Michał Witek

ORCID: 0000-0001-7043-1744

Uniwersytet Wrocławski

Historia, naród i nacjonalizm. Ewolucja misji chińskich muzeów w kontekście współczesnej „gorączki” muzealnej w Chińskiej Republice Ludowej

Abstrakt: Zachodzący w Chińskiej Republice Ludowej swoisty „boom muzealny” przyciąga uwagę zachodnich badaczy. Zjawisko to niewątpliwie wiąże się z promowanym przez władze chińskie zwrotem ku dziedzictwu narodowemu i kulturowemu, co z kolei stanowi ważny element nacjonalistycznej ideologii politycznej, która staje się coraz ważniejsza w ostatnich trzech dekadach okresu reform i otwarcia. Muzea, podobnie jak pojęcie narodu i ideologia nacjonalistyczna, trafiły do Chin z Zachodu mniej więcej w tym samym czasie i w podobnym politycznym i intelektualnym kontekście upadku Cesarstwa Qing i rodzącej się Republiki Chińskiej, co spowodowało, że dość szybko zostały uwikłane w politykę i propagandę. Sytuacja ta, wzmocniona jeszcze w czasach komunistycznych przez wprowadzenie radzieckich wzorców, doprowadziła do powstania bardzo specyficznej formy państwowo sterowanego muzealnictwa. Współcześnie muzea oraz powiązane z nimi parki tematyczne odgrywają kluczową rolę w rządowej strategii rozwoju kultury, projekcie „zarządzania i porządku społecznego”. W tym kontekście instytucje te realizują powierzoną im przez partię misję budowania nowej kulturowo-historycznej narracji tworzonej na potrzeby „nowych Chin”. Misja różnych typów muzeów we współczesnych Chinach kształtowana jest przez nakładające się na siebie kwestie polityczne, ekonomiczne, ideologiczne, a nawet moralne. Jest ona ważnym elementem pieczołowicie budowanej przez władze chińskiej *soft power* — z tego powodu muzea stanowią także ważną, globalną wizytówkę Chin, przyciągającą zagranicznych turystów. W ten sposób misja muzeum zostaje poszerzona, ponieważ staje się ono narzędziem budowania międzynarodowej pozycji i prestiżu państwa.

W artykule przedstawiono zarys historii chińskich muzeów w XX wieku w kontekście ciągłości i zmienności ich misji oraz krytyczną jej analizę w związku z funkcjonowaniem muzeów w warunkach „kapitalizmu z chińską charakterystyką”.

Słowa-klucze: Chiny, muzeum, muzealnictwo, misje, nacjonalizm

Celem artykułu jest przybliżenie czytelnikowi historii i ewolucji muzeów w Chinach¹ w kontekście ich roli w kulturze Chin i misji, jaką wypełniały w kolejnych okresach swojego rozwoju, a szczególnie w czasie reform i otwarcia² (1979–obecnie). Zagadnienie to wydaje się szczególnie interesujące, jeśli spojrzymy na nie z punktu widzenia znaczenia muzeów we współczesnej Chińskiej Republice Ludowej (dalej również jako: ChRL), gdzie od ponad trzydziestu lat mamy do czynienia z niezwykle dynamicznym rozwojem tych instytucji. W literaturze poświęconej muzealnictwu tematyka ta jest często poruszana i przyjęło się już nawet mówienie o „boomie” czy też „gorączce” muzealnej w Chinach³. Ważnym elementem przedstawionych tutaj analiz jest wykazanie, w jaki sposób instytucja muzeum zakorzeniona w tradycji i kulturze szeroko pojętego Zachodu (Europa i Ameryka Północna) została zaadaptowana w Chinach. Sama idea muzeum jako instytucji wypełniającej określoną misję — czy to naukową, kolekcjonerską, ochronną, czy też polityczną — jest obca chińskiej kulturze. Co ciekawe, muzea trafiły do Chin w tym samym okresie (schyłek XIX i początek XX wieku) co wiele europejskich idei i ideologii politycznych i społecznych, takich jak: naród, nacjonalizm, demokracja, komunizm, które również były mieszkańcom tego kraju zupełnie obce, a zatem musiały zostać zaadaptowane i przyswojone w formie swoistego przekładu. Sytuacja ta spowodowała, że muzea właściwie od samego początku były w Chinach silnie uwikłane w kontekst polityczny i ideologiczny, a co za tym idzie zawsze przypisywano im określoną misję — przede wszystkim polityczną.

Oczywiście uwikłanie muzeum w politykę nie jest niczym niezwykle także na Zachodzie. We współczesnej ChRL, w okresie niebywałego wzrostu gospodarczego i rozwoju ostatnich trzech dekad, pierwotnie polityczna misja muzeów uległa znaczącemu poszerzeniu. ChRL stała się w tym czasie mocarstwem gospodarczym i zaczęła uczestniczyć w zglobalizowanej gospodarce. Narodziny „kapitalizmu z chińską charakterystyką” są niezwykle istotne, ponieważ kluczową kwestią stało się budowanie określonego wizerunku kraju oraz kultury i cywilizacji chińskiej zarówno w kraju, jak i za granicą. Ważnym składnikiem tej

¹ Pod pojęciem „współczesnych Chin” rozumiana jest tutaj Chińska Republika Ludowa po 1979 roku, a zatem po rozpoczęciu reform rynkowych aż do dziś. Polityka aktualnego kierownictwa Komunistycznej Partii Chin (KPCh), pod przewodnictwem Xi Jinpinga, jako nadal kształtowana i odbiegająca w wielu aspektach od dotychczasowej nie będzie poddawana szczegółowej analizie. Zagadnienie to zasługuje na dokładniejsze zbadanie w odrębnym tekście.

² Postulowany okres w historii ChRL, który rozpoczął się wraz ze wdrożeniem programu reform gospodarczych i otwarciem na przyjęcie elementów kapitalizmu i unowocześnienie kraju. Jego skutkiem jest dynamiczna transformacja gospodarcza, społeczna i kulturowa ChRL, którą obserwujemy do dziś.

³ R. Hai, *Economies of Culture: Theme Parks, Museums, and Capital Accumulation in China, Hong Kong, and Taiwan*, Seattle 1998; T. Lu, *Museums in China: Power, Politics and Identities*, New York 2014; M. Varutti, *Museums in China: The Politics of Representation after Mao*, Woodbridge-Suffolk 2014; A.J. Barnes, *Museum Representations of Maoist China: From Cultural Revolution to Commie Kitsch*, Surrey 2014.

tak zwanej kulturalnej *soft power* stały się właśnie muzea. Pojawienie się rynku, szczególnie rynku kultury, miało w dodatku ogromny wpływ na funkcjonowanie muzeów, które stały się ważnymi elementami gospodarki (szczególnie na poziomie regionalnym), odpowiadającymi na określone zapotrzebowania i zainteresowania odbiorców, a nie tylko realizującymi cele powierzone im odgórnie przez władzę. Zjawisko „gorączki” muzealnej we współczesnej ChRL jawi się zatem jako niezwykle ciekawy przykład ewolucji instytucji muzeum poza Europą czy Ameryką i przyjęcia przez nią nowych funkcji, a w konsekwencji również nowych zadań. Istotne pytanie stawiane w tekście dotyczy zatem także zagadnienia ciągłości i zmiany misji muzeów w radykalnie zmieniających się okolicznościach ekonomicznych i ideologicznych współczesnych Chin. Tekst ten pełni funkcję wprowadzenia do tego zagadnienia, stąd jego sprawozdawczy charakter⁴.

Pierwsze muzea w Chinach

Muzea pojawiły się w Chinach stosunkowo późno, bo dopiero pod koniec XIX wieku. Kolekcjonowanie dzieł sztuki, osobliwości, starożytności i naturaliów ma w Chinach jednak bardzo długą tradycję. Już u schyłku panowania dynastii Tang (923–937 n.e.), a szczególnie od czasów dynastii Song (960–1279 n.e.), aż do końca Chin cesarskich nieprzerwanie rozwijała się bogata tradycja gromadzenia i analizowania materialnego dziedzictwa poprzednich epok. Niektóre z tych kolekcji (przede wszystkim cesarskie) osiągały ogromne rozmiary i były znakomicie zorganizowane, nigdy jednak nie przekształciły się w publiczne instytucje zbliżone do europejskich muzeów⁵. Dlatego właśnie mówiąc o początkach chińskich muzeów, należy przyrzeć się im jako realizacji pewnej idei zaczerpniętej z Zachodu, która została nałożona na rodzimą tradycję kolekcjonerską i koneserską.

Tworzenie pierwszych muzeów wiąże się ściśle z ruchami reformatorskimi (*Yangwu yundong*, 洋务运动; 1861–1895) zmierzającymi do wzmocnienia i unowocześnienia starzejącego się i słabego cesarstwa dynastii Qing. Muzea jawiły się wówczas jako jedno z wielkich naukowych osiągnięć zachodniego świata, a westerizację uznawano za najlepszą drogą do rewitalizacji Chin. Pod koniec XIX wieku wielu młodych chińskich intelektualistów podróżowało na Zachód, aby tam studiować i poznawać „nowoczesne państwa”. Wielu z nich wymieniało muzea wśród

⁴ Rozważania poświęcone problemom teoretycznym, szczególnie związanym ze współczesnym dyskursem muzeologicznym w ChRL, zostaną przedstawione w osobnych pracach. Niestety w polskiej literaturze brakuje opracowań na temat historii chińskich instytucji kultury, a także roli, jaką kultura (szczególnie w kontekście rynkowym) pełni w polityce i dyplomacji ChRL.

⁵ Zob. B. Łakomska, *The beginnings of art: History and connoisseurship in ancient China*, „Roczniki Humanistyczne” 9, 2014, s. 103–124.

najbardziej niezwykłych miejsc, jakie odwiedzali. Królewskie kolekcje otwarte dla zwiedzających, takie instytucje jak British Museum oraz wystawy światowe robiły na młodych Chińczykach ogromne wrażenie. Idea państwowych muzeów pojawiła się również w czasie Stu dni Reform (*Wuxu bianfa*, 戊戌变法), zainicjowanych za rządów słabego i schorowanego cesarza Guangxu (1875–1908). Ambitny plan, w którym muzea kojarzone z modernizacją i reformowaniem kraju, podnoszeniem poziomu edukacji, a także budowaniem nowoczesnej świadomości narodowej odgrywały istotną rolę, niestety nie został nigdy w pełni zrealizowany. W 1898 roku cesarz został odsunięty od władzy, a reformy zostały niemal całkowicie wstrzymane. Mimo to w Chinach istniało już wówczas kilka instytucji, które można z dzisiejszej perspektywy uznać za załóżek chińskich muzeów.

Pierwszym muzeum w Chinach, które powstało na wzór zachodni, było Xujiawei Bowuguan (Zikawei⁶, 徐家汇博物馆) założone przez francuskich jezuitów w Szanghaju w 1868 roku, którego budowa zakończyła się w 1883 roku. Muzeum to zostało zaplanowane jako część szeroko zakrojonej jezuickiej misji w Delcie Yangzi, która miała obejmować również ufundowanie uniwersytetu. Początkowo nie była to instytucja publiczna, ale kolekcja klasztorna, podobna do istniejących we wczesnonowożytnej Europie. Kolekcja była częściowo otwarta i dostępna dla uczonych za zgodą przełożonego misji⁷. Co ciekawe, było to muzeum historii naturalnej — jego twórca był bowiem zoologiem. Natomiast pierwszym muzeum otwartym dla szerszej publiczności w Chinach była instytucja, której nazwę można przetłumaczyć jako Muzeum Towarzystwa Azjatyckiego (*Yazhou wenhui bowuguan*, 亚洲文会博物馆). Zostało ono ufundowane na terytorium brytyjskiej koncesji w Szanghaju (a zatem na obszarze angielskiej kolonii w Chinach) na wzór podobnych prowadzonych w Indiach przez Królewskie Brytyjskie Towarzystwo Azjatyckie. Było to pierwsze muzeum w Chinach, któremu można przypisać jasno sformułowaną misję promowania i wspierania europejskich studiów orientalistycznych prowadzonych w europocentrycznym, kolonialnym kontekście. Misja ta była bardzo zbliżona do postulatów, które miało realizować Muzeum Zikawei — miało ono gromadzić naturalia, artefakty i sztukę, dokumentować historię i kulturę Chin w celach naukowych. W latach trzydziestych XX wieku, w miarę rozwoju chińskich elit wykształconych na wzór zachodni, stawało się ono jednak coraz bardziej otwarte na nowe wyzwanie — edukowanie Chińczyków na temat zachodniej nauki, techniki i polityki⁸.

⁶ Oryginalna nazwa czytana w dialekcie Hu.

⁷ L. Tai, *Shanghai's Zikawei Museum (1868–1952): Jesuit contributions to the study of natural history in China*, „Asia Major” 30, 2017, nr 1, s. 113–114.

⁸ T. Lu, *Museums in China: Power, Politics and Identities*, New York 2014, s. 22–23, 74.

Wynajdywanie narodu — muzea a kształtowanie tożsamości narodowej w okresie Republiki Chińskiej

W okresie Republiki Chińskiej zaczęły pojawiać się pierwsze prywatne i publiczne muzea o rodzimym finansowaniu. Słynny wówczas reformator i wykształcony na zachodzie przedsiębiorca Zhang Jian ufundował instytucję, która uchodzi za pierwsze w pełni chińskie (finansowane z chińskich źródeł) muzeum. Zhang Jian był także fundatorem ściśle powiązanej z tą placówką wyższej uczelni w mieście Nantong, stąd zwyczajowa nazwa Muzeum Nantong⁹. Instytucja ta była wzorowana na europejskich muzeach, miała też bardzo szeroki profil działalności — gromadziła zarówno naturalia, eksponaty archeologiczne, jak i sztukę. Kolekcje te miały służyć przede wszystkim pracownikom i studentom uniwersytetu, z czasem nabrały jednak bardziej uniwersalnego charakteru, wpisując się w misję edukowania i unowocześniania chińskich elit intelektualnych niezwiązanych z tą instytucją¹⁰.

Pierwsze sponsorowane przez państwo próby tworzenia instytucji muzealnych wiążą się z upadkiem dynastii Qing i proklamacją Republiki Chińskiej. W 1912 roku, krótko po abdykacji ostatniego cesarza, rząd Republiki podpisał tak zwane Artykuły Specjalnego Traktowania (*Qing shi youdai tiaojian*, 清室优待条件) gwarantujące mandżurskiemu cesarzowi, jego rodzinie i wewnętrznemu dworowi prawo rezydencji w wydzielonej części Zakazanego Miasta w Pekinie oraz wysokie uposażenie. Pozostała część kompleksu pałacowego, łącznie z archiwami, bibliotekami i całym wyposażeniem, które nie zostało określone w porozumieniu jako będące osobistą własnością rodziny cesarskiej, znalazło się pod kuratelą republiki. Już wówczas podjęto próby utworzenia instytucji muzealnych, które przejęłyby pieczę nad tymi zbiorami. Były one jednak przedmiotem rywalizacji między licznymi skłóconymi ugrupowaniami politycznymi w rządzie wczesnej republiki. Od samego początku jasne było, że najważniejsza misja, jaką zamierzano powierzyć przyszłym muzeom (niezależnie od orientacji politycznej), to budowanie i wzmacnianie świadomości narodowej oraz kształtowanie dyskursu historycznego wzmacniającego rządzących. Tego rodzaju upolitycznienie muzeów nie wydaje się niczym dziwnym w słabym, młodym państwie powstałym w wyniku antymonarchistycznej, nacjonalistycznej rewolucji¹¹.

W 1912 roku utworzono Narodowe Muzeum Historyczne, którego kolekcja obejmowała głównie dokumenty, książki, przedmioty rytualne i dzieła sztuki na-

⁹ F. Zhao, *Rethinking The Early Modern Museums in China in The Context of The Contemporary Chinese Museum Boom*, Phoenix 2016, s. 9–10.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ D. Yong, *Guwu chenliesuo de xingshuai ji qi lishi diwei pingshu*, 古物陈列 所的兴衰及其历史地位述评 [Historia hal wystawienniczych dla antyków i ich historyczne znaczenie], „Gugong bowuyuan yuankan” 故宫博物院院刊 2004, s. 25–28.

leżące wcześniej do głównej świątyni konfucjańskiej w Pekinie i Akademii Cesarzowskiej. Była to także pierwsza instytucja o charakterze badawczym, skupiająca się szczególnie na wykopaliskach archeologicznych oraz pozyskiwaniu artefaktów odkrywanych, głównie przez cudzoziemców, na terenie całych Chin. Ostatecznie w 1924 roku, w następstwie nieudanego wojskowego zamachu stanu¹², rodzina cesarska została usunięta z Zakazanego Miasta, a wszystkie jej ruchomości i nieruchomości zostały przejęte przez państwo. W rezultacie 10 października 1925 roku utworzone zostało Narodowe Muzeum Pałacowe, które kontynuuje swoją misję do dziś (na Tajwanie, pod tą samą nazwą). Od początku swojego istnienia Muzeum Pałacowemu powierzono dwa zadania: edukacyjne — polegające na utrwalaniu, poszarzeniu i propagowaniu wiedzy o historii i dziedzictwie Chin, oraz polityczne — zakładające budowanie określonego wizerunku dynastycznych Chin przy jednoczesnym wzmacnianiu dumy narodowej przez ukazywanie wielkości chińskiej sztuki i nauki. To, co łączyło instytucje muzealne Chin Republikańskich i ich odpowiedniki w późniejszych dekadach, to ich fundamentalnie polityczny i instrumentalny charakter.

W czasach Republiki Chińskiej (*de facto* dyktatury Kuomintangu — Partii Narodowej) muzea miały opowiadać określoną historię wzmacniającą poczucie wspólnoty narodowej przez tworzenie obrazu spójnej, narodowej kultury i dziedzictwa. Pojęcie narodu i nacjonalizm jako ruch społeczno-polityczny dopiero kształtowały się w nowym, republikańskim społeczeństwie. Partia Narodowa właśnie w muzeach upatrywała ważny element swojej misji „skonstruowania” chińskiego narodu w warunkach niejednolitego etnicznie, podzielonego i słabego instytucjonalnie państwa wyrosłego na gruzach podobnie podzielonego imperium. Specyfiką chińskich muzeów, którą można było dostrzec już w tym wczesnym okresie, było skupienie się przede wszystkim na archeologii jako naukowej osi działania. Gromadzenie artefaktów archeologicznych było sposobem na ugruntowanie koherentnej narracji dotyczącej historii kultury chińskiej, której brakowało w dyskursie naukowym i publicznym. Chodziło o ukazanie chińskiej kultury jako starożytnej, wielkiej i nieustępującej swymi osiągnięciami Zachodowi — zbudowanie fundamentu, z którego nowi Chińczycy jako rodzący się naród mogą być dumni¹³. Muzea pozwalały na ugruntowanie tego poczucia w nauce w sposób niepodważalny i nowoczesny. To nie tradycja literacka czy niejasne przekazy historyczne (słabo zresztą wówczas zbadane), napisane martwym, klasycznym językiem, ale materialne dziedzictwo miało legitymizować wielkość Republiki Chińskiej. Nie bez znaczenia była także misja ponownego „resinizowania” Chin po rządach mandżurskiej dynastii Qing. Mandżurowie i ich kultura przez wielu

¹² Wojska pod dowództwem Feng Yuxianga 23 października 1924 roku zajęły Pekin. Szukając społecznego poparcia, postanowił on wypowiedzieć niepopularne Artykuły Specjalnego Traktowania i 5 listopada tegoż roku jednostronnie podjął decyzję o natychmiastowym usunięciu Puyi, jego rodziny i pozostałości dworu z Zakazanego Miasta.

¹³ T. Lu, *op. cit.*, s. 22–23.

rewolucjonistów byli postrzegani jako „elementy niechińskie”, etnicznie obce, a także źródło upadku oraz zapóźnienia chińskiej kultury i cywilizacji. Należało zatem skupić się na tym wszystkim, co ukazywało Chiny jako ofiarę ich nieudolności — wspaniałą kulturę zniszczoną przez barbarzyńców¹⁴.

Do początku lat trzydziestych XX wieku w całym kraju funkcjonowało 10 muzeów, natomiast do 1936 roku ich liczba wzrosła do 77. Co ciekawe, chińskie muzea wystawiały swoje zbiory również za granicą i aktywnie uczestniczyły w międzynarodowych wystawach. W 1935 roku założono Chińskie Stowarzyszenie Muzeów (*Zhongguo bowuguan xiehui*, 中国博物馆协会). Instytucja ta zapoczątkowała badania muzeologiczne, wydawała kilka periodyków i liczne katalogi. W 1943 roku Tseng Chao-Yu, uczony i jeden z pionierów chińskiego muzealnictwa, opublikował ponadto pierwszą pracę o badaniach muzealnych¹⁵. Niestety ten dynamiczny rozwój został przerwany przez trudny okres wojny z Japonią (1936–1945), a następnie wojnę domową (1946–1949).

W służbie rewolucji — muzea w Chińskiej Republice Ludowej

Od 1949 roku, a zatem po proklamowaniu Chińskiej Republiki Ludowej, misja muzeów została zasadniczo podporządkowana ideologii marksistowskiej. Miały one być instytucjami służącymi klasie robotniczej i rewolucji, edukującymi masy, uwypuklającymi różnice dzielące to, co „stare”, od tego, co „nowe”, na korzyść Chin Ludowych. Jednocześnie wszystkie instytucje muzealne zostały objęte scentralizowanym zarządem państwowym i poddane ścisłej cenzurze. Podobnie jak Kuomintang Partia Komunistyczna traktowała muzea jako użyteczne narzędzia polityczne, przede wszystkim propagandowe (zwłaszcza w obliczu panującego analfabetyzmu i braku dostępu do środków masowej komunikacji). Ważnymi elementami tak pojmowanej misji były takie pojęcia, jak: „rewolucja” (*geming*, 革命) i „klasa” (*shehui jieceng*, 社会阶层), ale też „wróg klasowy” (*jieji diren*, 阶级敌人) i „walka klasowa” (*jieji douzheng*, 阶级斗争). Muzea miały utrzymywać kulturowe patrymonium Partii Komunistycznej jako jedyne legalnego spadkobiercy chińskiej kultury i jedynej siły zdolnej zaprowadzić Chiny do socjalizmu i zwalczać jego wrogów. Nie bez znaczenia była również rywalizacja z rządem Kuomintangu na Tajwanie, który zdołał przetransportować znaczną część kolekcji Muzeum Pałacowego na wyspę i kontynuować działanie tej instytucji, jednocześnie nadal roszcząc sobie prawo do reprezentowania całego narodu chińskiego i jego dziedzictwa kulturowego. Kolekcja Muzeum Pałacowego stanowiła

¹⁴ M. Matten, *China is the China of the Chinese — the concept of nation and its impact on political thinking in modern China*, „Oriens Extremus” 2012, nr 52, s. 66–67.

¹⁵ L. Tai, *op. cit.*, s. 110.

potężny symbol ciągłości i legitymizacji, którym rząd Kuomintangu posługiwał się na arenie międzynarodowej, by podkreślać swoje prawo do dziedzictwa Chin. Komuniści potrzebowali sprawnego narzędzia umożliwiającego skuteczne rozpowszechnianie określonej narracji historycznej i propagandowej mobilizującej i stabilizującej naród. W początkowym okresie tę polityczno-propagandową misję oparto na radzieckich wzorcach, skupiając się przede wszystkim na zawłaszczeniu dyskursu historycznego, co pozwoliło budować użyteczną mitologię dotyczącą partii i rewolucji¹⁶.

W latach pięćdziesiątych ubiegłego wieku pojawiła się także nowa forma „rewolucyjnego muzeum” w postaci miejsc pamięci poświęconych ważnym wydarzeniom i postaciom związanym z partią. Pomagały one w konsolidowaniu władzy autorytarnej, przede wszystkim zapewniając partii monopol na interpretowanie i opowiadanie własnej wersji historii. W 1956 roku odbył się ponadto pierwszy kongres muzealny, który ugruntował misję muzeów w Republice Ludowej i położył podwaliny pod nowe prawodawstwo regulujące ich działanie. Dominujące miały być funkcje propagandowe i edukacyjne, na drugim miejscu postawiono badania naukowe oraz przechowywanie dziedzictwa kulturalnego i artystycznego¹⁷. W czasie kongresu Zhang Zhenduo, słynny intelektualista i naukowiec, zaproponował tak zwaną teorię trzech natur i dwóch zadań, sformułowaną w typowy dla maoizmu sposób. Określała ona muzeum jako instytucję, która ma trzy naturalne postaci: naukowo-badawczą, kulturalno-edukacyjną i kolekcjonerską oraz dwa podstawowe zadania: zapewnianie bazy dla badań naukowych w wielu dziedzinach oraz utrzymywanie stałych ekspozycji dostępnych dla szerokiego grona odbiorców. Połączenie wszystkich pięciu elementów, które — jak zaznaczono — są sobie „dialektycznie przeciwstawne”, tworzy model muzeum o właściwym charakterze i funkcjonalności. Wyraźnie wskazano także, że jedynie instytucje spełniające te kryteria mogą zostać uznane za muzea¹⁸. Teoria ta nadała tym instytucjom jednolity charakter i (co bardzo ważne) uczyniła z nich jedno z głównych elementów państwowej nauki, jednocześnie zamykając możliwość dywersyfikacji ich działalności. W tak pomyślanym modelu nie ma bowiem miejsca na muzea prywatne, instytucje łączące funkcje muzeów z innymi czy muzea o tematycznym, wąskim charakterze. Chińskie muzea stały się instytucjami niedemokratycznymi, znajdującymi się poza obszarem dyskusji i oddolnej inicjatywy społecznej, zostały ściśle wpisane w państwową agendę i stały się posłuszne odgórnym dyrektywom.

Między 1949 a 1960 rokiem utworzono w Pekinie trzy główne muzea o statusie narodowych: Muzeum Chińskiej Historii (*Zhongguo guojia lishi bowuguan*, 中国国家历史博物馆, 1949), Muzeum Rewolucji Chińskiej (*Zhongguo geming bowuguan*, 中国革命博物馆, 1950), które w 2003 roku zostały połączone

¹⁶ R. Hai, *op. cit.*, s. 112–114.

¹⁷ D. Su, *Museums and museum philosophy in China*, „Nordisk Museologi” 1995, nr 2, s. 67–68.

¹⁸ *Ibidem*.

w obecne Muzeum Narodowe (*Zhongguo guoji bowuguan*, 中国国家博物馆), oraz Wojskowe Muzeum Chińskiej Ludowej Rewolucji (*Zhongguo renmin geming junshi bowuguan*, 中国人民革命军事博物馆, 1958). Ulokowano je w ogromnych reprezentacyjnych gmachach specjalnie wybudowanych w centrum stolicy, a ceremonie ich otwarcia miały status uroczystości państwowych i odbywały się jako kluczowe elementy wielkich obchodów dziesięciolecia Republiki Ludowej. Pokazuje to, jak ważna była symboliczna rola muzeów i jak wysoką pozycję w hierarchii instytucji państwowych zajmowały.

W latach 1957–1959, czyli okresie tak zwanego Wielkiego Skoku, muzea były intensywnie rozwijane zgodnie z planem państwowym pod wiele mówiącym sloganem „Muzeum w każdej gminie, sala wystawowa w każdej komunie” (*xianxian you bowuguan, sheshe you zhanlanshi*, 县县有博物馆, 社社有展览室)¹⁹. Ich liczba wzrastała bardzo szybko: z 72 w 1957 do 480 w 1959 roku²⁰. Niestety w okresie tak zwanej rewolucji kulturalnej (1966–1976) wiele muzeów przerwało swoją działalność, dochodziło także do przypadków niszczenia i dewastowania zbiorów przez członków Czerwonej Gwardii. W jej apogeum, które przypadało na lata siedemdziesiąte, wszystkie muzea zamknięto, a personel często oskarżany był o skażenie burżuazyjne i poddawany „reedukacji przez pracę”. Te bezprecedensowe wydarzenia doprowadziły do zahamowania rozwoju i działalności chińskiego muzealnictwa i wyrządziły niebywałe szkody istniejącym instytucjom i ich zbiorom.

Ponowne otwieranie muzeów po zakończeniu rewolucji kulturalnej paradoksalnie miało równie negatywny wpływ na wiele z nich. Ze względu na chaos towarzyszący działaniom rewolucyjnym często niemożliwe było przywrócenie działalności muzeów z zachowaniem ciągłości kolekcji i ekspozycji. Ponadto wznowianie działalności muzeów zależało od politycznej woli rządzących, którzy mieli szkodliwy wpływ na ich naukową rzetelność, często wywierając presję na kształtowanie wystaw zgodnie z aktualnymi potrzebami politycznymi. Z tego powodu usuwano eksponaty, które miały kłopotliwe konotacje historyczne²¹. Jednocześnie wiele postaci, które w poprzednich dekadach popadały w infamię i były prześladowane, jak: Peng Dehuai, Liu Shaoqi czy Deng Xiaoping, zostały zrehabilitowane w przestrzeni nowych muzeów i (podobnie jak w latach pięćdziesiątych) poświęcano im liczne izby pamięci, a miejsca związane z ich życiem były zmieniane w niewielkie muzea. Celem tych praktyk było przede wszystkim utwierdzenie społeczeństwa w wierze w przewodnią rolę partii i ciągłość jej instytucji, które przeszły swoistą „przemianę” i oczyszczenie kadrowe.

¹⁹ K. Denton, *Exhibiting the past: China's Nanjing Massacre Memorial Museum*, „The Asia-Pacific Journal” 12, 2014, z. 202, nr 2, s. 1, <https://apjpf.org/2014/12/20/Kirk-A.-Denton/4117/article.html> (dostęp: 3.08.2019).

²⁰ R. Hai, *Museums*, [w:] *Encyclopedia of Modern Chinese Culture*, red. E.L. Davis, New York 2005, s. 407–408.

²¹ D. Su, *op. cit.*, s. 66–67.

W 1979 roku odbyła się Krajowa Konferencja Muzealna, podobna w formie do wspomnianego wcześniej kongresu z lat pięćdziesiątych. Jej celem było przede wszystkim położenie fundamentów pod odbudowę misji muzeów i ich unowocześnienie. Owocem jej prac było wydanie licznych regulacji modyfikujących działalność muzeów na poziomie prowincji, miast i regionów autonomicznych. Dzięki nowej stabilnej sytuacji i przychylności władz muzea jako instytucje i muzealnictwo jako dziedzina wiedzy zaczęły dynamicznie się rozwijać. Od 1980 do 1990 roku powstało ponad 1000 muzeów. W okresie między 1980 a 1985 rokiem jedno nowe muzeum powstało średnio co dziesięć dni. Od końca lat osiemdziesiątych wzrost liczby muzeów zwolnił, ale pozostaje na poziomie 10% rocznie. Do końca 1993 roku liczba muzeów finansowanych i nadzorowanych przez chiński rząd na różnych poziomach osiągnęła 1130. Do końca lat dziewięćdziesiątych całkowita liczba muzeów wszystkich typów wzrosła do 1600²².

W 1982 roku wskrzeszono Chińskie Towarzystwo Muzeów zajmujące się koordynowaniem i nadzorowaniem działalności w zakresie badań muzeologicznych. Ponadto od 1984 roku chińskie muzea silnie zaangażowały się we współpracę międzynarodową, aktywnie uczestnicząc w pracach ICOM i UNESCO. W 1982 roku instytucje muzealne zostały także wpisane do nowej konstytucji, co jeszcze podniosło ich prestiż i znaczenie w przestrzeni publicznej²³. Współcześnie chińskie muzea są zarządzane przez Państwowe Biuro Dziedzictwa Kulturalnego (*Guoji Wenwu Ju*, 国家文物局) — oddzielną agencję podległą Ministerstwu Kultury. Na podstawie dokumentów wydawanych przez tę instytucję można wyróżnić trzy typy muzeów: muzea historii społecznej (obejmujące: historię rewolucji, etnologię, folklor, historię, miejsca pamięci i muzea sztuki), muzea historii naturalnej (w tym muzea nauki i techniki) i „muzea w ogóle” (muzea prywatne i parki tematyczne)²⁴.

Muzea w okresie reform i otwarcia — nacionalizm i rozkwit

Rzeczywistość kulturowa i społeczna współczesnej ChRL jest w dużej mierze efektem zmian, które nastąpiły po śmierci Mao Zedonga i po rewolucji kulturalnej. W 1979 roku już pod rządami Deng Xiaopinga Chiny Ludowe weszły w bezprecedensowy w dziejach świata okres rozwoju gospodarczego i niebywałych zmian społecznych, który najczęściej określa się szerokim i niejednoznacznym terminem „okres reform i otwarcia” (*gaige kaifang*, 改革开放). Ogromne tempo zmian ekonomicznych i gwałtowny wzrost potencjału i znaczenia międzynarodowego państwa nie przekładały się na równie dynamiczne zmiany polityczne. Po począt-

²² R. Hai, *Economies of Culture...*, s. 89.

²³ D. Su, *op. cit.*, s. 67.

²⁴ R. Hai, *Museums...*, s. 408.

kowym ożywieniu w latach osiemdziesiątych i okresie tak zwanej gorączki kulturalnej (1981–1986)²⁵ tempo zmian kulturalnych i społecznych oraz ferment, jaki powodowały wśród inteligencji (szczególnie młodych ludzi, doświadczonych przez wydarzenia poprzednich dekad, zwłaszcza rewolucję kulturalną), zaczęły niepokoić Partię Komunistyczną, która obawiała się powtórzenia w Chinach scenariuszy rozgrywających się wówczas w krajach Europy Środkowej i ZSRR. Kulminacją tej dekady były wydarzenia na placu Tiananmen w 1989 roku, których pokłosiem było ponowne zaostrzenie cenzury i zwiększenie kontroli nad dyskursem intelektualnym, trwające aż do połowy lat dziewięćdziesiątych. Tragedia na placu Tiananmen pokazała jednak wyraźnie, że marksizm i ideały komunizmu nie tylko nie wystarczają społeczeństwu, ale w warunkach kapitalistycznych są po prostu martwe.

Polityka *gaige kaifang* funkcjonowała jako ogólne określenie narodowej strategii rozwoju, nie istniała jednak żadna jednolita jej definicja²⁶. Głównym powodem był brak jasnych celów, jakie stawia przed sobą i Chinami KPCh. „Otwarcie” nie oznaczało i nadal nie oznacza otwartości na wszelkie wpływy z zagranicy, ale raczej na „swobodny napływ inwestycji, kapitału, technologii i towarów przez promowanie chińskiego eksportu oraz zwiększanie chińskich wpływów politycznych, ekonomicznych i kulturowych w świecie”²⁷. W tych warunkach oczywisty stał się rozpaczliwy brak kulturowej i intelektualnej alternatywy dla odchodzącej ideologii marksizmu i maoizmu. Odwoływanie się do dziedzictwa konfucjanizmu nie wchodziło jeszcze wówczas w rachubę, a szukanie jakichkolwiek form „demokratyzowania” życia publicznego na kształt radzieckiej pieriestrojki wydawało się zbyt niebezpieczne. Wreszcie KPCh nie była skłonna do reformowania samej siebie i szukania nowej tożsamości odpowiadającej nowej chińskiej rzeczywistości. Niejako ubocznym efektem tego swoistego impasu kulturowego było zwrócenie się ku ideom nacjonalistycznym, wyrażającym się w ogólnych i zaskakująco niekonkretnych pojęciach, takich jak „patriotyzm” (*aiguo*, 爱国) czy „patriotyczna nauka” (*guoxue*, 国学)²⁸. Patriotyzm i nacjonalizm wydają się także użytecznymi środkami, za pomocą których można łatwo mobilizować i manipulować społeczeństwem.

W okresie reform i otwarcia selektywne budowanie nowego dyskursu historycznego, a także tworzenie narracji spajającej naród wokół dumy z „wielkich”, „nowych” Chin znakomicie odpowiadało ogólnemu poczuciu zadowolenia z szybkiego wzrostu poziomu życia i utrzymującego się szybkiego tempa rozwoju go-

²⁵ Okres ożywienia kulturalnego spowodowany złagodzeniem polityki państwa, charakteryzujący się gwałtownym wzrostem liczby tłumaczonych na język chiński tekstów literackich i naukowych oraz rozkwitem rodzimej twórczości literackiej, teatralnej i artystycznej. Do pewnego stopnia był to także czas wzmożonej dyskusji na temat intelektualnej i kulturalnej sytuacji ChRL. Zob. L. Kasarekło, *Totemy życia. Chińska literatura poszukiwania korzeni*, Warszawa 2000, s. 19–37.

²⁶ J. Gamble, *Shanghai in Transition: Changing Perspectives and Social Contours of a Chinese Metropolis*, New York-London 2003, s. 16–63.

²⁷ *Ibidem*, s. 18.

²⁸ K. Denton, *op. cit.*, s. 4.

spodarczego oraz optymizmowi, z jakim Chińczycy patrzyli w przyszłość. Można przypuszczać, że w założeniu nacjonalistyczny dyskurs historyczny miał również pomagać w propagandowym odwracaniu uwagi od narastających problemów, takich jak: tożsamość, demokracja, nierówności społeczne, brak transparentności w polityce czy brak wolności w sferze kultury i sztuki. Przy udziale wielkich muzeów historycznych, organizujących spektakularne wystawy, uwagę narodu zwrócono na odległe czasy, dumę z osiągnięć wspaniałej chińskiej kultury i „odkrywanie” jej starożytnej historii. Bardzo istotne było także utrwalanie linearnej narracji historycznej wprowadzonej w latach pięćdziesiątych na wzór radziecki, która ukazywała współczesną historię Chin jako proces wychodzenia z zacofania, chaosu i opresji pod przewodnictwem Partii Komunistycznej²⁹. Należy pamiętać, że w latach osiemdziesiątych położenie polityczne KPCh uległo pewnej zmianie — mitologia rewolucji ludowo-wyzwoleńczej została skażona wydarzeniami rewolucji kulturalnej, a postać Mao Zedonga jako symbol tego traumatycznego okresu stała się w pewnym sensie kłopotliwa. Rozwiązaniem tego problemu było przesunięcie akcentów w narracji muzealnej i zwrócenie większej uwagi na koncepcję „wychodzenia ze stulecia upokorzeń”³⁰, które miało dokonywać się wówczas pod nowym, reformatorskim kierownictwem.

Niezwyczajnie ważne stało się podkreślanie martyrologii narodu, której przyczyną były zewnętrzne siły imperialistyczne i wewnętrzni zdrajcy. W latach osiemdziesiątych zostały utworzone dwa ważne z tej perspektywy muzea: Muzeum Masakry Nankińskiej (*Qin hua rijun nanjing da tusha yunan tongbao jinianguan*, 侵华日军南京大屠杀遇难同胞纪念馆, 1985) oraz Muzeum Ludowej Wojny przeciw Japońskiej Agresji (*Zhongguo Renmin Kangri Zhanzheng Jinianguan*, 中国人民抗日战争纪念馆, 1987). Te nowoczesne placówki skupiły się na przedstawianiu wydarzeń historycznych w niespotykanej dotychczas realistycznej formie³¹. Szczególnie Masakra Nankińska została uczyniona swoistym symbolem tragedii narodowej, w równej mierze spowodowanej okrucieństwem obcego najeźdźcy co nieudolnością ówczesnych władz. Martyrologia okazała się elementem niezwykle silnie rezonującym z Chińczykami, zwłaszcza młodymi, i wkrótce stała się kluczowym składnikiem nowego nacjonalizmu. To przykład budowania jedności narodowej przez stymulowanie poczucia udziału w zbiorowej traumie spowodowanej tragiczną historią, która dotknęła pośrednio niemal wszystkich Chińczyków. Znamienne jest jednak milczenie, jakim w przestrzeni muzealnej objęte są tragiczne

²⁹ R. Mitter, *Educating citizens through war museums in modern China*, [w:] *Manufacturing Citizenship: Education and Nationalism in Europe, South Asia and China*, red. V. Benei, Florence 2005, s. 44–46.

³⁰ Metaforyczne określenie stulecia między połową XIX a połową XX wieku, często również między drugą połową XIX a drugą połową XX wieku. Chodzi o czas upadku ostatniej dynastii, okres chaosu i wojen zakończony symboliczną cezurą, jaką było objęcie władzy przez KPCh, co miało przynieść Chinom odrodzenie i odzyskanie należnej im pozycji. Współcześnie za symboliczny koniec „stulecia upokorzeń” uważa się Igrzyska Olimpijskie w Pekinie w 2008 roku.

³¹ R. Mitter, *op. cit.*, s. 46.

wydarzenia doby maoizmu (Wielki Skok, rewolucja kulturalna), które określa się eufemistycznie jako „błędy”, a które znacznie bardziej niż wojny pierwszej połowy XX wieku dotknęły niemal każdą chińską rodzinę, przynosząc równie głębokie i żywe w zbiorowej pamięci traumy.

Dobrym przykładem tego rodzaju ekspozycji jest stała wystawa w Muzeum Masakry Nankińskiej³², zaaranżowana standardowo w porządku chronologicznym z naciskiem na kolejne etapy walki przeciw imperialistycznemu najeźdźcy. Zwiedzaniu poszczególnych części wystawy towarzyszy narastające napięcie wynikające z dramatyzmu rekonstruowanych wydarzeń. Dominujący w nacjonalistycznym przekazie termin „ofiara” (*yu’nanzhe*, 遇难者), podkreślający poczucie powszechnej wiktylizacji i cierpienia, zastępowany jest słowem „rodak” (*tongbao*, 同胞 — specyficzny termin odnoszący się również do rodzeństwa, o wyrażnie emocjonalnym zabarwieniu), co ma łagodniejszy i mobilizujący wydźwięk. Tak skonstruowana wystawa odchodzi od socjalistycznego monumentalizmu opartego na dialektyce ofiar i oprawców i zostaje ukierunkowana ku bardziej aktywnemu, nacjonalistycznemu przekazowi, w którym każdy zwiedzający czuje się częścią cierpiącego narodu, a żalowi i przerażeniu towarzyszą także sprzeciw i gniew wobec okrucieństwa sprawców. Kirk Denton w swojej analizie tejże wystawy wskazuje na strategię „aktywnego upamiętnienia”, która niewątpliwie sprzyja budowaniu określonych postaw u zwiedzających, niestety niszcząc przy tym „środowisko neutralnej, historycznej analizy”³³.

„Kapitalizm z chińską charakterystyką” — nowa misja chińskich muzeów

Nowa misja muzeów ukształtowana w latach dziewięćdziesiątych powinna być analizowana jako synteza opisanych elementów i postrzegana w kontekście politycznym. Pomocne może okazać się w tym miejscu przytoczenie definicji misji muzeum, jaką podaje Międzynarodowa Rada Muzeów (International Council of Museums, ICOM). W jej świetle muzeum ma na celu „[z]dobycie, konserwowanie, badanie, wystawianie i upowszechnianie materialnego i niematerialnego dziedzictwa ludzkości i jego środowiska dla celów edukacyjnych, naukowych i rozrywkowych”³⁴. Współczesne chińskie muzea idealnie wpisują się w przytoczoną definicję, zachowując jednak chińską „specyfikę”. Uwikłanie muzeum

³² Mord na ludności Nankinu, stolicy Republiki Chińskiej, dokonany przez armię japońską po zdobyciu miasta w grudniu 1937 i styczniu 1938 roku. Powszechnie uważany jest za jedną z największych zbrodni ludobójstwa dokonanych przez wojska japońskie. Przypuszcza się, że śmierć poniosło wówczas od 50 do nawet 450–500 tysięcy ludzi. We współczesnych Chinach wydarzenie to ma ogromne znaczenie historyczne i jest symbolem martyrologii narodu chińskiego.

³³ K. Denton, *op. cit.*, s. 10–11.

³⁴ <https://icom.museum/en/activities/standardguidelines/museum-definition/> (dostęp: 3.08.2019).

w bieżącą politykę propagandową partii oraz prowadzoną przez nią inżynierię społeczną nadal pozostają jednym z głównych elementów funkcjonowania muzeów. Należy również pamiętać, że działania o charakterze propagandowym nie są kierowane wyłącznie w stronę Chińczyków. Muzea stały się ważnym narzędziem dyplomacji kulturalnej i budowania tak zwanego *soft power* — sieci wpływów kulturalnych, które umożliwiają kształtowanie pozytywnego wizerunku Chin Ludowych za granicą. Z roku na rok rośnie liczba zagranicznych turystów odwiedzających ChRL, a muzea są jednymi z głównych atrakcji kulturalnych kraju. Niemal każde miasto może poszczycić się instytucją o charakterze muzealnym, trudno zatem odbyć wycieczkę po Chinach, unikając kontaktu z nimi.

W tekstualnym, semiotycznym wymiarze równie ważne co konstrukcja narracji historycznej jest ukazywanie w muzeach określonych form tożsamości, które mają pomagać w zbiorowej identyfikacji narodu. Współczesne społeczeństwo Chin Ludowych jest wyrażenie podzielone ze względu na status ekonomiczny i społeczny, co jest efektem agresywnej formy kapitalizmu, jaka wykształciła się w okresie reform i otwarcia. Idee jedności narodowej i harmonijnego społeczeństwa są niezwykle ważne i naturalnie powiązane ze wspomnianym już odgórnio sterowanym nacjonalizmem. W Chinach wielkie muzea państwowe działają w sposób zbliżony do dziewiętnastowiecznego modelu „muzeum narodowego” i skupiają się niemal wyłącznie na kulturze i historii Chin, kontrastując ją z resztą świata i stawiając określone tezy na temat dzielących je różnic. Dotyczy to szczególnie kolekcji archeologicznych i antropologicznych, ale też miejsc pamięci i muzeów poświęconych wojnie domowej i wojnie z Japonią — w tym przypadku wspomniany kontrast przyjmuje postać opowieści o wiktymizacji Chin dokonywanej przez siły „imperialistyczne” i zmierza do ukazania partii jako wyzwolicielki i zwyciężczyni dziejowej rozgrywki o los Chin w XX wieku.

W latach dziewięćdziesiątych tacy chińscy muzeolodzy jak Su Donghai wspierali misję budowania kulturalnej *soft power* i akcentowali w swoich pracach głównie edukacyjny i kolekcjonerski aspekt muzeum. W tekście *Museums and the museum philosophy in China*, opublikowanym w 1995 roku, Donghai wskazuje na cztery „wartości muzeum”: edukacyjną, weryfikowania historii, estetyczną i moralną. Autor posuwa się nawet do twierdzenia, że wartości te łączą się w instytucji muzeum postrzeganej jako „instytucja prawdy, piękna i dobra”. Tego rodzaju język potwierdza silną, dydaktyczną misję muzeów, które są również nośnikami „cnót” rozumianych w konfucjańskim sensie³⁵. Badacz mówi również o „misji upowszechniania cnót”, a moralną wartość muzeów upatruje w „wychwalaniu wielkich czynów i cnotliwych postaw”³⁶. Takie ujęcie wskazuje, że wartości, do których odwołują się formuły misji muzeów, mogą być związane z konfucjańskimi ideałami „cnoty” i cywilizowania poprzez kultywowanie określonych praktyk i kontakt z material-

³⁵ D. Su, *op. cit.*, s. 70–73.

³⁶ *Ibidem*, s. 74.

nymi „nośnikami cnoty”³⁷. Teoretyczne powiązania między misją chińskich muzeów w propagandowym i politycznym kontekście a powrotem pewnych elementów konfucjanizmu do dyskursu publicznego we współczesnych Chinach wykraczają poza ramy tego tekstu. Nie ulega jednak wątpliwości, że w kontekście „misji muzeów”, szczególnie tej edukacyjnej, dydaktyczna i umoralniająca retoryka konfucjanizmu bywa coraz częściej stosowana. W pewnym sensie ten właśnie element można uznać za rodzącą się w latach dziewięćdziesiątych „chińską charakterystykę” muzeów — podbudowanie zaczerpniętych z Zachodu koncepcji zarówno elementami socjalistycznej propagandy, jak i (w późniejszym okresie) rodzimymi ideami filozoficznymi mającymi podobny charakter (na przykład elementy konfucjanizmu imperialnego i legizmu uprawomocniające autorytaryzm władzy).

Na początku XXI wieku liczba muzeów nie rosła już w takim tempie jak na przełomie ostatniej dekady XX i pierwszej XXI wieku, niemniej tempo nadal było imponujące. W 2014 roku wśród 4510 zarejestrowanych muzeów w Chinach znajdowały się: 1743 muzea dziedzictwa narodowego, 1840 muzeów historycznych, 411 muzeów sztuki, 196 muzeów przyrodniczych i 320 muzeów innego typu³⁸. Biorąc pod uwagę zarówno kwestie polityczne, jak i kulturalne, w ciągu trzech dekad okresu reform i otwarcia (1980–2010) instytucje muzealne wpisywały się w trzy, szeroko sformułowane koncepcje: „Socjalistycznej cywilizacji duchowej” (*shehui zhuyi jingshen wenming*, 社会主义精神文明), wprowadzonej na początku lat osiemdziesiątych w opisanych warunkach odwilży i początków „gorączki kulturowej”³⁹; „Kultury o chińskich cechach socjalistycznych” (*zhongguo tese de shehui zhuyi wenhua*, 中国特色的社会主义), wprowadzonej za rządów prezydenta Jiang Zemina u schyłku lat dziewięćdziesiątych w reakcji na chińską rzeczywistość po wydarzeniach na placu Tiananmen i w obliczu końca pierwszego etapu reform — a zatem krystalizacji nowego społeczeństwa (szczególnie klasy średniej); wreszcie koncepcji „Kultury socjalistycznej w warunkach wielkiego dobrobytu i rozwoju” (*shehui zhuyi wenhua de da fanrong, da fazhan*, 社会主义文化的大繁荣, 大发展), będącej elementem szerszej idei „Harmonijnego społeczeństwa” (*hexie shehui*, 和谐社会) — sztandarowego projektu prezydentury Hu Jintao, stanowiącego odpowiedź na rosnące problemy rozwarstwienia i nierówności społecznych w pierwszej dekadzie

³⁷ Chodzi o swoisty „pragmatyczny” wymiar etyki konfucjanizmu, przypisujący przedmiotom wartość moralną i zdolność do przenoszenia cnoty w podobny sposób, w jaki przenoszą one znaczenia. Konfucjanizm kładzie nacisk na postrzeganie człowieka w kontekście środowiska materialnego, w którym żyje, wskazując na jego umoralniający charakter.

³⁸ H. Yang, *Emergence and development of China's cultural industry*, [w:] *Development of China's Cultural Industry*, red. J. Chang et al., Beijing 2019, s. 8.

³⁹ J. Liang, J. Hu, *Zhongguo bowuguanshi*, 中国博物馆史 [Historia chińskich muzeów], [w:] *Zhongguo da baike quanshu: Wenwu, bowuguan*, 中国大百科全书: 文物, 博物馆 [Encyklopedia Sinica. Dziedzictwo kulturalne i muzea], red. Q. Hu, Beijing 1998, s. 752.

XXI wieku⁴⁰. Te trzy podejścia stanowią w pewnym sensie teoretyczną podbudowę prawodawstwa porządkującego (przynajmniej w założeniach) rolę, funkcje i strukturę muzeów. Ważnymi elementami, które je łączą, są po pierwsze: spłot pojęć „propagandy” (*xuanchuan*, 宣传), „kultury” (*wenhua*, 文化) i „edukacji” (*jiaoyu*, 教育), pokazujące bliskie relacje między muzeami i KPCh oraz wspomnianą misją budowania określonej narracji historycznej i konstruowania nacjonalistycznej tożsamości narodowej; po drugie: gromadzenie i wystawianie dziedzictwa materialnego dawnych Chin jako podstawa działania. Przy czym dziedzictwo to jest odgórnie regulowanym zbiorem przedmiotów określanych terminem *wenhua yichan* (文化遗产, dziedzictwo narodowe)⁴¹.

Wprowadzenie polityki promowania i gromadzenia starożytności i dziedzictwa dawnych Chin z jednej strony jest związane z misją historyczną, z drugiej wpisuje się w misję propagandową, dając partii skuteczne narzędzie wzmacniania poczucia kulturowej wyższości kultury chińskiej. Kampania rozwoju i ochrony dziedzictwa stanowiła w początkowym etapie wieloaspektową strategię ożywienia kulturowego po upadku rewolucji kulturalnej, w obliczu szybkiej modernizacji oraz starania Chin o dołączenie do społeczności międzynarodowej⁴². Warto jednak pamiętać o problemach, jakich nastęrcza definiowanie i identyfikowanie autentycznego dziedzictwa kulturowego (szczególnie materialnego) dawnych Chin. Chodzi tutaj o sposób, w jaki rozumiane są takie pojęcia, jak: tradycja, dzieło czy kopia, oraz atrybucja wartości w kulturze chińskiej⁴³.

Polityczna doktryna obecnego kierownictwa KPCh ukształtowana pod przewodnictwem Xi Jinpinga przyjęła populistyczną postać. Odwołując się do takich haseł, jak „chińskie odrodzenie” (*Zhonghua Minzu weida fuxing*, 中华民族伟大复兴) czy „chiński sen” (*zhongguo meng*, 中国梦), partia postawiła sobie za cel osiągnięcie „bogatego, potężnego, demokratycznego, cywilizowanego, harmonijnego i nowoczesnego narodu socjalistycznego”. Muzea zostały po raz pierwszy eksplicitnie uczynione elementem planu, jednym z głównych „filarów” rozwoju ChRL (jako

⁴⁰ *Ibidem*. Zob. H. Wu, *Museum and Change: Regional Museums in the People's Republic of China*, Bergen 2011, s. 85–93.

⁴¹ G. Lai, *The emergence of “cultural heritage” in modern China: A historical and legal perspective*, [w:] *Reconsidering Cultural Heritage in East Asia*, red. A. Matsuda, L.E. Mengoni, London 2016, s. 47–85.

⁴² W. Nitzky, *Mediating heritage preservation and rural development: Ecomuseum development in China*, „Urban Anthropology” 41, 2012, nr 2, s. 367–417.

⁴³ Rozważania nad tym zagadnieniem, choć fascynujące, wykraczają poza ramy tego artykułu. Osoby zainteresowane odsyłam do znakomitego eseju Pierre’a Ryckmansa *The Chinese attitude towards the past*, http://www.chinaheritagequarterly.org/articles.php?searchterm=014_chineseAttitude.inc&issue=014 (dostęp: 17.09.2019); artykułu James Cahilla i Jerome Silbergelda *Chinese art and authenticity*, „Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences” 55, 2001, nr 1, s. 17–36; a także książki Marcina Jacobyego, *Powtórzenie i falsyfikat w malarstwie chińskim*, Warszawa 2009.

część „przemysłu kreatywnego”) do 2020 roku⁴⁴. W przeciwieństwie do poprzednich koncepcji, które wybiegały daleko w przyszłość i odwoływały się głównie do wielkich nadziei rozbudzonych przez reformy gospodarcze, współcześnie akcentowane są przede wszystkim elementy trudnej i traumatycznej historii, których przezwyciężanie stanowi ogromne osiągnięcie i dowód wielkości współczesnych Chin. Elementy tej doktryny widoczne są w jeszcze większym nacisku, jaki kładzie się na rozwój „patriotycznych” i „historycznych” narracji muzealnych. W ostatnich latach wiele z opisanych procesów znalazło swoją kulminację w koncepcji „chińskiego snu” lansowanej przez władze. Należy zwrócić uwagę, że koncepcja ta jest głęboko zakorzeniona w intelektualnej i politycznej przeszłości Chin, a jej źródła można doszukiwać się już w pismach wczesnych reformatorów, takich jak Liang Qichao⁴⁵, a nieco później również w politycznej wizji Sun Yat-Sena. Mimo pozornego podobieństwa do idei „amerykańskiego snu” „chiński sen” nie ma wymiaru indywidualnego, ale kolektywny. „Sen”, o którym tutaj mowa, realizowany jest przez cały naród w wymiarze patriotycznym (również przez poparcie dla polityki partii).

Zmiany w muzealnictwie, jakie zaszły od 2013 roku, dotyczyły szczególnie wielkich, państwowych instytucji, takich jak: Muzeum Pałacowe w Pekinie, Muzeum Narodowe czy Muzeum Rewolucji. Placówki te, dotychczas ulegające pewnej stagnacji i realizujące przede wszystkim misję polityczno-propagandową (zgodnie z opisanymi wcześniej założeniami), stały się aktywniejsze i coraz bardziej otwarte rynkowo. Muzea te utrwaliły swoją misję bycia medium, poprzez które ideologia i ideologicznie zdeterminowana wizja rzeczywistości (szczególnie w sferze patriotyzmu i nacjonalizmu) są konstruowane i przekazywane szerokiemu gronu odbiorców, zaczęły jednak zmieniać podejście do środków stosowanych w celu jej realizacji.

Muzea „chińskiego snu” są instytucjami szybko unowocześniającymi się, przyjmującymi coraz częściej postać hybrydycznych przestrzeni wystawienniczych, których zadaniem ma być nie tylko edukacja, lecz także prezentacja określonej wizji „nowych Chin” i przyciąganie klientów rynku kultury. Ważnym krokiem było zwiększenie obecności dużych muzeów państwowych w przestrzeni wirtualnej, szczególnie w mediach społecznościowych. Do wcześniej opisanych elementów współczesnej misji muzeów w ChRL doktryna „chińskiego snu” dodała kreowanie i utrwalanie określonej wizji chińskiej rzeczywistości i przyszłości, a zatem wzbogacenie nacjonalistycznej narracji o element dumy z osiągniętego sukcesu (mimo wszelkim przeciwnościom) i nadziei na wielką przyszłość. Wspomnianą hybrydyczność współczesnych muzeów trafnie ujmują Justin O'Connor i Gu Xin,

⁴⁴ W. Zhang, Ch. Yao, *Xi pledges: Great renewal of Chinese nation*, „People’s Daily” 30.11.2012, <http://en.people.cn/90785/8040389.html> (dostęp: 1.10.2019).

⁴⁵ Q. Liang, *Xin Zhongguo weilai ji*, 新中国未来记 [Przyszłość nowych Chin], [w:] *Wanqing wenxue congchao*, 晚清文学丛钞 [Antologia literatury późnego okresu Qing], red. A. Ying, Beijing 1960.

twierdzący, że zachodzi tu „renegocjacja podziałów pomiędzy politycznie nacechowaną i zdominowaną przez sektor państwowy kulturą a sferą instytucji prywatnych, kształtowaną przez rynek rozrywki i konsumpcję”⁴⁶. Mechanizm ten wyraża się w zależności między kreowaniem kultury na poziomie państwowym pod wpływem określonej ideologii politycznej a jej upowszechnianiem poprzez coraz bardziej zdywersyfikowane muzea publiczne i prywatne, w których nadaje się jej kontekst i wzmacnia za pomocą określonej narracji⁴⁷.

Muzea w służbie dyplomacji — budowanie kulturalnej *soft power*

Ważnym poszerzeniem misji muzeów w okresie reform i otwarcia, szczególnie za rządów Xi Jinpinga, było uczynienie z nich istotnego instrumentu w polityce międzynarodowej. Podstawowym działaniem powiązanim z rolą muzeów w dyplomacji kulturalnej są wystawy (często cykliczne) promujące Chiny w innych krajach. Chińskie muzea chętnie wypożyczają eksponaty za granicę i współtworzą wystawy na temat chińskiego dziedzictwa kulturowego, co jest ważnym elementem budowania wspomnianej *soft power*. Dotyczy to jednak prawie wyłącznie dziedzictwa dawnych i starożytnych Chin, a zatem niewikłanego w bieżącą politykę i niedawną historię. Dziedzictwo to jest bezpieczne ideologicznie i ma pozytywny wpływ na wizerunek Chin za granicą, a jego interpretacja nie wykracza poza przyjęte, naukowe ramy i nie prowokuje pytań na temat chińskiej współczesności. Li Zhi, autor ważnej pracy poświęconej chińskiej dyplomacji kulturalnej, definiuje ją następująco: „dyplomacja rozwinięta poprzez przekazywanie, wymianę i komunikację kulturową oraz wykorzystanie przez państwo suwerennego podejścia kulturowego w celu osiągnięcia określonych celów politycznych w ramach szerszej strategii dyplomatycznej”⁴⁸. Nie trudno dostrzec, jak ważną rolę w tak zdefiniowanej polityce odgrywają odpowiednio skonstruowane kolekcje muzealne. Opowiadając historię i kulturę Chin wyłącznie przez pryzmat ich wielkiej przeszłości i wspaniałego dziedzictwa materialnego, można kreować panujące za granicą nastroje społeczne względem Chin.

W założeniu wystawy muzealne mają być sposobem na oddzielenie misji „budowania pozytywnego wizerunku” ChRL za granicą od partyjnej propagandy. Zdaniem Davida Shambaugh negatywny wizerunek współczesnych Chin wynika z na-

⁴⁶ J. O'Connor, X. Gu, *A new modernity? The arrival of “creative industries” in China*, „International Journal of Cultural Studies” 9, 2006, nr 3, s. 276.

⁴⁷ H. St. John, *Urban (R)evolutions: Museums, Spectacle, and Development in Reform Era China*, Tacoma 2014, s. 15.

⁴⁸ Z. Li, *Wenhua waijiao: yizhong chuanboxue de jiedu*, 文化外交：一种传播学的解读 [Dyplomacja kulturalna. Interpretacyjny sposób komunikacji], Beijing 2005, s. 24.

kładania się na siebie sfer kultury i propagandy, co nietrudno dostrzec chociażby w kinie czy literaturze, dużo łatwiej jednak ukryć w wystawach muzealnych tworzących iluzję obiektywizmu i apolityczności⁴⁹. Dobrym przykładem instrumentalnego traktowania wystaw muzealnych w misji kreowania kulturalnej *soft power* może być cykl wystaw zatytułowanych *The Treasures of China*. Obejmują one około 200 eksponatów, które w pierwszej dekadzie XX wieku były wysyłane do krajów mających szczególne znaczenie dla interesów ChRL (kraje arabskie, Pakistan, Indie, Turcja, liczne kraje europejskie). Ponieważ organizowanie tego rodzaju wystaw wiąże się z wysokimi kosztami, Państwowe Biuro Dziedzictwa Kulturalnego chętnie partycypowało w kosztach tych przedsięwzięć, dzięki czemu takie wystawy jak *The Treasures of China* trafiły również do wielu krajów afrykańskich. Skuteczność tych działań na arenie międzynarodowej, mimo wysiłków i ogromnych środków inwestowanych przez władze, pozostaje jednak dyskusyjna. Współpraca z chińskimi muzeami bywa bardzo trudna, a przedmiotem licznych debat są oskarżenia o ingerencję w działalność instytucji organizujących wystawy chińskiego dziedzictwa za granicą, a nawet negatywny wpływ na ich naukową rzetelność. Relacje z chińskimi muzeami oznaczają w praktyce nie tyle bilateralną wymianę między instytucjami naukowymi, ile relacje z chińskimi władzami państwowymi, które z kolei kierują się pragmatycznym, politycznym podejściem. Bardzo trudno oddzielić od siebie to, co władze ChRL uważają za kulturę rozumianą jako dziedzictwo Chin, od tego, co pojmowane jest jako obraz Chin (na który składają się elementy polityczne i nieuchronnie także propagandowe). Podejście to wyraża koncepcja „zewnątrznego upowszechniania chińskiej kultury” (*wenhua waixun*, 文化外宣), której celem jest nie osiągnięcie zrozumienia pomiędzy kulturami, ale „objaśnienie świata chińskiej specyfiki, również politycznej i ekonomicznej”⁵⁰. Ważnym składnikiem tej koncepcji jest ukazywanie państwa autorytarnego (ChRL) jako państwa „specyficznego” w zdominowanym przez kraje demokratyczne świecie (co jest również wypadkową określonego obrazu chińskiej historii) oraz neutralizowanie wrażenia „chińskiego zagrożenia”, które wyrasta z lęków okresu zimnej wojny⁵¹. Jak pokazują badania, mimo że wystawy organizowane i współorganizowane za granicą służą celom politycznym i propagandowym, ich skuteczność i zakres oddziaływania są ograniczone. Znamienna jest także wyraźna asymetria między liczbą wystaw, które dotyczą chińskiego dziedzictwa kulturowego i starożytności, a tymi prezentującymi sztukę współczesną. Sytuacja ta odzwierciedla opisane podejście władz, które preferują kreowanie obrazu współczesnych Chin poprzez perspektywę historyczną, podczas

⁴⁹ D. Shambaugh, *China Goes Global: The Partial Power*, New York 2013, s. 216–218.

⁵⁰ Y. Liang, *Zhongguo wenhua waixuan yanji*, 中国文化外宣研究 [O zewnętrznym promowaniu chińskiej kultury], Beijing 2010, s. 10.

⁵¹ J.C. Ramo, *The Beijing Consensus*, London, 2004, s. 11–12.

gdy sztuka współczesna może służyć jako bezpośrednie źródło wiedzy o dzisiejszych Chinach⁵².

Miejsca pamięci i muzea powiązane z najnowszą historią Chin, szczególnie historią partii i rewolucji, traktowane są jako instytucje realizujące „misję specjalną” powiązaną z opisanym mechanizmem ścisłej kontroli partii nad narracją dotyczącą jej samej i koniecznością ciągłego legitymizowania jej „przewodniej roli” w warunkach utraty ideologicznych fundamentów komunizmu. KPCh dba o to, by kłopotliwe dla niej kwestie historyczne i polityczne nie były promowane za granicą, dlatego trudno wyobrazić sobie wypożyczanie eksponatów dotyczących historii partii czy takich postaci jak Moa Zedong lub Deng Xiaoping i powierzanie ich kurateli zagranicznych instytucji. W latach dziewięćdziesiątych pojawiła się jednak wyraźna tendencja do zmniejszania nacisku, jaki wcześniej kładziono na przedstawianie Chin jako ofiary zewnętrznej agresji, i położenia akcentu na bardziej heroiczne aspekty walki z tą agresją pod przewodnictwem KPCh. Chińska ekspansja w okresie reform i otwarcia nie ma i nie może mieć charakteru agresywnego i mimo że państwo rozwija coraz większy potencjał militarny, w oficjalnym dyskursie niemal na każdym kroku podkreślany jest „pokojowy rozwój” (*heping fazhan*, 和平发展) i „pokojowy wzrost” (*heping jueqi*, 和平崛起). Silne poczucie dumy z chińskiej tradycji filozoficznej (szczególnie konfucjanizmu) i ugruntowanej w niej moralności działań służą jako istotny składnik promowanej w oficjalnym przekazie „chińskiej specyfiki” życia publicznego i ekonomicznego kraju. Jednocześnie mglista wizja wspólnoty „cywilizacji konfucjańskiej” rozciągającej się na niemal wszystkie państwa Azji Wschodniej służy uzasadnianiu koncepcji przewodniej roli ChRL w regionie. To typowy przykład kulturalnej *soft power* w działaniu w zglobalizowanym świecie i warunkach audiowizualnej kultury, w której budowa mocarstwowej pozycji wspiera się bardziej na przekonywaniu niż podbijaniu obcych.

Rynkowy wymiar misji muzeów we współczesnej ChRL

Nowym elementem misji muzeów, wyraźnie widocznym w koncepcji „Kultury socjalistycznej w warunkach wielkiego dobrobytu i rozwoju”, było otwarcie się na uczestnictwo w rodzącym się rynku kultury. Działo się to między innymi w rezultacie narodzin chińskiego kapitalizmu i wzrostu zapotrzebowania na kulturę jako produktu wśród nowej klasy średniej — posiadającej środki, a zatem aspirującej do osiągnięcia wyższego statusu. Wiązało się to ściśle z pojęciem *suzhi*

⁵² Y. Wu, *The rise of China with cultural soft power in the age of globalization*, „Journal of Literature and Art Studies” 8, 2018, nr 5, s. 763–778; I. d’Hooghe, *The Limits of China’s Soft Power in Europe Beijing’s Public Diplomacy Puzzle*, The Hague 2010.

(素质 — ‘jakość’), odnoszącym się do pozycji społecznej. Termin ten należy łączyć z odradzaniem się klasowości społecznej opartej na zamożności i wykształceniu. Wielu Chińczyków traktuje *suzhi* jako swoisty wskaźnik poziomu życia i przynależności społecznej — często dokonuje się przy tym charakterystycznej stratyfikacji, mówiąc o *suzhi* wysokim, średnim, niskim lub jego braku. Ludzie mający wysokie *suzhi* posiadają również środki materialne, które mogą wydawać na zaspokajanie potrzeb kulturalnych.

Z czysto ekonomicznego punktu widzenia niezwykle ważny był także turystyczny potencjał wielkich muzeów, szczególnie nastawianie ich na gości z całego świata⁵³. Rosnący rynek konsumencki spowodował, że dotychczas odgórnie stymulowany boom muzealny zaczął przyjmować niespotykaną w poprzednich dekadach formę działalności prywatnej, półprywatnej oraz lokalnej. Przed latami dziewięćdziesiątymi dominującą formą muzeów były wielkie państwowe instytucje określane jako „ogólne” czy też „kompleksowe” (*zonghexing bowuguan*, 综合性 博物馆), budowane przede wszystkim w dużych miastach, szczególnie stolicach prowincji. Instytucje te dysponowały ogromnymi środkami i mogły sobie pozwolić na prowadzenie rozległej działalności wydawniczej i otwieranie filii, były jednak obciążone narzuconą im polityczną misją. Widoczna, stymulowana przez rynek dywersyfikacja spowodowała dość szybki rozwój muzeów na poziomie lokalnym⁵⁴. Dominowały tutaj i dominują nadal wyspecjalizowane, niewielkie placówki, często o charakterze niszowym, których dotychczas brakowało w Chinach. Obok muzeów prezentujących historię lokalnych instytucji często pojawiają się muzea prywatne, będące w istocie otwartymi dla zwiedzających kolekcjami sztuki⁵⁵. Również na poziomie lokalnym (chodzi głównie o prowincje i miasta wydzielone) widoczna jest polityczna i nacjonalistyczna misja muzeów (choć nie tak silnie egzekwowana jak na poziomie ogólnokrajowym). Dotyczy to szczególnie mniejszości etnicznych. Muzea dokumentujące 55 oficjalnie uznawanych mniejszości, a także parki tematyczne i skanseny prezentujące ich kulturę stanowią atrakcję turystyczną, przynoszącą zyski lokalnym społecznościom. Promocja lokalności w kontekście całości, jaką stanowią „Wielkie Chiny”, w myśl zasady „jedność w etnicznej różnorodności” (*tongyi duo minzu guojia*, 统一多民族国家) służy istotnemu celowi konsolidowania narodowej wspólnoty i wzmacniania jej poczucia⁵⁶. W tym kontekście należy pamiętać także o wyjątkowo problematycznych kwestiach „etnicznych”, takich jak Tybet czy Xinjiang⁵⁷. Bu-

⁵³ G. Wang et al., *Understanding the indigenous Chinese concept of suzhi (素质) from an HRM perspective*, „Journal of Chinese Human Resource Management” 5, 2014, nr 2, s. 98–114.

⁵⁴ K. Denton, *op. cit.*, s. 5–6.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ K. Y. Kim, *Multiculturalism and museums in China*, „University of Michigan Working Papers in Museum Studies” 2011, nr 7, s. 2.

⁵⁷ Obydwa wymienione regiony autonomiczne ChRL zostały przyłączone siłą i nadal są obszarami otwartych konfliktów etnicznych między ludnością lokalną (Tybetańczykami w Tybecie oraz

dowanie narracji przedstawiających kulturę tybetańską czy ujgurską jako silnie powiązaną z chińską i przez to „zintegrowaną” w ramach Chin pomaga w budowaniu mitu jedności narodowej⁵⁸.

Innym przykładem lokalnej misji muzeów mogą być placówki powiązane z konkretnymi firmami i zakładami produkcyjnymi. Z jednej strony służą one oczywiście celowi budowania pozytywnego wizerunku konkretnych marek, tak jak ma to miejsce w warunkach innych gospodarek kapitalistycznych. Z drugiej strony, ważny jest socjalistyczny aspekt pracy robotników budujących dany zakład, jego prestiż i siłę rynkową. Jednocześnie z reguły podkreślony zostaje konsolidujący aspekt polityczny w postaci wskazania na politykę partii i wzrost gospodarczy okresu reform i otwarcia jako źródła współczesnego sukcesu chińskich przedsiębiorstw oraz (co oczywiste) dobrobytu pracowników, a szerzej — wszystkich Chińczyków⁵⁹. W obliczu problemów społecznych i nierówności, jakie towarzyszą gwałtownemu rozwojowi gospodarczemu Chin, tego rodzaju narracja służy zapewnieniu obywateli o słuszności reform i konieczności ponoszenia pewnych ofiar dla większego dobra. Innym przykładem podobnego przekazu są chińskie muzea nauki i techniki, które cieszą się ogromną popularnością i znajdują się w czołówce najbardziej zaawansowanych instytucji kultury w Chinach. Ich udział w misji politycznej skupia się na ukazywaniu materialnej strony przemian zachodzących pod kierownictwem partii. Ma to również swój wymiar nacjonalistyczny — akcentowanie rozwoju technologii kosmicznych, lotnictwa, energetyki i elektroniki o rdzennie chińskim rodowodzie, ukazywanie samotnej walki chińskich naukowców i inżynierów o osiągnięcia techniczne i przemysłowe mimo takich przeciwności, jak embargo i brak środków, wzmacniają dumę narodu z wkładu, jaki Chiny wnoszą w rozwój całej ludzkości. W tym kontekście często pojawia się pojęcie „zaawansowanej cywilizacji” (*Xianjin wenming*, 先进文明). Chiny wreszcie wychodzą ze „stulecia upokorzeń” i w niczym nie ustępują ani Zachodowi, ani Japonii. Nawet gmachy muzeów nauki i techniki lokalizowane są z reguły w otoczeniu nowoczesnych budynków i same mają niezwykle futurystyczną architekturę, powodując u odwiedzających wrażenie „zaawansowania” Chin.

W ramach procesu zwiększania atrakcyjności rynkowej muzea na przełomie lat dziewięćdziesiątych i pierwszych lat XX wieku stały się ważnym składnikiem kapitału kulturowego na poziomie lokalnym, szczególnie w gospodarkach miejskich. Muzea, parki tematyczne i co ciekawe, również miejsca pamięci pomagają w działalności marketingowej, czyniąc miasta i regiony bardziej rozpoznawalnymi i wyróżniającymi się na rynku turystycznym. Przykładem może być miasto Wuhan, w którym działało już jedno z wielu Muzeów Rewolucji Xinhai. Aby je wyróżnić w skali ogólnokrajowej i uczcić setną rocznicę rewolucji, w 2011 roku skupiono

Ujgurami w Xinjaing) a napływającymi do nich Chińczykami Han. Tereny te są także intensywnie i agresywnie sinizowane, co zagraża lokalnej kulturze.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ K. Denton, *op. cit.*, s. 5–6.

się na promowaniu pojedynczego wydarzenia — tak zwanego powstania w Wuchangu, które niekiedy uważane jest za pierwszy akt wybuchu rewolucji w 1911 roku. Ukuto przy tym nośne hasło „kultury bycia pierwszym buntownikiem” (*di yi ge fanpan zhe*, 第一个反叛者) odnoszące się do samego miasta jako kolebki rewolucji. Innym przykładem może być Anyang, stosunkowo mało znaczące miasto w prowincji Henan, znane jako stolica starożytnej dynastii Shang (XVI wieku p.n.e.–1046 roku p.n.e.) i ważne stanowisko archeologiczne, gdzie odnaleziono pierwsze kości wróżebne z inskrypcjami stanowiącymi najstarsze znane przykłady chińskiego pisma. Lokalne władze utworzyły tu duże i nowoczesne Muzeum Znaków (*Zhongguo wenzi bowuguan*, 中国文字博物馆) oraz park tematyczny Yinxu skupiający się na kulturze okresu Shang. W ciągu zaledwie kilku lat Anyang stał się jedną z głównych atrakcji całej prowincji, przyciągając rzesze turystów i dalsze inwestycje.

Zachodni krytycy chińskiego „boomu” muzealnego zwracają jednak uwagę na to, że gigantyczne, niezwykle nowoczesne gmachy nowych muzeów, powstające w wielkich miastach i na głębokiej prowincji, często są niemal puste, ponieważ brakuje wystarczająco bogatych kolekcji, by je wypełnić. Wielu wskazuje, że ChRL nie może „kupić sobie kultury” poprzez budowę nowych instytucji muzealnych, a wspomniany *boom* czy też „gorączka” muzealna często mylone są z hossą na rynku deweloperskim i chęcią przyciągania inwestycji przez lokalne władze⁶⁰. Kuriozalnym przykładem tej sytuacji może być muzeum Jibaozhai (冀宝斋博物馆) otwarte w 2010 roku w miejscowości Erpu, nieopodal miasta Jizhou w prowincji Hebei. Placówka — budowana pospiesznie, przy wsparciu inwestorów, którzy spodziewali się szybkiego zysku — nie miała bowiem oparcia w żadnym lokalnym dziedzictwie historycznym czy archeologicznym, a mimo tego w dwunastu salach wystawienniczych zgromadzono ponad 40 tysięcy eksponatów. W 2013 roku wyszło na jaw, że większość z wystawianych przedmiotów to współczesne podróbki (w większości wypadków bardzo złej jakości), a cała instytucja to wielkie oszustwo finansowe. Zdarzenie to można uznać za przykład takich negatywnych tendencji, jak pauperyzacja misji i nadużycia finansowe, które są ubocznymi skutkami urynkowienia muzeów⁶¹.

Dobrym przykładem rynkowej transformacji instytucji muzealnej zachodzącej poprzez znaczne poszerzenie jego pierwotnej misji może być Muzeum Pałacowe w Pekinie. Od 2012 roku, pod przewodnictwem nowego dyrektora Shan Jixianga, instytucja ta zaczęła otwierać się na promocję własnej działalności przez sprzedaż najrozmaitszych produktów i dynamiczną kampanię w mediach społecznościowych. Działania te były niewątpliwie wzorowane na instytucjach muzealnych w krajach europejskich i USA. Założeniem było uczynienie najrozmaitszych ga-

⁶⁰ D. Howarth, *China “can’t buy culture” with museum boom, say critics*, „deZeen” 11.11.2015, <https://www.dezeen.com/2015/12/11/new-chinese-museums-construction-boom-opening-money-cant-buy-culture-china/> (dostęp: 3.08.2019).

⁶¹ <https://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/asia/china/10182088/Chinese-museum-found-with-40000-fake-exhibits-forced-to-close.html> (dostęp: 18.09.2019).

dzetów i produktów promocyjnych fizycznymi nośnikami edukacyjnej i popularyzatorskiej misji muzeum przy jednoczesnym zwiększeniu jego konkurencyjności i widoczności na rynku kultury. Nośnym hasłem, które przyświecało tym kampaniom marketingowym, było „zabranie do domu części kultury Muzeum Pałacowego”⁶². W 2018 roku Muzeum Pałacowe sprzedało 10 500 różnych materiałów promocyjnych i produktów (również za pomocą sklepu internetowego Weibo), co przyniosło przeszło 1,5 miliarda RMB zysku⁶³. Wiele z tych produktów było chwalonych za estetykę i jakość wykonania. Działania te zainspirowały także inne „kompleksowe muzea” (szczególnie w stolicach prowincji, co wiąże się też z promowaniem lokalności). Badania pokazują ponadto, że oferowanie szerokiej gamy produktów, w tym kosmetyków, a nawet odzieży, przyczyniło się do zwiększenia popularności muzeum wśród młodych ludzi⁶⁴.

Ten model biznesowy opierający się na prestiżu instytucji, jaką jest Muzeum Pałacowe, bywa jednak krytykowany. Kontrowersje budzą działania, które traktowane są jako przekroczenie granic komercjalizacji oraz traktowanie dziedzictwa Chin jako towaru. Już w 2007 roku pod wpływem ostrej krytyki mediów zamknięto otwartą na terenie Zakazanego Miasta kawiarnię sieci Starbucks⁶⁵. W ostatnich latach, mimo sukcesów i rosnącej sprzedaży, kampanie marketingowe oparte na coraz szerszej ofercie towarów rodzą obawy dotyczące pauperyzacji i trywializacji zarówno instytucji muzeum, jak i samego dziedzictwa, stanowiącego inspirację dla sprzedawanych produktów.

Muzea historii naturalnej również mają swoją polityczno-propagandową misję⁶⁶. Z jednej strony są placówkami pokazującymi wspaniałą przyrodę i dziedzictwo naturalne ogromnego kraju, dzięki czemu przyciągają rzesze turystów i stanowią jedne z bardziej dochodowych atrakcji kulturalnych. Z drugiej jednak są swoistą wymówką i usprawiedliwieniem dla władz, które mierzą się z coraz większym problemem degradacji środowiska związanej z szybkim rozwojem gospodarczym. Państwowa polityka ochrony środowiska jest w ChRL prowadzona dość nieudolnie i nie przynosi najlepszych rezultatów. Problem skażenia środowiska i wymierania gatunków stał się w drugiej połowie pierwszej dekady XX wieku kwestią drażliwą społecznie i wywołującą liczne kontrowersje na poziomie lokalnym. W wielu wypadkach na podjęcie odpowiednich działań i ratowanie

⁶² L. Yuan, *Palace Museum seeks new ways to make culture come alive*, „Chinese Social Sciences Today” 13.10.2016, <http://www.csstoday.com/Item/3911.aspx> (dostęp: 3.08.2019).

⁶³ J. Tu, L. Liu, C. Yang, *A study on consumers' preferences for the Palace Museum's cultural and creative products from the perspective of cultural sustainability*, „Sustainability” 11, 2019, nr 13, s. 4, <https://www.mdpi.com/2071-1050/11/13/3502> (dostęp: 3.08.2019).

⁶⁴ *Ibidem*, s. 20–21.

⁶⁵ H. Wang, *A developed business model of The Palace Museum and the China time-honored brands: The future of the intellectual property franchising*, s. 17, <https://cottonut.files.wordpress.com/2018/08/a-developed-business-model-of-the-palace-museum-edited-lasttry.pdf> (dostęp: 3.09.2019).

⁶⁶ K. Denton, *op. cit.*, s. 5–6.

zagrożonego środowiska jest już za późno. Muzea historii naturalnej nie tylko dokumentują, ale i prowadzą działalność o charakterze edukacyjnym i aktywnie biorą udział w wysiłkach konserwacyjnych. Znamienne jest, że duże, nowoczesne placówki tego typu pojawiają się bardzo szybko tam, gdzie jakiś gatunek wymiera lub jest zagrożony. Na przykład Muzeum Cywilizacji Changjiang (Yangzi) w Wuhanie poświęca znaczną część swojej stałej ekspozycji, zatytułowanej *Pieśń rzeki Changjiang — podróż cywilizacji*, dokumentacji malejącej bioróżnorodności rzeki i pokazywaniu krytycznie zagrożonych lub funkcjonalnie wymarłych gatunków, takich jak rzeczny delfin baiji, jesiotry czy wiosłonosy. Akcent położony jest tu jednak zdecydowanie na optymistyczną wizję, opisywaną za pomocą sloganu „Woda odżywia ludzi, ludzie tworzą cywilizację, a cywilizacja integruje się z ekologią”. Wymieranie gatunków zostaje tym samym zredukowane do faktu statystycznego, wpisane w globalne tendencje i zjawiska, a ludzka cywilizacja wpisana w szeroko pojętą „naturę” i „środowisko rzeki”, co umożliwia wykluczenie jej jako głównej przyczyny katastrofy ekologicznej⁶⁷. Przez uwypuklenie wysiłków konserwacyjnych wystawa egzemplifikuje starania władz, które uczyniły wszystko, co możliwe, jednak nie zdołały zahamować naturalnych procesów. Ta przewrotna strategia powtarzana jest w wielu podobnych placówkach, na przykład w muzeach oceanograficznych czy Muzeum Pandy Wielkiej w rezerwacie Wolong.

Podsumowanie

Omówienie przemian misji chińskich muzeów w ciągu ich blisko stuletniej historii jest zadaniem niełatwym i bez wątpienia wymaga znacznie dokładniejszego zbadania. Mimo pozornej jasności celów stawianych przed muzeami przez władze ich rola i funkcjonowanie okazują się znacznie bardziej złożone, niż można by przypuszczać. Współczesna misja muzeów jest w pewnym sensie hybrydyczna, składa się na nią wiele celów spajanych jednak przez politykę państwa zmierzającą do osiągnięcia określonych efektów w wymiarze społecznym. Muzeum jawi się przede wszystkim jako narzędzie Komunistycznej Partii Chin w jej wielkim projekcie inżynierii społecznej, opartym na „przekazywaniu kultury masom”, wpajaniu im ideologicznej „poprawności” i patriotycznego entuzjazmu oraz podtrzymywaniu monopolu władzy. Ważnym elementem tak pojętej misji jest także wybiórczość w doborze elementów narracji i składających się na nie artefaktów i tym samym formowanie selektywnego dyskursu historycznego. Marzia Varutti uważa, że poprzez procesy zapamiętywania, zapominania i wyobrażania muzea w Chinach konstruują tożsamość kulturową i narodową zgodnie z ideologicznymi

⁶⁷ <https://www.watermuseums.net/museum/the-changjiang-civilization-museum/> (dostęp: 3.08.2019).

zasadami leżącymi u podstaw chińskiej polityki. A zatem misja muzeów w Chinach „jest zakorzeniona w logice kontrolowanych przez państwo jednoznacznych wielkich narracji”, a przedstawienie przeszłości i tożsamości, w szczególności mniejszości etnicznych, jest uzależnione od państwowych interpretacji. Ponieważ muzeum pozycjonuje mniejszości etniczne i określa różnorodność kulturową, przyczynia się do instytucjonalizacji tożsamości i budowania kolektywnego dziedzictwa narodowego⁶⁸. Misja ochrony dziedzictwa narodowego i skarbów chińskiej kultury, choć ważna, jest przy tym drugorzędna wobec misji opowiadania historii. Równie ważnym elementem misji współczesnych chińskich muzeów, wynikającym bezpośrednio z rosnącej roli, jaką ChRL odgrywa w zglobalizowanym świecie, jest budowanie kulturowej *soft power*. Współpraca międzynarodowa i zagraniczne wystawy nadal są traktowane przez chińskie władze jak użyteczne narzędzie kształtowania wizerunku Chin za granicą, mimo że skuteczność tego rodzaju działań jest dyskusyjna. W okresie reform i otwarcia misja muzeów stopniowo stawała się coraz silniej związana z rynkiem kultury, rozwojem gospodarczym i innowacyjnością. Chińskie muzea ulegały dywersyfikacji rynkowej, odpowiadając na nowe zapotrzebowania konsumentów.

Wydaje się, że szczególnie w ostatnich latach chińskie muzea przyjmują postać prężnie działających publicznych przedsiębiorstw kulturalnych sprzedających odwiedzającym określony produkt. Element rynkowy i komercyjny staje się przy tym elementem stabilizującym potencjalne napięcie między edukacyjnym i naukowym a politycznym aspektem misji muzeów. Dzieje się tak, ponieważ w warunkach prężnie działającego rynku i znakomicie sprzedających się „atrakcji muzealnych” sprzeciw wobec upolitycznienia przekazu i instrumentalnego traktowania muzeów wydaje się mało prawdopodobny. Muzea działają dwutorowo — jako instytucje kultury i nauki służące państwu i partii oraz jako kulturalne atrakcje. Mimo rozwoju prywatnych muzeów nadal ponad 80% wszystkich instytucji muzealnych w Chinach należy do państwa. Dlatego też można uznać, że misja państwowych muzeów ma uniwersalny charakter. Można przypuszczać, że ze względu na ich propagandowy charakter w przyszłości muzea w ChRL wciąż będą rozwijane i finansowane przez państwo, a ich misja będzie coraz bardziej poszerzana. Wydaje się, że najważniejszym obszarem funkcjonowania chińskich muzeów w przyszłości będzie wspomniana hybrydyczna przestrzeń między rynkiem kultury a sferą polityki i propagandy. Wielkie muzea agresywnie wkraczające w ostatnich latach na rynek jako prężne przedsiębiorstwa wyznaczają silny trend, za którym podążają mniejsze instytucje prowincjonalne. Podporządkowanie muzeów prawom rynku i ogromne tempo nowych inwestycji, realizowanych przez lokalne władze pragnące partycypować w potencjalnych zyskach, jest jednak zjawiskiem fundamentalnie negatywnym. Wiele spośród nowych chińskich instytucji powstających na fali „gorączki muzealnej” nie ma stosownej podbu-

⁶⁸ M. Varutti, *The politics of imagining and forgetting in Chinese ethnic minority museums*, „Outlines — Critical Practice Studies” 12, 2010, nr 2, s. 69–82.

dowy naukowej i kadrowej, często brakuje im także samych kolekcji. Jasno rysuje się więc tutaj potrzeba szerszej dyskusji na temat skutków tego zjawiska we współczesnych Chinach oraz dalszych ścieżek rozwoju nie tylko rynku i polityki muzeów, lecz także ich kulturalnej i intelektualnej misji.

History, nation and nationalism: The evolution of the mission of Chinese museums in the context of the contemporary museum “fever” in the People’s Republic of China

Abstract

The peculiar “museum boom” in the People’s Republic of China (PRC) attracts much attention from Western researchers. This phenomenon is undoubtedly linked to the cultural shift towards national and cultural heritage promoted by the authorities, which in turn is an important element of the nationalist political ideology. This policy is becoming more and more important in the last three decades of the reform and opening-up period. Museums, like the concept of a “nation” and the nationalist ideology, came to China from the West at about the same time and in a similar political and intellectual context, which meant that the museums quickly became entangled in politics and propaganda. This situation, strengthened even further in the communist period, led to the creation of a very specific form of state-controlled museology. Nowadays, museums and associated thematic parks play a key role in the strategy of developing the culture of the Chinese government, the project of “management and social order.” In this context, these institutions form part of an important mission entrusted to them by the party — the mission of building a new cultural and historical narrative serving the needs of the “new China.” The mission of various types of museums in contemporary China is shaped by overlapping political, economic, ideological and even moral dimensions. It is an important element of the *soft power* of modern China, which is also an important global symbol of China, attracting millions of foreign tourists a year. In this dimension, the museum’s mission is significantly expanded, it becomes a tool for building an international position and prestige. The aim of the article was to look at the history of Chinese museums in the 20th century in the context of continuity and changeability of the missionary dimension of their functioning, and to conduct a critical analysis of this missionary dimension in the unique conditions of “capitalism with Chinese characteristics” in the contemporary PRC.

Keywords: China, museum, museology, missions, nationalism, missionary

Bibliografia

- Barnes A.J., *Museum Representations of Maoist China: From Cultural Revolution to Commie Kitsch*, Surrey 2014.
Cahill J., Silbergeld J., *Chinese art and authenticity*, „Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences” 55, 2001, nr 1.

- Denton K., *Exhibiting the past: China's Nanjing Massacre Memorial Museum*, „The Asia-Pacific Journal” 12, 2014, z. 20, nr 2, <https://apjff.org/2014/12/20/Kirk-A.-Denton/4117/article.html> (dostęp: 3.08.2019).
- d'Hooghe I., *The Limits of China's Soft Power in Europe Beijing's Public Diplomacy Puzzle*, The Hague 2010.
- Gamble J., *Shanghai in Transition: Changing Perspectives and Social Contours of a Chinese Metropolis*, New York-London 2003.
- Hai R., *Economies of Culture: Theme Parks, Museums, and Capital Accumulation in China, Hong Kong, and Taiwan*, Seattle 1998.
- Hai R., *Museums*, [hasło w:] *Encyclopedia of Modern Chinese Culture*, red. E.L. Davis, New York 2005.
- Howarth D., *China “can't buy culture” with museum boom, say critics*, „deZeen” 11.11.2015, <https://www.dezeen.com/2015/12/11/new-chinese-museums-construction-boom-opening-money-cant-buy-culture-china/> (dostęp: 3.08.2019).
- Jacoby M., *Powtórzenie i falsyfikat w malarstwie chińskim*, Warszawa 2009.
- Kasarek L., *Totemy życia. Chińska literatura poszukiwania korzeni*, Warszawa 2000.
- Kim K.Y., *Multiculturalism and museums in China*, „University of Michigan Working Papers in Museum Studies” 2011, nr 7.
- Lai G., *The emergence of “cultural heritage” in modern China: A historical and legal perspective*, [w:] *Reconsidering Cultural Heritage in East Asia*, red. A. Matsuda, L.E. Mengoni, London 2016.
- Li Z., *Wenhua waijiao: yizhong chuanboxue de jiedu*, 文化外交：一种传播学的解读 [Dyplomacja kulturalna. Interpretacyjny sposób komunikacji], Beijing 2005.
- Liang J., Hu J., *Zhongguo bowuguanshi*, 中国博物馆使 [Historia chińskich muzeów], [w:] *Zhongguo da baike quanshu: Wenwu, bowuguan*, 中国大百科全书：文物，博物馆 [Encyklopedia Sinica. Dziedzictwo kulturalne i muzea], red. Q. Hu, Beijing 1998.
- Liang Y., *Zhongguo wenhua waixuan yanjiu*, 中国文化外宣研究 [O zewnętrznym promowaniu chińskiej kultury], Beijing 2010.
- Liang Q., *Xin Zhongguo weilai ji*, 新中国未来记 [Przyszłość nowych Chin], [w:] *Wanqing wenxue congchao*, 晚清文学丛钞 [Antologia literatury późnego okresu Qing], red. A. Ying, Beijing 1960.
- Lu T., *Museums in China: Power, Politics and Identities*, New York 2014.
- Łakomska B., *The beginnings of art: History and connoisseurship in ancient China*, „Roczniki Humanistyczne” 9, 2014.
- Matten M., *China is the China of the Chinese — the concept of nation and its impact on political thinking in modern China*, „Oriens Extremus” 2012, nr 52.
- Mitter R., *Educating citizens through war museums in modern China*, [w:] *Manufacturing Citizenship: Education and Nationalism in Europe, South Asia and China*, red. V. Benei, Florence 2005.
- Nitzky W., *Mediating heritage preservation and rural development: Ecomuseum development in China*, „Urban Anthropology” 41, 2012, nr 2.
- O'Connor J., Gu X., *A New modernity? The arrival of “creative industries” in China*, „International Journal of Cultural Studies” 9, 2006, nr 3.
- Ramo J.C., *The Beijing Consensus*, London 2004.
- Ryckmans P., *The Chinese attitude towards the past*, http://www.chinaheritagequarterly.org/articles.php?searchterm=014_chineseAttitude.inc&issue=014 (dostęp: 17.09.2019).
- Shambaugh D., *China Goes Global: The Partial Power*, New York 2013.
- St. John H., *Urban (R)evolutions: Museums, Spectacle, and Development in Reform Era China*, Tacoma 2014.

- Su D., *Museums and museum philosophy in China*, „Nordisk Museologi” 1995, nr 2.
- Tai L., *Shanghai's Zikawei Museum (1868–1952): Jesuit contributions to the study of natural history in China*, „Asia Major” 30, 2017, nr 1.
- Tu J., Liu, L., Yang C., *A study on consumers' preferences for the Palace Museum's cultural and creative products from the perspective of cultural sustainability*, „Sustainability” 11, 2019, nr 13, <https://www.mdpi.com/2071-1050/11/13/3502> (dostęp: 3.08.2019).
- Varutti M., *Museums in China: The Politics of Representation after Mao*, Woodbridge-Suffolk, 2014.
- Varutti M., *The politics of imagining and forgetting in Chinese ethnic minority museums*, „Outlines — Critical Practice Studies” 2010, nr 2.
- Vicker E., *Transcending victimhood: Japan in the public historical museums of Taiwan and the People's Republic China*, „China Perspectives” 2013, nr 4.
- Wang G., Lamond, G., Worm, D., Gao, V., Yang, W.S., *Understanding the indigenous Chinese concept of suzhi (素质) from an HRM perspective*, „Journal of Chinese Human Resource Management” 5, 2014, nr 2.
- Wang H., *A developed business model of The Palace Museum and the China time-honored brands: The future of the intellectual property franchising*, <https://cottonut.files.wordpress.com/2018/08/a-developed-business-model-of-the-palace-museum-edited-lasttry.pdf>. (dostęp: 3.08.2019).
- Wu H., *Museum and Change: Regional Museums in the People's Republic of China*, Bergen 2011.
- Wu Y., *The rise of China with cultural soft power in the age of globalization*, „Journal of Literature and Art Studies” 8, 2018, nr 5.
- Yang H., *Emergence and development of China's cultural industry*, [w:] *Development of China's Cultural Industry*, red. J. Chang, J. Li, T. Xu, H. Yang, Beijing 2019.
- Yong D., *Guwu chenliesuo de xingshuai ji qi lishi diwei pingshu*, 古物陈列 所的兴衰及其历史地位述评 [Historia hal wystawienniczych dla antyków i ich historyczne znaczenie], „Gugong Bowuyuan Yuankan” 故宫博物院院刊 2004, nr 5.
- Yuan L., *Palace Museum seeks new ways to make culture come alive*, „Chinese Social Sciences Today” 13.10.2016, <http://www.csstoday.com/Item/3911.aspx> (dostęp: 3.08.2019).
- Zhao F., *Rethinking The Early Modern Museums in China in The Context of The Contemporary Chinese Museum Boom*, Phoenix 2016.
- Zhang W., Yao Ch., *Xi pledges: Great renewal of Chinese nation*, „People's Daily” 30.11.2012, <http://en.people.cn/90785/8040389.html> (dostęp: 1.10.2019).

Źródła internetowe

- http://www.chinadaily.com.cn/china/19thcpnationalcongress/node_53010539.htm (dostęp: 2.08.2019).
- <https://icom.museum/en/activities/standardguidelines/museum-definition/> (dostęp: 3.08.2019).
- <https://www.mdpi.com/2071-1050/11/13/3502> (dostęp: 3.08.2019).
- <https://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/asia/china/10182088/Chinese-museum-found-with-40000-fake-exhibits-forced-to-close.html> (dostęp: 18.09.2019).
- <https://www.watermuseums.net/museum/the-changjiang-civilization-museum/> (dostęp: 2.08.2019).

ERRATA

Strona	Wers	Jest	Powinno być
196	30	Donghai wskazuje	Su wskazuje
197	12–13	na przełomie ostatniej dekady XX i pierwszej XXI wieku	w latach dziewięćdziesiątych albo pod koniec XX wieku
201	6	w pierwszej dekadzie XX wieku	w pierwszej dekadzie XXI wieku
204	32	pierwszych lat XX wieku	pierwszych lat XXI wieku
206	30–31	w drugiej połowie pierwszej dekady XX wieku	w drugiej połowie pierwszej dekady XXI wieku

„Prace Kulturoznawcze” 23, 2019, nr 2–3. *Kultura misji*, pod redakcją Jacka Małczyńskiego i Renaty Tańczuk.