonstruowaną przez nich wizję świata²¹.

Coraz intensywniej zaczęto interesować się w dobie nowożytnej krajobrazem. Przede wszystkim doceniony był ten, który został przetworzony i poddany ludzkiej dominacji, szczególnie sielski, wiejski pejzaż. Obawiano się gór, lasów jako miejsc dzikich i niebezpiecznych. Jak przekonują Macnaghten i Urry – nie ma jednej przyrody. Jej postrzeganie zależy od kontekstu kulturowego, w jakim zanurzony jest odbiorca.

Nie tylko krajobraz widziany jest w różny sposób. Także poszczególnym elementom przyrody ożywionej nadawane są nowe sensy ze względu na stworzony wokół nich kontekst. W okresie nowożytnym szczególnie wyraźnie widać napięcia w skomplikowanej relacji pomiędzy człowiekiem a zwierzęciem. Zgodnie z ówczesnymi teoriami podporządkował on sobie świat natury, a od zwierząt różnił go przede wszystkim posiadany rozum, umiejętność posługiwania się językiem i specyfika duszy, która była nieśmiertelna. Inne gatunki postrzegano jako użyteczne – miały nieść pomoc człowiekowi i być mu pożywieniem. Odebrano im też wszelkie prawa. Zdaniem Kartezjusza zwierzęta nie mają zdolności

18 P. Macnaghten, J. Urry, *Alternatywne przyrody. Nowe myślenie o przyrodzie i społeczeństwie*, tłum. B. Baran, Warszawa 2018, s. 18–27.

19 M. Popczyk, *Estetyczne przestrzenie...*, s. 93.

20 J. Pawłowski, *Szkic rozwoju zoologii na ziemiach polskich*, „Kosmos. Problemy nauk biologicznych”, t. 55, 2006, nr 1, s. 11.

21 M. Popczyk, *Estetyczne przestrzenie...*, s. 79.



il. 4

E.-E. Mouchy, *Fizjologiczna demonstracja z wiwisekcją psa*, 1832

myślenia, a skoro tego nie potrafią, jak pisał, to również nie odczuwają bólu²². Teoria ta usprawiedliwiała prowadzone w tym czasie eksperymenty na żywych organizmach (il. 4). Przekonania o dominacji człowieka nad przyrodą, jak podkreśla Włodzimierz Tyburski, wpłynęły na ukształtowanie paradygmatu, który nazwano kartezjańskim i według którego właśnie oceniano świat natury przez kolejne stulecia²³. Dopiero wiek oświecenia przyniósł zmiany w podejściu do natury i do definiowania relacji człowieka i zwierzęcia. Myśliciele tacy jak Immanuel Kant czy John Locke nawoływali do odrzucenia okrucieństwa wobec innych gatunków, a David Hume wskazywał na uczuciowość u zwierząt, a nawet na załączki myślenia²⁴. Ideę tę rozwinął w rozważaniach *O miłości i nienawiści u zwierząt*. Koncepcje Hume'a stały w opozycji do głównej myśli świata nowożytnego. Zdaniem filozofa pomiędzy światem ludzi a zwierząt zachodzą pewne podobieństwa²⁵.

Nowożytne teorie filozoficzne opisujące relacje pomiędzy człowiekiem a zwierzęciem prezentowały często wizję uprzedmiotowienia innych gatunków. W muzeach natury to właśnie zwierzęta, obiekty kolekcji, stały się eksponatami. O takiej przemianie pisał Jerzy Świecimski. Gdy

22 R. Descartes, *Rozprawa o metodzie*, przeł. W. Wojciechowska, Warszawa 1988, s. 67.

23 W. Tyburski, *Człowiek i świat zwierząt w horyzoncie myślowym doby nowożytnej (wybrane stanowiska)*, „Przegląd Filozoficzny. Nowa Seria”, t. 24, 2015, nr 2 (94), s. 15.

24 D. Hume, *Traktat o naturze ludzkiej*, t. 2, przeł. C. Znamierowski, Warszawa 1963, s. 74.

25 Więcej o relacji między człowiekiem a zwierzęciem zob. A. Jakóbczyk-Gola, *Ogrody zwierząt. Staropolskie zwierzyńce i menażerie*, Warszawa 2021, s. 7–26.

zwiedzający patrzą na dany obiekt muzealny, następuje intencjonalna zmiana jego cech i kontekstu²⁶. Jest to zmiana ontologiczna, jak podkreśla także Krzysztof Pomian. Przedmiot i eksponat to dwa odrębne, nietożsame byty, którym kształt nadaje właśnie widzenie. Prezentowane obiekty najczęściej pozbawiane są swoich oczywistych funkcji i pierwotnego znaczenia. Tym samym ekspozycja nie polega na prostym zestawieniu ciągów przedmiotów. Jest wyraźnym działaniem aktywnym, w którego wyniku powstaje nowy twór kulturowy, wytworzony w splotcie różnych zabiegów poznawczych (jest to szczególnie istotna kwestia w kontekście ekspozycji z zakresu historii natury) oraz estetycznych – związanych z doświadczaniem piękna, wartościujących, a także zupełnie praktycznych działań, dotyczących tworzenia właściwej przestrzeni wystawienniczej²⁷. Dla Świecimskiego nie jest to wyłącznie kwestia estetyczna, ale też etyczna, szczególnie w odniesieniu do obiektów natury. Okazy przyrody tracą w momencie eksponowania swoje życiowe funkcje i stają się spreparowanymi, statycznymi obiektami, a działanie człowieka ma polegać na nadaniu im wyglądu jak najbardziej zbliżonego do naturalnego²⁸.

Inaczej rzecz się przedstawia w przypadku okazów żywych. Tutaj nie chodzi o zatrzymanie czasu i oglądanie statycznych preparatów, a właśnie o podglądanie – stworzenie możliwości dynamicznej ekspozycji, w której pokazywane obiekty wciąż podlegają zmianom, ale zgodnym z określonymi regułami. Zasady te krępują naturalność żywych organizmów i włączają je w ramy kultury. Zadaniem widza jest rozpoznać przy pomocy wzroku nie tylko specyfikę zewnętrzną eksponatu, ale także jego określone właściwości biologiczne – zachowania związane z odżywianiem, rozmnażaniem, tworzeniem schronienia, organizacją i strukturą stada. Aby uzyskać możliwość oglądu tych wszystkich aspektów, potrzebna była specjalna przestrzeń do eksponowania tak wymagającej kolekcji.

Muzealizacja krajobrazu

W swoim artykule poświęconym muzeom w pejzażu Andrzej Kiciński rozważa przykładowe realizacje ekspozycji rzeźb na wolnym powietrzu²⁹. Słusznie upatruje ich początków w starożytności, gdzie plenerowe gliptoteki były bardzo popularnym zjawiskiem. Nazywa je też

26 J. Świecimski, *Niektóre zagadnienia ontologiczno-estetyczne i etyczne związane z prezentacją, konserwacją i rekonstrukcją przedmiotów kulturowych w ekspozycji muzealnej*, „Muzealnictwo”, t. 28/29, 1984, s. 77–93.

27 Por. M. Popczyk, *Estetyczne przestrzenie...*, s. 32.

28 J. Świecimski, *Niektóre zagadnienia ontologiczno-estetyczne...*, s. 61.

29 A. Kiciński, *Muzea w pejzażu: Krøller-Müller w Otterlo, Luisiana i Arken pod Kopenhagą, André Malraux w Le Havre i Orońsko*, „Muzealnictwo”, nr 49, 2000, s. 256–273.

parkami sztuki. Najbardziej reprezentacyjny przykład tego typu instytucji wzniesiony został w przez cesarza Hadriana w Tivoli³⁰. Jak wskazuje autor, obiekty te miały charakter wewnętrzno-zewnętrzny, gdyż zamkniętym galeriom malarstwa i rzeźby najczęściej towarzyszyły ogrody, w których eksponowano rzeźby, często wykorzystując do tego pawilony parkowe. Rozkwit takich instytucji obserwowany był także w epoce nowożytnej, kiedy coraz popularniejsze było gromadzenie wszelkich starożytności. Chętnie pokazywano je w otoczeniu przyrody³¹. Do dziś miejsca te, muzea w pejzażu, są często odległe od miast, ponieważ powstawały na terenie rezydencji wiejskich. Dlatego nieraz nazywane bywają muzeami ciszy³².

Wizja plenerowego muzealnictwa, jaką przedstawił Kiciński, mówi wyłącznie o muzeach sztuki wykorzystujących jako miejsce ekspozycji przestrzeń i naturę. Opisywana powyżej relacja pomiędzy gabinetami osobliwości a muzeami natury otwiera drogę również do innych interpretacji krajobrazu. Na początek warto spojrzeć na zagadnienie dioramy. W nowoczesnych muzeach przyrodniczych diorama stanowiła adaptację idei środowiska, płynącą – jak dowodzi Maria Popczyk – z nauk biologicznych³³. W ten sposób eksponaty zostały szerzej obudowane kontekstem swojego naturalnego otoczenia i wkroczyły w szeroką dyskusję z dziedziny ekologii czy interpretacji przyrody. Muzeum takie stało się placówką edukacyjną i dokumentacyjną, wyjaśniającą skomplikowane relacje między człowiekiem a przyrodą, tłumaczącą procesy, przestrzegającą, zabierającą głos w społecznej i ekologicznej dyskusji o dalszych losach planety.

Dla badaczki diorama jest wyraźnym punktem styku ekspozycji nauki i sztuki, dlatego że właśnie w niej widzi potrzebę zastosowania całej gamy środków artystycznych. Ten estetyczny aspekt łączy oba typy prezentowania obiektów. W takiej ekspozycji nie do końca oczywisty staje się też związek muzeum natury z nauką, który właściwie stanął u podstaw tego typu instytucji. Wykorzystanie dioramy otwiera w muzealnictwie natury zwrot ku environmentalizmowi³⁴. Ruch ten, dotyczący

30 *Ibidem*, s. 256.

31 M. Szafrńska, *Ogród jako kolekcja. XVI-wieczna geneza idei*, „Kronika Zamkowa. Roczniki”, R. 57–58, 2009, nr 1–2, s. 66.

32 A. Kiciński, *Muzea w pejzażu...*, s. 273.

33 M. Popczyk, *Estetyczne przestrzenie...*, s. 81.

34 Ruch ten powstał w XIX wieku. Jest przykładem teorii socjologicznej. Zakłada, że położenie geograficzne i środowisko społeczne mają bezpośredni wpływ na charakter człowieka. Inaczej określane bywa także jako determinizm środowiskowy. Natomiast autorem pojęcia „nowy environmentalizm” jest ekolog Edward O. Wilson, który określił tak rewolucję w sposobie myślenia na temat ochrony przyrody; E.O. Wilson, *Różnorodność życia*, przeł. J. Weiner, Warszawa 1999. Według nowego environmentalizmu chodzi o możliwość wykorzystywania przyrody bez jej uśmiercania.

środowiska, opiera się na połączeniu trzech punktów widzenia: estetyki, krajobrazu i nauki, które do tej pory uznawane były za autonomiczne i właściwie rozłączne.

W rozważaniach Macnaghtena i Urry'ego prąd ten chyba warto nazywać nowym environmentalizmem w odróżnieniu od dziewiętnastowiecznej teorii znanej pod tą samą nazwą, mówiącej o determinizmie środowiskowym człowieka³⁵. Założenia tego współcześnie obowiązującego prądu można odnieść także do muzealnictwa. Akcentuje przewartościowanie scjentystycznego pokazywania przyrody w dawnych ekspozycjach. Przestrzeń muzeum powinna być otwarta na zagadnienia związane z otoczeniem, na krajobraz, a szczególnie – jego estetykę, często wręcz na działania artystyczne, polegające na jej przetwarzaniu. Wszystko to jest możliwe dzięki rozluźnieniu dyscypliny sztywnych relacji nauki i kolekcjonerstwa w przypadku muzeów natury. Polscy teoretycy ekspozycji – Wojciech Gluziński czy Jerzy Świecimski – wskazują wyraźnie na walor ekspozycji przyrodniczych, jakim jest ich emocjonalność czy prezentowanie koncepcji filozoficznych³⁶. Oglądanie tych obiektów prowadzi do stworzenia jakby własnej narracji na temat przyrody, która otacza każdego ze zwiedzających. W takiej wizji ekspozowane do tej pory w neutralnych warunkach obiekty – zwierzęta, rośliny, kamienie, muszle, skamieniałości – zaczynają opowiadać historie, również dzięki temu, że zostały wprowadzone w szerszy kontekst, jaki tworzy diorama, będąca jakby scenografią rozpiętą wokół artefaktów. Służyć ma ona odtworzeniu naturalnego środowiska tych stworzeń. Polega na skonstruowaniu wiarygodnej sceny z ich życia, dzięki wykorzystaniu środków plastycznych³⁷.

W ten sposób dioramy odsuwają neutralność, jaką miały obiekty ekspozowane w sposób izolowany i wydobywają atmosferę pierwotnych siedlisk stworzeń. Spełniają też funkcję dydaktyczną, dlatego że z założenia skonstruowana w ten sposób scena nie może być wyobrażeniem fantastycznym. Jej celem jest stworzenie konkretnego obrazu na wzór tego z natury³⁸. Maria Popczyk mówi wręcz o skondensowaniu tego wizerunku. Jakby na małej przestrzeni, jaką zajmuje diorama, chce umieścić esencję wyobrażenia o danym środowisku.

Ze względu na użytą wcześniej metaforę scenografii można też przyrównać dioramy do minispektakli, a zwiedzających – do widzów podziwiających jakby pojedyncze sceny, na których wciąż tę samą historię odgrywają unieśmiertelnieni aktorzy – muzealne ekspozycje. Tym samym

35 P. Macnaghten, J. Urry, *Alternatywne przyrody...*, s. 67–73.

36 W. Gluziński, *U podstaw muzeologii*, Warszawa 1980, s. 277; J. Świecimski, *Niektóre zagadnienia ontologiczno-estetyczne...*, s. 88.

37 M. Popczyk, *Estetyczne przestrzenie...*, s. 84.

38 *Ibidem*, s. 85.



il. 5

Przedstawienie
średniowiecznego
zwierzyńca w Anglii,
The Master of Game, XV w.

widz znajduje się jakby poza środowiskiem, na które patrzy. Można zatem i dioramę wpisać w poczet środków, które reprezentują dominację człowieka nad przyrodą. Podkreślają tę relację, podobnie jak sama idea muzeum natury.

Zwierzyńce jak muzea

Maria Popczyk zwraca uwagę, że efektem modernizacji przestrzeni wystaw natury jest odejście od naczelnej – kontrolującej i zarazem estetycznej – funkcji wzroku w odbiorze³⁹. Choć wzrok wyodrębnia poszczególne widoki, jest zmysłem czułym na zmiany, to jednak nie jest jedynym zmysłem, który może odbierać obraz otaczającego krajobrazu. Wydaje się jednak, że pomysł na polisensoryczne muzea natury, wykorzystujące prawdziwy krajobraz jako dioramę, narodził się dużo wcześniej.

Dla Europy wzór takich realizacji stanowiło rozległe rzymskie założenie ogrodowe, nazywane z grecka

therotrophium, gdzie hodowano zwierzęta do polowań, a także gatunki egzotyczne. Celem tych parków była przede wszystkim rozrywka. Niekiedy wystawiano w nich nawet spektakle o tematyce mitologicznej, którym towarzyszyły odpowiednio tresowane zwierzęta. Rzymska zabawa w dużej mierze wiązała się z przemocą. Hodowane w ogrodach zwierzęta często przeznaczano do różnego rodzaju walk – z innymi zwierzętami lub ludźmi⁴⁰. Jak podaje Pliniusz, prekursorem zakładania parków myśliwskich był Fulvius Lippinus, a jego naśladowcami Lucius Licinius Lucullus czy Quintus Hortensius Hortalus – wszyscy znani z zamiłowania do zbytku (*Nat. Hist.*, 8,211)⁴¹. Wydaje się jednak, jak dowodzi Zuzanna Benincasa, że główną motywacją rzymskich *nobiles* była nie tylko przyjemność posiadania samych zwierząt i sposobność ich podziwiania, ale też możliwość uzyskania znacznych dochodów z hodowli określonych gatunków⁴².

Podobne założenia ogrodowe występowały w całej Europie, ciesząc się popularnością już od wieków średnich (il. 5). Były to parki do polowań,

³⁹ *Ibidem*, s. 109.

⁴⁰ V.N. Kisling Jr, *Ancient Collections and Menageries*, w: *Zoo and Aquarium History. Ancient Animal Collections to Zoological Gardens*, red. V.N. Kisling Jr, Boca Raton–London–New York–Washington DC 2000, s. 19.

⁴¹ G. Pliniusz, *Historia naturalna*, t. 2: *Antropologia i Zoologia. Księgi VII–XI*, red. P. Maj-Palicka, Toruń 2019, s. 148. Por. Z. Benincasa, „*Si vivariis inclusae ferae*”... *Status prawny dzikich zwierząt żyjących w 'vivaria' i parkach myśliwskich w prawie rzymskim*, „*Zeszyty Prawnicze*”, t. 13, 2013, nr 4, s. 9.

⁴² Z. Benincasa, „*Si vivariis inclusae ferae*”..., s. 11.

po polsku nazywane najczęściej zwierzyniami, po angielsku: *deer parks*, a po niemiecku: *Tiergärten*. Termin „zwierzyniec” miał jednak szersze znaczenie, określał bowiem dowolną przestrzeń zamieszkiwaną przez poszczególne gatunki fauny, a zatem również menażerie. Definicję słowa „zwierzyniec” przedstawia na przykład *Historia Naturalna Królestwa Polskiego* Stanisława Ładowskiego (1738–1798) – tłumacza, przyrodnika i pedagoga, wykładowcy szkół pijarskich, wydana w Krakowie w 1783 roku:

ZWIERZYNIEC – jest miejsce, do którego ułowione zwierzęta żywo puszczają się i chowają dla zażycia onych w każdym czasie. Gdzie jednak drapieżnych zwierząt mięścić nie można, chyba na osobnym miejscu. Panowie dla okazałości po wielkich zwierzyniach, robią fontanny, y rozstawiają Posągi do myślistwa stosujące się. A że obmurowanie jest kosztowne, oparkanie nietrwale, więc naley piecy Zwierzyniec obsadzić drzewami tak gęsto, aby się w czasie drzewa z sobą zrosły, y na zawsze go opasywały. Przedtym w Polsce były bardzo wielkie y piękne zwierzynice, które Panowie utrzymywali dla swoiey rozrywki, ale teraz przez wojny i zamieszania w Kraju częste, są spustoszone⁴³.

Współautorką zacytowanego dzieła była Anna Paulina z Sapiehów Jabłonowska (1728–1800), która sama prowadziła w Siemiatyczach znany gabinet osobliwości, będący właściwie jednym z pierwszych i najwspanialszych muzeów natury na ziemiach polskich. Znajdowała się w nim niezwykła – jedna z najbogatszych w Europie – kolekcja minerałów, unikatowych okazów flory i fauny, a także eksponatów geologicznych⁴⁴. Zresztą, to Annie Jabłonowskiej cytowana encyklopedia przyrodnicza została zadedykowana. Jak wynika z przytoczonego fragmentu, w postrzeganiu staropolskich zwierzynców wciąż aktualna była tradycja rzymska. Założenie to miało formę rozległego parku do polowań, zazwyczaj w jakiś sposób ogrodzonego, w którym trzymano żywe zwierzęta, pochwycone dla własnej wygody, aby można było z nich pozyskiwać mięso i skóry.

Historia zwierzynców w Rzeczypospolitej sięga początków państwa polsko-litewskiego. Rozległe puszcze Litwy, które politycznie połączyły się z Koroną w wyniku kolejnych unii, zmieniły oblicze łowów w dawnej Rzeczypospolitej. Miłośnikiem tej rozrywki był szczególnie Władysław Jagiełło. To za jego czasów powstały pierwsze zwierzynice⁴⁵. Największy park królewski znajdował się w Niepołomicach. Był

43 S. Ładowski, *Historia Naturalna Królestwa Polskiego, Czyli Zbior krotki ... Zwierząt, Roślin y Mineralow...*, Kraków 1783, s. 204–205.

44 J. Bąk, *Anna Paulina z Sapiehów Jabłonowska – kolekcjonerka, przyjaciółka nauk, inicjatorka przemian*, w: *Słynne kobiety w Rzeczypospolitej XVIII wieku*, red. A. Ročko, M. Górka, Warszawa 2017, s. 158.

45 M. Mazaraki, *Łowiectwo w Polsce*, Kraków 1993, s. 26.

to ogrodzony wycinek puszczy, gdzie trzymano zwierzęta łowne⁴⁶. Kurczenie się przestrzeni myśliwskich i zamiłowanie możnych do polowań stały się przyczyną zakładania przy królewskich i bogatych rezydencjach magnackich rozległych zwierzyńców, gdzie hodowano przede wszystkim grubą zwierzynę: tury, żubry, łosie i jelenie, czasem również dzikie konie⁴⁷. Grodzono je palisadą lub wodnym rowem, aby zapobiec ucieczce zwierząt, ich nadmiernemu rozproszaniu, a także by chronić stada przed atakiem drapieżników.

Powstałe w XV wieku królewskie zwierzyńce – podwarszawski Ujazdów czy krakowski Zwierzyniec pod wzgórzem św. Bronisławy – to najlepsze przykłady wczesnych, stosunkowo niewielkich założeń krajobrazowych. O ujazdowskim zwierzyńcu, który stał się własnością Zygmunta III i przeszedł pod opiekę Wazów, tak pisał Adam Jarzębski:

Przed pałacem ogrodzony
Zwierzyniec, wkoło zgrodzony:
Tam są jelenie zwierzęta,
Królik, zające, sarnięta.
W sadzawkach ryby pływają,
Ptaszęta wdzięcznie śpiewają.
Łąki bujne, trawy rosną,
Patrz, kto jedzie drogą prostą!
Tam obaczysz, czego w Rzymie
Nie masz, w Turczach, tak i w Krymie:
Bory, lasy i krzewiny,
Góry, jeziora, gęstwiny,
Perspektywy niepodobne
Oku widzieć tak ozdobne.
Choćby się malarze zesłi,
A wiele krain obesłi,
Trudno znaleźć piękniejszego
Miejsca i w oczach miłszego⁴⁸.

Muzyk i kompozytor Władysław IV widział Ujazdów w 1643 roku. W cytowanym *Gościńcu abo krótkim opisanu Warszawy* znalazła się prezentacja najważniejszych budowli stolicy. Ujazdów wzbudził w autorze zachwyt nie tylko jako pałac, ale też ze względu na otaczający go ogród, zgromadzone tam zwierzęta i rośliny, a także z powodów krajobrazowych⁴⁹.

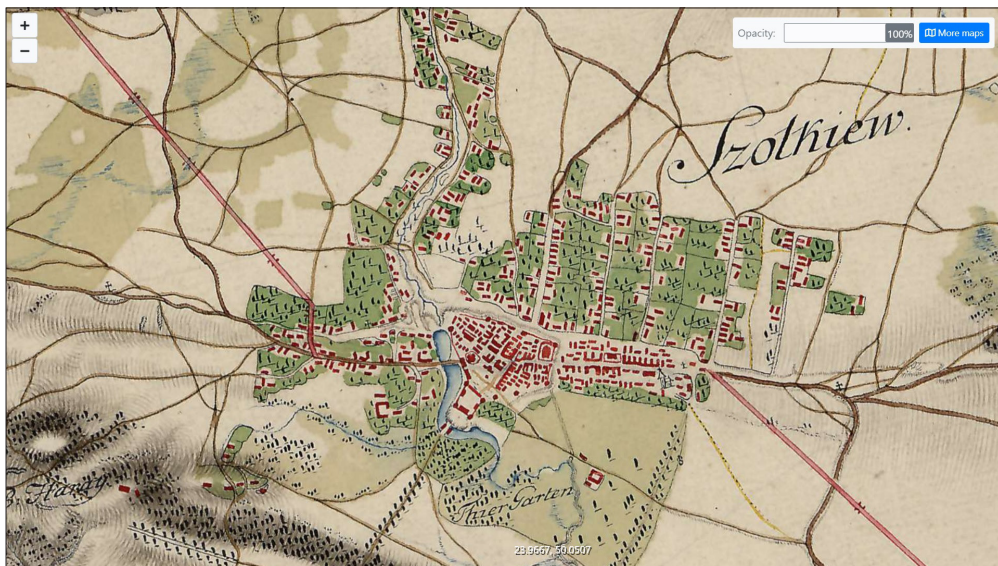
Myśl o zakładaniu tego typu ogrodów najpełniej przedstawił wojewoda poznański Jan Ostroróg (1565–1622), gospodarz i zarządca wielu majątków, prekursor myślenia ekologicznego na ziemiach polskich.

46 M. Wilska, *Atrakcyjność kultury dworskiej w czasach Jagiellonów*, „Odrodzenie i Reformacja w Polsce”, t. 38, 1994, s. 7.

47 A. Kryński, *Z kart łowiectwa polskiego*, Warszawa 1991, s. 109.

48 A. Jarzębski, *Gościńiec abo krótkie opisanie Warszawy*, Warszawa 1909, s. 80–81.

49 T. Bernatowicz, *Ogrody do zabaw myśliwskich. Królewskie zwierzyńce czasów saskich wokół Warszawy*, w: *Królewskie ogrody w Polsce*, red. M. Szafrąnska, kat. wystawy, Zamek Królewski w Warszawie, Warszawa 2001, s. 267.



il. 6

Żółkiew na mapie
topograficznej Królestwa
Galicji i Lodomerii,
F. von Mieg, 1779–1783

Specjalizował się w hodowli zwierzyny łownej, utrzymywał kilka większych tego typu ogrodów oraz mniejsze „zwierzyńczyki”. Zlokalizowane były głównie w jego majątku w Komarnie na Rusi Czerwonej, ale też w Wojnowie (dziś: Wojnowice)⁵⁰. Najbardziej rozbudowane założenie tego typu znajdowało się w majątku komarzeńskim. Najważniejsze dzieło Ostroroga dotyczące hodowli zwierząt ukazało się dzięki staraniom Władysława Chomętowskiego, który wydał je drukiem z rękopisu dopiero w 1876 roku w publikacji zatytułowanej: *Materyały do dziejów rolnictwa w Polsce w XVI i XVII wieku poprzedzone wiadomością o życiu i pismach Jana Ostroroga, wojewody poznańskiego*⁵¹. Jest to połączenie kilku przygotowywanych osobno prac, na publikację składają się bowiem: *Kalendarz gospodarski na horyzont komarzeński*, traktacik *Chowanie źrzebców*, który jest prawdopodobnie fragmentem większej rozprawy o tematyce hippicznej, oraz najistotniejszy – *Żwierzyniec* – niewielka rozprawa poświęcona zakładaniu i utrzymaniu zwierzyńców. Tekst zawiera wiele praktycznych wskazówek, płynących z wieloletniego doświadczenia Ostroroga. Już na samym początku utworu podkreślone zostało, że posiadanie takiego typu założenia jest właściwie niezbędnym elementem każdej szlacheckiej posiadłości:

Przy każdej majątności, gdzie się mieszkwi, a jako to mówią przy rezydencyi, mniemam, że zwierzyniec jest mało tak potrzebny jako sadzawki kuchenne, stawki albo insze rzeczy do żywności należące. Raz go zbudowawszy zatrzymując w dobrym rządzie, wielka to pomoc

50 K. Łukaszewicz, *Ogrody zoologiczne. Wczoraj – dziś – jutro*, Warszawa 1975, s. 106.

51 W. Chomętowski, *Materyały do dziejów rolnictwa w Polsce w XVI i XVII wieku, poprzedzone wiadomością o życiu i pismach Jana Ostroroga, wojewody poznańskiego*, Warszawa 1876, s. 1–94.

w żywności, wielkie ufolgowanie oborze, wielkie kalecie na kupowanie bydeł na kuchnię, kto by się swemu oborami nie wychował i nie bez swego własnego pożytku⁵².

Ostroróg podkreślił przede wszystkim użytkowe znaczenie zwierzyńców. Ich celem było przede wszystkim zapewnienie pożywienia i ulżenie w codziennych wydatkach dworu. Najważniejsze dla poznańskiego wojewody były raczej ekonomiczne i praktyczność, która często w sztuce ogrodowej Rzeczypospolitej brała górę nad aspektami estetycznymi.

Wielkim miłośnikiem zwierząt i ich kolekcjonerem był Jan III. W latach 1662–1696 był właścicielem Żółkwi, gdzie także znajdował się zwierzyńiec (il. 6). Na tyłach zamku założony został regularny parterowy ogród, rozplanowany na dwóch tarasach. Za nim płynęła rzeka Świnia, a dalej rozlewał się duży staw. Ponad jego taflą przerzucony był pomost, który wiodł do zwierzyńca. Na środku stawu została wzniesiona Łazienka. Zwierzyńiec, podpisany jako Thiergarten, widoczny jest na mapie topograficznej Galicji i Lodomerii z lat 1779–1783 Friedricha von Miega. Wyraźnie przedstawiony został na niej kształt zamku oraz ulokowana w dwóch budynkach Łazienka. Ten układ rezydencji przetrwał, mimo licznych przekształceń, także w XVIII wieku.

Oprócz wymienionych mniejszych zwierzyńców, związanych bezpośrednio z rezydencją królewską lub magnacką, w okresie nowożytnym powstawały również rozległe, o powierzchni tysięcy hektarów parki do polowań. Tworzono je w należących do włości puszczech. Wśród najbardziej znanych zwierzyńców tego typu były te koło Zamościa, Niepołomic, Zatoru, Rudnik czy wreszcie w Rębelicach Królewskich (dawniej Rembielicach) koło Krzepic nieopodal Częstochowy⁵³, a także w Kórniku, w posiadłości rodziny Górków. Nieco mniej rozległy był zwierzyńiec w Szydłowcu.

Od połowy XVII wieku można zaobserwować niezwykle rozwój polskich parków do polowań. W opinii Marka Siewniaka rodziny szlacheckie współzawodniczyły między sobą w walce o najwspanialszy park łowiecki⁵⁴. Wraz ze zmianami architektonicznymi, jakie objęły podmiejskie rezydencje, mnożyły się zwierzyńce w całej Polsce. Wytoczano nowe, a istniejące – powiększono: Rembielice, Natolin, Rzeszów, Wiśnicz, Laszki Murowane, Zator, Żółkiew, Wolborz, Wojutycze, Radziejowice, Jaworów, Ożomla, Smolarz, Biała Podlaska, Nieśwież. W kolejnym stuleciu ich liczba wzrosła jeszcze dwukrotnie⁵⁵. U schyłku epoki nowożytnej powstawało coraz

52 *Ibidem*, s. 86.

53 M. Siewniak, *Zwierzyniec – ponadczasowe zjawisko społeczno-krajoznawcze. Od Tiglatpilearia (1115–1076 p.n.e.) do Edwarda Gierka (Arlamow 1989)*, „Czasopismo Techniczne. Architektura”, R. 109, 2012, z. 30 (8A), s. 22.

54 *Ibidem*.

55 K. Łukaszewicz, *Ogrody zoologiczne...*, s. 107.

więcej zwierzyńców łowieckich i bażantarni, często również w okolicach Warszawy – na Mokotowie, Marymoncie, Natolinie, w Otwocku, ale też w Bodzentynie, Choroszczy, Białymstoku, Nieświeżu, Białej Podlaskiej czy Wolborzu⁵⁶. W okresie saskim coraz większą uwagę zwracano na ich oprawę architektoniczną. Coraz częściej do przygotowania odpowiedniej ekspozycji potrzebni byli architekci, cieśle, malarze i dekoratorzy⁵⁷.



il. 7

W. Swidden, *La Ménagerie de Versailles*, 1683–1684

W Rzeczypospolitej zaczęto sięgać, dość późno, jeżeli porównać to z tendencjami europejskimi, do rozwiązań zastosowanych w królewskiej menażerii w Wersalu, wybudowanej z inicjatywy Ludwika XIV w latach 1662–1664 (il. 7). Nowy typ zwierzyńców reprezentowały konstruowane w XVIII wieku parki oparte na dwóch wyrazistych promienistych planach architektonicznych: wachlarzu (*éventail*) i gwiazdzie (*étoile*)⁵⁸. Układy wachlarzowe były stosowane w zwierzyńcach Warszawy i okolic, wznoszonych właśnie w czasach saskich. August II pragnął w ten sposób przebudować zwierzyńiec w Ujazdowie, założony jeszcze przez Stanisława Herakliusza Lubomirskiego, jednak realizacja ta nie została ukończona⁵⁹. Inną kompozycją w tym typie, również powstałą z inicjatywy tego władcy, była Bażantarnia w Natolinie⁶⁰. Natomiast w typie gwiazdzistym powstawały projekty zwierzyńców Radziwiłłów: w Albie – założenie wytyczone pod Nieświeżem przez Michała Kazimierza Radziwiłła „Rybeńkę” w latach 1755–1758⁶¹, oraz zwierzyńiec w Czarnawczycach⁶². Na podobnym planie oparty był także wspomniany już kilkakrotnie zwierzyńiec w Wolborzu, zaprojektowany przez Francesca Placidiego dla biskupa kujawskiego Adama Ostrowskiego⁶³.

56 Por. *ibidem*, s. 128.

57 M. Siewniak, *Zwierzyniec – ponadczasowe zjawisko...*, s. 23.

58 *Ibidem*.

59 T. Bernatowicz, „Entre éventail et étoile”. *Zwierzynce w osiemnastowiecznej Polsce i ich europejskie związki*, „Barok. Historia – Literatura – Sztuka”, t. 4, 1997, nr 1 (7), s. 105.

60 T. Bernatowicz, *Ogrody do zabaw myśliwskich...*, s. 272–273

61 T. Bernatowicz, „Entre éventail et étoile” ..., s. 106.

62 *Ibidem*, s. 107.

63 M. Wichowa, *Wolbórz ośrodkiem humanizmu renesansowego w XV i XVI wieku*, w: *Wybrane karty z dziejów Wolborza. Materiały z konferencji naukowej z okazji 950-lecia miasta (10 X 2015)*, red. eadem, Łódź 2016, s. 67.

Pod koniec XVIII wieku w całej Europie można zaobserwować wyraźny zwrot w kwestii prezentowania zwierząt. Zaczęły wtedy powstawać pierwsze ogrody zoologiczne, wynikające z coraz istotniejszych potrzeb badawczych i edukacyjnych, które tylko takie miejsca mogły zaspokoić. Staropolskie zwierzyńce przestawały być modne i potrzebne. Pierwszy ogród zoologiczny na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej powstał w Podhorcach w 1833 roku. Założył go Stanisław Konstanty Pietruski (1811–1874), polski zoolog i biolog, który prowadził tam badania nad fauną. Niestety, zoo spłonęło w 1848 roku⁶⁴.

Czy jednak staropolskie zwierzyńce to wyłącznie parki do polowań? Miejsca użyteczne i praktyczne, jak pisał Jan Ostroróg? W dobie nowożytnej zwierzęta traktowane były jak eksponaty, które warto gromadzić i które przydają splendoru kolekcjonerowi. Wiele egzotycznych gatunków trzymano w menażeriach, które najczęściej należały do władcy. Prywatne założenia tego typu powstawały w całej Europie w środowiskach najbogatszych rodów, a nawet zamożni kupcy prowadzili je w celach dochodowych, zapewniając odpłatną rozrywkę. W wędrownych menażeriach i cyrkach przemierzały Stary Kontynent rzadkie, cudzoziemskie gatunki zwierząt. Niektóre z nich, jak samica nosorożca Clara czy słonica Hansken dotarły do Rzeczypospolitej. W zwierzyńcach również zaobserwować można tę perspektywę kolekcjonerską. Także i tam stada traktowane były jako eksponaty – obiekty estetyczne, które można było podziwiać.

Wspomniano już pasję do zwierząt Jana III. Nieopodal swojej rezydencji wilanowskiej w jej wschodniej, peryferyjnej części, Sobieski założył zwierzyńiec, który przeznaczony był, jak wszystkie inne tego typu parki, do łowów. Ponadto istniała w tej rezydencji ptaszarnia, która przede wszystkim zaopatrywała króla w drapieżne gatunki wykorzystywane przez niego w trakcie polowań. Kronikarz króla Kazimierz Sarnecki pod datą 22 kwietnia 1694 roku odnotował, że „Królestwo ichm. z sobą jedli obiad, po którym jm. pojachał na przejażdżkę do zwierzyńca przypatrywać się danielom swoim, których wielka liczba tam znajduje się”⁶⁵.

A zatem dla Sobieskiego istotne były nie tylko polowania, ale także sama możliwość obserwowania zwierząt – ich obyczajów, ale też piękna. Były dla niego nie tylko źródłem rozrywki, lecz również obiektem estetycznym, kolekcjonerskim, interesowały go zarówno ich zachowania, jak i psychika⁶⁶.

Zwierzyńce można zatem traktować jako swego rodzaju muzea krajo-
brazu. Relacje między przestrzenią a obiektem ukazywanym, w tym

64 G. Brzęk, *Historia zoologii w Polsce do 1860 roku*, „Prace Komisji Historii Nauki Polskiej Akademii Umiejętności”, t. 3, 2001, s. 154–156.

65 K. Sarnecki, *Pamiętniki z czasów Jana Sobieskiego*, t. 1, red. S. Sierpowski, Wrocław 2010, s. 152.

66 K. Łukaszewicz, *Ogrody zoologiczne...*, s. 111.

przypadku eksponatem żywym, przemieszczającym się, mającym swoje biologiczne potrzeby, stanowi istotny problem też w dyskusie współczesnej muzeologii, na co zwraca uwagę Martyna Łukasiewicz⁶⁷. Do tego dochodzi trzeci ważny element – odbiorca. Napięcia między nimi kształtują wykorzystaną perspektywę muzealną, mówią o specyfice komunikacji ekspozycji. Warto zatem przyrzeć się staropolskim zwierzyńcom jako innemu typowi muzeów natury właśnie w kontekście tej teorii. O ile wczesne ekspozycje gromadzone w zamkniętych salach akcentowały przede wszystkim bliski związek między obiektem a odbiorcą, o tyle w przypadku zwierzyńców istotną była właśnie relacja przestrzenna. Większe odległości tworzyły inne możliwości budowy ekspozycji. Kładła ona nacisk zarówno na perspektywę bliską, pozwalając zwiedzającym, jak czynił to Sobieski, przyrzeć się z niewielkiej odległości zwierzętom, a także na perspektywę daleką. Stada oglądane były jako element pejzażu, żywy fragment malarskiego ujęcia krajobrazu, który czynił je piękniejszymi i bardziej dynamicznymi.

Przekształcanie środowiska

Dla zwierzyńców, w których ukazywano żywe kolekcje, najistotniejsze było zatem stworzenie właściwej kontekstualizacji przestrzeni. Modernistyczna wizja *white cube* z przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku, którą zaprezentował w swoich dociekaniach Brian O'Doherty akcentowała przede wszystkim emanującą siłę obiektu, minimalizując jego otoczenie, pozwalając mu świecić własnym blaskiem⁶⁸. To oderwanie od dawnych interpretacji kontekstu muzealnego zwróciło uwagę na znaczenie środowiska samej ekspozycji i dało impuls do analizowania go jako tworów odrębnego, posiadającego znaczenie. Co więcej – wzmacniającego sens prezentowanych obiektów. Wydaje się jednak, że twórcy zwierzyńców doskonale rozumieli wartość otaczającego ich eksponaty krajobrazu i tym bardziej nie chcieli ograniczać jego oddziaływania na prezentowane obiekty. Czynili go wspanialszym, poprawiali naturę tak, by stworzyć dogodne warunki do eksponowania kolekcji. Nie chodzi tu bowiem o konkretne miejsce, a stworzenie właściwego otoczenia, jakby oprawy dla szlachetnego kamienia, by tym bardziej przyciągał wzrok.

Za Victorią Newhouse Maria Popczyk nazywa ten trend muzealną sztuką środowiska. Polega ona na przekształceniu naturalnego otoczenia i uczynieniu z niego obiektu sztuki. Środowisko obejmuje otoczenie zarówno

67 M. Łukasiewicz, *Reinterpretacja przestrzeni wystawienniczej*, https://www.researchgate.net/publication/290929433_Reinterpretacja_przestrzeni_wystawienniczej, s. 1 (dostęp: 23 IX 2022).

68 M. Jadzińska, „Duże dzieło sztuki”. *Sztuka instalacji – autentyzm, zachowanie, konserwacja*, Kraków 2012, s. 138.

naturalne, jak i artefaktualne⁶⁹. Zdaniem Newhouse usytuowanie dzieła zawierające w sobie wizualny kontekst, budowany przez strukturę i barwę ścian, źródła światła oraz operowanie światłocieniem przekładają się na bezpośrednie odczytanie ekspozycji⁷⁰.

Budowanie takiej zmuzeealizowanej przestrzeni stanowiło cel twórców staropolskich zwierzyńców. Przede wszystkim istotne było wzniesienie dobrych punktów widokowych, z których można było podziwiać zwierzęta. Usypywano różnego rodzaju wzniesienia, które tworzyły rozległą perspektywę i pozwalały zaobserwować, jak przemieszczają się żywe ekspozaty. W ten sposób też wydobyta została ich dynamika. Zwierzyńce jako muzea zaskakiwały zwiedzających i pozwalały im doświadczać zawsze czegoś nowego. Dioramy, o których pisała Maria Popczyk, dawały jedynie złudzenie obcowania z naturą. Był to nieruchomy obraz odzwierciedlający scenę, która mogła rozegrać się w przyrodzie. Staropolskie parki do polowań tworzyły w każdej chwili wiele takich scen, a konstruowane specjalnie w tym celu podwyższenia pozwalały przyrzeć się kilku takim obrazom równocześnie.

W 1688 roku wspomniany zwierzyniec w Żółkwi odwiedził francuski duchowny (nie znamy jego tożsamości). Zanotował, iż widział tam ogród zamkowy z pawilonami całymi ze szkła, a także trzypiętrową wieżę, z której rozciągał się widok na całą okolicę. Poza tym opisał olbrzymi park o gęstych gajach i rozległych trawnikach, po których przechadzały się sarny i jelenie⁷¹. Wieża prawdopodobnie stała na wzgórzu Haraj, już na terenie zwierzyńca, którego dotyczy ten opis. Podobnie w Szydłowcu, gdzie w obrębie murów zamku ukończonego w 1526 roku wzniesiono specjalną widokową loggię, aby móc podziwiać zwierzęta przechadzające się w zaroślach łowieckiego parku.

Innym sposobem na tworzenie wielu żywych dioram dla zwiedzających było opracowanie systemu ścieżek, który pozwalał na sprawne przemieszczanie się w zwierzyńcu. Architektura zastosowana w królewskiej menażerii w Wersalu, a znana szeroko w całej Europie, polegająca na budowie centralnego pawilonu z radialnym układem alei, została wykorzystana w XVIII wieku do opracowania planu doskonałego więzienia. Wizja panoptikum została sformułowana przez Jeremy'ego Benthama w cyklu listów wydanych w Londynie w 1787 roku⁷². Układy symetryczne w parkach do polowań, osiowe, a szczególnie centralne, nawiązujące w swojej wizji do panoptikonu, pojawiły się w Rzeczypospolitej

69 V. Newhouse, *Towards a New Museum*, New York 1998, s. 220–261, cyt. za: M. Popczyk, *Estetyczne przestrzenie...*, s. 109

70 V. Newhouse, *Art and the Power of Placement*, New York 2005, s. 8.

71 F. de S., *Relation d'un voyage de Pologne fait dans les années 1688 et 1689*, Paris 1858; za: M. Osiński, *Zamek w Żółkwi*, Lwów 1933, s. 71–72.

72 M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Warszawa 1993, s. 235–273.

dość późno. Choć w całej Europie chętnie korzystano z tego wzorca, kultura staropolska nie doczekała się właściwie pełnej recepcji idei. Najbliższa takiemu centralnemu rozwiązaniu była architektura Alby, założonej pod Nieświeżem nad rzeką Uszą.

Najświetniejszy dla tego zwierzynca okres przypadł na czas Kazimierza Radziwiłła Rybeńki. W latach 1755–1758 dokonał on przebudowy całej rezydencji i zrealizował w niej właśnie ideę panoptikonu⁷³. W tym czasie funkcjonowały tam w sumie trzy zwierzynce i bażantarnia. Za przebudowanym w rokokowym stylu pałacem rozciągał się ogród francuski, a za nim odcięty kanałem zwierzyniec. Główna aleja, stanowiąca linię perspektywy, podkreślała dominującą w kompozycji całego założenia osiowość. Funkcję centralnego pawilonu zwierzynca pełniła altana wzniesiona przez Jana Hilla. Wokół niej rozlokowane zostały niewielkie pokoje, alkierze przygotowane dla gości. Altana ta była piętrowym drewnianym pawilonem, pokrytym gontowym dachem, wewnątrz którego znajdowały się kręte schody. Prowadziły na górną kondygnację, gdzie w dachu umieszczonych zostało osiem otworów zwanych perspektywami, prawdopodobnie wykorzystujących także lunety. Jak w Szydłowcu czy Żółkwi – i tutaj zwierzęta podziwiać można było z góry. Otwory na co dzień przykryte były płóciennymi zasłonami, aby ochronić patrzących przed nadmiernym słońcem⁷⁴. Z każdej z nich można było patrzeć wzdłuż ścieżek wytyczonych w brzozowym lesie. Od altany prowadziło osiem alei widokowych. Na końcu każdej z nich znajdował się znak z wymalowanym wizerunkiem zwierzęcia: niedźwiedzia, jelenia, daniela, bajwoła (żubra), wielbłąda, rysia i łosia⁷⁵.

Zdaniem Marii Popczyk estetyzacja krajobrazu następuje właśnie przez wytyczenie w nim tras widokowych⁷⁶. W Albie ten kierunek zmian był bardzo wyraźny. Kolejne przekształcenie tego parku miało miejsce w latach 1780–1786 z inicjatywy innego członka rodziny Radziwiłłów – Karola Stanisława „Panie Kochanku”. Stworzył on jeden z największych zwierzynców w kraju, który zajmował co najmniej trzysta hektarów, zamieszkiwanych przez ponad sto różnych gatunków zwierząt⁷⁷. Wytyczone uprzednio rozchodzące się promieniście ścieżki zostały zamienione na kanały, które zbiegały się w okrągłym basenie z wyspą pośrodku. Rozciągał się z niej widok na cały zwierzyniec, a płynąca kanałami woda działała jak lustro, multiplikując krajobraz. Odbijała promienie świetlne, a jednocześnie tworzyła różnego rodzaju iluzje

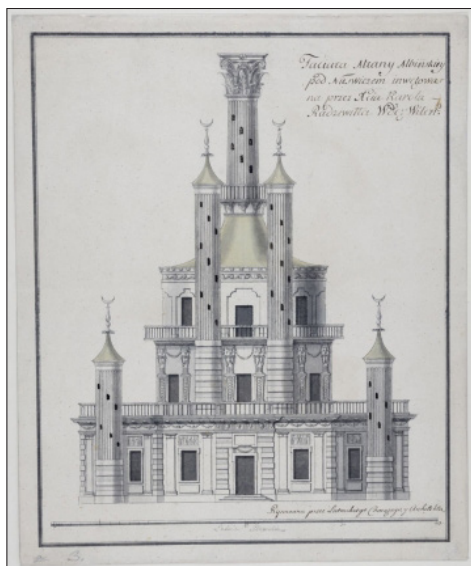
73 T. Bernatowicz, „*Entre éventail et étoile*”..., s. 106.

74 T. Bernatowicz, *Alba. Od renesansowej willi do kompozycji krajobrazowej. Z badań źródłowych nad architekturą ogrodów na Kresach*, Warszawa 2009, s. 25.

75 *Ibidem*.

76 M. Popczyk, *Estetyczne przestrzenie...*, s. 120.

77 K. Łukaszewicz, *Ogrody zoologiczne...*, s. 129.



il. 8

Projekt Leona Lutnickiego pawilonu na wyspie w Albie, za: T. Bernatowicz, *Alba. Od renesansowej willi do kompozycji krajobrazowej*, 2009

[...] ściągały się na kształt promieni gwiazdowych do jednego centrum, to jest krągłego placu, na którym była zbudowana altana arcypiękna, zrobiona na model kościoła św. Zofii w Stambule, ozdobiona meczetami architektury i inwencji samego księcia gospodarza, naokoło której ośm oficyn żadnej nie czyniąc przeszkody prospektowi na tyleż otaczających kanałów⁸⁰.

Jak można wywnioskować z opisu, altana wzniesiona była na sztucznej wyspie, która powstała za sprawą poprowadzenia dróg wodnych. Wykorzystanie światła i luster tworzyło niezwykle widowisko. W Albie podziwiać można było zające, daniela, dziki, samy, łosie i kuropatwy. Zdarzały się nawet niedźwiedzie, na które urządzono polowanie, gdy w Nieświeżu bawił król⁸¹.

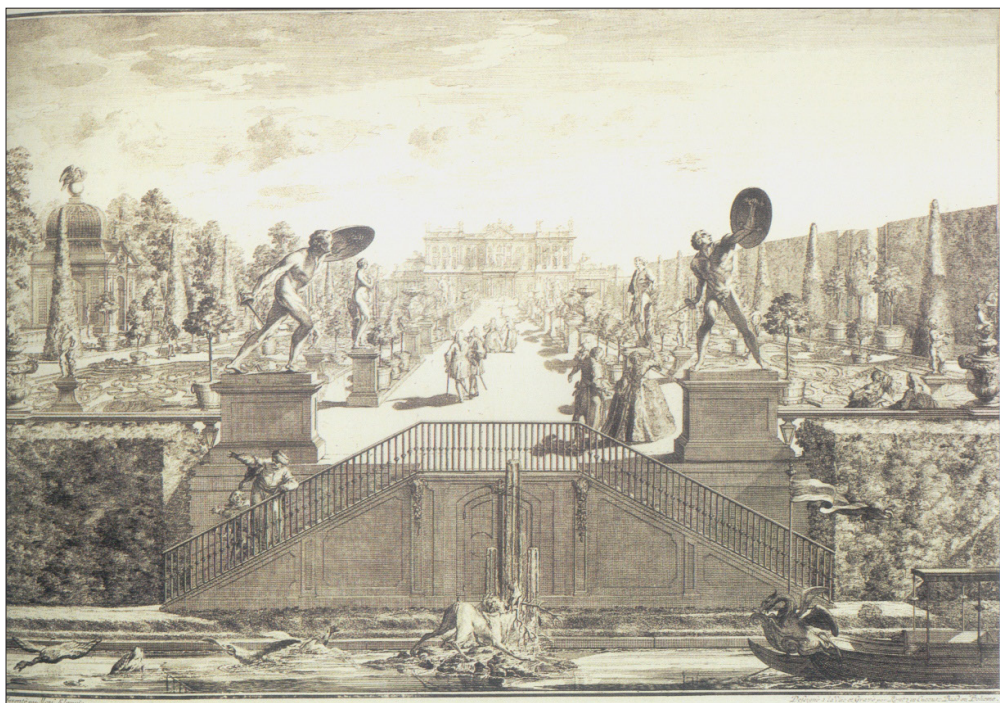
Pomysł wyspy jako dioramy to również jedna z koncepcji wystawienniczych stosowana w zwierzyńcach – muzeach natury. Otaczająca ją woda, jak w Wolborzu czy właśnie w Albie, pełniła ważną funkcję w związku z prezentacją żywej kolekcji w tych zwierzyńcach. Ekspozycję otaczało jakby lustro, które zwielokrotniało liczebność przechadzających się stad. Sprawiało to zatem wrażenie niemal nieskończonego zbioru. Iluzja

78 A. Wojciechowska, *Koncepcja ogrodu lustrzanych obrazów w Dolnośląskim Centrum Dziedzictwa Przyrodniczego i Kulturowego w Wojsławicach*, praca magisterska napisana pod kier. dr. hab. T. Nowaka, Uniwersytet Przyrodniczy we Wrocławiu, Wydział Inżynierii Kształtowania Środowiska i Geodezji, kierunek: Architektura Krajobrazu, Wrocław 2010, s. 13.

79 T. Bernatowicz, „Entre éventail et étoile”..., s. 107.

80 *Bytność Stanisława Augusta w Nieświeżu*, wyd. E. Raczyński, Poznań 1843 (*Obraz Polaków i Polski w XVIII wieku*, t. 16), s. 60, za: T. Bernatowicz, *Alba. Od renesansowej willi...*, s. 36.

81 T. Bernatowicz, *Alba. Od renesansowej willi...*, s. 37.



il. 9

P. Ricaud de Tirregaille,
*Salon ogrodowy w pałacu
 Branickich w Białymstoku,*
 1755–1756

optyczna pozwala dostrzec coraz to nowe zwierzęta, coraz więcej elementów krajobrazu, choć w rzeczywistości były to tylko odbicia. Ekspozycje można było także podziwiać z łodzi. Zmieniały się dzięki temu kąty patrzenia, powstawały nowe perspektywy i punkty widokowe. Oko zwiedzających mogło być też wyposażone w lunetę, co pozwalało przyjrzeć się zwierzętom z bliska. Przemienność typów obserwacji – oddalanie się i przybliżanie, oglądanie w odbiciu – czyniła z ekspozycji obiekt wizualnego pożądaną. Zwierzęta były nie tylko podglądane, ale i studiowane. Zmienność akomodacji oka wpływała na zaspokajanie różnych doznań wzrokowych i dawała inne przyjemności poznawcze.

Wodę jako element budowy przestrzeni ekspozycji wykorzystywały nie tylko zwierzyńce posiadające wyspę, lecz również te, które można zaliczyć do tak zwanych ogrodów zwierciadlanych. Lustra w baroku wykorzystywano nie tylko we wnętrzach. Kolebką realizacji ogrodowych z wykorzystaniem szklanych tafli i wody jako źródła odbicia była Francja. Prawdziwą modę na lustra w Europie zainicjowało otwarcie Galerii Zwierciadlanej w pałacu wersalskim w 1684 roku. Woda jako lustro daje doskonałe złudzenie powielenia rzeczywistości. Żywiol ten ma wyjątkowe właściwości odbicia, bowiem światło pochodzi częściowo z refleksu czy też rozproszenia na jej powierzchni, a częściowo z jej głębi. Dlatego każda, nawet najmniejsza fala tworzy kolejny obraz tego samego przedmiotu⁸².

82 M.G.J. Minnaert, *Światło i barwa w przyrodzie*, przeł. W. Zonn, Warszawa 1961, s. 36.

W Rzeczypospolitej najlepszym przykładem realizacji tego typu był park wokół pałacu Branickich w Białymstoku. Za czasów Jana Klemensa Branickiego w latach 1725–1771 pałac zyskał ostateczny kształt pod kierunkiem Jana Zygmunta Deybla, a potem Jakuba Fontany. Najważniejsze prace prowadzone były w latach pięćdziesiątych XVIII wieku⁸³. W ich efekcie ogród został podzielony na dwie części: górną (zwaną salonem), przylegającą do pałacu, i dolną, gdzie zaprojektowano zwierzyńiec, a właściwie dwa osobne – dla jeleni i danieli⁸⁴ (il. 9). Funkcję luster pełniły: rzeka Biała i jej rozlewisko oraz liczne stawy, kanały, fontanny i wysokie kaskady. Zwierzyńiec danieli został utworzony później niż ten przeznaczony dla jeleni i znalazł się na osi poprzecznej całego założenia ogrodowego. A zatem – o ile zwierzyńiec jeleni był na osi głównej i stanowił przedłużenie perspektywy pałacu, o tyle danielę można było oglądać w części bardziej prywatnej, oddalonej i mniej oficjalnej. Jelenie widziano w ruchu, podziwiając ich dynamikę, na co pozwalało spojrzenie ze zmiennych punktów. W przypadku danieli chodziło przede wszystkim o podglądanie zwyczajów zwierząt. Służyły do tego dwie „perspektywy” – otwory wycięte w ogrodzeniu oraz ustawiona naprzeciw nich sadzawka do pojenia danieli. W niej odbijały się poszczególne osobniki. Zwierzęta zbierały się przy zbiorniku, żeby ugasić pragnienie, a wtedy można było, nie będąc przez nie zauważonym, obserwować ich zachowanie. „Perspektywy” znajdowały się też w osobnym budynku na końcu zwierzyńca, blisko wieńczącej go ściany.

Wróćmy do analizowanych wyżej rozważań Marii Popczyk – połączyła ona dioramę, jedną z form muzeum natury, z wyobrażeniem scenografii i teatralizacją ekspozycji. Także dla Mieki Bal muzeum jest swego rodzaju spektaklem – wizją jednej osoby, którą ogląda publiczność. Jednak badaczka zwraca też uwagę na aktywną rolę zwiedzających. Nie tylko podziwiają oni spektakl, lecz również uczestniczą w jego przebiegu. Ich odbiór warunkuje postrzeganą rzeczywistość. To właśnie na przecięciu relacji pomiędzy wystawianymi obiektami, scenografią, światłem, rekwizytami, tworzą się konteksty⁸⁵, w których ramach odczytywana jest wystawa. Bal nazywa to „dialogicznym modelem uczestnictwa”⁸⁶. Wydaje się, że to wyjątkowo trafny wzorzec opisu ekspozycji, jaka miała miejsce w staropolskich zwierzyńcach. Zwiedzających je cechowała przemienność ról – nieraz przyjmowali bierną postawę odbiorców

83 T. Grabowski, *Założenie pałacowo-ogrodowe Pałacu Branickich w Białymstoku*, „Fides et Ratio”, t. 11, 2012, nr 3, s. 160.

84 *Ibidem*, s. 157, 160.

85 M. Bal, *Wystawa jako film*, w: *Display. Strategie wystawiania*, red. M. Hussakowska, E. Tatar, Kraków 2012, s. 108.

86 M. Łukasiewicz, *Reinterpretacja przestrzeni...*, s. 10.

widowiska, a często wcielali się w aktorów, dając się ludziom swoim zmysłom. Chętnie podejmowali grę z otaczającą ich rzeczywistością.

W przypadku zwierzyńców koncepcja muzeum jako teatru manifestowała się na różnych poziomach. Czasami w sposób bardzo bezpośredni: nie raz w przestrzeni tych ogrodów po prostu wznoszono budynki teatralne jako uzupełnienie prezentowanych w nich atrakcji. W Białymstoku na przykład wybudowano Operhauz wraz ze stojącym za nim magazynem, w którym przechowywano kostiumy i wszelkie dekoracje⁸⁷. Operhauz był wysokim, piętrowym gmachem. Miał łożę, osobną część dla orkiestry, garderoby. W dekoracji teatru wyróżniały się herby: Gryf Branickich i Ciołek siostry króla Izabeli, żony Jana Klemensa Branickiego. Ogród odgrywał rolę naturalnej scenografii, tworząc odpowiedni nastrój i budując atmosferę dla sielskich i mitologicznych przedstawień.

Najważniejszym jednak elementem funkcji zwierzyńca jako muzeum-teatru jest scena, na której to zwierzęta były głównymi aktorami. Dobrym przykładem takiej realizacji jest drewniany myśliwski dwór (*Lusthaus*) wybudowany w początkach XVII wieku zgodnie z projektem hetmana Jana Zamoyskiego w Zamościu. Z jednej strony graniczył on z podmokłym terenem, zakończonym ścianą lasu, który z czasem przekształcony został w „Zwierzyńczyk” – właśnie teatr przyrody czy też żywe muzeum⁸⁸. Zwierzyna podchodziła tam pod parkan, najczęściej zwabiana jedzeniem, i można była ją podziwiać z okien czy z ganku dworu. Dla zwierząt naturalną scenografią był roztaczający się za nimi krajobraz⁸⁹.

Jednak czasem wzmocniano wizję natury w sposób sztuczny. Za sadzawką zwierzyńca danieli w Białymstoku znajdowało się malowidło. W dokumentach określano je jako *Koniec świata*. Powstała w ten sposób perspektywa tworzyła iluzję, a teren ogrodu zdawał się ciągnąć w nieskończoność. Autorem fresku był wybitny malarz Wilhelm Neunhertz, który działał w Polsce w XVIII wieku⁹⁰. Była to najdłuższa perspektywa w ogrodzie białostockim. Niestety, nie zachowała się i już w 1771 roku, w momencie śmierci hetmana Branickiego, nie dekorowała zwierzyńca danieli.

87 *Inwentarz palacu i ogrodu Branickich 1771/1772*, w: *Palac Branickich w Białymstoku*, t. 1: *Inwentarze z XVII i XVIII stulecia*, cz. 1, oprac. K. Łopatecki, W. Walczak, Białystok 2018, s. 297–302.

88 M. Kseniak, K. Pałgan, P. Szkołut, *Zwierzyniec. Od hetmańskiego parku łowieckiego do Parku Narodowego i obywatelskiego miasta ogrodu*, „Barometr Regionalny”, t. 12, 2014, nr 4, s. 53.

89 Oprócz tego w zwierzyńcu znajdował się teatr na wodzie, a po kanałach pływano gondolami.

90 T. Grabowski, *Założenie palacowo-ogrodowe Palacu Branickich...*, s. 157.

Obecność i przemieszczanie się widza w obrębie wystawy tworzy – zdaniem Bal – podstawę procesu narracji, czyli fabułę⁹¹. Staje się on zatem współopowiadającym całą historię, która powstaje za sprawą dostrzeżenia relacji pomiędzy obiektami a przestrzenią. Ta sama badaczka postrzega muzeum nie tylko w perspektywie teatralnej, ale także w kategoriach tekstu. Przykłada często do opisu ekspozycji terminologię z zakresu językoznawstwa⁹². Można zatem podjąć próbę połączenia tych dwóch koncepcji. Wydaje się właśnie, że pojęcie narracji jest kategorią, która je spaja.

Odwiedzający staropolskie zwierzyńce widzieli w nich prawdziwe ogrody zwierząt – pełne niezwykłych stworzeń, dziwów, jakich nigdy nie spotkali, ale przede wszystkim – dzięki zwierzyny łownej. Jej bogactwo, swoboda, piękno, przywodziły na myśl rajske ogrody, w których nie kryły się żadne niebezpieczeństwa i nikt nie był drapieżnikiem. Architektoniczne i gospodarcze koncepcje parków łowieckich okiełznały naturę i uczyniły ją poddaną człowiekowi, pozbawiając ją gwałtowności i przynależnych jej praw. Tak tworzyła się opowieść o zwierzętach zamkniętych w muzeach krajobrazu.

BIBLIOGRAFIA

Źródła

- Descartes R., *Rozprawa o metodzie*, przeł. W. Wojciechowska, Warszawa 1988.
- F. de S., *Relation d'un voyage de Pologne fait dans les années 1688 et 1689*, Paris 1858.
- Foucault M., *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Warszawa 1993.
- Jarzębski A., *Gościniec abo krótkie opisanie Warszawy*, Warszawa 1909.
- Ładowski S., *Historia Naturalna Krolestwa Polskiego, Czyli Zbiór krotki ... Zwierząt, Roślin y Mineralow...*, Kraków 1783.
- Pliniusz G., *Historia naturalna*, t. 2: *Antropologia i Zoologia. Księgi VII–XI*, red. P. Maj-Palicka, Toruń 2019.
- Heidegger M., *Drogi lasu*, przeł. przeł. J. Gierasimiuk *et al.*, Warszawa 1997.
- Hume D., *Traktat o naturze ludzkiej*, t. 2, przeł. C. Znamierowski, Warszawa 1963.
- Pałac Branickich w Białymstoku*, t. 1: *Inwentarze z XVII i XVIII stulecia*, cz. 1, oprac. K. Łopatecki, W. Walczak, Białystok 2018.
- Rorty R., *Filozofia a zwierciadło natury*, tłum. M. Szczubiałka, Warszawa 1994.

91 M. Bal, *Wystawa jako film...*, s. 110.

92 M. Bal, *Dyskurs muzeum*, w: *Muzeum Sztuki. Antologia*, red. M. Popczyk, Kraków 2005, s. 354.

Sarnecki K., *Pamiętniki z czasów Jana Sobieskiego*, t. 1, red. S. Sierpowski, Wrocław 2010.

Opracowania

- Benincasa Z., „*Si vivariis inclusae ferae*” Status prawny dzikich zwierząt żyjących w ‘vivaria’ i parkach myśliwskich w prawie rzymskim, „Zeszyty Prawnicze”, t. 13, 2013, nr 4, s. 5–41.
- Bernatowicz T., „*Entre éventail et étoile*”. Zwierzyńce w osiemnastowiecznej Polsce i ich europejskie związki, „Barok. Historia – Literatura – Sztuka”, t. 4, 1997, nr 1 (7), s. 105–118.
- Bernatowicz T., *Alba. Od renesansowej willi do kompozycji krajobrazowej. Z badań źródłowych nad architekturą ogrodów na Kresach*, Warszawa 2009.
- Brzęk G., *Historia zoologii w Polsce do 1860 roku*, „Prace Komisji Historii Nauki Polskiej Akademii Umiejętności”, t. 3, 2001, t. 3, s. 115–158.
- Chomętowski W., *Materyaly do dziejów rolnictwa w Polsce w XVI i XVII wieku poprzedzone wiadomością o życiu i pismach Jana Ostroroga, wojewody poznańskiego*, Warszawa 1876.
- Display. Strategie wystawiania*, red. M. Hussakowska, E. Tatar, Kraków 2012.
- Gluziński W., *U podstaw muzeologii*, Warszawa 1980.
- Grabowski T., *Założenie palacowo-ogrodowe Pałacu Branickich w Białymstoku*, „Fides et Ratio”, t. 11, 2012, nr 3, s. 156–166.
- Jadzińska M., „*Duże dzieło sztuki*”. *Sztuka Instalacji – autentyzm, zachowanie, konserwacja*, Kraków 2012.
- Jakóbczyk-Gola A., *Ogrody zwierząt. Staropolskie zwierzyńce i menażerie*, Warszawa 2021.
- Kiciński A., *Muzea w pejzażu: Kröller-Müller w Otterlo, Luisiana i Arken pod Kopenhagą, André Malraux w Le Havre i Orońsko*, „Muzealnictwo”, nr 49, 2000, s. 256–273.
- Królewskie ogrody w Polsce*, red. M. Szafrńska, kat. wystawy, Zamek Królewski w Warszawie, Warszawa 2001.
- Kryński A., *Z kart łowiectwa polskiego*, Warszawa 1991.
- Kseniak M., Pałgan K., Szkołut P., *Zwierzyniec. Od hetmańskiego parku łowieckiego do Parku Narodowego i obywatelskiego miasta ogrodu*, „Barometr Regionalny”, t. 12, 2014, nr 4, s. 51–59.
- Łukasiewicz M., *Reinterpretacja przestrzeni wystawienniczej*, https://www.researchgate.net/publication/290929433_Reinterpretacja_przestrzeni_wystawienniczej (dostęp: 23 IX 2022).
- Łukaszewicz K., *Ogrody zoologiczne. Wczoraj – dziś – jutro*, Warszawa 1975.
- Macnaghten Ph., Urry J., *Alternatywne przyrody. Nowe myślenie o przyrodzie i społeczeństwie*, tłum. B. Baran, Scholar, Warszawa 2018.
- Mazaraki M., *Łowiectwo w Polsce*, Kraków 1993.
- Minnaert M.G.J., *Światło i barwa w przyrodzie*, przeł. W. Zonn, Warszawa 1961.
- Muzeum Sztuki. Antologia*, red. M. Popczyk, Kraków 2005.
- Newhouse V., *Art and the Power of Placement*, New York 2005.
- Newhouse V., *Towards a New Museum*, New York 1998.

- Obraz Polaków i Polski w XVIII w.*, t. 16, wyd. E. Raczyński, Poznań 1843.
- Osiński M., *Zamek w Żółkwi*, Lwów 1933.
- Pawłowski J., *Szkic rozwoju zoologii na ziemiach polskich*, „Kosmos. Problemy nauk biologicznych”, t. 55, 2006, nr 1, s. 5–44.
- Piekiełko-Zemanek A., *Rola ilustracji w historii botaniki*, „Kwartalnik Historii Nauki i Techniki”, t. 31, 1986, nr 2, s. 505–522.
- Pomian K., *Zbiornice i osobliwości. Paryż – Wenecja XVI–XVIII wiek*, przeł. A. Pieńkos, Gdańsk 2012.
- Popczyk M., *Estetyczne przestrzenie ekspozycji muzealnych*, Kraków 2008.
- Siewniak M., *Zwierzyńiec – ponadczasowe zjawisko społeczno-krajobrazowe. Od Tigratpilesaria (1115–1076 p.n.e.) do Edwarda Gierka (Arlamow 1989)*, „Czasopismo Techniczne. Architektura”, R. 109, 2012, z. 30 (8A), s. 19–25.
- Słynne kobiety w Rzeczypospolitej XVIII wieku*, red. A. Roćko, M. Górską, Warszawa 2017.
- Świecimski J., *Niektóre zagadnienia ontologiczno-estetyczne i etyczne związane z prezentacją, konserwacją i rekonstrukcją przedmiotów kulturowych w ekspozycji muzealnej*, „Muzealnictwo”, t. 28/29, 1984, s. 77–93.
- Szafrąńska M., *Ogród jako kolekcja. XVI-wieczna geneza idei*, „Kronika Zamkowa. Roczniki”, R. 57–58, 2009, nr 1–2, s. 65–99.
- Tyburcki W., *Człowiek i świat zwierząt w horyzoncie myślowym doby nowożytnej (wybrane stanowiska)*, „Przegląd Filozoficzny. Nowa Seria”, R. 24, 2015, nr 2 (94), s. 11–23.
- Ważbiński Z., *Ut Ars Natura, Ut Natura Ars. Studium z problematyki medycyjskiego kolekcjonerstwa drugiej połowy XVI wieku*, Toruń 2000.
- Wilska M., *Atrakcyjność kultury dworskiej w czasach Jagiellonów*, „Odrodzenie i Reformacja w Polsce”, t. 38, 1994, s. 5–13.
- Wojciechowska A., *Koncepcja ogrodu lustrzanych obrazów w Dolnośląskim Centrum Dziedzictwa Przyrodniczego i Kulturowego w Wojsławicach*, praca magisterska napisana pod kier. dr. hab. T. Nowaka, Uniwersytet Przyrodniczy we Wrocławiu, Wydział Inżynierii Kształtowania Środowiska i Geodezji, kierunek: Architektura Krajobrazu, Wrocław 2010.
- Wybrane karty z dziejów Wolborza. Materiały z konferencji naukowej z okazji 950-lecia miasta (10 X 2015)*, red. M. Wichowa, Łódź 2016.
- Zoo and Aquarium History. Ancient Animal Collections to Zoological Gardens*, red. V.N. Kisling Jr, Boca Raton–London–New York–Washington DC 2000.

SPIS ILUSTRACJI

- s. 116 Zwiedzający w wymyślnym gabinecie natury, frontyspis, V. Levinus, *Wondertooneel der natuur*, 1715, t. 1; Wikimedia Commons
- s. 119 Kolekcja muszli i skorupiaków, V. Levinus, *Wondertooneel der natuur*, 1715, t. 2; Wikimedia Commons
- s. 120 Gablota z koralami, V. Levinus, *Wondertooneel der natuur*, 1715, t. 2; Wikimedia Commons
- s. 122 E.-E. Mouchy, *Fizjologiczna demonstracja z wiwiskacją psa*, 1832; Wikimedia Commons

- s. 126 Przedstawienie średniowiecznego zwierzyńca w Anglii, *The Master of Game*, XV w.; Wikimedia Commons
- s. 129 Żółkiew na mapie topograficznej Królestwa Galicji i Lodomerii, F. von Mieg, 1779–1783; Wikimedia Commons
- s. 131 W. Swidden, *La Ménagerie de Versailles*, 1683–1684; Wikimedia Commons
- s. 136 Projekt Leona Lutnickiego pawilonu na wyspie w Albie, za: T. Bernatowicz, *Alba. Od renesansowej willi do kompozycji krajobrazowej*, Warszawa 2009
- s. 137 P. Ricaud de Tirregaille, Salon ogrodowy pałacu Branickich w Białymstoku, 1755–1756; Wikimedia Commons

ALEKSANDRA JAKÓBCZYK-GOLA

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-8282-6724>

Kulturoznawca, filolog i historyk sztuki; kustosz dyplomowany w zespole kuratorów wystawy stałej Muzeum Historii Polski, adiunkt na Wydziale „Artes Liberales” Uniwersytetu Warszawskiego. Zajmuje się historią dawnej kultury polskiej, w szczególności zagadnieniami związanymi z ikonografią, symboliką, historią muzealnictwa, a zwłaszcza kolekcjonerstwem w XVI i XVII wieku oraz relacjami między kulturą religijną polskiego średniowiecza a tradycjami chrześcijańskiego Wschodu. Uczestniczka i koordynatorka projektów badawczych, kuratorka wystaw, autorka rozpraw i artykułów, a także trzech monografii: *Akt pamięci. Tradycja akatystowa w kontekście form pamięci* (2014), *Gabinety i ogrody. Polskie nowożytne traktaty architektoniczne wobec kultury kolekcjonowania* (2019) i *Ogrody zwierząt. Staropolskie zwierzyńce i menażerie* (2021).

Opracowanie zostało wykonane z wykorzystaniem środków własnych autora.

Kontakt: jakobczyk.gola@gmail.com



European Route of
Historic Gardens

Itinerario Europeo dei Giardini Storici
Itinerario Europeo de Jardines Históricos
Itinéraire Européen des Jardins Historiques

Cultural route
of the Council of Europe
Itinéraire culturel
du Conseil de l'Europe

COUNCIL OF EUROPE



CONSEIL DE L'EUROPE