



ZBIÓR WIADOMOŚCI
DO ANTROPOLOGII
MUZEALNEJ

Nr 2/2015



POLSKIE TOWARZYSTWO LUDOZNAWCZE
WROCLAW 2015

WYDAWCA

Polskie Towarzystwo Ludoznawcze
ul. Szczytnicka 11, 50-382 Wrocław
tel. 71 321 16 10, fax 71 321 16 14

RADA NAUKOWA

Zofia Sokolewicz – Przewodnicząca Rady
Janusz Barański, Maria Lipok-Bierwiazzonek
Amarewar Galla (Kopenhaga), Barbara Glowczewski (Paryż)
Michał Buchowski, Lech Mróz, Antoni Pelczyk
Jan Świąch, Maria Wrońska-Friend (Townsville)

REDAKCJA

Katarzyna Barańska – redaktor naczelny
Damian Kasprzyk – sekretarz redakcji
Marcin Lutomiński – redaktor językowy
Hubert Czachowski, Ewa Klekot, Anna Nadolska-Styczyńska

SKŁAD I ŁAMANIE

Tomasz Pietras

PROJEKT GRAFICZNY STRONY I LOGO PISMA

Patrycja Koszyk

Archiwalne zdjęcia wykorzystane w szacie graficznej periodyku
pochodzą ze zbiorów Muzeum Wsi Mazowieckiej w Sierpcu

Pierwotną wersją pisma „Zbiór Wiadomości do Antropologii Muzealnej”
jest wersja internetowa

© Copyright by Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Wrocław 2015



ISSN 2391-6869

ADRES REDAKCJI

Uniwersytet Łódzki
Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej
ul. Pomorska 149/153, 90-236 Łódź
tel. 42 635 61 59, zwam@ptl.info.pl



SPIS TREŚCI

Słowo od Redakcji (**Katarzyna Barańska**) 5

ARTYKUŁY

Renata Tańczuk, Kolekcjonowanie jako doświadczenie haptyczne 9

Małgorzata Jaszczołt, Dobrostan muzeów prywatnych. Refleksje okołomuzealne 29

Maria Wrońska-Friend, Przedmiot szczególnej troski: objekty *sacrum* w muzeum 55

MATERIAŁY Z DYSKUSJI PANELOWEJ NA PIERWSZYM KONGRESIE ANTROPOLOGICZNYM ZORGANIZOWANYM PRZEZ POLSKI INSTYTUT ANTROPOLOGII (WARSZAWA 23–25 X 2013)

Hubert Czachowski, Olga Kwiatkowska, Wprowadzenie: Antropolog w pracy muzealnej – ratownik, animator czy badacz? 79

Magdalena Sacha, Muzea wobec utraty. Strategie (re-)konstrukcji dziedzictwa utraczonych ojczyzn na przykładzie muzeów w Polsce i w Niemczech 83

Katarzyna Maniak, *Present perfect continuous* – przeszłość i teraźniejszość w budowaniu kolekcji muzealnej 103

Anna Weronika Brzezińska, O relacji muzealnik – twórca ludowy i korzyściach z niej płynącej 113

Katarzyna Barańska, „Boh trojcu lubit” czyli antropolog w muzeum 121

Summary 129

SACRUM W MUZEUM – PO SPOTKANIU W PIENIĘŻNIE...

Anna Nadolska-Styczyńska, Wprowadzenie: „Sacrum w Muzeum”. Dyskusja o naruszeniu sfery świętości 131

Katarzyna Barańska , „Sacrum w muzeum”, notatki do dyskusji w czasie seminarium w Pieniężnie, czerwiec 2014	137
Jacek Jan Pawlik , Sacrum w muzeum?	141
Ewa Prądyńska , Sacrum w Muzeum – głos w dyskusji	145
Alicja Mironiuk-Nikolska , Ludowa sztuka o charakterze sakralnym w muzeach etnograficznych	151
Krystyna Stawecka , Ikony z przemytu a kolekcja muzealna – etyczne i prawne problemy związane z pozyskiwaniem, przechowywaniem i udostępnianiem takich obiektów na przykładzie zbioru Muzeum Ikon w Supraślu – głos w dyskusji	157
Anna Nadolska-Styczyńska , Sacrum w muzeum. Refleksje muzealnika	163
Summary	173

WOKÓŁ JEDNEJ WYSTAWY

Erica Lehrer , Niepokojące pamiątki: kurator i muzeum w strefie konfliktów kulturowych (tłum. Ewa Klekot)	175
Jacek Waltoś , Zastępcza obecność	201
Magdalena Zych , Pytania pomocnicze	205
Ewa Klekot , Żyd na szczęście	211
Summary	221

RECENZJE I SPRAWOZDANIA

O prawie do młodości, wolności i kontestacji. Wystawa czasowa <i>Lokalny pejzaż kontrkultury. Peace, Love i PRL</i> , Muzeum Etnograficzne im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu (Damian Kasprzyk)	223
Protokół z zebrania Sekcji Muzeologicznej przy ZG PTL, Lublin, 20 września 2014 r. (Małgorzata Oleszkiewicz)	241
Noty o autorach	245



Szanowni Państwo!

Pwa lata temu, kiedy rozpoczynaliśmy pracę nad powołaniem nowego czasopisma muzeologicznego, byliśmy niepewni czy sprawę uda się doprowadzić do pomyślnego zakończenia. Kontrowersje budził zarówno wybrany przez nas tytuł czasopisma, przez niektórych postrzegany jako staroświecki, jak i planowana zawartość, którą niektórzy z naszych rozmówców postrzegali jako nieinteresującą i wieszczyli nam brak zainteresowania czytelników. Nie mieliśmy również pewności, czy uda się pozyskać środki na wydanie pisma czy to w formie papierowej, czy tańszej, elektronicznej. Jednakże porywanie się z motyką na słońce jest możliwe jeśli ma się dobrych sojuszników, a tymi okazali się przede wszystkim Autorzy, którzy zaufali naszym intencjom i postanowili się wypowiedzieć na łamach „Zbioru Wiadomości do Antropologii Muzealnej”. Od samego początku bardzo ważne było dla nas zaufanie, którym obdarzyli nas członkowie Komitetu Naukowego, służąc radą i pomocą kiedy tego nam było trzeba. Szczególne wyróżnienie należy się pani profesor Zofii Sokolewicz, którą bez egzageracji możemy nazwać Matką Chrzestną całego przedsięwzięcia. Nie do przecenienia jest również udział Zarządu Głównego Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego, który wsparł naszą inicjatywę finansowo i organizacyjnie, a przede wszystkim otrzymaliśmy tu zachętę do działania i poparcie we wszelkich naszych staraniach. Wszystkim Państwu bardzo serdecznie dziękujemy i Wam dedykujemy drugi numer ZWAM, który dziś z radością poddajemy pod osąd P.T. Czytelników.

Założeniem naszym było, by ZWAM stał się przestrzenią, w której spotkać się będą mogły myśli i głosy ludzi pochodzących z różnych środowisk i miejsc, ci, dla których muzeum jest instytucją pełną znaczeń, miejscem inspiracji i możliwości. Chcieliśmy spotkać akademików i pracowników muzeów, historię i terażniejszość, ludzi i kultury. Nawet pobieżny rzut oka na Noty o Autorach znajdujące się na końcu bieżącego numeru udowadnia,

że jesteśmy na dobrej drodze do realizacji tego celu. Chcielibyśmy raz jeszcze z tego miejsca zaprosić do współtworzenia naszego pisma wszystkich, których cokolwiek w muzeach poruszyło, zdziwiło lub ucieszyło, jeśli coś się bardzo Państwu podobało lub nie podobało – piszcie o tym. Miarą sukcesu byłaby stale rozszerzająca się liczba przedstawianych na naszych łamach recenzji wystaw, książek czy wydarzeń muzealnych. Chcielibyśmy być na bieżąco (z oczywistym zastrzeżeniem opóźnień wynikających z procesu wydawniczego) z wszystkim tym, co tworzy cały muzealny ekosystem.

W tym numerze znajdziecie więc Państwo materiały pochodzące z trzech istotnych spotkań, które miały miejsce od czasu zamknięcia pierwszego numeru ZWAM, a w czasie których dyskutowano sprawy muzealne. Chronologicznie – pierwsze z nich miało miejsce w listopadzie 2013 roku, w Warszawie w czasie trwania I Kongresu Antropologicznego. Jeden z paneli został poświęcony muzeum i jego związkom z antropologią. Referaty wygłoszone w czasie tego panelu, a także sprawozdanie z dyskusji i podsumowania oddajemy dziś w Państwa ręce.

Z kolei w czerwcu 2014 roku, w przyjaznym domu Księży Werbistów w Pieniężnie odbyło się Seminarium, w czasie którego uczestnicy wywodzący się z różnych dyscyplin dyskutowali o zagadnieniach związanych z wieloma problemami, z którymi mierzyć się muszą pracownicy muzeów sprawujący opiekę nad obiektami o charakterze sakralnym. W czasie odbywającej się dyskusji więcej było pytań niż gotowych odpowiedzi, takie jednak było założenie organizatorów. Publikując teksty przygotowane przez uczestników seminarium, wzbogacone przez znajdujący się w pierwszej części pisma artykuł Marii Wrońskiej-Friend, która nie mogła być obecna na Warmii, ale zechciała podzielić się swoimi uwagami i doświadczeniami na ten temat, mamy nadzieję na to, że również i Państwo zechcecie nadesłać do redakcji ZWAM swoje głosy w tej trudnej sprawie.

Wreszcie przedstawiamy Państwu sprawozdanie ze spotkania członków Sekcji Muzeologicznej PTL (i jej sympatyków), które odbyło się w czasie Zjazdu Delegatów PTL w Lublinie 2014. Dyskusja, która miała miejsce w gościnnych progach UMCS była bardzo gorąca, uczestnicy przekonali się po raz kolejny, że muzea to takie miejsca na kulturowej mapie, które mogą budzić wiele zarówno pozytywnych, jak i negatywnych emocji. Rozmowa kontynuowana będzie w czasie kolejnego posiedzenia Sekcji Muzeologicznej PTL.

W ostatnim czasie w muzeach polskich (i nie tylko polskich) wiele odbyło się bardzo ciekawych wystaw, otwarto nowe muzea (na przykład Muzeum Historii Żydów Polskich), niektóre z wydarzeń odbiły się szerokim echem wśród publiczności. Z tego bogatego zbioru wybraliśmy do zaprezentowania Państwu dwa, które miały miejsce w toruńskim i krakowskim muzeach etnograficznych. W Toruniu miała miejsce bardzo ciekawa wystawa *Lokalny pejzaż kontrkultury. Peace, Love i PRL*, przedstawiamy ją Państwu w recenzji Damiana Kasprzyka.

Nieco więcej uwagi poświęcamy wydarzeniu, które miało miejsce w Muzeum Etnograficznym w Krakowie. Wystawa przygotowana przez Erikę Lehrer, antropolożkę i kuratorkę związaną z Concordia University w Montrealu, wzbudziła wiele emocji i niekiedy bardzo sprzecznych opinii. Dwie z nich – Magdaleny Zych i Jacka Waltosia możemy dziś Państwu udostępnić, licząc, że odezwą się do nas także i inni, którzy wystawę widzieli i zechcą podzielić się z Czytelnikami swoimi komentarzami. Udało nam się również namówić Autorkę do przedstawienia na łamach ZWAM swojej koncepcji wystawy, chętnie ją Państwu przekazujemy z zastrzeżeniem i nadzieją, że kontrowersyjne niekiedy wypowiedzi Eriki Lehrer (jak choćby te oceniające pracowników Muzeum) pobudzą Państwa do zabierania głosu także i w tej sprawie. Tłumaczenia tego tekstu dokonała Ewa Klekot, za co wszyscy jesteśmy bardzo wdzięczni, która również krytycznie spojrzała na wydaną ostatnio przez Korporację ha!art książkę Eriki Lehrer *Na szczęście to Żyd / Lucky Jews*.

Nie byłoby żadnej wystawy, gdyby nie kolekcjonerskie pasje i powstające dzięki nim zbiory, o których na różny sposób piszą Autorki dwóch artykułów otwierających niniejszy numer. Renata Tańczuk pisze o kolekcjonowaniu w kontekście zmysłu dotyku, zaś Małgorzata Jaszczolt sporo miejsca poświęca emocjom jako sile napędowej kolekcjonerstwa w muzeach prywatnych. Dobrze się stało, że to właśnie temat kolekcjonowania pojawia się niejako na początku ZWAM-owej drogi. W naszym głębokim przekonaniu bowiem sposoby budowania kolekcji, motywacje, które przyświecają tym, którzy je tworzą, sposoby sprawowania opieki nad nimi i dzielenia się nimi stanowią podstawę wszelkich kolejnych muzealnych działań. Chcielibyśmy wiedzieć, jak muzealnicy radzą sobie z problemami związanymi z tworzeniem kolekcji? Jakimi kryteriami kierujecie się Państwo w decyzjach dotyczących włączenia lub nie do zbiorów oferowanych do muzeów obiektów?

Czy w Waszych muzeach istnieją dokumenty wyznaczające strategię budowania kolekcji? Jak przebiega współpraca z kolekcjonerami prywatnymi? Czy muzea prywatne i publiczne stanowią dla siebie konkurencję, czy też może współdziałają dla realizacji jakichś wspólnych celów? Jakich?

Szanowni Państwo!

Kolekcje oraz sposoby ich interpretacji i prezentacji mogą stanowić zarzewie rozmów o najbardziej istotnych sprawach. Muzeum jest bowiem miejscem, gdzie wychodząc od szczegółu, możemy dojść do najbardziej ogólnych prawd o człowieku i otaczającym go świecie. Muzeum jest także miejscem, które generuje ludzką aktywność na różnych polach. Mamy pewność, że tym numerem ZWAM udało nam się pobudzić Państwa do twórczego myślenia, a także, że znajdzie to wyraz w przygotowanych przez Państwa tekstach, które chcielibyśmy zamieścić w kolejnych numerach naszego pisma.

Katarzyna Barańska

Renata Tańczuk

Instytut Kulturoznawstwa
Uniwersytet Wrocławski

Kolekcjonowanie jako doświadczenie haptyczne. Refleksje teoretyczne

Jeśli jednak nie widzisz i nie dotykasz tego, co posiadasz, nie doświadczasz piękna, którego wszyscy kochankowie sztuki – Cavaliere chciał powiedzieć: »wszyscy kochankowie« – zawsze pożądają [Sontag 1997: 306].

Kolekcjonowanie przywykliśmy kojarzyć przede wszystkim z doznaniem wzrokowymi, a dopiero w dalszej kolejności dotykowymi, słuchowymi, smakowymi czy węchowymi. Wymaga ono jednak uruchomienia wszystkich rodzajów zmysłów, zmysł wzroku nie zawsze jest w nim najważniejszy. Udział poszczególnych zmysłów, ich różna waga w kolekcjonerskim doświadczeniu, wynika między innymi z przedmiotów kolekcjonerskiej pasji. Te, jak wiadomo, mogą być rozmaite. Z pewnością dla kolekcjonera smaków piwnych czy wina, zdolność rozróżniania poszczególnych gatunków trunku, nie tylko na podstawie znajdujących się na butelkach etykiet, jest bardzo ważna. Istotne są ich smak, barwa, zapach, ale także wrażenia dotykowe, jakie wywołują. Doświadczenie zmysłowe kolekcjonerki skórzanych torebek czy porcelany, jest oczywiście nie mniej złożone. Ta pierwsza wybierając interesujący ją obiekt, nie tylko poddaje go wzrokowej ocenie, ale również rozpoznaje jego zapach oraz dłońmi temperaturę i fakturę materiału. To właśnie zmysły dotyku i węchu umożliwiają identyfikację tworzywa, z którego torebka jest zrobiona. Skórzana torebka pachnie inaczej! Kolekcjonowanie z pewnością wyrabia w zbieraczu

większą wrażliwość na doznania sensualne. Dodajmy, że nie sposób nauczyć się właściwego rozpoznania przedmiotów z samych tylko lektur. Jeśli ktoś chce zostać kolekcjonerem musi „czuć” przedmioty, umieć wypatrzeć je wśród setek innych, rozpoznać specyficzne ich własności: fakturę, ciężar, zapach, temperaturę, barwę, giętkość, brzmienie itp. Umiejętności te są nabywane w praktyce kolekcjonerskiej, a doświadczonemu kolekcjonerowi wystarczy nieraz bardzo szybki kontakt z przedmiotem, przelotne spojrzenie, dotknięcie, aby rozpoznać, czy ma do czynienia z obiektem autentycznym czy nie¹.

Szczególna wrażliwość zmysłowa jest ważna nie tylko dla umiejętnego oszacowania zbieranych obiektów, dokonywania właściwego wyboru, jest ona również źródłem jednej z przyjemności, jakie można czerpać z kolekcjonowania. Paweł Banaś, kolekcjoner między innymi szkła secesyjnego, porcelan, rzeźby ludowej, pisał:

sfera doznań haptycznych jest niewątpliwie jedną z największych kolekcjonerskich radości. Dotyk, rozpoznanie wagi, dźwięk potrąconego delikatnie przedmiotu pozwala doświadczonemu kolekcjonerowi nieomal »na ślepo«, nie oglądając się na sygnatury, określić czas powstania czy proveniencję przedmiotu. Jest to kontakt z natury nieomal magiczny. Zanim weźmiemy w dłonie rosenburską filizankę, nie mamy pojęcia, jak zdumiewająco jest lekka i delikatna niczym skorupa jajka. Nie darmo określa się ją mianem Eierschaal-porselein. To samo dotyczy szkliv naciekowych japońskiej kamionki, misternie szlifowanych szkieł Gallé czy renesansowych brązów. A drewno – to przecież całe poematy rozpisane na dziesiątki gatunków i technik. Nikt tak dogłębnie nie wnika w »ikonologię tworzywa« jak kolekcjoner właśnie! [Banaś 2007: 259].

Zauważmy, że opisując jedną z „radości kolekcjonerskich”, Banaś zwraca uwagę przede wszystkim na zmysł dotyku – kolekcjoner ogląda przedmiot rękami.

Przyjrzyjmy się więc bliżej haptycznemu doświadczeniu kolekcjonera, rekonstruując najpierw najczęstsze, jak moglibyśmy powiedzieć, „wzrokocentryczne” ujęcie kolekcji i kolekcjonowania.

¹ „Byłem pewien prawdziwości jednego z moich medali. Okazało się, że trafił do ognia i choć nie powstały w nim dziury, stracił jednak dźwięk. [...] Obiegowe monety, np. talary i inne bite stemplem, zawsze miały swój dźwięk. Odlewane – słaby, a galwaniczne – tępy. Trzeba zawsze posłuchać, jak moneta brzmi, popatrzeć, jaki ma rysunek, obejrzeć zatarcia koła liter i na rantach. Jest cały szereg tajemnic, dzięki którym człowiek uczy się odróżniać wszelkie wyroby z metali. Pojmuje z czasem, co jest prawdziwością materii” [Górnicka-Zdiech 2008: 164].

Kolekcjonować, czyli oglądać

Bohater, znakomitej i intrygującej powieści Bruce'a Chatwina pt. *Utz*, kolekcjoner figurek porcelanowych, stwierdza:

Przedmiot zamknięty w muzealnej gablocie [...] wiezie naturalny żywot podobny do losu zwierząt w zoo. W muzeum eksponaty umierają – od naporu ludzkich spojrzeń lub z braku powietrza – podczas gdy prywatny kolekcjoner ma nie tylko potrzebę, ale i prawo dotykania ich. Podobnie jak dziecko, które zawsze wskazuje rączką przedmiot, o którym mówi, tak namiętny kolekcjoner okiem swoim i dłonią przywraca im życie, jakie otrzymały od swojego twórcy. Wrogiem kolekcjonerów są kustosze muzeów. Najlepiej byłoby, gdyby co pięćdziesiąt lat muzea bywały okradane, a zgromadzone w nich przedmioty znajdowały się na powrót w obiegu... [Chatwin 2010: 18].

Muzeum, kolekcjonująca instytucja, wystawiając kolekcjonerskie obiekty do oglądania, zdaniem bohatera książki uśmierca je. Przedmiot żyje, jest przywracany do życia, w kolekcji prywatnej, której poszczególne elementy są przez kolekcjonera przede wszystkim dotykane, choć również i oglądane.

Zmysł wzroku jest oczywiście ściśle powiązany z kolekcjonowaniem. Jego ważność podkreśla, na przykład, definicja kolekcji zaproponowana przez Krzysztofa Pomiana. Kolekcja, jego zdaniem, jest zbiorem przedmiotów wystawionych do oglądania². Kolekcjonerskie przedmioty są percypowane wzrokiem, nawet więcej, racją istnienia kolekcji jest to, że może być oglądana. Również Manfred Sommer w swojej fenomenologicznej analizie zbierania eksponuje wagę wzroku w kolekcjonowaniu. Osłabienie tego stwierdzenia jest możliwe tylko przy przyjęciu szerokiego rozumienia pojęcia oglądu używanego, którym się posługuje. Pojęcie to, jego zdaniem, jest „prototypem i ogólnym określeniem wszystkich form bezpośredniej obecności przedmiotów. W tym szerokim sensie ogląd obejmuje nie tylko to, na co wrażliwe są nasze oczy, lecz również inne zmysły, zwłaszcza słuch i czucie” [Sommer 2003: 77–78]. Jednak, ponieważ dla analizy zbierania Sommer wybiera słownictwo związane ze zmysłem wzroku, pozwolę sobie na przedstawienie jego rozważań jako egzemplifikacji opisu praktyki kolekcjonerskiej, w której dominujący jest właśnie wzrok.

² To, że przedmioty w kolekcji są wystawione do oglądania nie jest oczywiście wystarczającą cechą definiującą tego rodzaju zbiór. Zob. Pomian 1996: 18. Podobną, eksponującą zmysł wzroku, definicję kolekcji przyjąłam w mojej pracy: Tańczuk 2011.

Dla zbierania estetycznego, jakim jest kolekcjonowanie, w odróżnieniu od zbierania akumulacyjnego, istotne jest dokonywanie rozróżnień między przedmiotami, wychwytywanie jakości, cech, które je od siebie różnią, nawet jeśli należą one do tej samej klasy. Zbieracza estetycznego znamionuje nadwyżka oglądu, zmysł wzroku wydaje się najważniejszy w tworzeniu interesującego zbioru, którego elementy nie tylko muszą różnić się od siebie, ale również powinny być warte zobaczenia. Można powiedzieć, że według Sommera, kolekcjonowane obiekty to te, które zostały objęte ramą pojęcia „tego, co warte zobaczenia”. Pojęcie to, „choć tak jak każde inne odnosi się do wielu przedmiotów, nie wskazuje na żadną własność, którą przedmioty te miałyby same przez się. Własności: osobliwy, wyjątkowy, wart zobaczenia, wywołujący zdumienie nie przysługują bezpośrednio samym przedmiotom. Nie są to predykaty »realne«, lecz »estetyczne«. Przypisujemy je przedmiotom tylko dlatego, że budzą one w nas ciekawość i chęć oglądania: pragnienie, *aby* oglądać, i przyjemność z oglądania. Przedmioty, które to potrafią, są warte zobaczenia. Ten, kto zachowuje takie przedmioty, potrafi też zrozumieć, co je łączy: znajduje ich pojęcie. Zwieńczeniem odkrycia tego, co warte zobaczenia, jest odkrycie *pojęcia* tego, co warte zobaczenia” [Sommer 2003: 77]. Pojęcie tego, co estetyczne „obejmuje wszystko, co obiecuje zaspokojenie naszej tęsknoty za bezpośrednim oglądem i co spełnia tę obietnicę” [Sommer 2003: 77]. Obejmuje ono nie tylko to, co piękne, ale równie dobrze wszystko to, co z powodu swej brzydoty, odstępstwa od normy jawi się jako warte zobaczenia³.

Zdaniem Sommera najczystszą postacią zbierania estetycznego jest kolekcjonowanie dzieł sztuki, które są zarówno „wzorcowymi” przypadkami tego, co warte zobaczenia, jak i tworzone są wyłącznie po to, by je oglądać. Ich kolekcjoner „jest pierwowzorem zbieracza, prototypem *homo collector*. Zbieranie dzieł sztuki jest zbieraniem w jego najczystszej i najwyższej formie: zbieraniem *par excellence*” [Sommer 2003: 87].

³ Sommer pisze, że pojęcie tego, co estetyczne, musi być równie szerokie jak pojęcie oglądu” [Sommer 2003: 77–78]. „Coś może być zatem: godne uwagi, czarujące, piękne, zadziwiające, cudowne, niesłychane, niepojęte, fantastyczne, fenomenalne, dowcipne... – i warte zobaczenia. Pojęcie tego, co warte zobaczenia, jest w tym towarzystwie tylko *primus inter pares*. O ile jednak jest ono jedynym, które może zastępować wszystkie te »estetyczne pojęcia«, o tyle też jest częścią, która wyraża całość: *pars pro toto*” [Sommer 2003: 78].

Sommer, antropomorfizując, zaznacza, że rzecz, jeśli jest „rzadka, osobiwa lub wystarczająco niezwykła, to chce być również widziana, oglądana, podziwiana. Do tego dąży, tego pożąda, na to nalega i na tym polega. Jej ukrywanie przez dłuższy czas pozostawałoby w sprzeczności z jej najgłębszą istotą. Przedmiot oglądania jest sam w sobie »ekshibicjonistyczny«. Jest egzemplarzem *wystawowym*. Pozwolenie na oglądanie rzeczy oznacza bowiem jej pokazanie; jej wystawienie zaś jest niczym innym, jak dobrze zorganizowanym przedsięwzięciem, które ma na celu jej pokazanie i które ma dać jej okazję do pokazania się. Rzecz może się jednak pokazać tylko wtedy, gdy obecni są również ci, którym chce się pokazać: widzowie. Wystawa jest zatem jednocześnie zaproszeniem do oglądania, i to takim zaproszeniem, którego nie wolno całkowicie zignorować. Jeśli nikt na nie nie odpowiada, wówczas rzecz doznaje swego rodzaju niesprawiedliwości, nawet jeśli nie da się wskazać nikogo, kto byłby tu winny” [Sommer 2003: 61]. Można powiedzieć, że według Sommera, w praktyce kolekcjonerskiej zmysł wzroku jest w dwójnasób eksponowany. Z jednej strony kolekcjoner i ci, którzy podobnie jak on są ciekawi rzeczy, pragną je oglądać, z drugiej, to same rzeczy chcą być oglądane.

Podkreślanie wizualnej natury kolekcji oraz wzrokowego charakteru praktyki kolekcjonerskiej, które przyjmuje instytucjonalną formę w muzeum, wiąże się być może z wyjątkową pozycją, jaką wzrokowi przyznaje się na Zachodzie. Tworzenie widowisk wiary, władzy, wiedzy i bogactwa jest silnie obecne w jego tradycji. Co więcej, wydaje się, że bez widowiskowych prezentacji bytów niedostępnych wzrokowi, czy własności (np. siła, władza, wiedza) przypisywanych jednostkom i grupom nie byłibyśmy skłonni uznać ich istnienia. Moglibyśmy powtórzyć za Marshalllem McLuhanem, że rzecz, „aby być realną [...] musi być widzialna” [Urry 2009: 118]⁴. Domaganie się wizualnego dowodu wydaje się ważną, a nawet niezbywalną własnością kultury zachodniej. Z tego też powodu, kolekcjonowanie jako forma poznawania świata jest z konieczności powiązane ze wzrokiem i tworzeniem wizualnych dowodów wiedzy, wystaw-luster odbijających porządek świata. Czy jednak akcentowanie widzialności i wzroku jako najważniejszego organu poznania nie przysłania nam, nie spycha z pola widzenia dotyku jako władzy poznawczej i odślaniającej realności rzeczy?

⁴ John Urry przywołuje pracę M. McLuhana, *Galaktyka Gutenberga*.

Prezentacja kolekcji na wystawie, obcowanie z nią tylko poprzez medium wzroku, prowadzi do redukcji złożonego multisensorycznego doświadczenia do jednowymiarowej percepcji przedmiotów, odbioru tylko wizualnie dostępnych ich cech oraz do całościowego i syntetyzującego ujęcia zbioru⁵. To ostatnie może być uznane za pozytywną własność wystawy. Przekształcenie kolekcji w wystawę jest też formą budowania dystansu i obiektywności do niej⁶. Redukcja doświadczenia kolekcjonerskiego do doświadczenia wizualnego może być postrzegana jako forma ograniczenia kontaktu z przedmiotem do tego, co powierzchowne, naskórkowe. W muzeum, instytucji powołanej m.in. do wystawiania kolekcji, obowiązującą normą jest *noli me tangere* [Böhme 2012]. Zakaz ten bywa łamany przez zwiedzających, którzy znajdują swoje sposoby na dotknięcie interesującego ich przedmiotu. Z pewnością, jednym z motywów jego przekraczania jest pragnienie namacalnego, bezpośredniego, według wielu, rzeczywistego kontaktu z obiektem sprawowanego w muzeum kultu. Ograniczenie kontaktu z przedmiotem, zbudowanie bezwzględnie wobec niego dystansu, jak pisze Hartmunt Böhme, umożliwia jego percepcję zgodną z Kantowską estetyką oraz, co szczególnie ważne dla społeczeństwa konsumpcyjnego, stwarza przestrzeń „bezczasowości, będącej przeciwieństwem sfery wymiany” [Böhme 2012: 334], w której rzeczy stają się „fetyszami pierwszego stopnia”, t.j. rzeczami niezbywalnymi, istotnymi dla funkcjonowania społeczeństwa⁷. Dystans do przedmiotów utrzymywany w muzeum chroni je przed zagrożeniem towarową cyrkulacją i praktycznym użyciem. Reguła *noli me tangere* nie obowiązuje w tej przestrzeni jedynie wybrańców – muzealników, którzy stoją na straży niezbywalności zebranych przedmiotów. Podobnie jest zresztą w kolekcjach prywatnych, w których prawo dotykania obiektów ma kolekcjoner i ci, którym na to pozwoli.

⁵ Wystawę kolekcji można potraktować, jak pejzaż i mapę, jako technikę wizualną. Działa ona również podobnie jak one. Zob. Urry 2009: 128.

⁶ Zob. na temat dystansu: Urry 2009: 128.

⁷ „Rzeczy niezbywalne przerywają cyrkulację wymiany towarowej w imię cyrkulowania komunikacji i refleksji. Dla nowoczesności zatem, która jak wcześniej żadna inna epoka podporządkowała cyrkulację towarów kapitalistycznej kalkulacji, stają się one niezbędnym kontrapunktem, źródłem refleksyjności, która jest równie nienaruszalna jak sama cyrkulacja” [Böhme 2012: 331].

Wystawianie kolekcji, na co zresztą zwraca uwagę Sommer, ściśle wiąże się z autoprezentacją (prezentacją) jej właściciela. Susan Sontag w swego rodzaju literackim traktacie na temat kolekcjonerstwa, jakim jest *Miłośnik wulkanów*, pisze:

Dla kolekcjonera chwalenie się swymi zbiorami nie jest arogancją. Kolekcjoner, tak jak oszust, nie istnieje inaczej niż publicznie, nie istnieje, dopóki nie pokaże, czym jest lub, czym być postanowił. Dopóki nie wystawi owoców swej pasji [Sontag 1997: 134].

Cóż można zrobić z pięknem? Można je podziwiać, chwalić, można je wzbogacać (albo przynajmniej o to się starać), można je wstawiać na widok publiczny; albo można je ukryć. Czy można posiadać coś niebywale pięknego i nie chcieć pokazywać tego innym? Być może, jeśli obawiasz się ludzkiej zazdrości albo jeśli się boisz, że ktoś odbierze ci twój skarb. Ktoś, kto ukradł obraz z muzeum albo średniowieczny manuskrypt z kościoła, musi trzymać swój łup w ukryciu. Ale jakże niezaspokojony musi czuć się złodziej! Rzeczą naturalną wydaje się wystawianie piękna na pokaz, oprawianie go w ramy, pokazywanie na scenie – by widzieć i słyszeć podziw innych, echo własnego podziwu [Sontag 1997: 125].

Ekspozycja kolekcji jest jednocześnie ekspozycją kolekcjonera, jest też żądaniem podziwu i akceptacji ze strony publiczności.

Oglądanie, możliwość penetrowania rzeczy wzrokiem, wiąże się również z „posiadaniem” i „własnością” istotnymi dla kolekcjonowania. Kolekcjoner nie tylko rzeczy gromadzi, on je również posiada, są one szczególnym rodzajem jego własności. Georg Simmel wskazuje, że „»posiadać« można jedynie przedmioty widzialne, a to, co tylko słycać, przemija razem z chwilą swej terażniejszości i nie jest dane na »własność«” [Simmel 2006: 196]. Jednak branie w posiadanie wzrokiem wydaje się bardziej ulotną formą posiadania niż branie rzeczy do ręki. Znacznie ważniejsze dla poczucia posiadania, bycia właścicielem zgromadzonych zbiorów może być możliwości ich dotykania. I choć zmysł wzroku buduje więź między kolekcjonerem a jego własnością, to intymnego charakteru relacja między nimi nabiera dopiero dzięki dotykowi.

Spróbujmy teraz przyjrzeć się bliżej temu niedocenianemu, zapomnianemu, a może nawet wypartemu w kulturze zachodniej zmysłowi⁸, który filozofowie tacy jak Denis Diderot, Maine de Biran, Johann Gottfried Herder,

⁸ Zapominanie dotyku i jego marginalizacja są równoznaczne, jak zauważa Mark Peterson, z lekceważeniem „szerokiego wachlarza cielesnych odczuć, akcentowaniem”, jak już pisałam, „raczej oka [...] niż dłoni i stóp (haptycznego doświadczenia)” [Peterson 2007: 59]. Janina Brach-Czaina wskazywała na to, że marginalizacja dotyku w naszej kulturze może mieć swoje przyczyny zarówno w związkach dotyku z seksualnością, erotyką, jak i może brać się

uznali za „zmysł filozoficzny”. Wyartykułujmy te filozoficzne kwestie, które stawia refleksja nad dotykiem i które kierują nas ku doświadczeniu kolekcjonerskiemu jako doświadczeniu dotykowemu właśnie.

Kolekcjonować, czyli dotykać

Eugène Minkowski swoje rozważania o dotyku rozpoczyna od przywołania opinii, między innymi, przyrodników, że zmysł dotyku jest zmysłem „słabym” [Minkowski 2010: 115–118]. Orzeczenie o jego słabości bierze się z jednej strony, z pierwotności, a raczej prymitywności, tego zmysłu – do niego dopiero dołączają pozostałe. Z drugiej strony, zmysł dotyku jest słaby również dlatego, że nie pozwala na panowanie nad tym, co jest w pewnej odległości od nas. To przyrodnicze podejście w pewnym zakresie powtarza, poglądy Arystotelesa na temat dotyku. W znanej hierarchii zmysłów podanej przez Arystotelesa dotyk, inaczej niż wzrok, zajmuje najniższą pozycję. Dotyk jest dla Stagiryty zmysłem podstawowym, zwierzęcym, przysługującym wszystkim gatunkom zwierząt. Jest niezbędny do zachowania życia: jego „utrata [...] przyprawia z konieczności zwierzęta o śmierć” [Arystoteles 1992: III, 13, 435b 4n], „jest to jedyny zmysł, który musi ono mieć” [Arystoteles 1992: III, 13, 435b, 19n]. Jednocześnie dotyk jest najdoskonalej rozwinięty u człowieka [Arystoteles 1992: II, 9, 421a 21–23]. Dopiero nad tym podstawowym zmysłem nadbudowują się kolejne, które służą raczej dobrostanowi organizmu, a nie są konieczne. Dotyk jest zmysłem nie tylko niezbędnym, ale również poprzedzającym inne zdolności zmysłowe. Jest on zmysłem „podrzędnym wobec poznania intelektualnego i etycznego” [Struzik 2009: 73]. Arystotelesowska hierarchia zmysłów, zdaniem Marka Patersona, odzwierciedla jego stosunek do zmysłowych przyjemności przedstawiony w *Etyce*. Przyjemność dostarczana przez wzrok jest uznana za doskonalszą „w czystości” niż doznawana dzięki dotykowi [Freeland: 1992: 239. cyt. za: Peterson 2007: 17].

z przekonania o jego bezużyteczności dla „intelektu i ducha”, a nawet z zagrożenia, jakie stanowi on dla „krzepiącej funkcji kultury”, jaką jest wyobraźniowa ochrona przed namacalną rzeczywistością, wynikającymi z niej cierpieniami. Zdaniem autorki niedoceniając dotyku może brać się również z tego, że dotyk nie wiąże się z wyobraźnią. Ta jest mu niepotrzebna, nawet więcej, jest on jej „zabójcą”, ponieważ jest „strażnikiem rzeczywistości” [Brach-Czaina 2003: 60–61].

W rozważaniach nad dotykiem problemem zasadniczym wydaje się rola dotykania w poznawaniu i ustanawianiu realnej i trwałej rzeczywistości dla nas. John Urry pisze, że dotyk jest „kluczowy w naszych relacjach z przedmiotami. Stanowi wrażliwy instrument badania i rozpoznawania świata fizycznego” [Urry 2009: 146]. Dotykanie pozwala, jak się wydaje, lepiej rozpoznać przedmiot. Nie bez znaczenia jest to, że dotyk jest zmysłem bezpośredniego i wzajemnego kontaktu z przedmiotem. O ile zmysł wzroku buduje dystans to, obcowanie dotykowe „przywraca bliskość” [Urry 2009: 134]. Zmysły wzroku i słuchu można uznać za dystansujące, natomiast smak, dotyk, węch są zmysłami bardziej bezpośrednimi [Urry 2009: 138]. Dotykając, zyskujemy poczucie konkretności, materialności, a co za tym idzie, realności tego, co dotykane. Można by nawet powiedzieć, że dotyk jest drogą do wiedzy konkretnego – wiedzy o tym, tu oto obecnym przedmiocie, odwzajemniającym dotyk i stawiającym opór. Poznawanie konkretnego przedmiotu poprzez dotyk owocuje szczególnym rodzajem wiedzy, trudno komunikowalnej, wręcz niedyskursywnej. Wiedzę tę, jak i w pewnym zakresie wiedzę kolekcjonera o zbieranych przez niego przedmiotach, można by chyba uznać za wiedzę typu *mētis*, mimo że ten rodzaj wiedzy nie musi być koniecznie oparty o dane dotykowe, a jego specyfika zasadza się na jego genezie z bezpośredniego doświadczenia i praktyki z obiektem. Autorem konceptu wiedzy typu *mētis* jest antropolog James C. Scott. Mianem *mētis* można określić np. wiedzę kucharki o cieście drożdżowym, pozwalającą jej ustalić właściwy moment jego wyrobienia, czy – na co wskazywała Ewa Klekot – wiedza garncarza o glinie. *Mētis* oparta jest na doświadczeniu i praktyce⁹, jest też wiedzą ucieleśnioną. Klekot, omawiając rozumienie *mētis* przez Scotta, pisze: „To taka forma wiedzy, którą trudno nabyć inaczej niż przez uczestnictwo i która właściwie nie poddaje się uogólnieniu. [...] *Mētis* [...] to

⁹ „*Mētis* w szerokim rozumieniu tego słowa to rozległy wachlarz praktycznych umiejętności i nabytej inteligencji w odpowiedzi na stale zmieniające się otoczenie przyrodnicze i ludzkie” [Scott 1998: 313, cyt. za: Klekot 2011: 48]. „Praktyka i doświadczenie, których odzwierciedleniem jest *mētis* mają niemal zawsze *lokalny* charakter. Przewodniczka po górach być może fantastycznie prowadzi wspinaczki z Zermatt na Matterhorn, na który wielokrotnie się wspinała; lotnik – w niedościgniony sposób pilotuje Boeinga 747, na którym trenował; a chirurg ortopeda – dokonuje cudów podczas operacji kolana dzięki wielkiemu doświadczeniu zdobytemu podczas praktyki leczenia tej właśnie części ciała. Nie wiadomo jednak, na ile *mētis* tych ekspertów dałaby się przełożyć na wspinaczkę na Mont Blanc, lot samolotem DC3, czy operację ręki” [Scott 1998: 317, cyt. za: Klekot 2011: 49].

antropologiczna »wiedza usytuowana«, jeszcze bardziej ucieleśniona niż lokalna wiedza Clifforda Geertza, niedyskursywna [...]” [Klekot 2011: 48].

Wydaje się, że jednym z istotnych przekonań dotyczących epistemologicznego wymiaru dotykania jest to o pewności danych dotykowych. Oczywiście bardziej wydają się nas wprowadzać w błąd, łudzić, przedstawiać zwidy, których realności nie możemy być pewni. Moglibyśmy powtórzyć za Herderem, którego stanowisko w kwestii dotyku Tadeusz Sławek ujmuje następująco:

Sprawy istotne, stanowiące domenę filozofii [...], mieszczą się zatem przed mową i spojrzeniem, tymi dwoma sztandarowymi dziedzinami filozoficznego myślenia. Język i wzrok zostają postawione w stan silnego podejrzenia jako serwujące nam »cienie« zamiast przedmiotów, odbicia zamiast rzeczy, idee zamiast substancji [Sławek 2009: 23].

Warto tu może przywołać, często przytaczaną w kontekście rozważań nad dotykiem, ewangeliczną opowieść o św. Tomasz, „patronie wszystkich dotykających” [Sławek 2009: 25], którego wątpliwości (w języku angielskim św. Tomasz nie jest „niewiernym”, ale „wątpiącym”) zostają rozstrzygnięte dopiero dzięki dotykowi. Dotknięcie dostarcza argumentu prawdy, pewności. Tomasz nie tylko chce zobaczyć Chrystusa, chce również dotknąć jego ran. To dopiero zanurzenie rąk w ranach daje pewność. Pragnienie Tomasz dotykania Pana jest pragnieniem intymnego, bezpośredniego kontaktu, zniwelowania dystansu. Jest też aktem przerażającej odwagi¹⁰ dotknięcia tego, co niedotykalne w podwójnym sensie, bo niemożliwe do dotknięcia (Boga i pustki nie można dotknąć¹¹), ale i co nie powinno być dotykane, ponieważ jego dotknięcie niesie cierpienie.

¹⁰ Sławek ujmuje to tak: „Gdyby przyjąć, że konkluzja biblijnej sceny [...] kryje się w wezwaniu »błogosławieni, którzy nie widzieli a uwierzyli«, wówczas święty Tomasz proponowałaby formułę »błogosławieni, którzy uwierzyli, mieli bowiem odwagę dotknąć tego (ujrzeli to, czego dotknęli sami, »własną ręką« i »na własną rękę«), co poprzednio podawano im do wierzenia« (to, co widzieli inni)” [Sławek 2009: 25].

¹¹ „A jednak to dotyk, tylko on, może nas wprowadzić do przedsięwzięcia niedotykalnego. Przypomnijmy świętego Tomasza i jego dłonie dotykające ciała, substancji, która już podlegała transsubstancjacji, twardej materii ciała przemawiającej pustym, a więc niedotykalnym miejscem rany. Pisał Wiktor Hugo: »Bóg namacalny, jakaż to rozkosz [...]«. »Istnieje długa chrześcijańska i filozoficzna tradycja dotykania bez dotykania [...], dotykania tego co niedotykalne, która usiłuje zamknąć tę najbardziej nieuchwytną i najcenniejszą lukę«. Lukę między »ja« i »ty«, której dotyk zamknąć nie zdoła, lecz której znaczenie wydobywa z olśniewającym blaskiem” [Sławek 2009: 28].

Eugène Minkowski, w przywołanym już tekście, ukazuje konstytutywny dla poczucia realności i trwałości świata charakter dotyku. Dotyk, zdaniem filozofa, nabiera znaczenia podstawowego, gdy w naszych rozważaniach nad nim weźmiemy pod uwagę bezmiar i nietrwałość świata, to, że jest on wnieustającym przepływie. Z takiej perspektywy, pisze Minkowski, możliwość dotykania, wchodzenia „w bezpośredni kontakt z istotami i rzeczami” jest „cudem” [Minkowski 2010: 115]. To za sprawą dotyku, zmienny, ulotny świat wzbogacony zostaje o „pierwiast[ek] gęstości, zwartości (a być może nawet spójności), na którym »wspierają się« rzeczy, a także my sami »opieramy na nim stopy«, »dotykamy ziemi«” [Minkowski 2010: 115]. „Ani przed, ani poza dotykiem, lecz jedynie w nim samym powstaje to, co namacalne, to, co w świecie trwałe. [...] gdyby nie było dotyku, oblicze świata (a wraz z nim wszystkie inne dane zmysłowe) zmieniałoby się nieustannie. Świat pozbawiony jakiegokolwiek punktu oparcia, odarty z wszelkiej zwartości, uległby rozproszeniu i – jeśli można tak powiedzieć – wyparowałby” [Minkowski 2010: 115]. Dzięki temu, że dotyk prowadzi w świat trwałość i, co się z tym wiąże, „sprawia, że każda inna jakość zmysłowa staje się »uchwytna«, jawi się on rzeczywiście jako mający w sobie coś z »podstawy«” [Minkowski 2010: 116]¹².

Tak ujęta funkcja dotyku odsłania jego fundamentalną rolę w kolekcjonowaniu jako zmaganiu z przemijalnością i ulotnością świata, z efemerycznością zjawisk. Kolekcjonerskie dotykanie przedmiotów pochodzących z przeszłości może być potraktowane jako forma potwierdzania nie tyle istnienia tych właśnie przedmiotów, ale jako forma obcowania z przeszłością, z której pochodzą i której są nośnikami. Przez dotykanie przedmiotu przeszłość się materializuje, zostaje wskrzeszona i pochwycona. Nie możemy cofnąć się w czasie, ale możemy niejako dotknąć przeszłości. Za sprawą dotyku przeszłość zostaje niejako „zaktualizowana”, odbierana jest jako obecna „teraz”,

¹² Dodać należy, że w swoich rozważaniach o dotyku Minkowski nie zatrzymuje się na dotyku zmysłowym. Rozumienie fenomenu dotyku zostaje poszerzone o refleksję nad innymi odmianami dotykania np. „sedna sprawy”, „problemu”, „absolutu”, czy dotykania drugiego za pośrednictwem słów. Interesuje go przede wszystkim dotyk jako „ogólna jakość dotyku, na której opiera się również – pośród innych manifestacji życia – zmysł dotyku” [Minkowski 2010: 116]. Dotyk u Minkowskiego staje się fundamentalną jakością wszelkiego bytu: „Wszystko, co jest, wszystko, co utrzymuje się przy życiu, może dotykać względnie może być dotykane, lub jeszcze ściślej – wszystko potwierdza swój byt za pomocą dotyku” [Minkowski 2010: 116]. Zdolność do dotykania i dotykalność określa „sposób bycia rzeczy, jednostek, istot żyjących” [Minkowski 2010: 116].

bowiem dotyk ma miejsce w określonym momencie terażniejszości¹³. I choć takie postawienie kwestii doświadczenia przeszłości może wydawać się mało przekonujące, to jednak pragnienie kontaktu z nią jest nade wszystko realizowane przez obcowanie z rzeczami – relikdami, a doświadczenie dotykania daje wyjątkowe przeżycie¹⁴. Ten wymiar haptycznego doświadczenia przeszłości dostrzegał Walter Benjamin, który szkicując portret kolekcjonera jako „starca”, „fizjonomisty świata przedmiotów”, dotyk uczynił organem doświadczenia przeszłości. Aby zrozumieć, pisze autor *Pasaży*, w jaki sposób kolekcjoner staje się tłumaczem losów przedmiotów: „Trzeba się tylko przyjrzeć jak [...] poczyną sobie z obiektami w swej szklanej gablocie. Kiedy trzyma je w rękach, jakby natchniony zdaje się patrzeć poprzez nie w ich odległą przeszłość” [Benjamin 1969: 61].

Wchodząc w bezpośredni kontakt z przedmiotem, dotykając go, jesteście zarazem przez niego dotknięci. W tym sensie dotyk jest zawsze odwzajemniony, bowiem nie można dotykać, nie będąc jednocześnie dotykany. Dotyk, zdaniem Minkowskiego, wyróżnia się właśnie cechą wzajemności, która zarazem” określa sposób bycia wszystkiego, co istnieje; z drugiej strony, rzuca ona jakieś światło na rzeczywistość czyniąc ją spoistą i dotykalszą” [Minkowski 2010: 117]. Każda rzeczy, istota, która jest dotykalsza pociąga za sobą obecność tego, co/kto dotyka. „[W] przypadku tego, co dotykalsze – powie autor – prym wiedzie bycie we dwoje” [Minkowski 2010: 116]. To bycie z przedmiotem, we wzajemnym odnoszeniu się do siebie przedmiotu i podmiotu, wydaje się bardzo ważne w doświadczeniu kolekcjonerskim. Kolekcjoner dotyka rzeczy, ale i one go dotykają, także w bardziej metaforycznym sensie – poruszają, budzą emocje¹⁵. Być może to ta wzajemność jest podstawą, zdarzającego się w kolekcjonerstwie, przekształcenia relacji przedmiot-podmiot w relację podmiot-podmiot. Kolekcjonerzy traktują swoje obiekty jak ludzkich partnerów interakcji, antropomorfizują je, pieszczą, obdarzają czułością.

¹³ Sławek zwraca uwagę na to, że za sprawą dotyku terażniejszość zostaje substancjalizowana oraz, że dotyk odkrywa „teraz” [Sławek 2009: 27].

¹⁴ Franciszek Starowieyski, wytrawny kolekcjoner, krótko ujmuje to przeżycie: „W monetach najbardziej pociąga mnie rzeźba, a w starożytnych – dodatkowo tajemniczość wieku. Trzymanie w ręku przedmiotu, który ma ponad 2 tysiące lat, wywiera szczególne wrażenie” [Górnicka-Zdziech 2008: 169].

¹⁵ W języku francuskim, dotknąć – *toucher*, oznacza również „wzruszyć”.

Dotykając, doświadczamy oporu przedmiotu, jego niezależności i siły. Doskonale ujmuje to Sławek: „dotyk jest podstawową i najwcześniejszą manifestacją »siły« rzeczy, które stawiają naprzeciw mnie swoją materialność; dotykając, doznaję »siły« rzeczy, które nie znikają, nie pierzchają przede mną, nie uznają mojego władztwa, lecz stawiają mi czoło. Dotyk to spotkanie dwóch sił: »siły« rzeczy oraz »siły« mnie, który w tej sytuacji także staje się w jakimś istotnym sensie »rzeczą« – dotyk wyjmuje mnie z uprzywilejowanej sytuacji, w której mogę jedynie przyglądać się rzeczom [...]” [Sławek 2009: 15–16]. Dotyk, jak słusznie wskazuje autor *Cieni i rzeczy*, odsłania „niezawisłość przedmiotu” [Sławek 2009: 17], ale jest też taką formą związania „ja” ze światem, „w której napięcie między dwoma stronami nie znika, lecz przyjmuje szczególną postać pokonującą proste dychotomie” [Sławek 2009: 20]. Dotykając, z jednej strony, doświadczamy autonomii tego, co dotykane, z drugiej, w jakimś stopniu przekraczamy granicę, która nas od niego oddziela. To, co dotykane otwiera się w spotkaniu z dotykającym. Dotyk znosi dystans między nimi i łączy tak, że w dotyku, powtórzmy, „prym wiecie bycie we dwoje”. Dotyk, właśnie dlatego, że znosi dystans i niweluje granice, może być niebezpieczny (mówimy o „złym dotyku”, o „dotyku bolesnym”, „raniącym”). Również z tego samego powodu jest on warunkiem intymnej relacji między dotykającymi się. I choć relacja ta nie musi mieć charakteru erotycznego, to jednak nie bez znaczenia jest to, że kolekcjonerski dotyk jest rozpoznawany jako pieszczota. Frederick Baekeland, w artykule poświęconym psychologicznym aspektom kolekcjonerstwa, pisał, że kolekcjonerzy sztuki „często porównują swe uczucie tęsknoty za przedmiotem do pożądania seksualnego” [Baekeland, 1994: 211] oraz, że lubią pieścić, głaskać, nieustannie przyglądać się posiadany obiektom. „Jedynym innym kontekstem, w którym patrzenie, pieszczenie i wyrażanie czułości pojawiają się w takiej ilości, zdaniem tego autora, jest seksualna gra wstępna” [Baekeland, 1994: 211].

Dla Benjamin związek kolekcjonera z przedmiotami jest tym najbardziej intymnym, jaki z nimi można mieć. W tej intymnej relacji nie tyle rzeczy ożywają w kolekcjonerze, co on w nich żyje [Benjamin 1969: 67]. Związek ten wynika ze swoistego sposobu posiadania przedmiotów przez kolekcjonera. Posiadane przez niego przedmioty są obiektami jego miłości; nie są postrzegane w perspektywie ich użyteczności. Kolekcjonowanie, zdaniem filozofa, odziera przedmioty z ich towarowego charakteru, uwalnia je od

„harówki użyteczności”¹⁶: „prawdziwy kolekcjoner wyzwala przedmiot z jego uwikłań funkcjonalnych” [Benjamin 2005: 234]. Co istotne, Benjamin wiąże posiadanie z dotykiem: „»Posiadać« i »mieć« to pojęcia ze sfery dotyku, stojącej w niejkiej sprzeczności ze sferą wzrokową. Kolekcjonerzy to ludzie z rozwiniętym instynktem dotyku. [...] *Flâneur* – wzrokowiec, kolekcjoner – dotykwiec” [Benjamin 2005: 234]. Kolekcjonerski dotyk jednak, podobnie jak posiadanie, jest dotykiem szczególnym, który nie powinien być mylony z „uchwytywaniem”. Rozróżnienia między dotykiem a uchwytywaniem dokonuje Sławek w przywoływanym tu tekście. Dotyk, stwierdza, „jest konstelacją pewnych delikatnych postaw wobec rzeczywistości i jako taki nie powinien być mylony na przykład z uchwytem czy pochwytem, będącymi sposobami nie tyle na poznawanie, ile na posługiwanie się światem” [Sławek 2009: 15]. Dotykając, zdaniem filozofa, rozpoznajemy stawiającą opór materialną podstawę użyteczności; rozpoznajemy, że rzecz nie jest tylko sprzętem. Jeśli więc dotyk kolekcjonera nie jest uchwytywaniem przedmiotu to, moglibyśmy powiedzieć, jest rozpoznawaniem i zachowywaniem niezawisłości rzeczy oraz tych jej własności, które wykraczają poza jej możliwą instrumentalność. Jak sądzę, by powtórzyć za Sławkiem, „w dotyku materia odzyskuje zagubioną w czysto pragmatycznym użyciu substancjalność, reindykuje siłę oporu” [Sławek 2009: 27], ale również podmiot odzyskuje doświadczenie realności, trwałości, oporności i złożoności materialnej podstawy świata.

Rozważania Sławka nad różnicą między dotykiem a uchwytem wydają się jednak nie zupełnie współbrzmieć z refleksją Benjamina. Autor *Cieni i rzeczy* zdaje się wiązać posiadanie zawsze z uchwytywaniem; każde dążenie do wejścia w posiadanie, pozyskania na własność (pieszczota skąpca i kochanka jest dla niego formą uchwytywania) nie znajduje swego wyrazu w dotyku. Fenomen dotyku, jego zdaniem, polega właśnie na tym, że łączy on w sobie

niepowtarzalne doświadczenie cielesności świata z paradoksalnym doznaniem bliskości jako sekwencji oddalania zapobiegającej wszelkim triumfalistycznym pokusom posiadania, zwłaszcza posiadania »na własność«. [...] Uścisk/uchwyt należy do reżimu konkurencji; dotyk jest »bezkonkurencyjny«.

¹⁶ Cyt. za: Arendt 1969: 42.

A skoro tak, dotyk jest – jak wywodził Jacques Derrida – obywatelem porządku niedotykalnego, tego, co nie mieści się w sferze dotyku. A jednak to dotyk, tylko on, może nas wprowadzić do przedsionka niedotykalnego [Sławek 2009: 28].

W tej perspektywie uznanie kolekcjonerskiego posiadania za niewykluczające tak pojętego dotyku jest niezwykle trudne, nawet jeśli weźmiemy pod uwagę, że zdaniem Benjamina „kolekcjoner reaktywuje uśpione archaiczne koncepcje posiadania”, co oznacza, że posiadana rzecz staje się święta, jest *sacrum*, które nie budzi przerażenia tylko w jej właścicielu, ponieważ jest ona jego częścią [Benjamin 2005: 238]. Jeśli w ten sposób interpretować zamieszczoną w *Pasażach* notatkę w teczce H: *Kolekcjoner*, to oznaczałoby, że posiadanie kolekcjonerskie, mimo iż nie jest funkcjonalnym stosunkiem do przedmiotu, jest jednak jego zawłaszczeniem, zdominowaniem, ponieważ zostaje on podporządkowany „ja” posiadacza. Z drugiej strony, należy pamiętać również o tym, że dla Benjamina kolekcjonerstwo ma charakter odnawiający, a nawet zbawczy. Można powiedzieć, że Benjaminowski kolekcjoner swoim dotykiem odnawia „stary świat”, podobnie jak czynią to dzieci. Kolekcjoner zbawia przedmioty, przez to, że wyrывa je z świata użyteczności. Rzecz w świecie kolekcjonera, jak pisze Hanna Arendt, nie jest [...] już środkiem do celów, ale ma wewnętrzną wartość” [Arendt 1969: 42]. Według niej, kolekcjonowanie dla Benjamina było „zbawianiem rzeczy, które ma dopełnić zbawienia człowieka” [Arendt 1969: 42]. W ten sposób zyskuje ono wymiar etyczny i trudno je sprowadzić tylko do „triumfalistycznego posiadania”. Jeszcze z innego punktu widzenia etyczny wymiar kolekcjonowania, a zarazem etyczny imperatyw dotykania w Benjaminowskiej koncepcji odsłania Bożena Shallcross. Zwraca ona uwagę przede wszystkim na to, że dotyk, wedle autora autobiograficznego eseju *Rozpakowuję moją bibliotekę*, ustanawia intymną relację między podmiotem a „użytkowo pojmowanym przedmiotem”, odnawia bliskość między nimi. Autorka podkreśla również, że Benjamin „widzi w ręce dotykającej stronic starych, cennych ksiąg ich odrodzenie przekazujące jednocześnie nową energię w życie ich właściciela. Ze względu na swój odrodzeńczy walor dotyk staje się etycznym imperatywem, działaniem ważniejszym niż lektura, zarazem negującym ściśle użytkową wartość książek” [Shallcross 2010: 158].

Rozważając kolekcjonowanie jako doświadczenie haptyczne, powinniśmy zastanowić się również nad rolą dotyku w przeżyciu estetycznym. Jak się wydaje dane dotykowe, choć są wyraźnie marginalizowane w różnych ujęciach przeżycia estetycznego, wydają się bardzo ważne dla niego. Pełne obcowanie z przedmiotem, niezredukowane tylko do jego percepcji wzrokowej, rozszerza znacznie asortyment dostępnych jakości estetycznych. Rzecz kolekcjonowana, gdy jest oglądana, dotykana, słyszana, a nawet smakowana udostępnia swoją „delikatność”, „naturalność”, „prostotę”, stylowość” oraz inne wartości estetyczne w bardziej złożony sposób. Maria Gołaszewska w *Estetyce pięciu zmysłów* pisze:

Zwrócenie uwagi na dotyk w postawie estetycznej doprowadza do wniosku, iż »świat jest czymś innym, niż nam się wydaje«, piękno zaś, wartości estetyczne znacznie bogatsze i bardziej różnorodne niż do tego przywykliśmy; redukując się do dotyku, można osiągnąć uczestnictwo w »innej rzeczywistości«, można samemu stać się kimś innym, a wtedy »sztuka dotyku« pełniłaby funkcję w pewnym sensie »elementarnego«, bardzo bezpośredniego, niejako bezkompromisowego obcowania z wartościami estetycznymi; być może, iż liczba doznań, przeżyć estetycznych byłaby mniejsza, lecz byłyby to przeżycia głębiej sięgające do osobowości ludzkiej; byłyby to »sztuka prawdziwsza« [Gołaszewska 1997: 135].

Estetyczna postawa kolekcjonera z pewnością nie jest oparta tylko na bezpośrednim, dotykowym kontakcie z przedmiotem. Nie jest też, ograniczona do jego wzrokowego czy słuchowego odbioru, na które w swojej analizie przeżycia estetycznego zwraca uwagę Władysław Tatarkiewicz. Skupienie uwagi na przedmiocie, które warunkuje różne rodzaje postaw wobec niego: praktyczną, badawczą, estetyczną, angażuje nie mniej silnie dotyk jak wzrok¹⁷. Bezpośrednie są nie tylko dane wzrokowe, ale również dotykowe i to one także powinny zostać uwzględnione w rozważaniach nad postawą estetyczną zajmowaną wobec przedmiotów realnych. Nie bez racji wydaje się w tym kontekście, wspomniane przez Shallcross, przekonanie Michała Anioła, że pełne estetyczne przeżycie rzeźby jest możliwe dzięki

¹⁷ Zauważmy, że Tatarkiewicz opisując postawę estetyczną *sensu stricte* eksponuje udział w niej tylko wzroku: „występuje wtedy, gdy rzecz oglądana stoi przede mną. Mogę wówczas skupić się na przedmiocie danym konkretnie i bezpośrednio, ujmować zeń to, co w nim jest mi bezpośrednio dane. Nie wybiegam poza to, co z przedmiotu postrzegam, nie zastanawiam się, co jest jego przyczyną i istotą, nie badam, czy jest rzeczywistością, czy złudą. Nie rozmyślałam o nim, ale także nie fantazjuję na jego temat. Natomiast wchłanianiem wszystko, co jest mi zeń dane. Najprostsza postać takiej koncentracji występuje wtedy, gdy ujmujemy rzeczy wzrokiem, gdy patrzymy na nie, gdy skupiamy się na ich wyglądzie” [Tatarkiewicz 1986: 168].

zdolnościom haptycznym [Shallcross 2010: 152]. Postawę estetyczną fundować może zarówno koncentracja na odbieranej wzrokiem formie danych wzrokowych, jak i na tej odbieranej dotykiem. Forma przedmiotu nabiera wówczas realności i złożoności, istotny staje się ciężar obiektu, jego twardość, a co za tym idzie opór, jaki stawia, jego porowatość, szorstkość bądź gładkość odczuwana opuszkami palców, wyczuwana temperatura.

Maria Gołaszewska, we wspomnianej tu pracy, pisała, że „»sztuka dotyku« wydaje się »sztuką uwagi«; konieczna koncentracja uwagi na przedmiocie powoduje nastrój nie tyle smutku, ile raczej powagi, traktowania wszystkiego bardzo serio, aż do melancholijnego »życie i sztuka są trudne, wymagają bowiem wielkiej koncentracji wszystkich sił«; być może, iż w sztuce dotyku jest mało miejsca na komizm, ale przecież np. szybkie przejście od wrażeń powodujących napięcie do budzących poczucie przyjemnego odprężenia mogą wzbudzić, i u niektórych wzbudzają, doznanie wesołości” [Gołaszewska 1997: 135]. Przytoczona tu wypowiedź zwraca nas w kierunku filozoficznej refleksji Benjamina. Tym razem istotne jest jego ujęcie kolekcjonera jako melancholika, wiernego rzeczom i kontemplującego je. Beata Frydryczak, rozpoznała w Benjaminowskim kolekcjonerze melancholika, który poprzez rzeczy rozmyśla o przeszłości [Frydryczak 2002: 157–170]. Dla takiej postawy wobec świata być może fundamentem jest właśnie praktykowanie „sztuki dotyku”.

Prowadzone tu rozważania nie miały na celu dokonania kolejnej redukcji złożoności zmysłowego obcowania z przedmiotem, jakie jest udziałem kolekcjonera do doświadczenia, tym razem, tylko haptycznego. W doświadczeniu rzeczy aktywne jest przecież całe nasze *sensorium*. Moim zamiarem było zwrócenie uwagi na obecność i ważność dotyku w kolekcjonerskim doświadczeniu, na konieczność jego uwzględnienia w refleksji nad kolekcjonowaniem oraz w badaniach praktyk kolekcjonerskich.

Bibliografia:

- Arendt Hannah
1969: *Introduction, Walter Benjamin 1892–1940*, [w:] *W. Benjamin Illuminations*, red. H. Arendt, New York: Schocken.
- Arystoteles
1992: *O duszy*, [w:] Arystoteles, *Dzieła wszystkie*, t. 3, przeł. P. Siwek, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Chatwin Bruce
2010: *Utz*, przeł. M. Michałowska, Warszawa: Świat Książki.
- Baekeland Frederic
1994: *Psychological aspects of Art Collecting*, [w:] *Interpreting Objects and Collections*, red. S. M. Pearce, London and New York: Routledge.
- Banaś Paweł
2007: *O niektórych radościach kolekcjonerstwa*, [w:] *Fenomen radości*, red. J. Grad, A. Grzegorzczak, P. Szkudlarek, Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza
- Benjamin Walter
1969: *Unpacking My Library. A Talk about Book Collecting*, [w:] *W. Benjamin Illuminations*, red. H. Arendt, New York: Schocken.
2005: *Pasaże*, przeł. I. Kania, red. R. Tiedemann, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Brach-Czaina Janina
2003: *Błony umysłu*, Warszawa: Wydawnictwo Sic!
- Böhme Hartmut
2012: *Fetyszyzm i kultura*, przeł. M. Falkowski, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Freeland Cynthia
1992: *Aristotle on the Sense of Touch*, [w:] *Essays on Aristotle's De Anima*, red. M.C. Nussbaum, A.O. Rorty, 1992, Oxford: Clarendon.
- Frydryczak Beata
2002: *Świat jako kolekcja. Próba analizy estetycznej natury nowoczesności*, Poznań: Wydawnictwo Fundacji Humaniora.
- Gołaszewska Maria
1997: *Estetyka pięciu zmysłów*, Warszawa-Kraków: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Górnicka-Zdziech Izabela
2008: *Przewodnik zacnego kolekcjonera według Franciszka Starowieyskiego*, Warszawa: Prószyński i S-ka.

-
- Klekot Ewa
2011: *Glina: o dyskursywnej niewyraźności mētis*, „Etnografia Nowa”, Nr 3.
 - Minkowski Eugène
2010: *Dotyk*, przeł. M. Polak, „Kronos”, Nr 3.
 - Peterson Mark
2007: *The Senses of Touch. Haptics, Affects and Technologies*, Oxford, Nowy York: Berg.
 - Pomian Krzysztof
1996: *Zbieracze i osobliwości. Paryż, Wenecja XVI-XVII wiek*, przeł. A. Pieńkos, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
 - Scott James C.
1998: *Seeing like a State*, New Haven & London: Yale University Press.
 - Shallcross Bożena
2010, *Rzeczy i zagłada*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS.
 - Simmel Georg
2006: *Socjologia zmysłów*, [w:] G. Simmel, *Most i drzwi. Wybór esejów*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa: Oficyna Naukowa
 - Sławek Tadeusz
2009: *Cienie i rzeczy. Rozważania o dotyku*, [w:] *W przestrzeni dotyku*, red. J. Kurek, K. Maliszewski, Chorzów: Miejski Dom Kultury „Batory”. Dostęp on-line: 01.09.2014 http://mediummundi.pl/teksty/slawek_cienie.pdf.
 - Sommer Manfred
2003: *Zbieranie. Próba filozoficznego ujęcia*, przeł. J. Merceki, Warszawa: Oficyna Naukowa.
 - Sontag Susan
1997: *Miłośnik wulkanów*, przeł. J. Anders, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
 - Struzik Elżbieta
2009: *Fenomen dotyku w tradycji filozoficznej i współczesnej refleksji humanistycznej*, [w:] *W przestrzeni dotyku*, red. J. Kurek, K. Maliszewski, Chorzów: Miejski Dom Kultury „Batory”.
 - Tańczuk Renata
2011: *Ars colligendi. Kolekcjonowanie jako forma aktywności kulturalnej*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
 - Urry John
2009: *Socjologia mobilności*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

- Tatarkiewicz Władysław
1986: *Skupienie i marzenie*, [w:] W. Tatarkiewicz, *O filozofii i sztuce*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

Renata Tańczuk

COLLECTING AS A HAPTIC EXPERIENCE. THEORETICAL REFLECTIONS

We have got used to associating collecting in the first place with the sense of sight, and only then with touch, hearing, taste or smell. Yet, it needs the employment of all kinds of senses, the sight not always being the most important. Walter Benjamim in his reflections on collecting emphasizes the role of touch in collectors' practices, he calls the collector "a toucher". The sense of touch in the western culture is the most forgotten and marginalized of all senses. This paper attempts at making theoretical reflections on the specificity of the collector's haptic experience and the role of touch in collecting. It presents the epistemological dimension of touching and the connection of touch with the *mētis* type of knowledge, the aesthetic experience and the ways the collector experiences the past and creates intimate relations with objects.

Małgorzata Jaszczołt

Państwowe Muzeum Etnograficzne
w Warszawie

Dobrostan muzeów prywatnych. Refleksje okołomuzealne

Muzea prywatne – czym są, jak są i gdzie są

Muzea są jak dzieci owocem miłości. Gdyby je odrzeć z uroku poetycznej brawury poddając pedantycznej analizie, to uroczyste powiedzenie nie traciłoby, lecz zyskało treści prawdziwe, a nawet finezyjne. Muzea mogą być także owocem rozsądku, trafnej lub chybionej kalkulacji, nieporozumienia, bufonady, spełnienia norm obyczajowych¹.

Muzeum – Skansen Ziemi Sokołowskiej Mariana Pietrzaka, Muzeum Wsi Garwolińskiej Tadeusza Barankiewicza, Muzeum Diabła Polskiego „Przedpiekle”, Warszawskie Muzeum Chleba, Muzeum Oręża i Techniki Użytkowej w Kobyłce, Muzeum Maszyn Rolniczych Józefa Kęsika²... i tak można wymieniać długo muzea „zwykłe” i „niezwykłe”, dotykające najróżniejszych dziedzin, od monograficznych po problemowe, od „dziwnych”, po „kuriozalne”. Wymienione muzea, znane mi są, z racji badań *Muzea prywatne, kolekcje lokalne. Badania nowej przestrzeni kulturowej*, w których uczestniczyłam. Wybór muzeów do badań był wypadkową pozyśkania wtedy informacji o istniejących muzeach prywatnych oraz zgody

¹ Piotr Szacki, 1990: *Refleksja o pruderii. Uwagi o funkcjonowaniu niektórych pojęć w muzealnictwie etnograficznym*. Referat przewidziany na sesję „Warsztaty etnograficzne”, maj 1990. Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej; maszynopis, Archiwum Naukowe PME

² Zakres tematyczny muzeów prywatnych jest faktycznie bardzo zróżnicowany. Muzea które wzięły udział w projekcie *Muzea prywatne, kolekcje prywatne* prezentowane są na stronie www.muzeaprywatne.blogspot.com, z kolei na stronie www.pozbierane.pl znajduje się baza małych muzeów projektu *Nieprofesjonalne kolekcje jako nośniki tożsamości lokalnej* zrealizowanego w 2012 roku przez Stowarzyszenie „Archipelagi Kultury”.

właściciele na udział w nich, ale w tych pogłębionych badaniach jakościowych – należy stwierdzić, wzięło udział większość muzeów prywatnych z województwa mazowieckiego oraz kujawsko-pomorskiego. Jako kontynuacja badań w roku 2013 był realizowany projekt pt. *Muzea społeczne, kolekcje lokalne. Dynamika zmian w krajobrazie kulturowym*, w którym na terenie Polski został przeprowadzony sondaż obejmujący ponad 500 przypadków działalności muzealniczej.

W swoich rozważaniach przyjąłam określenie „muzeum prywatne”, zgodnie z nomenklaturą właścicieli „prywatnych placówek kolekcjonerskich”, z drugiej strony pojęcie „muzeum prywatne” występuje w piśmiennictwie³, mimo iż formalnie nie wpisane do rejestru MKiDN placówki prywatne nie mają prawnych podstaw, by się tak określać. Postanowiłam stosować to pojęcie jako prawomocne.

Z moich obserwacji wynika, że wszystkie prywatne muzea to owoce miłości ich właścicieli, wyczekane, wymarzone, najlepsze. Jako owoce rozsądku z pewnością by nie zaistniały, kalkulacja uczyniłaby z nich miejsca komercyjne, nieporozumienie nie pozwoliłoby im przetrwać przynajmniej do końca życia właściciela, bufonada obnażyłaby brak autentyzmu, a realizacja spełnienia norm obyczajowych przekształcona została raczej w społeczny obowiązek.

Muzea prywatne od kilku lat przeżywają boom: ciągle pojawiają się nowe placówki⁴, wiele kolekcji prywatnych czeka na udostępnienie w muzealnej formule. Trudno jest podać precyzyjną liczbę muzeów prywatnych, zorganizowanych przez osoby fizyczne⁵. Przepuszczalnie jest ich kilkaset, ale nie istnieje pełna baza miejsc, które określają się jako muzea prywatne. Część muzeów przechodzi proces rejestracji w Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego i te można odnaleźć w Bazie Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów⁶. W tej bazie znajdują się zapisane jako „muzea prywatne – osoby fizyczne” 104 placówki muzealne prowadzone przez osoby fizyczne oraz 74 muzea prywatne – prowadzone przez instytucje (na 519 wszystkich tych, które mają statut uzgodniony z MKiDN⁷).

³ Patrz m.in. Raport Fundacji AriAri, *Muzea prywatne...*, s. 17.

⁴ W mediach można znaleźć informacje o pojawiających się niektórych nowych muzeach.

⁵ Osobną kategorią stanowią muzea prywatne zarządzane przez fundacje, stowarzyszenia, społeczności i te nie będą przedmiotem niniejszego artykułu.

⁶ <http://nimoz.pl/pl/bazy-danych/wykaz-muzeow-w-polsce> [odczyt: 15.06.2014].

⁷ <http://nimoz.pl/pl/bazy-danych/wykaz-muzeow-w-polsce> [odczyt: 15.06.2014].

Od niedawna istnieje Mapa Instytucji Kultury Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego⁸ w której pojawiła się kategoria „muzea prywatne”. W wyszukiwarce tej bazy znajdują się 24 placówki z całego kraju (na 1069 wszystkich muzeów⁹). Istnieje tu opcja samodzielnego dodania instytucji do bazy – z pewnością to tłumaczy tak niewielką w chwili obecnej frekwencję muzeów prywatnych). 1000 to magiczna liczba i niektóre muzea trafiły do przewodnika *1000 muzeów w Polsce* [Folga-Januszewska 2011] Muzea prywatne zostały także uwzględnione w portalu museo.pl, chociaż bez wyszczególniania na tę kategorię¹⁰. Część muzeów ma swoje własne strony internetowe, zdarza się także posiadanie profilu na portalach społecznościowych (zwykle jest to Facebook). Informacje o niektórych placówkach znajdują się na stronach urzędów gmin lub urzędów miasta oraz w przewodnikach turystycznych. Niekiedy pojawiają się artykuły o tych miejscach i ich właścicielach w lokalnej prasie lub informacje w Internecie¹¹. Ale część z nich chce pozostać „niezależna”, istniejąc nieformalnie, do tego stopnia, że o niektórych można usłyszeć wyłącznie od innych zainteresowanych¹². Wśród samych muzeów prywatnych są różnicowania dotyczące ich stanu prawnego, różne są profile tych miejsc, różny zakres i metody działalności, różni właściciele.

Ale czy „muzeum prywatne” to „prawdziwe” muzeum? Czy „prawomocnie” dysponuje tym pojęciem, używając go w nazwach własnych swoich placówek? Jak pisze Barańska: „(...) słowo ‘muzeum’ zmieniało swą pojemność w różnych momentach historii (...)” [Barańska 2013] W świetle definicji The International Council of Museums (ICOM) [Waltoś 2009] oraz polskich uregulowań od strony prawnej, placówki te być może nie powinny używać tego określenia, ale

⁸ mapaik.mk.gov.pl [odczyt:].

⁹ http://mapaik.mk.gov.pl/index.php?page=HomeListMap&back=1&propertyID=17&comboHasBoardingSchool=2&comboArtSchoolKind=&show_type=1 [odczyt: 15.06.2014].

¹⁰ <http://www.museo.pl/> [odczyt: 15.06.2014].

Baza jest własnością firmy Testa software, a wpisy są płatne. Muzea są podzielone tematycznie oraz wg miejscowości.

¹¹ Np. Relacja o Muzeum-skansenie Ziemi Sokołowskiej Mariana Pietrzaka <http://www.ciekawepodlasie.pl/opis/507,Muzeum+-+Skansen+Ziemi+Soko%C5%82owskiej.htm> [odczyt: 21.03.2014]

¹² Zaskakujący są właściciele miejsc, którzy nie zabiegają o publiczność, funkcjonując na poły jako muzeum, na poły pozostając tylko kolekcjonerami, np. Pan Józef Kęsik i jego Muzeum Maszyn Rolniczych w Lucinie k. Garwolina.

Przekonanie o tym, że cele 'prawdziwych' zasługujących na tę nazwę muzeów są zgoła inne, leży zapewne u podstaw tak ostrego sprzeciwu wobec używania rzeczownika pospolitego, który jako taki nie poddaje się możliwości zastrzeżenia [Barańska 2013].

Ważne jest, że organizujący na kształt muzeów swe zbiory właściciele – tak je określają. Raz jeszcze dodam za Barańską, iż zrozumienie jak ludzie współcześni w danym okresie postrzegają muzeum „(...) jest sposobem na zrozumienie ich samych i ich porządku rzeczywistości” [Barańska 2013].

Dla tych którzy chcą się zmierzyć z założeniem prywatnego muzeum, Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów wydał instrukcję w czasopiśmie Muzealnictwo [Golat 2008, tekst dostępny również w wersji elektronicznej¹³]. Ale ponieważ procedura jest skomplikowana i żmudna Państwo Iwona i Paweł Zaniewscy z Muzeum Oręża i Techniki Użytkowej w Kobyłce na swojej stronie internetowej oraz powiązanych portalach udzielają wskazówek, jak przebrnąć przez lawinę formalności, by zostać pełnoprawnym posiadaczem własnego muzeum¹⁴. Ale pomimo tego, iż „kolekcjonerstwo jest wieczne”, a przez etap zbierania określonych artefaktów przechodzi niemalże każdy, to wśród tych, którzy się nie wykruśzyli z grona „zbieraczy” i zgromadzili pokaźne zasoby – nie wszyscy chcą przechodzić na stronę oficjalnej działalności muzealnej. Powody bywają różne: od niepewności co do inicjacji takiej placówki z udziałem własnej kolekcji do problemów formalnych, które szczególnie wyraziście dotyczą kolekcji sztuki, sytuujących się w „wyższej strefie ekonomicznej” i wymagających większych nakładów finansowych, a niekiedy również współpracy z państwem, co rodzi z kolei wątpliwości odnośnie do utrzymywania prywatnych kolekcji w muzeach¹⁵.

¹³ http://nimos.pl/upload/wydawnictwa/Muzealnictwo/muzealnictwo49/muz_49-1.pdf [odczyt: 15.06.2014].

¹⁴ <http://www.zaniewscy.mazowsze.pl/>, <http://myvimu.com/> [odczyt: 21.03.2014].

¹⁵ <http://rynekisztuka.pl/2013/12/03/polskie-muzea-prywatne/> Wspomnijmy także niedawną sprawę kolekcji obrazów Zdzisława Beksińskiego, którą chciał podarować Miastu Warszawa przyjaciel zmarłego malarza. Miasto odmówiło, tłumacząc się w obecnej sytuacji finansowej brakiem możliwości należytego zabezpieczenia kolekcji. <http://natemat.pl/106177,warszawa-nie-chce-kolekcji-beksinskiego-i-tlumaczy-sie-brakiem-funduszy-choc-obrazy-moze-dostac-za-darmo> [15.06.2014:]

Dlaczego istnieją muzea prywatne

Powstające muzea prywatne to za Dorotą Folgą-Januszkowską

(...) powrót do liczącej nie mniej niż 2500 lat tradycji tworzenia muzeów, jako rezultatu indywidualnych pasji i fascynacji. Historia muzeów to w większości historie pojedynczych osób, które gromadziły nie tylko kolekcje przedmiotów, ale przede wszystkim krąg ludzi wokół siebie dzielących ich zainteresowania. To historie osób pokazujących swój pomysł na model przekazywania wiedzy, budowanej jako niematerialny kontekst niesiony przez materialne przedmioty. Muzea były zawsze osobistą odpowiedzią na problem śmierci, korytarzem, omijającym przemijalność, przedłużającym trwanie, dawały dystans refleksji¹⁶.

Dzisiejsze muzea prywatne podjęły też próbę oswojenia i rejestracji obszarów, których nie dostrzegają muzea publiczne, np.: Muzeum Nietypowych Rowerów, Muzeum Palindromów, Muzeum Bombek, Muzeum Guzików, Muzeum Dobranocek, Muzeum Wody, Muzeum Humoru, Muzeum Książki Artystycznej... Czy można wymyślić „dziwniejsze”? Szacki zauważa, że

Klasyfikacja muzeów poszerza się coraz bardziej, ledwie mieszcząc coraz to dziwniejsze dyscypliny znajdujące swój muzealny wymiar (np. Muzeum Sztucznej Inseminacji) [Szacki 1990].

Czy potrzebujemy takich tematów urzeczywistnionych w muzealnej formie? Jeśli profesjonalni muzealnicy ich nie dostrzegają, a jeśli nawet tak, to w muzeach publicznych nie pojawiają się adekwatne kolekcje. Oczywiście zawodowy muzealnik zależny jest od pracodawcy i profilu muzeum, dla którego jest „zawodowym kolekcjonerem”. Niemożliwie jest przecież rejestrowanie wszystkiego, co wytworzył człowiek, selekcja jest niezbędna.

Zakres tej akcji 'ratowania' rzeczy przed destrukcją i zapomnieniem pozostawiony jest człowiekowi, jego wolnemu wyborowi [Żygulski 1982: 13].

Część ludzkich wytworów zostaje selektywnie odrzucona, jako artefakty „mniej” wartościowe kulturowo. Muzealnicy prywatni ratują „więcej”, dzięki nim część rzeczy, które nieuchronnie trafiłyby na śmietnik, mają szansę na zmianę swojego statusu i wyjścia ze sfery śmieci do sfery kultury [Tańczuk 2011: 244]. Prywatne muzealnictwo wychodząc z różnych przestrzeni życia, nobilituje niemalże wszystko, co człowieka otacza. Większość muzealników podkreśla, że nie może pogodzić się ze znikaniem starych rzeczy, wyrzucaniem ich na śmietnik rzeczywisty i śmietnik historii.

¹⁶ Folga-Januszkowska Dorota: 2014, Tekst niepublikowany.

Dziwne nam się wydawało, że ludzie różne rzeczy wyrzucają, czy chcą się ich pozbyć, chociaż – one są trudne do odtworzenia, już takich nie będzie. Jak ktoś chciał się pozbyć, lub mówił, że wyrzuci coś to zabieraliśmy do siebie [wywiad: Zaniewscy: 2012].

I ja w pewnym sensie pręgiem tego śmieciarza, czy też tego opiekuna rzeczy niepotrzebnych mam, ale je się tego nie wstydę, ja nawet jestem dumny z tego, że te rzeczy udało się zreperować, odnowić, odświeżyć i pokazywać ludziom, że coś takiego było [wywiad: Barankiewicz: 2012].

Można zapytać: skąd ten fenomen rozkwitu prywatnego muzealnictwa w dobie kryzysu muzeów publicznych w świetle krytycznego podejścia nowej muzeologii [między innymi: Claire 2007, Piotrowski 2011, Dudek 2013]? Czy kryzys muzeów publicznych ma jakikolwiek związek z rosnącą w Polsce liczbą i – chyba można zaryzykować nawet – rozkwitem muzeów prywatnych w naszym kraju? Jakie są muzea prywatne i jacy są prywatni muzealnicy, właściciele zbiorów, którzy postanowili je upublicznić? Co zbierają i dlaczego, jaka jest ich przyszłość? Czy uzasadnione jest porównanie muzeów publicznych i prywatnych?

Współczesne polskie muzea prywatne kroczą swymi własnymi drogami, najczęściej nie naśladują muzeów publicznych, nie zapożyczają rozwiązań, są twórcami niezależnymi, autorskimi¹⁷, niekiedy nawet czują swą wyższość nad muzeami publicznymi¹⁸. Wspólna jest – co oczywiste – dla obydwu idea gromadzenia rzeczy, po to, by wyjęte z życia, zostały zachowane w tej wyabstrahowanej od rzeczywistości muzealnej formie jako kulturowe świadectwa swojego czasu, mające służyć nauce, edukacji, zdziwieniu, estetycznemu podziwowi lub estetycznej negacji. Być może na realizacji kolekcjonerskiej idei, zbieżność z muzeami publicznymi w niektórych wypadkach się kończy. Ale muzea prywatne to dosyć zróżnicowane placówki. Dla pełnego obrazu należałoby przeprowadzić szersze ogólnopolskie badania uwzględniające szerszy zakres, niż pilotażowe badania Fundacji Ari Ari. Muzea prywatne najczęściej nie mają skonstruowanej misji, ale już niepisane programy kolekcjonerskie posiadają w głowach właścicieli (które także i w muzeach publicznych nie zawsze występują w tej formie nie zawsze też są sprecyzo-

¹⁷ Jest to pewnego rodzaju uogólnienie, ale prywatni muzealnicy podkreślają, że nie wzorują się na muzeach publicznych; rozwiązania „przychodzą im same z siebie”, dotyczy to np. sposobu zagospodarowania ekspozycji

¹⁸ Podkreślają to np. w sytuacjach kiedy spotykają się np. z błędną interpretacją artefaktów przez muzealników publicznych, które oni znają często z autopsji.

wane i realizowane¹⁹. Niektóre placówki prowadzą także działalność edukacyjną, przyjmują studentów na praktyki muzealne, prowadzą profesjonalną konserwację muzealiów.

W muzeach publicznych kolekcje tworzone są w określonej kategorii instytucji, zgodnie z ich profilem i założeniami kolekcjonerskimi. Prywatny muzealnik wiedziony wewnętrznym impulsem, tematem przewodnim swojej kolekcji może uczynić wszystko, od choinkowych bombek (Kolekcja i wystawa zabawek i ozdób choinkowych w Michelinie), po rolnicze maszyny (Muzeum Techniki Rolniczej i Gospodarstwa Wiejskiego w Redeczu Krukowym), od palindromów (Muzeum Palindromów w Nowej Wsi) po opowieści (Muzeum Bajek, Baśni i Opowieści w Konstancinie-Jeziornej), od wyobrażeń postaci diabła (Muzeum Diabła Polskiego „Przedpiekle”) po ważne dzieła sztuki współczesnej (Villa la Fleur w Konstancinie Jeziornej; muzea z kolekcjami o dużej wartości rynkowej, tak jak dzieła sztuki należą do wyjątków). Muzeum prywatne to miejsce zrodzone ze świadomej, „donoszonej” kolekcji, którego narodziny stają się „koniecznością”, jako konsekwencja zapłodnionej ideą zbierania myśli indywidualnego pasjonata. Akt upublicznienia zbioru jest tu przełomowy – przechodząc ze sfery prywatnej w domenę publiczną, kolekcjoner zaczyna istnieć społecznie, kulturowo, zostaje osadzony historycznie wraz ze swoim zbiorem, lub na odwrót – to zbiór zaczyna istnieć wraz z kolekcjonerem. Te obydwa podmioty: podmiot-twórca i podmiot-zbiór są przechodnie (zbiór zawłaszcza swojego właściciela, jest on nim na swój sposób ubezwłasnowolniony), a kolekcja istniejąc jako „urzeczwiona tożsamość” zbieracza [Tańczuk 2011: 247], wchłania jego samego wraz z jego mentalnym bagażem, bo „Nie ma kolekcji bez kolekcjonera – twórcy i podmiotu (...)” [Frydryczak 1995: 262 za Tańczuk 2011: 247]. Wkraczając z kolei na salony muzealnego dyskursu, muzea prywatne zyskują możliwość wprowadzenia swojej kolekcji do ukonstytuowanej sfery MUZEUM, dostają szansę na zaistnienie wśród instytucji muzealnych i pozostanie tam, pod warunkiem, że zaprojektują swoim muzeom przyszłość – trwałość jest wszak istotnym warunkiem istnienia muzeum, co nie jest oczywiste w przypadku placówek o wolnym statusie lub raczej jego braku. Właściciele nie zawsze mają wyobrażenie czy zbiór przetrwa w nadanej muzealnej formie, gdzie trafi po ich śmierci i czy w ogóle przetrwa. Niektórzy zostawiają to

¹⁹ Barańska, 2013: 75

swojemu biegowi, inni zabezpieczają na przyszłość podpisując umowy z lokalnymi władzami np. na włączenie zbioru do lokalnego muzeum. Zdarza się, że muzea przejmują spadkobiercy i nadal je prowadzą (np. Pan Przemysław Rogal prowadzi z powodzeniem po ojcu Alfonsie Rogalu Skansen Pszczelarsko-Rolniczy w Wąsowie). W przeciwnym razie mogą pozostać zaledwie czasowym elementem muzealnego pejzażu.

Dopóki żyję – mówi jeden z moich rozmówców – będę się cieszył, że udało mi się to uratować, będę to konserwował. Wydaje mi się, że nie zostanie to na złom wywiezione. Wydaje mi się, że to nie pójdzie całkowicie w niwecz. Bo moim marzeniem jest, żeby to zostało tu, ale czy to zostanie, jak to będzie to trudno powiedzieć. Ale nie myślę, aż tak często o tym. (...) Nie jest to muzeum piękne, czy zasobne, ale ja 30 lat już to zbieram [wywiad Barankiewicz: 2012].

Muzealnicy prywatni mają różne motywacje by zacząć zbierać. Czasami jest to impuls z dzieciństwa, czasami spełnienie marzeń o posiadaniu rzeczy, nierzadko inspiracja muzeum publicznym, fascynacja materialnymi albo niematerialnymi wytworami człowieka, lub też świadoma decyzja o zachowaniu określonej tematycznie grupy przedmiotów, związanej często z własnym regionem czy wykonywanym zawodem²⁰.

Zacytujmy w tym miejscu jednego z rozmówców Tadeusza Barankiewicza, właściciela Muzeum Wsi Garwolińskiej:

Trudno jest może zacząć, bo jak się zaczyna od tego pierwszego zegara czy gramofonu, to jest się nikim wśród zbieraczy i patrząc na kolekcje w muzeach, czy prywatne to wie się, że nigdy w życiu człowiek do tego nie dojdzie, bo przeraża ogrom tych eksponatów i wartość tego wszystkiego, ale jak się w to wchodzi tak pomału i dochodzi się do jakiego etapu to inaczej się patrzy i to tak jakby wciąga (...). Budowa muzeum zaczęła się ok. 30 lat temu, ja budując dom, wtedy już zacząłem myśleć o pomieszczeniu w którym mógłbym takie rzeczy jak księga familijna, jak kuferek dziadka, jak gramofon i po krótkim czasie ten pokój był za mały – to było jakiś 30 lat temu i dosłownie wyrzniętem piłą w ścianie drzwi i powiększyłem to muzeum o drugie pomieszczenie. Ale po paru latach i ono się zapełniło i musiałem szukać innego pomieszczenia. (...) Tak, gdybym nie wierzył, to bym tego nie robił.

I dalej Marian Pietrzak z Muzeum Skansenu Regionu Sokołowskiego:

Chciałem zrobić coś dla tego miasta, dlatego, że to miasto było takie opuszczone. Wszyscy opuszczali to miasto, więcej uczeni, osobistości uciekały z Sokołowa. I mówię „coś trzeba robić, żeby to pozostało. Dlatego zacząłem pisać tą książkę – z czasów okupacji pamiętnik. Ponieważ czytałem dużo. Dużo czytałem książek Przyborowskiego, Kraszewskiego, Sienkiewicza i czytałem książki o okupacji: o Krakowie, o Warszawie i o innych mniejszych dziurach – jak to się mówi. A o Sokołowie nic nie napisano. I ja sobie myślę

²⁰ studium przypadków na blogu <http://muzeaprywatne.blogspot.com/> [odczyt: 21.03.2014].

tak – tyle w Sokołowie uczonych, bardziej uczonych niż ja, nauczycieli różnych, dlaczego o Sokołowie nikt nie pisze. (...) Ja to zebrałem dla tego miasta. Chciałem, żeby to zostało w tym mieście, żeby była jakaś pamiątka [wywiad: Pietrzak 2012].

Ochrona lokalnej historii bywa częstym powodem do podjęcia inicjatywy o gromadzeniu przedmiotów z przeszłości²¹.

Dla mnie to jest najważniejsze, żeby zostawić moim potomnym, szczególnie rodzinie z jaką moją małą ojczyzną byłem związany [wywiad Grąbczewski: 2012].

Niektórzy kolekcjonerzy zakładający muzea prywatne podają pobudki patriotyczne, jako te które wzmacniają ich pasję kolekcjonerską wizją pozostawienia zbiorów potomnym i przysłużenia się swojej małej ojczyźnie, (w kategorii muzeów etnograficzno-historycznych, najczęściej to najbliższy region stanowi przedmiot zainteresowań), „tłumacząc się” również brakiem muzeum w najbliższej okolicy. Motorem takiej postawy bywa także chęć działalności społecznej, kanalizująca się jednak nie grupowej, a indywidualnej pracy na rzecz określonego miejsca i ludzi²² (co być może częściowo wynika z okoliczności i braku grupy, a w większej mierze z samego indywidualizmu zbieracza, który swoją potrzebę aplauzu potrafi jednak wpleść w działanie partycypacyjne, np. ze szkołami).

Ale muzea prywatne istnieją, bo „chcą istnieć” z woli właścicieli, z ich różnorodnych uświadamianych i nieuświadamianych potrzeb oraz ich własnych funduszy.

Rzeczy i ludzie, czyli co zbierają prywatni muzealnicy

Pytanie „dlaczego właściciele muzeów prywatnych zbierają to co zbierają?” jest pytaniem o rzeczy. Z samej fascynacji nimi – jak mógłby powiedzieć ktoś, kto jest kolekcjonerem sztuki, dla ich piękna, wartości artystycznej, ale także rynkowej, inni z kolei powiedzieliby, że dla treści, których rzeczy są nośnikami. Dla muzealnika prywatnego każda rzecz obdarzona jest informacją, bez niej przedmiot w muzeum prywatnym nie istnieje. Muzealnicy prywatni są koneserami treści.

²¹ Analizę ilościową kolekcji lokalnych oraz studium kilku przypadków zawiera raport projektu *Nieprofesjonalne kolekcje jako nośniki tożsamości lokalnej* zrealizowanego w 2012 roku przez Stowarzyszenie „Archipelagi Kultury” http://pozbierane.pl/sites/default/files/Muzea_lokalne.pdf [odczyt: 21.03.2014].

²² Większość prywatnych muzealników nie pobiera opłat za zwiedzanie muzeum, lub są to opłaty symboliczne, np. za 1 zł. Również przeprowadzane przez nich spotkania są bezpłatne (nie dotyczy to placówek komercyjnych, gdzie podane są cenniki).

Widzi pani, – mówi Tadeusz Barankiewicz – jak ja kupuję urządzenia, bo niektóre rzeczy jak żarna kupiłem na pchlim targu w Warszawie, i dowiedziałem się tylko tyle od handlarza, że one są z okolic Kraśnika i chłop mówił, że mają ze 150 lat i to jest bardzo mała informacja, która mnie nie satysfakcjonuje. Ja zanim przedmiot kupię czy dostanę, staram się pogadać z człowiekiem i stwarza to w tym momencie możliwość ożywienia tego przedmiotu, bo on ma swoją historię, bo o nim można opowiadać. Wiadomo, że historia powinna być precyzyjna, a precyzyjna nie jest. (...) To jest u mnie może nie w porządku, że ja nie oceniam tej wartości finansowej [wywiad: Barankiewicz 2012].

Muzea publiczne doceniają indywidualne biografie rzeczy, ale mimo to wiele obiektów jest ich pozbawionych, zostały włączone do kolekcji ze względu na cechy formalne oraz artystyczną i naukową wartość, a także z uwagi na przeznaczone dla nich miejsce w typologii określonych grup przedmiotów i muzealnej klasyfikacji. Muzeum prywatne prezentuje wyłącznie „autentyki” – czyli artefakty, które są oznaczone „prawdziwie”, o czym zaświadcza właściciel, znając historię każdego z nich, dzięki czemu miejsca te są „gęste” od treści, które nadają im właściciele. W muzeach prywatnych to rzeczy są na pierwszym miejscu, to one są najważniejszymi aktorami, których reżyserem jest ich właściciel. Pełnią rolę pierwszoplanową, nie tylko dlatego, że niemalże wszystkie są na ekspozycji (w większości muzeów prywatnych eksponuje się niemalże wszystkie obiekty, a ekspozycja to często wykładnia *horror vacui*). Na miejsce pierwsze wybijają się indywidualne historie rzeczy, a muzeum prywatne jest miejscem wielu biografii, które żyją obok siebie, zazębiając się lub nie, w swoich pierwotnych istnieniach. Wiedza o każdym przedmiocie jest tu kwestią podstawową. Ale wiedza ta jest wiedzą niezapisaną, skumulowaną wyłącznie w głowach kolekcjonerów, bo muzea prywatne są przede wszystkim muzeami opowieści, tkwiącymi w ich właścicielach, opowieści konstruujących te muzea i nadających im wymiar zindywidualizowanych kreacji. Właściciel, przedmiot, miejsce, stanowią tu nierozdzielny trójce. Autentyzm muzeum prywatnego (rozumiany jako wartość intencjonalna) związany jest z jego właścicielem, który zgromadził fenomeny ludzkiej twórczości i działalności, a poprzez swoją ekspresję werbalną czyni je „udostępnionymi” dla swojej publiczności. Zebrany tu zestaw artefaktów przemawia ustami właściciela, on jest ich głosem, który wraz z jego odejściem zamilknie, a muzeum stanie się zgoła innym miejscem (nie znaczy: gorszym). Żaden kolejny właściciel nie będzie tym pierwszym, nie będzie ojcem kolekcji, powtórzenie nie będzie

możliwe²³. W muzeach publicznych zmieniają się kustosze, opiekunowie kolekcji, pracownicy. Rzeczy są nadrzędne w stosunku do opiekujących się nimi ludzi. Służebna jest rola kolekcjonera w stosunku do rzeczy, w muzeum prywatnym to one są najważniejsze, kolekcjoner im służy – odwrotnie niż w muzeum publicznym, gdzie operuje się obiektami jako wykładnią nauki, podporządkowanych panującym taksonomiom. W muzeum prywatnym wybór danego przedmiotu, to „(...) unikatowa, osobista i subiektywna opowieść, która wiąże się z danym przedmiotem” [Dudek 2013: 97]

Relacja rzecz i człowiek, jest relacją złożoną, ale to dzięki rzeczom jesteśmy bardziej ludzcy²⁴. W muzeum ta relacja nabiera nowego sensu, bo człowiek nadaje rzeczom „czystą”, metafizyczną podmiotowość. W muzeum prywatnym relacja ta jest dodatkowo relacją personalną. Prywatny muzealnik nie jest biernym posiadaczem wyznaczonych do funkcji muzealnej przedmiotów, naznacza je swoimi uczuciami, „skaża” sobą. Rzeczy służą mu jako desygnaty sensów, które on im nadaje.

Okazuje się, że pytanie o to, co jest znaczeniem rzeczy, w sposób nierozzerwalny wiąże się z pytaniem o to jakich prawd potrzebujemy [Wieczorkiewicz 2001: 255].

Muzeum prywatne daje prawdę „nieprzetworzoną”, wyjętą prosto z życia, i sytuującą się blisko życia, okraszoną emocjonalnymi opowieściami. Muzealnicy prywatni często mówią o tym, że

rzeczy pamiętają radości i bóle, wesele i śmierć²⁵. Na tej kołysce są od rąk ludzkich wytarcia, kiedyś u mnie starsza osoba była i nie zastanawiając się – jak mówią – rozmowy kształcą. Mówię – popatrzcie jak wytarta jest ta kołyska, ile dzieci wychowała. A ona powiedziała – a ile bólu ta kołyska przyniosła, to też nie wiemy ile małych dzieci w niej zmarło. I ja się zastanowiłem, bo każda rzecz ma dwie strony [wywiad Barankiewicz 2012].

Prywatni muzealnicy mają niezwykłą zdolność emocjonalnego czytania historii przedmiotów, są w stosunku do nich empatyczni, o czym przypomina Szacki:

²³ Ponieważ w Polsce mamy do czynienia właściwie z pierwszą falą muzeów prywatnych, obserwujemy to zjawisko w czystej postaci – założyciel jest właścicielem. Znane jest kilka przypadków przejęcia przez bezpośrednich, najbliższych spadkobierców – przez dzieci.

²⁴ Z wypowiedzi Tomasza Rakowskiego, Spotkanie wokół wystawy „Biografie rzeczy” w Muzeum Historii Żydów Polskich, 18.10.2013.

²⁵ Na podstawie przeprowadzonych rozmów z właścicielami muzeów.

Tylko w przypadku autentyku relacja człowiek – eksponat jest ważna. Tylko wtedy liczy się doznanie intelektualne, tylko wtedy osiąga najwyższą wartość relacja sentymentalna. Tu jest sedno sprawy: w gruncie rzeczy odbiór przedmiotu muzealnego ma charakter emocjonalny. (...) Ale musi zaistnieć potrzeba takiego odbioru. Potrzeba refleksji wzbudzonej tą szczególną emocją kontaktu z autentykiem [Szacki 1990: 151].

Heterogeniczność muzeów prywatnych

Muzeum prywatne to „muzeum źródeł”, które sięga do początków muzealnictwa i prywatnych kolekcji tworzonych przez wyższe stany Gabinetów Osobliwości. Być może adekwatną dla nich nazwą byłoby słowo „gabinet”, które

(...) w swym leksykalnym rozumieniu, oznacza pomieszczenie w którym zostały zgromadzone eksponaty (...) [Barańska 2013: 60] W okresie Odrodzenia, w obliczu zmian, które nastąpiły w wyniku odkryć geograficznych, przeobrażeń ideologicznych, rozwoju myśli naukowej, kolekcje wyrażały potrzebę zinventaryzowania i odwzorowania świata, z tego powodu gromadzono w wielkich ilościach niemal wszystko co zwracało uwagę [Barańska 2013: 60].

Prywatni muzealnicy wydają się na powrót inwentaryzować świat, gromadząc go wokół siebie, ale odnajdując nie tylko to co dziwi, ale także to co współcześnie powszednie, zwyczajne, pospolite – po to, by przetrwało swój czas; słusznie przewidując, że wartość tego co uda im się zebrać, będzie miała wymiar historyczny w tak szybko zmieniającym się technologicznie świecie. Fakt ten ma przełożenie w tematyce tych muzeów – olbrzymie jest zróżnicowanie zawartości rzeczy i zjawisk, które podejmują te placówki. Wymieńmy dla przykładu: małomiasteczkowa i wiejska codzienność w Muzeum – Skansenie Regionu Sokołowskiego Mariana Pietrzaka, broń i przedmioty użytkowe w Muzeum Oręża i Sztuki Użytkowej z Kobyłki k. Warszawy, stare już dzisiaj pojazdy w Muzeum Komunikacji w Paterku, maszyny, narzędzia piekarskie i dokumenty w Warszawskim Muzeum Chleba, opowieści w Muzeum Bajek, Baśni i Opowieści w Konstancinie-Jeziornej. Z kolei niezmienna ludzka potrzeba posiadania „niezwykłości”, tego co niezwykłe, zachwycające, charakteryzujące się trudną techniką wykonania materializuje się np. w Muzeum Nietypowych Rowerów z Gołębia, a reprezentację piękną natury znaleźć można w Muzeum Motyli we Władysławowie.

Jak czytać ekspozycje w muzeach prywatnych

Właściwie każda rzecz może posłużyć jako ta warta na wystawie uwagi, w zależności od nadania jej intencjonalności.

Na dobrą sprawę niemal każdy przedmiot można uczynić centrum tworzenia wypowiedzi muzealnej – obudować go znaczeniami, zarysować perspektywę, która pozwoli ujrzeć w nim rzecz wartą uwagi. Warto zwrócić uwagę, że coraz częściej przedmioty prozaiczne, takie jak garnek czy maszynka do golenia, stają się centrum, wokół którego konstruuje się tę wypowiedź – a im temat dziwniejszy i bardziej zaskakujący, tym większa szansa na to, że muzeum będzie unikatem w skali światowej. (...) Fakt uczynienia z przedmiotu codziennego użytku centrum wypowiedzi muzealnej wynosi ów przedmiot do rangi godnego uwagi artefaktu kulturowego [Wieczorkiewicz 2001: 245].

W muzeach prywatnych wystawione same sobie, bez scenograficznego blichtru rzeczy, pozwalają na spotkanie *saute*, smakowanie i delektowanie tym, którzy poczują się przez nie wciągnięci. Ale dla obiektów zanurzonych w muzeach „(...) ważne są także sposoby wystawiania, konfiguracje, w których są umieszczane” [Barańska 2013: 60] – po to, by je móc interpretować w sposób sugerowany przez kuratorów wystaw, a tym samym podporządkowanym oficjalnym poglądom, ideom, teoriom, ale także jako wyraz konceptu. Tutaj konfiguracją jest najczęściej łączenie „wszystkiego ze wszystkim”. I bywa tak jak na targu staroci, który komentuje Dariusz Czaja (do fotografii Andrzeja Kramarza)

Przypadek pozwala się spotkać wszystkiemu ze wszystkim. Nie ma takich dwóch obiektów pochodzących z całkiem odległych rzeczywistości, których by nie można (...) położyć obok siebie. (...) Trochę to może „archipelag rzeczy osobliwych” [Czaja 2008].

Ekspozycja czy raczej po prostu prezentacja zdaje się być w niektórych muzeach prywatnych „nieuporządkowana”, bez zastosowania naukowych klasyfikacji i muzealnego ładu, który jest muzeom przypisany. Niektóre z kolei są zorganizowane wg wybranej przez autora koncepcji, ale zawierają np. chronologiczne przeskokki (np. w zainscenizowany „starym wnętrzu” leżą współczesne gazety), są też „niemożliwe” zestawy (np. w przypadku strojów) oraz inne „gafy”, które pokazują, że to co niemożliwe w życiu jest możliwe w muzeum, a muzeum prywatne zbiera kolejne warstwy utensyliów, zagospodarowując je według autorskich planów (co nawiasem mówiąc, dodaje swoistego uroku tym miejscom). Obecności obiektom nigdy nie „zakłóca” tu oprawa plastyczna, nowoczesne gabloty, ledowe oświetlenie

czy multimedia. Z pewnością i takie wystawy zaspokajają naszą – wykazaną w badaniach neuronalnych²⁶ potrzebę kontaktu z nierzeczywistym porządkiem, który żyje tylko w muzeum – o czym miałam okazję niejednokrotnie się przekonać, np. ostatnio kilkakrotnie w przybliżonym czasie zwiedzałam w gronie muzealników wystawy w muzeach publicznych oraz prywatnych. I co – dziwi i zaskakuje lub nie – wystawy w muzeach prywatnych, w prywatnych rozmowach były oceniane wyżej, bez przeintelektualizowanej otoczki – jako „ciekawsze, prezentujące przedmioty z przeszłości „zwyczajnie”, w sposób, który pozwala zwiedzającemu na dowolne „wyłapanie” jakiegoś obiektu (jeśli jest niezrozumiały pomocny bywa oczywiście oprowadzający). Zwracono także uwagę na fakt nienarzucania żadnej wizji, brak ideologii i możliwość niemożliwego na merytorycznych wystawach w muzeach publicznych, spotkania różnych „spontanicznych” porządków (np. na ekspozycji prezentującej „dawne wiejskie wnętrza” w Muzeum Etnograficzno-Historycznym w Kamieńczyku znajduje się aktualna prasa). Scenograficzny entourage i przesyt multimediiów w tychże muzeach publicznych uznawano jako wyraz przeładowania, ekspozycyjny nadmiar. Trudno tu mówić o reprezentatywnej grupie, ale być może warto byłoby przeprowadzić badania recepcji wystaw w muzeach publicznych i prywatnych (nie tylko wśród muzealników).

Być może nie doznamy na takiej ekspozycji intelektualnego pobudzenia, ale przywołam wspomnienia, które pozwalają cofnąć się w czasie i pobudzają pamięć, ewokując obrazy z przeszłości, by dopuścić emocje i wygenerować refleksję²⁷. Muzeum prywatne to *panopticum* rozwiązań, ale „prostota” tych miejsc stoi na przeciwległym biegunie zasobu ich treści. Muzea prywatne na pewno nie są przeintelektualizowane. Oferują dosłowny przekaz interpretacji swoich zbiorów, który jest naznaczony emocjami, o czym już wspominałam. Wystawa jest tu pokazem, a nie wykładnią konceptu, jest gotowa dla „wszystkich”. Wystawy „profesjonalne” w muzeach z zasobami finansowymi czarują widza, „sprzedają” swoją narrację, tłumaczą, stawiają i proste i trudne pytania, zachęcają do przyjrzenia się sobie i innym, do krytycznego spojrzenia na świat, wciągają go w swoją muzealną grę, chcą by widz był jej aktywnym i interaktywnym uczestnikiem. Muzea prywatne

²⁶ O badaniach neuronalnych oraz ich zastosowaniu w muzealnictwie – Folga-Januszewska 2010: 29–35.

²⁷ O przywoływaniu pamięci w szerokim kontekście antropologicznym pisze Czyżewski 2009: 29

mają swoją poetykę, która – jeśli się jej poddać – wprowadza w „inny” świat. Muzea publiczne są literaturą, muzea prywatne to poezja, różne są w nich rymy, niektóre są wierszami „białymi”, nie znaczy przecież „gorszymi”. Muzeum prywatne jest miejscem sentymentalnym, uświadamiającym przeszłość w sposób dojmujący. Na tym polega walor muzeów prywatnych, że poza racjonalizmem dopuszczają emocje. Być może dla niektórych kontrast profesjonalnego muzeum ze skromnym muzeum prywatnym może być zaskakujący, lub nawet szokujący, inni mogą znaleźć w nim ukojenie, spokój, zdobyć się na dystans do obowiązującego „poukładanego” kanonu muzeum publicznego, odkryć miejsca, których dotąd nie znali, a które z całą pewnością powodują ferment – bo nie do końca wiemy co o nich myśleć, jak mówić i pisać²⁸, co czuć. Niekanoniczne muzeum prywatne jest tworem wolnym, obowiązują tu reguły nadane przez właściciela. Fenomen muzeum prywatnego to bliski kontakt z przedmiotem²⁹, osobisty kontakt z właścicielem. Osobom zwiedzającym muzea prywatne na ogół podobają się, gdyż atutem jest dla nich możliwość bliskiego kontaktu z rzeczami i opiekunem-opowiadaczem ich historii, „prawdziwość tych miejsc” pozycjonowaną wysoko przez zaangażowanie właściciela-pasjonata, możliwość wyboru fragmentu lub nawet jednego przedmiotu z całego zasobu bez straty zrozumienia kuratorskiej myśli, która jest nadrzędna w muzeach publicznych, ale nie musi być wadą. Niektórzy krytykują brak zabezpieczenia konserwatorskiego, brak porządku, ten specyficzny „bałagan”, choć są też miejsca wzorowe, poukładane, posegregowane działami, z poddawanymi zabiegom konserwatorskim zasobami, zabezpieczone przed kradzieżą, ale każde ma swój indywidualny rys. W muzeum publicznym widzowie – zawsze zadają sobie pytanie, „czy zrozumiałem wystawę, co autorzy mieli do powiedzenia, a jeśli nie – czy jestem kulturowo kompetentny?” Muzeum prywatne pozostawia rzeczy do interpretacji zwiedzającym, pokazując w sposób prosty swoją zawartość i „czyste” treści, nie narzuca rozwiązań, pozostawiając zwiedzającego z tym co zobaczył do zadania własnych pytań, ale dając też swoje

²⁸ Mam np. pewien problem z pisaniem o muzealnym „bałaganie” muzeów prywatnych, który z jednej strony oceniam i porównuję do muzeów publicznych, z drugiej doceniam ten nieporządek jako przynależny i odnajduję w nim przyjemność nieoczywistego patrzenia i odczuwania. Ponadto nie chciałabym, by jakiegokolwiek słowa kogoś uraziły. Zdaję sobie sprawę, że pisanie o muzeach prywatnych jest pewnym balansowaniem pomiędzy muzealniczą rzetelnością a wyważaniem sposobu opisu.

²⁹ W muzeum prywatnym nie obowiązuje muzealna zasada niedotykania obiektów.

podpowiedzi. W muzeum prywatnym zwiedzający mają możliwość znalezienia się „w samym środku” rzeczywistości wykreowanej przez „tubylca” (członka społeczności lokalnej), który jest „władcą absolutnym” w swoim muzeum, o wszystkim decyduje sam, sam jest decydującym swojego zbioru. To implikuje indywidualizm takiego muzeum, które staje się muzeum subiektywnym ze swoją autorską narracją i wykreowaną rzeczywistością. Właściwie: gdzie można lepiej trafić, jeśli się chce np. poznać piekarstwo, jak nie do muzeum chleba³⁰ założonego przez doświadczonego piekarza lub – przypatrzeć technikom kowalskim, jeśli nie w muzeum kowalstwa³¹ prowadzonym przez rzemieślnika-kowala, odkryć tajniki pszczelarstwa – jak nie w muzeum pszczelarstwa³², którego właścicielem jest doświadczony pszczelarz, czy usłyszeć o lokalnej historii – jeśli nie w muzeum regionalnym³³? Przykłady można mnożyć. Muzea prywatne najczęściej dają nam wiedzę wynikającą z autopsji prowadzących je właściciele-profesjonalistów w danej dziedzinie, a nawet jeśli jest inaczej i zbiory są wynikiem pasji nie związanej z zawodem, to ta pasja sprawia, iż starają się osiągnąć maximum wiedzy, obudowując swój zbiór treścią.

Muzea prywatne a ich właściciele

Muzea prywatne to miejsca ideologicznie „nieskażone”, „autentyczne”, naznaczone doświadczeniem swoich założycieli, bliskie współczesnemu zbliżeniu ku biografii ludzi i przedmiotów i ich przenikającym się związkom. Muzeum publiczne/profesjonalne jest „zawsze” interpretatorem rzeczywistości kulturowej. Ale jak zauważa Dudek:

³⁰ Np. Warszawskie Muzeum Chleba <http://www.warszawskie-muzeum-chleba.pl/> [odczyt: 14.08.2014].

Muzeum Piekarnictwa i Cukiernictwa w Ustce Chleba <http://www.muzeumchleba.pl> [odczyt: 14.08.2014].

³¹ Np. Muzeum Kowalstwa w Warszawie <http://muzeumkowalstwa.pl/> [odczyt: 14.08.2014], Muzeum Kowalstwa i Ślusarstwa w Hajnówce <http://www.hajnowka.pl/turystyka-1/215-muzeum-kowalstwa-i-slusarstwa.html> [odczyt].

³² Np. Muzeum Pszczelarstwa w Kamiennej <http://www.kamianna.pl/barc.php> [odczyt: 14.08.2014], Skansen Pszczelarstwo-Rolniczo w Wąsowie <http://skansen-wasowo.freehost.pl/> [odczyt: 14.08.2014].

³³ Np. Muzeum Wsi Garwolińskiej Tadeusza Barankiewicza w Woli Rębkowskiej http://www.wolarebkowska.za.pl/tadeusz_barankiewicz.html [odczyt: 14.08.2014] Muzeum – Skansen Ziemi Sokołowskiej prowadzone przez Mariana Pietrzaka w Sokołowie Podlaskim <http://www.sokolowpodl.pl/index.php?module=News&type=user&func=display&sid=928> [odczyt: 14.08.2014].

Coraz częściej przyznaje się również, że muzeum powinno stać się bardziej demokratycznym środowiskiem, w którym odchodzi się od hierarchicznego modelu wiedzy, zakładającego, że to muzealni eksperci są jedynymi dysponentami wiedzy, przekazywanej masom. Stąd liczne publikacje rozważające idee muzeów otwartych na współpracę ze społecznościami, muzeów partycypacyjnych, czy dialogicznych [Dudek 2013: 89].

W tym sensie warto przyjrzeć się prywatnym muzealnikom i wsłuchać się w ich głos.

Muzea publiczne dzisiaj, są poszukujące, „niestabilne”, polifoniczne, ewoluujące, poddane wewnętrznej i zewnętrznej krytyce, dotknięte egzystencjalnym kryzysem, który jest i „naturalny” i uzasadniony (Oczywiście nie jest celem moim dogłębna analiza muzealnictwa, dlatego pozwalam sobie na duży myślowy skrót). Muzeum prywatne zdaje się być dychotomicznie ostoją stabilizacji, spokoju, „naturalnej” jednogłosowości, jego narracja jest zindywidualizowana. Jest wyrazicielem w skali mikro potrzeby zachowania materialnych wytworów swojego czasu, z którymi chce docierać do lokalnych społeczności i odwiedzających dany region turystów. Jest też głosem, który chce, by usłyszały go muzea publiczne, by się przysłuchały i obejrzały, co ma do zaoferowania. Ale chce także – nie dla wykazania frekwencji do statystyki – by zwiedzających było jak najwięcej, po to – by podzielić się swoim zasobem (może także dla własnej próżności, ale bez pejoratywnej konotacji). Muzea publiczne dostosowując się do współczesnego odbiorcy, dysponują w przestrzeni muzealnej multimediami, mają rozbudowane strony internetowe, są aktywne na portalach społecznościowych (Facebook, Twitter, Instagram), zachęcając użytkowników Internetu do wirtualnych spotkań – organizują internetowe konkursy, dla przekazania wiedzy w nowoczesny sposób zakładają muzealne blogi, organizują wirtualne spacerki po wystawach. W obliczu tych działań muzea prywatne mogą się wydać „ubogie”, istniejąc na uboczu muzeów publicznych. Ich światy słabo się przenikają i być może jest to sygnał i dla nas muzealników i władz samorządowych, ministerstwa oraz Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, by się do siebie zbliżyć, bo w tym zbliżeniu tkwi potencjał działań, które w polskim muzealnictwie dotąd nie zaistniały w szerszej skali³⁴. Przytoczmy chociażby postulat Piotra Piotrowskiego, a nie jest to głos jedyny:

³⁴ Np. Seminarium „Muzeum prywatne” w Kamieńczuku 12–13.10.2013 r. zorganizowane przez Fundację Ari Ari, Mazowieckie Centrum Kultury i Stowarzyszenie z Siedzibą w Warszawie (www.muzeumprywatne.pl) oraz Zjazd Kolekcjonerów Kultury Wsi i Małych Miast w Kuligowie

Nowa formuła muzeum, powstająca między innymi z uwagi na procesy globalnych przemian tego co publiczne, w tym także kultury, powinna być bliższa odbiorcy, bliższa poszczególnym, lokalnym – paradoksalnie – społecznościom. Otwarcie zaś na lokalne i konkretne społeczności to oddzielny wielki rozdział krytycznych studiów muzealnych [Piotrowski 2014: 24].

Mimo, iż zdanie to dotyczy sfery muzeów publicznych, można je odnieść do prywatnego muzealnictwa, ze względu na charakter działania tych placówek. Muzea prywatne z „natury swojej” bliskie są swoim odbiorcom, realizując postulat włączania (za swoje, a nie publiczne fundusze) do kultury jak najszerszych rzesz społeczności – najczęściej właśnie lokalnych. Prywatni muzealnicy są też np. w Polsce „prekursorami” „muzeum bez podpisów” (*non description museum*), w którym zamiast formalnych podpisów każdy zwiedzający ma przewodnika w osobie właściciela muzeum. Muzealnicy prywatni wprowadzili ten nurt intuicyjnie, sami będąc jedynymi przewodnikami po swoich zbiorach.

Muzea „służą” naukom, pełnią funkcję służebną wobec określonej dziedziny nauki, są jej podporządkowane i wraz z nią ewoluują. W muzeum prywatnym wiedza pochodzi najczęściej z autopsji, jest przeżyciem muzealnika, znajomością tematu z dziedziny bliskiej kolekcjonerowi lub informacjami zdobywanymi aktualnie. Podnosząc kwestię statusu i charakteru wiedzy prezentowanej w muzeum prywatnym, przytoczyć można Annę Wieczorkiewicz, która ocenia:

Innym problemem jest oczywiście kwestia tego, jakiego rodzaju informacjom przyznaje się status wiedzy. Można bowiem wbudować w ramę mity, opowieści, wierzenia, biografie autentyczne i fikcyjne, zmierzając w ten sposób do prezentacji różnych punktów widzenia [Wieczorkiewicz 2000: 245].

Prywatny muzealnik swoją narrację buduje na doświadczeniu, informacjach, literaturze, o przedmiocie swoich zainteresowań wie „wszystko”, ponieważ najczęściej i w uproszczeniu – piekarz posiada muzeum chleba, rolnik muzeum etnograficzne, a kowal muzeum kowalstwa. Kto inny, jak nie profesjonalista w swojej dziedzinie, jest w stanie lepiej opisać artefakty, które są mu najbliższe? Ten „nadmiar” wiedzy powoduje, iż cierpiący na tę „przypadłość” kanalizują ją w dziedzinie „nieproduktywnej” – zakładają

muzeum, by połączyć „mieć” i „być” w udany mariaż. Ale czy tylko stąd wynika moda na „posiadanie muzeum”, bądź bycie jego właścicielem? Po II wojnie światowej z racji sytuacji politycznej muzea prywatne pojawiały się w Polsce sporadycznie. Wyraźny wzrost utrzymuje się od lat 90. XX i początku XXI wieku i częściowo wiązać go można z obywatelską wolnością, która propaguje prywatne inicjatywy, zmianami społecznymi oraz dużą rolą działań prospołecznych i programów partycypacyjnych nastawionych na wzajemne interakcje. Muzeum prywatne, doskonale spełnia tę rolę, realizując własne bezkosztowe projekty. Czy gdyby muzea prywatne dysponowały możliwościami finansowymi zmieniłyby swoje oblicze? Być może ich *status quo* wynika z okoliczności niedosytu finansowego? W tych placówkach, które łączą które łączą działalność muzealną z komercyjną (są to głównie muzea na wolnym powietrzu)³⁵, rzeczywistość wygląda inaczej – jest „wygładzona”, podporządkowana turystyce, z infrastrukturą, warsztatami, barem, noclegiem. Ale to „muzea turystyczne”, o których trzeba mówić osobno. Czy można przewidzieć, w jakim kierunku zmierzają muzea prywatne, czy ten trend będzie się utrzymywał, czy znajdzie kontynuatorów, wreszcie: czy wartościowsze kolekcje będą przejmowane lub zakupowane przez muzea państwowe? Co się stanie z tymi, których nikt nie zechce przejąć? Czy trafią na rzeczywisty śmietnik, nie wykraczając poza swój czas? Czy prywatne muzealnictwo przejdzie metamorfozę, mając możliwość pozyskiwania funduszy, której w tej chwili muzea jako jednostki zarówno nieformalne i formalne nie mają możliwości prawnych (jedynie w sytuacji jeśli zostaje założone stowarzyszenie lub fundacja) i zatrudniając wykształconych muzealników (ale w chwili obecnej takie sytuacje mają miejsce niezwykle rzadko). Ale na razie to pytania bez odpowiedzi. W chwili obecnej prywatne muzealnictwo przeżywa hossę, mimo niedoborów finansowych, niedosytu zainteresowania władz i instytucji (najbliższych muzeów publicznych, urzędów dzielnic, gmin i miast oraz Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego), niekiedy małej frekwencji zwiedzających, braku dobrej reklamy tych miejsc (tu rysuje się duża szansa dla władz lokalnych i wykorzystania muzeów prywatnych do kulturowej turystyki). Prywatni

³⁵ I tu można wyróżnić typ „idealistyczny”, gdzie właściciel nie pobiera opłat za wstęp (lub pobiera symboliczną złotówkę) oraz komercyjne, gdzie czerpie dochody ze swojej działalności. Np. Zagroda Guciów na Roztoczu <http://www.guciov.pl/> [odczyt:], Muzeum Mazurskie w Owczarni, <http://www.owczarnia.com/> [odczyt: 14.08.2014].

Muzeum Kurpiowskie w Wachu <http://www.muzeum.kurpie.com.pl/> [odczyt: 14.08.2014].

muzealnicy manifestują swój dobrostan i należy się spodziewać, że ta tendencja, pozwalająca na życiowe samozadowolenie powinna się utrzymać. Obecnie coraz bardziej popularna staje się bezgotówkowa forma wymiany dóbr materialnych i niematerialnych. Prywatni muzealnicy podkreślają, jak dobrze dzielić się z innymi.

Nie trzymać tego dla siebie. Można mieć coś w sejfie, na ścianie, ale większą radość sprawia jak coś pokazując – mówią Państwo Zaniewscy, właściciele Muzeum Oręża i Techniki Użytkowej z Kobyłki k/Warszawy [wywiad: Zaniewscy 2012].

Nie osiągając zysków z prezentacji zgromadzonych dóbr, przekazują swój materialny i niematerialny zasób jako inwestycję w ludzką wiedzę, która zwraca się im prywatnie – dając im poczucie szczęścia i społecznie – przyczyniając się do muzealnej edukacji, szczególnie w sytuacji gdy muzeum prywatne jest jedynym na wsi lub w małym mieście, stanowiąc wtedy niekwestionowany bastion kultury. W dużym mieście – to alternatywna do muzeów publicznych propozycja, warta skorzystania i osobistego doświadczenia.

Anna Wieczorkiewicz czerpiąc z analizy Clifforda pisze:

Clifford dowodzi, że gromadzenie i kolekcjonowanie pewnych dóbr, arbitralnie tematyзовanych według wartości i znaczenia, jest nieodłączne od procesu formowania się zachodniej tożsamości. Nasza tożsamość byłaby zatem tożsamością posiadaczy, a muzea stanowiłyby jej szczególny i spektakularny przejaw. Rzeczy przeniesione ze swojego pierwotnego kontekstu zyskują tu nowy sens, zgodny z siatką znaczeń służącą potwierdzeniu naszej wiedzy i podmiotowości. Ich zadaniem jest nie tylko przekazywanie wiedzy, ale także ustanawianie, wyrażanie i umacnianie relacji pomiędzy różnymi grupami ludzi czy systemami preferowanych przez nich wartości [Wieczorkiewicz 2001: 241].

Coraz częściej wreszcie ci, którzy „posiadają” zwracają się ku tym którzy „nie mają”, czyniąc tak nie dla pokazania swojego statusu, ale by być darczyńcami i doznawać w tym spełnienia. Ważną rolę odgrywa obecnie wspólne grupowe przeżycie, interakcja, działanie, wzajemność. Muzea prywatne wpisują się w ten trend, dając swoje zasoby, oczekują w zamian prawie wyłącznie zainteresowania. To warunek możliwy do spełnienia, gwarantujący istnienie tych alternatywnych placówek muzealnych, które będąc oddolną prywatną inicjatywą, przeszły transformację ku działalności prospołecznej poprzez swoją skierowaną do ogółu ofertę. Spotkania z muzealnikami prywatnymi pokazują, że to grupa otwarta do współpracy, działania i zmian, pod warunkiem, że będziemy pamiętać o ich istnieniu.

Muzea, jako instytucje publiczne, mające 'służyć społeczeństwu i jego rozwojowi', przedstawiają historię w wersji zamkniętej w społecznych ramach i oficjalnej wersji [Barańska 2013: 95].

Muzea prywatne byłyby poszerzeniem dostępnych historii, widzianych, realizowanych (i odczuwanych) od wewnątrz, uzupełniając narracje oficjalne i dając możliwość zapoznania się z pamięciami „innych”, nawet jeśli ci inni są od nas o krok. „Muzea mogą być miejscami, które będą ułatwiały otwarcie na pamięci ‘innych’, na inne pamięci” [Barańska 2013: 99]. Tutaj to otwarcie ma miejsce wśród tych których to my muzealnicy na ogół badamy. Teraz to oni chcą się stać naszymi partnerami, bez paternalizmu z naszej strony, podejmują dialog, który jest w stanie wzbogacić się każdą ze stron, na różne sposoby.

Natomiast z punktu widzenia muzealników prywatnych³⁶ ich problemy tkwią w trudnej współpracy z władzami (samorządami, dzielnicami, gminami), także małym zainteresowaniu muzeów publicznych i zawodowych muzealników³⁷, którzy – być może pochłonięci swoimi muzealnymi problemami – nie dostrzegają siły i głosu muzeów prywatnych.

Wnioski, podsumowania, refleksje

Warto baczniej przyjrzeć się tym „młodszym braciom” i zwrócić uwagę na muzealnictwo prywatne, które z pewnością potrzebuje i współpracy i interakcji z muzealnictwem publicznym, po to by poczuło się docenione w swoich wyborach kolekcjonerskich, posiadając ideowe wsparcie muzealników akademickich. Odradzające się muzea prywatne stworzyły w ostatnim czasie zjawisko, w które muzea publiczne mogłyby zajrzeć nie tylko perspektywą badawczej, ale i jako interlokutorzy, z którymi prywatny muzealnik może nawiązać relację. Przyjmuję także, jako muzealnik państwowy, że warto znać muzea prywatne i wiedzieć jakie mają zbiory oraz co się w nich dzieje, po to by mieć świadomość istnienia rzeczy – prywatnych zbiorów (które mogą też służyć do poszerzania zakresu naszej wiedzy w określonej materii lub też chociażby wypożyczeń na wystawy).

³⁶ Opinia na podstawie przeprowadzonych rozmów.

³⁷ Do tej pory tylko zrealizowano dwa wspomniane projekty badawcze dotyczące muzealnictwa prywatnego.

Do lokalnych władz z kolei należy promocja tych miejsc w zakresie turystyki kulturowej i takie sytuacje często mają miejsce, kiedy informacja o lokalnym muzeum znajduje się na stronie urzędu gminy czy powiatu, najczęściej w zakładce „Turystyka”. Być może to za mało, by wypromować bywanie w muzeach prywatnych obok odwiedzania muzeów publicznych, jako opcji w pewnym sensie „muzeum alternatywnego”, rządzącego się swoimi prawami, którego status quo jest atutem do poznania tej formy muzealnictwa. Muzea prywatne narracyjnie stanowią „konkurencję” dla muzeów publicznych, ważne by potrafiły wykorzystać swoje szanse na muzealnym rynku.

Z kolei kwestia zmian prawnych, które pomogłyby muzeom prywatnym pomóc w samofinansowaniu zależy od zmiany ustawy o muzeach i np. potraktowania tej formy jako rodzaj działalności gospodarczej. Wg Jacka Żukowskiego

Potrzebne są preferencyjne warunki prowadzenia takiej działalności, ponieważ właściciele nie mogą tracić albo ograniczać swojego prawa własności – rozliczanie ryczałtem, zwolnienie z nadzoru ministra w postaci rady, zdefiniowanie własności eksponatu, uregulowania dotyczące ubezpieczeń, nowa forma zabezpieczeń na wypadek stanów wyjątkowych. Gdyby zmieniać ustawodawstwo to warto uwzględnić fenomen muzeów prywatnych³⁸.

Marzę zaś, by wzajemne relacje, inspiracje i interakcje stały się częstsze i by było ich więcej. Zapładniające może okazać się to, by każde przyjrzało się w świetle drugiego, aby z tego wzajemnego przyglądania wyniknąć mogła nowa treść.

Perspektywy badań

Na koniec przytoczmy raz jeszcze Piotra Szackiego, który konstatuje

Muzeum jest utworem mającym inspirować i sprzyjać doznaniom intelektualnym, estetycznym. Sprzyjać koncentracji w badaniu i poznawaniu. Sprzyjać rozumieniu. Sprzyjać refleksji [Szacki: 1990].

A i tak nasza działalność muzealna, zbiory, które tworzymy, ich stan i skład i struktura są świadectwem naszych czasów. Zabytkiem myśli humanistycznej, której mamy honor być przypadkiem przekazicielami [Szacki: 1991].

³⁸ Jacek Żukowski (etnolog, organizator I Ogólnopolskiego Zjazdu Kolekcjonerów Kultury Wsi i Małych Miast w Kuligowie), cytat z rozmowy 15.09.2014.

Te warunki które wyłożył Piotr Szacki muzea prywatne bezsprzecznie spełniają: inspirują, sprzyjają doznaniom emocjonalnym, zapraszają do doznań, nie pozostawiając obojętnymi na to co w nich zastajemy. Prowokują do badań, generują refleksje, prowadzą do zrozumienia, zachęcają do pozytywnego, ale i krytycznego spojrzenia. Dopiero czas pokaże czy ich zasoby okażą się równie trwałe jak w „prawdziwych” muzeach, czy przetrwają i co po nich pozostanie.

Tekst niniejszy stanowi jedynie głos w dyskusji nad muzeami prywatnymi. Temat wymaga z pewnością dalszych pogłębionych badań, dla pełniejszej i bogatszej diagnozy³⁹. Obecnie zwraca się uwagę na swoistą „muzeomanię”, której przejawem jest powstawanie niezliczonych nowych muzeów poświęconych najrozmaitszym dziedzinom lub obiektom, często wykraczającym poza tradycyjne ujęcia. [Jakubowski 2010: 39]. Warto tę muzeomanię śledzić i oczekiwać na dalsze transformacje prywatnych muzeów, chociaż kierunek jaki obiorą trudny jest do przewidzenia.

³⁹ Badania Fundacji Ari Ari z roku 2012 stały się asumptem do dalszych badań oscylujących wokół tematu prywatnego muzealnictwa i zrealizowania w roku 2013, także ze środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, kolejnego projektu o zakresie ogólnopolskim pt. *Muzea społeczne, kolekcje lokalne. Dynamika zmian w krajobrazie kulturowym*. Zorganizowano także kilka konferencji z inicjatywy Fundacji Ari Ari, m.in.: *Pogranicza muzealnictwa. Zbiory i kolekcje w nowej rzeczywistości*. 14.12.2012, Warszawa, Warsztat – Centrum Komunikacji Społecznej, m.st. Warszawy <http://muzeaprywatne.blogspot.com/2013/01/pogranicza-muzealnictwa-zbiory-i.html>; *Muzeum prywatne* 12–13.10.2013 Kamieńczyk n/ Bugiem (przy współudziale Mazowieckiego Centrum Kultury i Stowarzyszenia z Siedzibą w Warszawie <http://www.obserwatoriumkultury.pl/artykuly/126347-muzeum-prywatne-spotkanie-1213102013-kamienczyk-nad-bugiem.html>); *czy Muzea prywatne, społeczne i wyznaniowe w Polsce – szanse i problemy*, 13.12.2013, Warszawa, Uniwersytet im. Kardynała Stefana Wyszyńskiego <http://www.ariari.org/pl/projekty/o-konferencji>.

Bibliografia

I. Artykuły i rozprawy:

- Barańska Katarzyna
2013: *Muzeum w sieci znaczeń. Zarządzanie z perspektywy nauk humanistycznych*, Kraków: Instytut Kultury UJ.
- Clair Jean
2009: *Kryzys muzeów. Globalizacja kultury*, przeł. Jan Maria Kłoczkowski, Gdańsk: Słowo Obraz Terytoria.
- Czaja Dariusz
2008, *Ze wstępu do: Andrzej Kramarz Rzeczy*, Kraków: Muzeum Etnograficzne w Krakowie.
- Czyżewski Adam
2009: *Obrazy i przedmioty w kulturze epizodycznej*, „Etnografia Nowa”, nr 01.
- Dudek Karolina
2013 *Muzeum Etnograficzne – między nauką a sztuką. O trybach legitymizacji w procesie kulturowego wytwarzania obiektów i kryzysie muzeów*, „Stan rzeczy” 1 [4].
- Folga-Januszewska Dorota
2010: *Muzeologia neuronalna. Inne spojrzenie na muzeum XXI wieku*, [w:] *Muzeum XXI wieku. Teoria i Praxis. Materiały z sesji naukowej, organizowanej przez Muzeum Początków Państwa Polskiego i Polski Komitet Narodowy ICOM, Gniezno, 25–27.11.2009*, Gniezno, Muzeum Początków Państwa Polskiego.
2011: *1000 muzeów w Polsce*, Olszanica: BOSZ.
- Frydryczak Beata
1995: *Rozbijanie świata na kolekcje. Słów kilka o ponowoczesnym kolekcjonerstwie*, „Magazyn Sztuki”, nr 6–7, s. 269–273.
- Jakubowski Krzysztof J.,
2010: *Muzea wobec dylematów rozwojowych społeczeństwa wiedzy*, [w:] *Muzeum XXI wieku, Teoria i Praxis, Muzeum Początków Państwa Polskiego w Gnieźnie*, Gniezno: Muzeum Początków Państwa Polskiego.
- Maciejewska Monika, Graczyk Longin
2013: *Muzea prywatne, kolekcje lokalne. Badania nowej przestrzeni kulturowej*, Bydgoszcz –Warszawa: FUNDACJA ARI ARI.
- Piotrowski Piotr
2011: *Muzeum krytyczne*, Poznań: Dom Wydawniczy REBIS.

- Szacki Piotr
1991: *Refleksja o pruderii. Uwagi o funkcjonowaniu niektórych pojęć w muzealnictwie etnograficznym*, „Rocznik Muzealny Muzeum Ziemi Dobrzyńskiej i Kujawskiej”, T. IV.
- Tańczuk Renata
2011: *Ars Colligendi. Kolekcjonowanie jako forma aktywności kulturalnej*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Wieczorkiewicz Anna
2001: *Mowa słów i mowa rzeczy. O retoryce wypowiedzi muzealnej*, [w:] *Praktyki Opowiadania*, red. Wincenty Grajewski, Zofia Mitosek, Bogdan Owczarek, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERISTAS.
- Żygulski Zdzisław Jun.
1992: *Muzea na świecie*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

II. Źródła niepublikowane:

- Folga-Januszewska Dorota
2013: *Vademecum założyciela muzeum. Muzea prywatne i standardy muzealne. Problemy i pytania*, tekst przyjęty do druku w publikacji związanej z seminarium „Muzeum Prywatne”, Kamieńczyk 12–13.10.2013.
- Szacki Piotr
1990: *Refleksja o pruderii. Uwagi o funkcjonowaniu niektórych pojęć w muzealnictwie etnograficznym*. Referat przewidziany na sesję Warsztaty etnograficzne, maj 1990. Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej; maszynopis, Archiwum Naukowe PME.

III. Źródła internetowe:

- http://www.ariari.org/images/stories/raport_muzea_prywatne.pdf [odczyt 21.03.2014].
- <http://muzeaprywatne.blogspot.com/p/english.html> [odczyt 14.08.2013].
- TEKSTY z bloga projektu „Muzea prywatne. Kolekcje lokalne. Badania nowej przestrzeni kulturowej”. muzeaprywatne.blogspot.com [odczyt: 21.03.2014].
- <http://mapaik.mk.gov.pl> [odczyt: 15.06.2014].
- http://mapaik.mk.gov.pl/index.php?page=HomeListMap&back=1&propertyID=17&comboHasBoardingSchool=2&comboArtSchoolKind=&show_type=1 [odczyt: 15.06.2014].
- <http://muzealnictwo.com/2013/11/muzea-prywatne-poetyka-przestrzeni-ekspozycyjnej/> [odczyt 8.08.2014].
- <http://muzealnictwo.com/2013/11/zbierracze-kolekcjonerzy-muzealnicy/> [odczyt 8.08.2014].
- <http://muzeumkowalstwa.pl/> [odczyt 14.08.2013].
- <http://nimosz.pl/pl/bazy-danych/wykaz-muzeow-w-polsce> [odczyt: 15.06.2014].
- <http://nimosz.pl/pl/bazy-danych/wykaz-muzeow-w-polsce> [odczyt: 15.06.2014].

- http://nimos.pl/upload/wydawnictwa/Muzealnictwo/muzealnictwo49/muz_49-1.pdf [odczyt: 15.06.2014].
- http://pozbierane.pl/sites/default/files/Muzea_lokalne.pdf [odczyt: 21.03.2014].
- <http://rynekisztuka.pl/2013/12/03/polskie-muzea-prywatne> [odczyt: 15.06.2014].
- <http://www.ciekawepodlasie.pl/opis/507,Muzeum+-+Skansen+Ziemi+Soko%C5%82owska.htm> [odczyt: 21.03.2014].
- <http://www.guciov.pl/> [odczyt 14.08.2013].
- <http://www.kamianna.pl/barc.php> [odczyt 14.08.2013].
- <http://www.museo.pl> [odczyt: 15.06.2014].
- <http://www.muzeum.kurpie.com.pl/> [odczyt 14.08.2013].
- <http://www.muzeumchleba.pl> [odczyt 14.08.2013].
- <http://www.owczarnia.com/> [odczyt 14.08.2013].
- <http://www.warszawskie-muzeum-chleba.pl> [odczyt 24.08.2013].
- http://www.wolarebkowska.za.pl/tadeusz_barankiewicz.html [odczyt 14.08.2013].
- <http://www.zaniewscy.mazowsze.pl/>, <http://myvimu.com/> [odczyt: 21.03.2014].
- <http://www.pozbierane.pl> [odczyt: 21.03.2014].

IV. Wywiady:

- Barankiewicz Tadeusz, Muzeum Wsi Garwolińskiej 2012.
- Grąbczewski Wiktoryn, Muzeum Diabła Polskiego Przedpiekle 2012.
- Pietrzak Marian, Muzeum – Skansen Regionu Sokołowskiego Mariana Pietrzaka, 2012.
- Zaniewscy Iwona i Paweł, Muzeum Oręża i Techniki Użytkowej, 2012.

Małgorzata Jaszczółt

THE BEST INTERESTS OF PRIVATE MUSEUMS – REFLECTIONS

This text is the result of the research ‘Private museums, local collections. The study of a new cultural spectrum’ carried out in the kujawsko-pomorskie and mazowieckie voivodeships in 2012 and ‘Social museums, local collections. The dynamic of changes in cultural landscape’ carried out in 2013 in the whole area of Poland.

The article provides the research and interpretation reflections on an increasing number of private museums in Poland that have been set up recently by art collectors or as a businesses or as a result of social needs. The text deals with the sources of this museum boom in Poland and collector’s phenomenon which creates these open to the public places. It presents the analysis of the collections of the museums as well as their creators – owners of private museums who save in their collections the past, works of art often excluded from public museum.

Maria Wrońska-Friend

Senior Research Fellow

College of Arts, Society and Education

James Cook University, Australia

Przedmiot szczególnej troski: obiekty *sacrum* w muzeum

Kartezjański rozdział świata materialnego od świata myśli, z którego wyrosło wiele szkół myśli europejskiej, rzadko znajduje uzasadnienie w kulturach pozaeuropejskich. Materia i pierwiastek duchowy splatają się tutaj w przeróżne, często zaskakujące sposoby, tworząc organiczną całość, która neguje dualizm myśli i materii. Wiele przedmiotów, które stały się *locum* dla sił pozamaterialnych lub funkcjonują jako nośniki treści kosmologicznych, postrzeganych jest jako istoty żyjące. Dotyczy to nie tylko obiektów w założeniu przeznaczonych do użytkowania w obrzędach czy rytuałach religijnych: czasami nawet niepozorne przedmioty codziennego użytku nabierają magicznych znaczeń, stając się obiektami obdarzonymi specjalną mocą, przekształcając się w talizmany lub amulety.

Po przejściu przez progi muzeów te różnorodne, niematerialne treści niejednokrotnie giną: przedmioty, które w swoim poprzednim życiu miały tak wiele znaczeń, często redukowane są do sfery materii lub estetyki. Jedną z przyczyn może być brak właściwego udokumentowania tych znaczeń i wtedy odtworzenie ich w kontekście muzeum staje się trudne lub wręcz niemożliwe. Często jednak jest to przejaw ignorancji lub braku chęci ze strony nowych opiekunów tych przedmiotów. Od ponad trzydziestu lat postmodernistyczna praktyka muzealna podważa zasadność tego procesu: nowa świadomość muzealna zdecydowanie przeciwstawia się redukcji niematerialnych znaczeń obiektów, postulując konieczność udokumentowania ich wielości i poświęcając wiele uwagi różnorodnym sposobom odtwarzania

ich w kontekście wystawy. Nowego podejścia do tych obiektów domagają się również członkowie społeczności lub grup wyznaniowych, w których te przedmioty wcześniej funkcjonowały: w wielu przypadkach chcą mieć do nich regularny dostęp oraz nalegają, aby były traktowane przez pracowników muzeum w sposób odpowiedni do ich znaczeń.

W poniższym artykule pragnę podzielić się moimi doświadczeniami w tym zakresie wynikającymi z wieloletniej pracy w roli etnologa, specjalizującego się w zagadnieniach kultury materialnej i muzealnictwa, jak również doradcy dla grupy muzeów w północnej części stanu Queensland w Australii. Dodatkowo, będąc od dziesięciu lat członkiem Museum Ethnographers Group, mam możliwość bliższego przyjrzenia się inicjatywom podejmowanym przez muzea etnograficzne w Wielkiej Brytanii. Ważnym źródłem informacji jest również literatura poświęcona różnorodnym aspektom gromadzenia i udostępniania obiektów o znaczeniu religijnym, od około 1990 roku dość obszerna w języku angielskim¹.

Proces przenoszenia obiektów ze strefy *sacrum* do zbiorów muzealnych nasuwa wiele pytań na temat zasad etycznego traktowania przedmiotów pochodzących z kultur odległych w czasie lub przestrzeni. Przede wszystkim: w jakim stopniu należy przestrzegać religijnych instrukcji i nakazów tabu po przeniesieniu tych obiektów do świeckiej, neutralnej sfery, jaką jest muzeum? Kodeks Etyki ICOM dla Muzeów, będąc dokumentem uniwersalnym, podaje dość ogólne wskazówki na temat traktowania tej grupy obiektów². Z tego powodu, organizacje muzeów w wielu krajach stworzyły własne wytyczne, bardziej szczegółowe i dostosowane do specyfiki danego kraju. Na przykład muzea australijskie, kierując się zasadami dokumentu opracowanego przez ICOM [*International Council of Museums*], stworzyły bardziej szczegółowy Kodeks Etyczny dla Muzeów Australii [*Museums Australia Code of Ethics*], którym kierują się w swoich działaniach pracownicy instytucji tego kraju. Poza tym, uwzględniając specyfikę miejscowych kolekcji muzealnych, stworzono jeszcze dwa dokumenty, z bardziej szczegółowymi wskazówkami. Pierwszy z nich, *Cultural Diversity Policy* [Zasady Polityki Zróżnicowania Kulturowego], dotyczy zagadnień związanych z kolekcjami

¹ Do najważniejszych publikacji należą prace Paine 2000, Paine 2013, Grimes 1992, Beier-de-Haan 2010, Jenkins 2010 [patrz Bibliografia]. Od 2005 roku ukazuje się kwartalnik poświęcony tej tematyce *Material Religion: The Journal of Objects, Art and Belief*.

² Patrz artykuł Anny Nadolskiej-Styczyńskiej w tymże numerze pisma.

wielokulturowymi/etnograficznymi, natomiast drugi: *Continuing Cultures, Ongoing Responsibilities* [Żyjące Kultury, Trwałe Obowiązki] wytycza zasady postępowania w odniesieniu do dziedzictwa kulturowego Aborygenów oraz mieszkańców Wysp Torresa³. Co kilka lub kilkanaście lat, w drodze szczegółowych konsultacji z zainteresowanymi stronami, dokumenty te są uaktualniane tak, aby dostosować je do zmienionych przepisów prawnych lub nowych sposobów komunikacji medialnej i zasad udostępniania kolekcji, jaką na przykład jest digitalizacja zbiorów. Z kolei w Wielkiej Brytanii w kolekcjach muzealnych dość liczne są materiały kostne i w związku z tym muzea etnograficzne tego kraju już dwadzieścia lat temu przygotowały szczegółowy dokument dotyczący traktowania szczątków ludzkich w ich zbiorach [Museum Ethnographers Group 1994]. W 2005 roku powstał szerszy, rządowy dokument, który wyznacza zasady postępowania ze szczątkami ludzkimi we wszystkich rodzajach muzeów i instytucji kulturalnych Wielkiej Brytanii, z wyjątkiem Szkocji⁴.

Pamiętać należy też o płynności granicy między *sacrum* a *profanum*: nie wszystkie obiekty biorące udział w obrzędach lub rytuałach religijnych są automatycznie włączane do sfery *sacrum*. Z drugiej strony, przedmioty które nie mają bezpośredniego związku z kultem, mogą mieć daleko idące znaczenia religijne lub sakralne. Na przykład, w tradycji islamu, przedmioty użytkowe i dekoracyjne ozdobione cytatami z Koranu [broń, ceramika, tkaniny] stają się obiektami o znaczeniu sakralnym i muszą być traktowane w odpowiedni sposób. W przypadku Indonezji istnieje grupa przedmiotów określanych *pusaka*, które uznawane są za siedlisko sił duchowych, a ich nadprzyrodzone moce uprawomocniają pozycję miejscowego władcy. W obecnych czasach przedmioty te często udostępniane są szerszej publiczności w miejscowych muzeach, jednak nadal wymagają traktowania w specjalny sposób, na przykład poprzez składanie im niewielkich ofiar.

W pewnych kulturach do sfery *sacrum* zaliczane są nie tylko przedmioty, lecz również zwierzęta, na przykład te uznawane za przodków totemicznych. W innych sytuacjach status *sacrum* otrzymały elementy środowiska

³ Dokumenty te dostępne są na stronie Museums Australia Inc. www.museumsaustralia.org.au w sekcji "Publications", podgrupa "Museums Australia Documents".

⁴ *Guidance for the Care of Human Remains in Museums*, 2005, London: Department for Culture, Media and Sport. Dokument dostępny jest na stronie Muzeum Brytyjskiego www.britishmuseum.org/pdf/DCMS%20Guide.pdf.

naturalnego [drzewa, kamienie] lub nawet fragmenty otoczenia w którym mieszkają ludzie. W zbiorach przyrodniczych American Museum of Natural History w Nowym Yorku od ponad stu lat znajduje się największy amerykański meteoryt przeniesiony ze stanu Oregon. Meteoryt ten odgrywa ważną rolę w wierzeniach kosmogonicznych Indian Clackamas i do czasu przeniesienia do muzeum stanowił przedmiot praktyk magicznych. W 2000 roku muzeum podpisało umowę z przedstawicielami Clackamas, wyrażając zgodę na odprawianie w muzeum dorocznej ceremonii honorującej siły duchowe meteorytu oraz na przedstawienie na wystawie obszernej informacji o znaczeniu tego obiektu w kulturze tej grupy Indian [Paine 2013: 49].

Innego rodzaju konflikt powstał w latach 90. XX wieku, gdy inna instytucja amerykańska, Narodowe Akwarium w Baltimore, zdecydowała się kosztem 75 milionów dolarów zbudować w swojej przestrzeni wierną replikę Kanion Umbrawarra z Północnego Terytorium w Australii, która miała stanowić dom dla 1800 zwierząt australijskich. Zamierzenie to wywołało protest Aborygenów z grupy Wagiman, dla których Kanion Umbrawarra jest krajobrazem sakralnym, miejscem ściśle związanym z mitami kosmogonicznymi. W odczuciu Wagiman, odtworzenie tego krajobrazu w innym miejscu na ziemi stanowiło akt świętokradztwa. Po długotrwałych pertraktacjach kanion w Baltimore został zbudowany, jednakże akwarium nie ma prawa do używania właściwej nazwy tego miejsca: wystawa określana jest jako „kanion rzeczny, typowy dla północnej Australii” [Paine 2013: 1–2].

Problemy dotyczące obecności przedmiotów *sacrum* w muzeum najczęściej pojawiają się w sytuacjach, gdy obiekty te udostępniane są szerszej publiczności, na ogół poprzez wystawy. Pamiętać jednak należy, iż obecność tej grupy przedmiotów nakłada określone obowiązki również w innych sferach działalności muzeów, takich jak organizacja zbiorów, przechowywanie, prace badawcze, konserwacja, programy edukacyjne czy nawet fotografowanie. Kolejno podzielę się uwagami na niektóre z tych tematów.

Tworzenie zbiorów

Zgodnie z obecnie obowiązującymi zasadami etyki muzealnej, w organizowaniu nowych zbiorów o znaczeniu religijnym lub kultowym współuczestniczyć powinien przedstawiciel grupy wyznaniowej lub inna osoba reprezentująca daną społeczność i posiadająca odpowiednie kompetencje. Na

przykład organizując kolekcję przedmiotów sakralnych z Nepalu, Muzeum Archeologii i Antropologii Uniwersytetu w Cambridge zaprosiło do współpracy szamana z ludu Gurung. Poza przygotowaniem właściwej kolekcji, szaman udzielił wskazówek na temat przechowywania i dalszego traktowania tych przedmiotów [Herle 1994]. Art Gallery of South Australia w Adelajdzie przyjęła podobną strategię, gdy zdecydowano się pozyskać z indonezyjskiej wyspy Sulawesi rzeźbę *tau-tau* wyobrażającą zmarłego przodka rodu. W tradycji ludności Toradża rzeźba tego rodzaju pełni rolę pośmiertnego portretu: tradycyjnie umieszczana jest w półce skalnej, tuż obok grotty,



Fot. 1. Cmentarz skalny i galeria z wizerunkami pochowanych osób. Ludność Toradża, wieś Lemo w okolicy Rantepao, środkowa część wyspy Sulawesi, Indonezja, 1993. Fot. Maria Wrońska-Friend.

w której pochowane są szczątki zmarłego⁵. Co kilkanaście lub kilkadziesiąt lat figury są odnawiane, a w niektórych przypadkach zastępowane nowymi rzeźbami. Po przeprowadzeniu konsultacji z mieszkańcami wsi, jedna z rodzin wyraziła zgodę na przekazanie starej rzeźby do zbiorów muzeum w Adelajdzie: jest to wizerunek 83-letniego mężczyzny z miejscowej arystokracji, który zmarł w 1976 roku. Przekazanie rzeźby odbyło się w zgodzie z miejscowym cyklem rytualnym i uwzględnieniem odpowiedniej pory roku, ponieważ czynności związane ze sferą śmierci nie mogą odbywać się w porze życia, wyznaczonej przez sadzenie ryżu. Chociaż tors figurki ozdobiony jest misternym ornamentem wiernie odwzorującym tatuaż zmarłego, rodzina poprosiła, aby rzeźba była zawsze pokazywana w ubraniu oraz aby nie podawać do publicznej wiadomości imienia zmarłego. Wiedząc, iż rzeźba będzie

⁵ Ze względu na wysokie walory artystyczne, rzeźby te są przedmiotem częstych kradzieży i nielegalnego handlu. Sytuację tę analizuje Crystal 1994.

przebywać w muzeum zapewne przez bardzo długi okres czasu, rodzina dołączyła drugi komplet ubrań [Bennett 2005: 13].



Fot. 2. *Tau-tau*: figura przodka z Sulawesii, okręg Sesean, 1979; przekazana przez rodzinę zmarłego do zbiorów Art Gallery of South Australia w Adelajdzie, Australia [nr inw. 20049S15(a-j)].

Nieco inny przypadek przekazania przedmiotu sakralnego do muzeum przedstawia dar starożytnej figury Siwy do Prince of Wales Museum w Bombaju, gdzie darczyńca zaznaczył, iż figura ma być nadal otaczana szacunkiem takim, jak w świątyni w której znajdowała się do niedawna. Zgodnie z życzeniem, w każdy poniedziałek, personel muzeum rozpoczyna pracę od złożenia posągowi ofiary [Paine 2013: 39–40].

Szczegółowa dokumentacja społecznych i kulturowych własności przedmiotu, zawsze istotna w praktyce muzealnej, staje się niezwykle ważna w przypadku przedmiotów sakralnych. Informacja o ich poprzedniej funkcji i znaczeniu, wskazówki osoby lub społeczności przekazującej obiekt na temat odpowiedniego traktowania go w muzeum są niezwykle cennym źródłem informacji, determinującym często przyszłe losy przedmiotu. Jednakże w wielu przypadkach takiej informacji brakuje i obiekty o niewątpliwym znaczeniu religijnym trafiają do muzeów jako anonimowe przedmioty. Muzeum Narodowe

w Australii prowadzi specjalną akcję, której celem jest skupowanie z rynku kolekcjonerskiego rytualnych przedmiotów aborygeńskich, które, nie posiadając żadnej dokumentacji, nie mogą być zwrócone prawowitym właścicielom. Czynione jest to z zamiarem wyłączenia z obiegu tych przedmiotów, które z powodu ignorancji lub złych chęci obecnych właścicieli mogą być traktowane w sposób niezgodny z ich pierwotnym przeznaczeniem.

Przechowywanie

Sprawa zapewnienia właściwych warunków przechowywania przedmiotom ze sfery *sacrum* często stwarza wiele problemów. Co prawda byli właściciele tych zabytków na ogół rzadko oczekują, aby po przeniesieniu do muzeum przedmioty te traktowane były w ten sam sposób co w miej-

scach kultu, gdzie stanowiły istotny element obrzędu czy rytuału. Zresztą w niektórych tradycjach przedmioty kultowe wyjęte ze swego pierwotnego kontekstu automatycznie tracą nadprzyrodzone moce i przechodzą do sfery *profanum*, nie wymagając żadnych specjalnych zabiegów. W innych jednak przypadkach obiekty te mogą być nadal postrzegane jako istoty żyjące lub obdarzone specjalnymi mocami i mogą wymagać okresowego przeprowadzania odpowiednich zabiegów, koniecznych do podtrzymania ich sił życiowych bądź zachowania rytualnej czystości. We wszystkich przypadkach konieczne jest traktowanie przedmiotów kultu z szacunkiem, uwzględniając normy kulturowe społeczności w której funkcjonowały.

W wielu kulturach przedmioty o charakterze sakralnym muszą być przechowywane w wydzielonym miejscu, często z zachowaniem reguł tabu. W Australii *czuringi* oraz inne obiekty sekretne kultu przechowywane są w zamkniętych, odizolowanych pomieszczeniach i ta sama reguła dotyczy szczątków ludzkich. W wielu przypadkach przedmioty używane w rytuałach kobiet i mężczyzn muszą być oddzielone od siebie. W niektórych tradycjach ważna jest również strona świata, w którą przedmiot powinien być skierowany. Wiele zakazów dotyczy świętych ksiąg: niektóre z nich nie mogą być dotykane bezpośrednio ręką, lecz tylko poprzez tkaninę; na ogół żadne z pism religijnych nie może być kładzione na podłogę.

Konserwacja

Konserwacja przedmiotów sakralnych wymaga również specjalnej wiedzy na temat kultury, z jaką dany obiekt jest związany. Często obowiązki konserwatora wykraczają poza podjęcie podstawowej decyzji czy obiektowi należy przywrócić pierwotną postać, usuwając ślady zanieczyszczeń – dowód ich wieloletnich funkcji kultowych – czy też zachować je. Wspomniany już wcześniej szaman z Nepalu, który zorganizował dla muzeum uniwersyteckiego w Cambridge kolekcję przedmiotów rytualnych, zaznaczył, iż nie mogą być traktowane w sposób, który unicestwi ich siły duchowe, na przykład poprzez zamrażanie lub traktowanie środkami chemicznymi. Ograniczenia mogą dotyczyć również stosowania w zabiegach konserwatorskich pewnych materiałów. Na przykład konserwując przedmioty religijne związane z islamem, nie należy stosować niektórych produktów zwierzęcych: czyszcząc Koran, konserwator nigdy nie powinien posługiwać się pędzlem ze szczeciny świńskiej. Wyznawcy ortodoksyjnego judaizmu oczekują, iż

w przypadku konserwacji Tory istotne jest zachowanie czystości rytualnej oraz zakazu pracy w szabat; jednakże inni wyznawcy judaizmu mogą być w tym zakresie znacznie bardziej tolerancyjni⁶.

Dział Konserwacji w Muzeum Wiktorii i Alberta w Londynie stworzył kwestionariusz, który pomaga pracownikom tego muzeum w podejmowaniu właściwych decyzji i jest szczególnie pomocny w przypadku konserwacji przedmiotów sakralnych⁷.

Jeszcze raz należy podkreślić, iż niezwykle ważne jest to, aby włączając przedmiot do kolekcji muzealnej, mieć o nim jak najwięcej informacji. Pozwoli to na podejmowanie właściwych decyzji etycznych również i w zakresie konserwacji.

Badania

W podejmowaniu prac badawczych, również konieczne jest zachowanie szczególnej ostrożności w zakresie obiektów związanych z kultem. Z problemem takim spotkałam się podczas pracy terenowej na północnym wybrzeżu Papui Nowej Gwinei w latach 1986–1992. Badając proces akulturacji, za punkt wyjścia przyjąłam kolekcję etnograficzną z miejscowej wsi, zorganizowaną w 1909 roku dla Muzeum Etnograficznego w Berlinie. W grupie kilkuset obiektów znajdowało się kilkanaście obiektów rytualnych (maski, malowidła na korze), zabranych przez etnografa niemieckiego z opuszczonego domu kultowego. W okresie międzywojennym większość mieszkańców wsi formalnie stała się katolikami, ale potajemnie, poza wsią, nadal odbywały się inicjacje i obrzędy związane z kultem przodków. Po przywiezieniu do wsi fotografii z muzeum w Berlinie, przeprowadziłam konsultację z grupą starszych mężczyzn, odpowiedzialnych za sprawy kultu. Zdecydowali, że fotografii tych nie należy pokazywać kobietom: chociaż nie są to właściwe przedmioty a tylko ich fotografie i jako takie nie mają mocy kultowej, to wizerunki te mogą je przestraszyć. Kobiety przyjęły do wiadomości, że jest grupa fotografii, które mogą oglądać tylko mężczyźni, i wcale

⁶ Ważnym źródłem informacji na temat konserwacji przedmiotów w różnych tradycjach religijnych jest zbiór wystąpień ze specjalnego zgromadzenia ICCROM [International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property] „Forum on Living Religious Heritage. Conserving the Sacred”, patrz Stovel et al., 2005.

⁷ Patrz www.vam.ac.uk/content/journals/conservation-journal/issue-50/appendix-1/.

nie wykazywały chęci aby uzyskać do nich dostęp⁸. Zdecydowano również, że wszyscy dorośli mężczyźni we wsi mogą oglądać te fotografie, niezależnie od tego czy odbyli inicjacje, czy też nie. Podziw wzbudził fakt, iż przedmioty te przetrwały tak wiele lat i w tak dobrym stanie – we wsi nie byłoby to możliwe. Nikt nie domagał się zwrotu tych obiektów, zresztą poza wsią, w domu kultowym zbudowanym z dala od kościoła, znajdowały się podobne wizerunki [Wrońska-Friend 1993].

Zmiany, jakie zaszły w życiu miejscowych społeczności, spowodowane upływem czasu lub też ingerencją czynników zewnętrznych, należy brać pod uwagę również przy repatriacji przedmiotów *sacrum*. Społeczności, z których te przedmioty zostały zabrane – kilkadziesiąt lub nawet kilkaset lat temu – dzisiaj mogą kierować się zupełnie innym system wartości. Dlatego każdorazowo zwrot obiektów sakralnych lub szczątków ludzkich musi być poprzedzony szczegółową konsultacją przeprowadzoną na obszarze ich pozyskania.

Wystawy

Wystawa jest najczęstszym miejscem spotkań z publicznością i w potocznym odbiorze funkcjonuje jako publiczny wizerunek muzeum. Całokształt pracy muzeów często, choć niesłusznie, oceniany jest właśnie na podstawie jakości wystaw i również tutaj najczęściej dochodzi do konfliktów w sytuacjach gdy naruszane są – świadomie lub też nie – ustalone zasady prezentowania obiektów ze sfery *sacrum*.

Udany przykład pogodzenia znaczeń świeckich i sakralnych stanowi wystawa w Departamencie Świętych Relikwii w Pałacu Topkapi w Stambule, na której przedstawione są niezwykle cenne dla wyznawców islamu relikwie, wśród nich szata i miecze Proroka Mahometa. Po I wojnie światowej, gdy w wyniku reform Kemala Atatürka nastąpiło oddzielenie religii od państwa oraz znaczna laicyzacja życia publicznego, relikwie przez długi czas przechowywane były w zamknięciu. W 1962 roku przedmioty te zostały udostępnione szerokiej publiczności, wśród której są zarówno wyznawcy islamu, jak i innych religii. Obecna wystawa w Pałacu Topkapi stanowi kompromis między świeckim i religijnym przedstawieniem tych obiektów. Świecka interpretacja ukazuje relikwie w konwencji obiektów muzealnych,

⁸ Ograniczenia te nie dotyczyły mojej osoby. Jako kobieta mieszkająca poza wsią, mogłam mieć dostęp do wiedzy tajemnej mężczyzn, pod warunkiem, iż nie zdradzę jej miejscowym kobietom.

umieszczonych w przestronnych szklanych gablotach, z podkreśleniem ich wartości historycznych i estetycznych. Znaczną grupę odwiedzających to miejsce stanowią jednak pielgrzymi. Szacunek dla tej grupy osób oraz religijne znaczenie przedstawianych obiektów zaznacza ciągła obecność recytatora Koranu, który każdego dnia, przez całą dobę, w pomieszczeniu wystawy czyta tekst Świętej Księgi⁹.

Zupełnie inne podejście do obiektów sakralnych przyjęło Musée du Quai Branly w Paryżu, będące największym muzeum etnograficznym Francji – kraju, w którym już w 1905 roku nastąpiło oddzielenie Kościoła i państwa. To nowatorskie muzeum powstałe z inicjatywy Jacquesa Chiraca, funkcjonuje tylko i wyłącznie jako przestrzeń świecka: „W Quai Branly, tak jak i w innych publicznych miejscach Francji, w pełni respektujemy zasadę laicyzmu. Z tego powodu nie uwzględniamy żądań wynikających z przekonań religijnych lub etnicznych... Jeśli ktoś naprawdę wierzy, iż te przedmioty mają specjalne znaczenia, to muzeum nie jest miejscem do tego przeznaczonym. Muzeum nie jest miejscem religijnym”¹⁰. Takie podejście pozwala pracownikom muzeum na traktowanie różnorodnych obiektów rytualnych i kultowych bez przestrzegania reguł obowiązujących w danych kulturach: na przykład na wystawie pokazane są *czuringi*, do których w społeczeństwach Aborygenów australijskich dostęp jest zastrzeżony dla mężczyzn po inicjacji [Paine 2013: 77].

Kontrowersyjne założenia Musée du Quai Branly są jednak dość rzadko spotykane w praktyce innych muzeów europejskich. Wystawy na ogół organizowane są z poszanowaniem uczuć religijnych, a w niektórych przypadkach muzea zachęcają zwiedzających do czynnego udziału w specjalnie organizowanych rytuałach i obrzędach. Czasami działania sięgają tak daleko, iż na pewien czas przestrzeń muzealna przeistacza się w przestrzeń sakralną. Na przykład szeroko komentowana była decyzja włączenia w 2006 roku Muzeum Brytyjskiego w Londynie w obchody hinduistycznego święta Durga Puja. Przez okres kilku tygodni trzech artystów bengalskich tworzyło posąg bogini Durgi i towarzyszących jej demonów, a Wielki dziedziniec [the Great Court] tegoż muzeum stał się przestrzenią, w której

⁹ Shaw 2010. Za uwagi odnośnie do wystawy w Topkapi dziękuję też panu Bogusławowi Zagórskiemu z Instytutu Ibn Chalduna.

¹⁰ Wypowiedź szefa Działu Współpracy Międzynarodowej tegoż muzeum, cytowana przez Price 2007: 122.

znaczenia religijne zdecydowanie przeważały nad estetycznymi. Na zakończenie święta, zgodnie z tradycją, stworzony w muzeum posąg Durgi został złożony w nurtach rzeki – w tym przypadku była to Tamiza. W odczuciu społeczności bengalskiej Wielkiej Brytanii, akcja Muzeum Brytyjskiego była ważnym świętem religijnym. Szczególnie często podkreślano, iż dzięki temu pokolenie Bengalczyków urodzone w Wielkiej Brytanii po raz pierwszy mogło uczestniczyć w tak znaczącej uroczystości religijnej¹¹.

Przed przedstawieniem przedmiotów sakralnych w przestrzeni muzeum na ogół konieczna jest konsultacja lub nawet bliska współpraca z przedstawicielami odpowiedniej społeczności lub znawcami tradycji religijnych. Problem taki napotkałam w 2003 roku, organizując wystawę sztuki tybetańskiej „Pathway to Enlightenment” [Droga do Oświecenia] w Perc Tucker Gallery w Townsville w Australii. Wiele wysokiej rangi dzieł sztuki tybetańskiej przedstawiało bóstwa tantryczne. W tradycji tybetańskiej, ze względu na ich nadprzyrodzone moce, oglądanie tych wizerunków wymaga odpowiedniej wiedzy i przygotowania rytualnego. W świątyniach Tybetu bóstwa takie mają zasłonięte oblicze lub, częściej, przechowywane są w osobnych pomieszczeniach. Po konsultacji z mnichami tybetańskimi podjęliśmy decyzję, iż najwłaściwszym rozwiązaniem będzie pokazanie przedmiotów kultu tantrycznego w osobnej galerii, przylegającej do głównej części wystawy. Aby wydzielić tę przestrzeń wizualnie, pomieszczenie zostało pomalowane na ciemnoniebieski kolor, a przed wejściem znalazła się informacja, iż w tradycji wadżrajany dostęp do tych wizerunków zastrzeżony jest dla osób odpowiednio przygotowanych. Rozwiązanie spotkało się z aprobatą zwiedzających, wśród których znalazła się spora grupa wyznawców buddyzmu tybetańskiego.

Nawet w przypadku wierzeń, które nie są już praktykowane, konieczna jest konsultacja i ostrożność. Przykładem może być wystawa *E Kū Ana Ka Paia: Unification, Responsibility and the Kū Images* [Połączenie, Odpowiedzialność i Wizerunki Kū] zorganizowana w 2010 roku przez Bishop Museum w Honolulu na Hawajach. Jej celem było pokazanie trzech monumentalnych posągów boga Kū sprowadzonych z Muzeum Brytyjskiego oraz Peabody Essex Museum w Salem. W dawnych wierzeniach mieszkańców Hawajów Kū był bóstwem związanym z siłami rozrodczymi, dobrobytem i walką.

¹¹ http://www.britishmuseum.org/whats_on/past_exhibitions/2006/archive_durga.aspx.

W 1820 roku na wyspy przybyli protestanccy misjonarze i w krótkim czasie, w wyniku intensywnej chrystianizacji, nastąpił pełen zanik miejscowych wierzeń. Po przeprowadzeniu konsultacji kurator wystawy stwierdziła, iż przedstawienie dziś nagiego bóstwa z wydatnymi genitaliami może stanowić obrazę dla publiczności – obecnie prawie wyłącznie chrześcijańskiej.



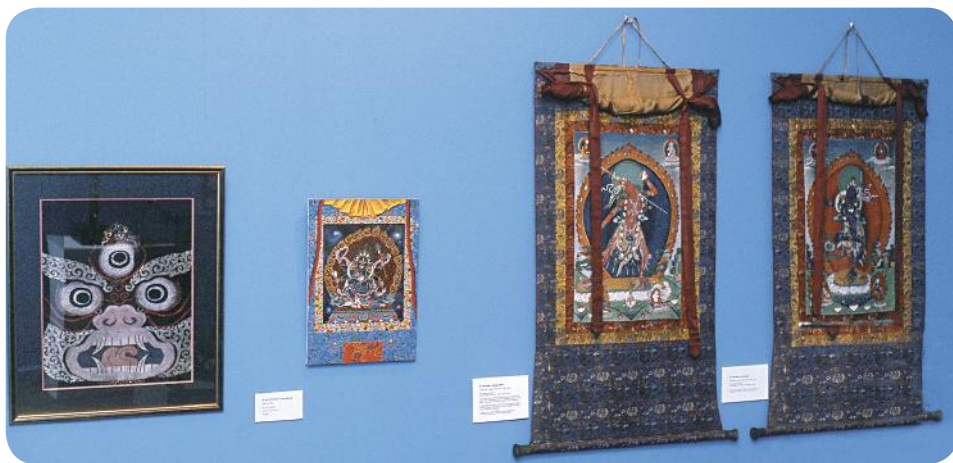
Fot. 3. Bóstwo tantryczne w klasztorze tybetańskim. Jego oblicze, ze względu na nadprzyrodzone moce, zasłonięto tkaniną. Zanskar, północne Indie, 1981. Fot. Maria Wrońska-Friend.

zamierzeń kuratora, który kieruje do odbiorcy określony komunikat i stara się ukierunkować jego odbiór, widz wystawy może zinternalizować te treści w sposób zupełnie niezależny od założeń nadawcy. Współczesne muzealnictwo, które charakteryzuje otwartość na widza, akceptuje nawet takie sytuacje, gdy interpretacja znaczeń z założenia sprzeczna jest z intencją

Zadecydowano więc, iż posągi Kū będą miały przykryte genitalia fartuszkami, uszytymi przez miejscowe kobiety¹². Powrót posągów Kū był niezwykle znaczącym wydarzeniem w życiu mieszkańców tych wysp. Wystawa w Bishop Museum nie miała znaczeń sakralnych, lecz stała się ważnym czynnikiem utwierdzającym poczucie tożsamości rodzimych mieszkańców Hawajów, którzy w obecnych czasach stanowią mniejszość we własnym kraju.

Każda wystawa, niezależnie od swoich treści, jest środkiem przekazu, w wyniku którego powstaje trójstronna interakcja między kuratorem, prezentowanym przedmiotem i zwiedzającym. Pomimo

¹² Noelle Kahanu [Bishop Museum/University of Hawaii, Honolulu], referat *Kū a Mo'o: The curator as guardian of portals and passageways* wygłoszony na konferencji *Exhibiting Concepts. Experiencing Meanings*, 15-17.05.2014, Sainsbury Research Unit, University of East Anglia, Norwich.



Fot. 4. Wystawa sztuki tybetańskiej „Droga do Oświecenia”, Perc Tucker Regional Gallery, Townsville, Australia 2003. Pomieszczenie w którym umieszczono wizerunki bóstw tantrycznych zostało oddzielone od pozostałej części wystawy, a przed wejściem umieszczono informację, iż w tradycji buddyzmu tybetańskiego obiekty te mogą oglądać tylko osoby odpowiednio przygotowane. Fot. Maria Wrońska-Friend.

kuratora. Na przykład brytyjskie stowarzyszenie Świadców Jehowy organizuje regularne wycieczki do Muzeum Brytyjskiego, podczas których interpretacja dzieł sztuki w galeriach starożytnego Egiptu, Mezopotamii, Grecji i Rzymu podporządkowana jest założeniom ideologicznym tej grupy, znacznie odbiegając od zamierzeń kuratorów tych wystaw. Jednakże kierując się zasadą tolerancji religijnej i uznając wielość znaczeń muzealnych artefaktów, Muzeum Brytyjskie od kilkunastu lat prowadzi udaną współpracę z tą grupą¹³. Podobne wycieczki do Muzeum Brytyjskiego organizuje London School of Jewish Studies, gdzie wystawy starożytnej sztuki analizowane są z punktu widzenia ortodoksyjnej wiary żydowskiej [Paine 2013: 34–36].

Szczątki kostne

Obecność szczątków kostnych w muzeach często wzbudza zaniepokojenie i zagadnieniu temu należy poświęcić wiele uwagi. Sposób podejścia do tego tematu, zasady włączania materiałów kostnych do zbiorów muzealnych, a także prezentowanie ich na wystawach, zależą zarówno od wartości jakimi kieruje się dane społeczeństwo, jak i epoki. Muzea etnograficzne szczególnie czynnie uczestniczyły w zbieraniu tego typu materiałów na przełomie XIX

¹³ Patrz www.meander.co.uk.

i XX wieku, często szukając w nich dowodów na poparcie teorii ewolucjonizmu. Współcześnie wiele muzeów podjęło decyzję o niegromadzeniu tego rodzaju obiektów lub zdecydowało się na repatriację lub inną formę deakcesji. W podejmowaniu decyzji należy również kierować się opinią publiczności muzealnej. Wyniki sondażu przeprowadzonego w Wielkiej Brytanii w 2009 roku wskazują, iż w większości przypadków zwiedzający muzea traktują szczątki ludzkie jako materiał historyczny i nie mają zastrzeżeń co do gromadzenia ich lub upubliczniania. Większość ankietowanych zaznaczyła jednak, iż szczątki prezentowane na wystawach powinny mieć co najmniej sto lat¹⁴.

Wspomniany już wcześniej dokument rządowy wytyczający zasady postępowania ze szczątkami ludzkimi w muzeach Wielkiej Brytanii stwierdza: „Ludzkie szczątki powinny być przedstawiane tylko w sytuacji, gdy muzeum uznało iż stanowi to istotny wkład do interpretacji oraz gdy zadawalający rezultat nie może być osiągnięty w inny sposób. Wystawy takie powinny być zaopatrzone w wyczerpujący materiał informacyjny”¹⁵. Poza oficjalnymi dyrektywami rządowymi, muzeom i innym organizacjom Wielkiej Brytanii w podejmowaniu odnośnych decyzji pomaga organizacja *Honouring the Ancient Dead*. Jej głównym celem jest udzielanie wskazówek odnośnie właściwego traktowania szczątków archeologicznych, szczególnie zabytków przedchrześcijańskich¹⁶. Organizacja ta, skupiająca tak grono wybitnych naukowców, jak i członków społeczności, prowadzi również forum dla wymiany myśli i informacji. Zorganizowała też kilka konferencji i publicznych dyskusji, wśród nich w 2009 roku w New Walk Museum w Leicester konferencję „The Care of Ancient Human Remains”¹⁷.

Szczególny przypadek stanowią mumie egipskie, licznie prezentowane w zbiorach muzeów europejskich i amerykańskich. Ale nawet i w tym przypadku, gdy dana tradycja religijna zaginęła kilka tysięcy lat temu, okazanie

¹⁴ Wyniki te zostały opublikowane w sprawozdaniu przygotowanym dla British Heritage: *Research into Issues Surrounding Human Bones in Museums* www.english-heritage.org.uk/server/show/nav.19819 [dokument cytowany przez Paine 2013: 48].

¹⁵ *Guidance for the Care of Human Remains in Museums*, s. 20; dokument dostępny na stronie www.britishmuseum.org/pdf/DCMS%20Guide.pdf.

¹⁶ Strona internetowa grupy: www.honour.org.uk.

¹⁷ Referaty przedstawione na tej konferencji dostępne są na stronie www.honour.org.uk/node/300. Ciekawy materiał zawiera również artykuł Piotra Bienkowskiego analizujący filozoficzne podstawy podejmowania decyzji dotyczących traktowania archeologicznych szczątków ludzkich, patrz Bienkowski 2012.

szacunku jest możliwe: na przykład zwiedzający wystawę mumii w Field Museum w Chicago oraz w Ashmolean Museum w Oksford, mają możliwość odmówienia starożytnej egipskiej modlitwy za dusze zmarłych [Paine 2013: 42].

W muzeach etnograficznych częsty problem stanowi sposób pokazania [lub też zaniechanie pokazu publicznego] szczątków ludzkich pochodzących z innych kultur, takich jak czaszki, spreparowane głowy ludzkie lub też przedmioty zawierające materiał kostny. Szczególnie kontrowersje budzi włączanie do wystaw głów ludzkich, na ogół trofeów wojennych. Sprawę tę dokładnie przeanalizowało Pitt Rivers Museum w Oksfordzie, które posiada w swoich zbiorach kilka okazów *tsantsa* – spreparowanych głów ludzkich z plemion Indian Shuar i Achuar, zamieszkujących pogranicze Ekwadoru i Peru. W pierwotnej tradycji, spreparowane głowy pokonanych wrogów [wyłącznie mężczyzn] były używane w rytuałach, których celem było przejęcie jednej z dusz zmarłego. Po zakończeniu rytuałów głowy pozbawione były już specjalnej mocy i często były sprzedawane odbiorcom z zewnątrz, trafiając do zbiorów muzeów etnograficznych. Popyt na egzotyczne kurioza sprawił, że w końcu XIX wieku *tsantsa* zaczęto produkować już nie dla celów rytualnych, ale głównie na sprzedaż, co doprowadziło do eskalacji walk międzyplemiennych. Do ich wykonywania używano głowy nie tylko zabitych wrogów, lecz również innych ludzi oraz zwierząt [Peers 2011].

Steven Rubenstein przeprowadził konsultację z przedstawicielami Shuar na temat prezentacji *tsantsa* na wystawach muzealnych. Większość osób wyraziła obawę, że publiczny pokaz dawnych trofeów wojennych warunkuje sposób, w jaki postrzegani są współcześni Indianie Ekwadoru. Niektóre z osób uważały, iż *tsantsa* należy usunąć z wystawy; inne sugerowały aby pokazać je w szerszym kontekście kulturowym i historycznym, z uwzględnieniem procesów kolonizacji i chrystianizacji [Rubenstein 2004].

W Pitt Rivers Muzeum w Oksfordzie, *tsantsa* od wielu dziesięcioleci pokazywane są w witrynie zatytułowanej „Traktowanie zmarłych wrogów”, która stanowi część zabytkowej, XIX-wiecznej ekspozycji. Jest to porównawcza wystawa, w której obok *tsantsa* umieszczone są szczątki wrogów z innych kultur pozaeuropejskich oraz ilustracja, ukazująca egzekucję w Londynie z 1605 roku: nabite na pale głowy Guy Fawkes i innych rebeliantów. To ostatnie ma na celu unaocznienie, iż w przeszłości w Wielkiej Brytanii szczątki wrogów traktowano w podobny sposób [Peers 2011: 8]. Pomimo podjętych



Fot. 5. Obrzędy towarzyszące pochówkowi szczątków kostnych ze zbiorów James Cook Museum, Cooktown, Australia, lipiec 2009. Fot. Maria Wrońska-Friend.

prób szerszej kontekstualizacji, kuratorzy stwierdzili iż prezentacja *tsantsa* jednak nadal przyczynia się do umacniania stereotypów kulturowych, co sprzeczne jest z etyką muzeów etnograficznych. W związku z tym rozpatrywana jest możliwość wyłączenia tych eksponatów z przestrzeni publicznej, pomimo historycznego znaczenia tej wystawy [Peers 2011: 8].

Sprawa repatriacji szczątków ludzkich, która od kilku dekad stanowi ważny aspekt polityki gromadzenia zbiorów muzealnych, jest bardzo złożonym zagadnieniem, które wymaga osobnego potraktowania. Tutaj jedynie przestawię sposób, w jaki rozwiązano problem szczątków kostnych, które trafiły do zbiorów James Cook Museum w niewielkim mieście Cooktown w północnej części stanu Queensland. W końcu XIX wieku okolica ta przeżywała gorączkę złota, co doprowadziło do osiedlenia się tutaj kilkuset tysięcy emigrantów z południowych Chin. Szczątki tych, którzy zmarli, składane były do urn i przesyłane do kraju narodzin. Kilkanaście lat temu do zbiorów muzeum przekazano urnę, która z nieznanых powodów nie została wysłana do Chin. Ponieważ polityka gromadzenia zbiorów tego muzeum nie zakłada kolekcjonowania szczątków ludzkich, a dokładne miejsce pochodzenia zmarłego nie było znane, po konsultacji z miejscową społecznością chińską [obecnie w znacznej części prezbiteriańską], zdecydowano się na zorganizowanie pochówku na miejscowym cmentarzu, w obrzędku do

jakiego zapewne należał zmarły¹⁸. Ceremonię, która zgromadziła kilkaset osób, odprawiły mniszki buddyjskie zaproszone do Cooktown z oddalonego o dwa tysiące kilometrów Brisbane. Uroczystości towarzyszyło otwarcie wystawy przypominającej historię chińskich mieszkańców tego miasta oraz ilustrującej ich wkład w rozwój tej części Australii. W ten sposób „niewygodny” obiekt muzealny stał się katalizatorem pozytywnych działań społecznych, czynnikiem budującym harmonię i tolerancję społeczną.

Digitalizacja

Digitalizacja i wirtualizacja zbiorów od kilkunastu lat stoją na czele zadań, którym musi sprostać współczesne muzeum. Pomimo konieczności nakładu znacznych środków, zalety tej pracy są ogromne: digitalizacja otwiera kolekcje na świat, zapewniając powszechny dostęp do eksponatów muzealnych milionom potencjalnych użytkowników. Wiele cennych obiektów etnograficznych lub dzieł sztuki znalazło się poza obrębem społeczności, która je wykonała; często są one bezcennym źródłem wiedzy o danej tradycji i udostępnienie ich *on-line* stanowi rodzaj repatriacji cyfrowej. Wśród nich znajdują się jednak obiekty, do których dostęp w tradycyjnej kulturze objęty był restrykcjami: ograniczenia te dotyczyły płci, wieku lub też specjalnej wiedzy uzyskiwanej w procesie inicjacji lub przygotowania rytualnego. Umieszczenie tych przedmiotów w muzealnych katalogach *on-line*, bez jakichkolwiek ograniczeń, może doprowadzić do konfliktów i nieporozumień. Dlatego ważne jest, aby również w procesie cyfryzacji zbiorów, w miarę możliwości przeprowadzić konsultacje z odpowiednią grupą społeczną.

Konsultację taką podjęło między innymi Australian Museum w Sydney, decydując się na digitalizację i przedstawienie *on-line* swojej kolekcji etnograficznej z Pacyfiku, liczącej około 60 000 przedmiotów [Singh, Blake 2012]. Choć zdecydowana większość respondentów uznała cyfryzację kolekcji za pozytywny i ważny krok w udostępnieniu przedmiotów społecznościom z których pochodzą, jednocześnie oczywiste stały się rozmaite trudności, jakie będą towarzyszyć tej pracy. Przede wszystkim tak zróżnicowanie kulturowe tego obszaru, jak i różnorodność procesów historycznych powodują, iż nie można przyjąć jednakowego rozwiązania dla całego Pacyfiku. Na

¹⁸ Niewielka część materiału kostnego trafiła do Zakładu Antropologii Fizycznej jednego z uniwersytetów w Brisbane.

przykład ludność wysp, które zostały schryścianizowane wiele lat temu, takich jak Fidżi, Samoa czy Tonga, na ogół nie ma obiekcji w udostępnieniu *on-line* przedmiotów religijnego kultu, nawet jeśli w przeszłości fizyczny dostęp do nich był znacznie ograniczony. Inaczej jest jednak w przypadku społeczeństw Melanezji, których przedstawiciele w kilku przypadkach zgłosili zastrzeżenia dotyczące zarówno możliwości utracenia wyłącznych praw do sekretnej wiedzy związanej z tymi przedmiotami, jak i wskazali na możliwość niekontrolowanego powielania i rozpowszechniania wizerunków sakralnych obiektów w celach komercyjnych [Singh, Blake 2012].

Niejasne sytuacje odnośnie traktowania przedmiotów *sacrum* będą istnieć zawsze choćby dlatego, iż członkowie tej samej społeczności mogą różnić się w swoich poglądach, a poza tym nie zawsze istnieje możliwość przeprowadzenia bezpośredniej konsultacji. Z tego powodu Muzeum Brytyjskie umieszcza w katalogu *on-line*, w przypadku dokumentacji przedmiotów, które mogą wzbudzać zastrzeżenia, następującą uwagę: *Warning. This record is about a culturally sensitive object or photograph. Please use it with respect.* [„Uwaga. Ten dokument dotyczy przedmiotu lub fotografii o specjalnym znaczeniu kulturowym. Prosimy o traktowanie go z szacunkiem”]¹⁹.

Znakomity przykład repatriacji cyfrowej z zachowaniem reguł poszanowania miejscowej tradycji stanowi Ara Irititja [*Opowieści z przeszłości*] – archiwum cyfrowe ludności Anangu, zamieszkującej Zachodnią Pustynię w stanie Południowa Australia. Projekt ten, zapoczątkowany w 1994 roku, stanowi elektroniczny zapis kilku tysięcy historycznych dokumentów, fotografii, filmów, przedmiotów muzealnych i nagrań ilustrujących życie Anangu²⁰. Archiwum opracowano w bliskiej współpracy z miejscową ludnością, z poszanowaniem praw dotyczących dostępu do sekretnej wiedzy i przedmiotów rytualnych. Materiały sakralne i tajemne [*secret/sacred*] zostały umieszczone w oddzielnej sekcji i dostępne są tylko dla posiadaczy specjalnego hasła [Hughes, Dallwitz 2007].

¹⁹ Na przykład: www.britishmuseum.org/research/collection_online obiekt no. Oc1925, 0309.21

²⁰ Zasady działania tego archiwum przedstawione są na stronie www.irititja.com/the_archive/demo/demo.html.

Konsultacja

Konsultacja z pierwotnymi właścicielami obiektów kultowych może napotykać na różne trudności, zwłaszcza w przypadkach gdy została utracona historyczna ciągłość pewnych tradycji. Jest raczej oczywiste, iż współczesny mieszkaniec Egiptu nie może udzielić wskazówek na temat właściwego traktowania starożytnych mumii z tego kraju. Ale czy polscy wyznawcy starosłowiańskich kultów mają prawo wypowiadać się na temat traktowania zabytków archeologicznych związanych z kulturą Prasłowian?

W wielu przypadkach pracownicy muzeum muszą podejmować decyzje o znaczeniu etycznym na własną odpowiedzialność, z braku innych możliwości kierując się wartościami jakie współcześnie obowiązują w ich własnym społeczeństwie. Często jednak możliwość konsultacji z przedstawicielami innych społeczeństw istnieje i nie należy z niej rezygnować.

W niektórych przypadkach doradcami mogą być emigranci. Jest to taktyka często stosowana przez muzea w krajach wielokulturowych – w Europie Zachodniej, USA, Kanadzie czy Australii [Shatanawi 2012]. W Polsce, kraju zdecydowanie mono-etnicznym, możliwość przyjęcia takiego rozwiązania jest dość ograniczona, choć nie powinna nastęrczać problemów w przypadku ‘wielkich’ religii, takich jak chrześcijaństwo, islam, judaizm, hinduizm czy buddyzm.

Współczesna technologia umożliwia kontakt „na odległość” z wieloma społecznościami na świecie. Wiele grup – społecznych, religijnych czy zawodowych – ma swoje organizacje i przedstawiciele upoważnionych do reprezentowania ich interesów również w zakresie spraw dziedzictwa kulturowego. Możliwość taką wykorzystało Zeeuws Museum w Middelburg w holenderskiej Zelandii, które ma w swoich zbiorach XIX-wieczną kolekcję przedmiotów wykonanych przez kanadyjskich Indian Blackfoot [Czarne Stopy]. W 2010 roku, organizując wystawę, pracownicy muzeum przy pomocy Skype nawiązali kontakt z przedstawicielami tej grupy. W wyniku medialnych spotkań Indianie Blackfoot stali się współtwórcami wystawy, a kolekcja w holenderskim muzeum została wzbogacona o cenne informacje na temat znaczeń, funkcji i technologii wykonania wielu przedmiotów oraz właściwego sposobu obchodzenia się z nimi²¹.

²¹ Caroline van Santen, *The Blackfoot. The Sprenger collection at the Zeeuws Museum*, wystąpienie na konferencji Museum Ethnographers Group "Multiple Dialogues: Interpreting Ethnographic Collections in the 21st century", National Museum of Scotland, Edinburgh, 16–17.04.2012.

Potrzeba wystaw o religiach

W początkach XXI wieku zaskoczył nas fakt, iż wyznania religijne – tracące na znaczeniu w świecie zachodnim, w pozostałych częściach świata przybierają na sile i nabierają znaczeń politycznych. Postępująca globalizacja przyczynia się do znacznego wzmożenia kontaktów między przedstawicielami różnych wyznań i tradycji religijnych. W niektórych przypadkach zaowocowało to wzbogaceniem o nowe treści, ale często świadomość zróżnicowania religijnego wyzwoliła poczucie lęku, zagrożenia i potrzebę obrony swojej wiary. Wynikiem tego jest wzrost konfliktów wynikających z braku wiedzy i tolerancji religijnej. W jaki sposób muzea etnograficzne, z założenia będące miejscem dialogu międzykulturowego, mogą pełnić rolę mediatora pośredniczącego między różnymi stronami?

Aby odpowiedzieć na to pytanie, raz jeszcze posłużę się przykładem z doświadczeń mojej pracy w roli doradcy dla muzeów w stanie Queensland. W 2004 roku w Gordonvale, pięcioletnim miasteczku, którego mieszkańcy od ponad stu lat utrzymują się z uprawy trzciny cukrowej, grupa wolontariuszy z miejscowego muzeum zdecydowała się zorganizować wystawę ilustrującą różnorodność miejscowych tradycji religijnych. W ten sposób powstała wystawa „Beacons of Faith” – „Drogowskazy Wiary”, stworzona wspólnymi siłami anglikan, prezbiterian, katolików, Chińczyków, Aborygenów z grupy Yidinji, wolnomularzy oraz Sikhów. Przedstawiciele tych wyznań stali się kuratorami wystawy, wybierając odpowiednie ekspozyty i zdjęcia oraz przygotowując tekst. Do moich obowiązków należała koordynacja działań oraz zapewnienie, iż żadna z grup nie zdominuje przestrzeni muzeum. Wystawa sprawiła, że małe muzeum stało się neutralnym miejscem spotkań, w którym świętowano nie tylko różnorodność kultur tego miasta, ale również zainicjowano dialog między różnymi grupami lokalnej społeczności, które pomimo zamieszkania w tym samym miejscu dość rzadko miały możliwość pokonania barier kulturowych. Lepsze poznanie tradycji religijnych pozwoliło obalić niektóre z uprzedzeń. Na przykład w okolicy Gordonvale od końca XIX wieku mieszka społeczność Sikhów, której członkowie ze względu na noszone okrycia głowy często byli uznawani za muzułmańskich fundamentalistów, a po ataku na World Trade Centre w 2001 roku oceniani byli w negatywny sposób [Wrońska-Friend 2012: 10–11]. Trudno jest ocenić na ile więzi społeczne, zawiązane

podczas organizowania wystawy, kontynuowane były po jej zakończeniu. Niewątpliwie jednak wystawa zachęciła do budowania kontaktów z 'Innym' i pomogła, przynajmniej w pewnym stopniu, w przełamaniu stereotypów i uprzedzeń kulturowych.

Prezentacja tradycji religijnych i wierzeń w muzeach stawia wiele wyzwań przed pracownikami tych instytucji. Choć realizacja takich tematów może być trudna, warto je jednak podejmować. Pomimo rosnącej laicyzacji społeczeństw europejskich, religia nadal pozostaje ważnym elementem doświadczenia ludzkiego, a intensyfikacja międzykulturowych spotkań bardziej niż kiedykolwiek nakłada na muzea obowiązek pośredniczenia w tych kontaktach. Zadaniem muzeum na początku XXI wieku jest nie tylko przekaz wiedzy, lecz również uczenie szacunku dla odmiennych tradycji oraz odnajdywanie wspólnego sensu w poznawaniu świata. Prezentacja różnorodnych tradycji religijnych i spojrzenie na świat oczami innych ludzi mogą w tym pomóc, pod warunkiem jednak, iż jest to czynione z zachowaniem szacunku dla innych przekonań.

Bibliografia

- Beier-de-Haan Rosemarie, Jungblut Marie-Paule (red.)
2010: *Museum and Faith*, Luxemburg: Musée d'Histoire de la Ville de Luxemburg.
- Bennett James
2005: *In the Public Domain: The Power of Ancestor*, "The Journal of the Asian Arts Society of Australia", 14 (2), s. 3.
- Bienkowski Piotr
2012: *Archaeological Knowledge, Animist Knowledge and Appropriation of the Ancient Dead*, [w:] *Heritage from Below*, ed. Iain J.M. Robertson, Farnham: Ashgate Publishing Ltd.
- Brooks Mary M.
2012: *Seeing the Sacred: Conflicting priorities in defining, interpreting, and conserving Western sacred artefacts*, "Material Religion: The Journal of Objects, Art and Belief", 8 (1), s. 10-29.
- Buggeln Gretchen T.
2012: *Museum space and the experience of the sacred*, "Material Religion: The Journal of Objects, Art and Belief", 8 (1), s. 30-51.

- Crystal Eric
1994: *Rape of the Ancestors: Discovery, Display and Destruction of the Ancestral Statuary of Tana Toraja*, [w:] *Fragile Traditions. Indonesian Art in Jeopardy*, red. P. M. Taylor, Honolulu: University of Hawaii Press, s. 29–41.
- Grimes Ronal L.
1992: *Sacred Objects in Museum Spaces*, "Studies in Religion/Sciences Religieuses" 21 (4), s. 419–430.
- Herle Anita
1994: *Museums and Shamans: a Cross-Cultural Collaboration*, "Anthropology Today", 10 (1), s. 2–5.
- Hughes Martin, Dallwitz John
2007: *Ara Irititja: Towards culturally appropriate IT best practice in remote Indigenous Australia*, [w:] *Information Technology and Indigenous People*, red. Dyson L. E., Hendriks M., Grant S., Hershey PA: Idea Group Publishing.
- Jenkins Tiffany
2010: *Contesting Human Remains in Museum Collections: The Crisis of Cultural Authority*, *Routledge Research in Museum Studies*, London: Routledge.
- Mellor Stephen P.
1992: *The Exhibition and Conservation of African Objects: Considering the Nontangible*, "Journal of the American Institute for Conservation" 31 (1), s. 3–16.
- Michel Patrick
1999: *"La Religion au Musée: Croire dans l'Europe Contemporaine"*, Paris: L'Harmattan.
- Museum Ethnographers Group
1994: *Professional Guidelines Concerning the Storage, Display, Interpretation and Return of Human Remains in Ethnographical Collections in United Kingdom Museum*, "Journal of Museum Ethnography", 6, s. 22–24.
- Paine Crispin (red.)
2000: *Godly Things: Museums, Objects and Religion*, London: Leicester University Press.
2013: *Religious Objects in Museums: Private Lives and Public Duties*, London: Bloomsbury.
- Peers Laura
2011: *Shrunken Heads*, Oxford: Pitt Rivers Museum.
- Price Sally
2007: *Paris Primitive: Jacques Chirac's Museum on the Quai Branly*, Chicago: University of Chicago Press.

-
- Rubenstein Steven Lee
2004: *Shuar Migrants and Shrunk Heads Face to face in a New York Museum*, "Anthropology Today", 20 (3), s. 15-18.
2007: *Circulation, Accumulation and the Power of Shuar Shrunk Heads*, "Cultural Anthropology" 22 (3), s. 357-399.
 - Sadongei Alyce
2004: *What About Sacred Objects?*, [w:] *Caring for American Indian Objects: A Practical and Cultural Guide*, red. Sherelyn Ogden St. Paul, MN: Minnesota Historical Society.
 - Shaw Wendy M.K.
2010: *Between the Secular and the Sacred: A New Face for the Department of the Holy Relics at the Topkapi Palace Museum*, "Material Religion: The Journal of Objects, Art and Belief" 6 (1), s. 129-131.
 - Simpson Moira
2002: *The Sacred and the Profane: the Need for Sensitivity in Using Ethnographic Resources in Education*, "Journal of Museum Ethnography" 10, s. 59-68.
 - Singh Supriya, Blake Meredith
2012: *The Digitization of Pacific Cultural Collections: Consulting with Pacific Diasporic Communities and Museum Experts*, "Curator: The Museum Journal", 55 (1), s. 95-105.
 - Shatanawi Mirjam
2012: *Engaging Islam: Working with Muslim Communities in a Multicultural Society*, "Curator: The Museum Journal", 55 (1), s. 65-79.
 - Stovel Herb, Stanley-Price Nicholas, Killick Robert (red.)
2005: *Conservation of Living Religious Heritage: Papers from the ICCROM 2003 Forum on Living Religious Heritage. Conserving the Sacred*, Rome: ICCROM.
 - Sullivan Lawrence E., Edwards Alison
2004: *Stewards of the Sacred*, Washington: American Association of Museums.
 - Wrońska-Friend Maria
1993: *Kultureller Wandel and der Lagune – Sissano im 20. Jahrhundert*, [w:] *Von Kokos zu Plastik. Südseekulturen im Wandel*, red. M. Schindlbeck, Berlin: Museum für Völkerkunde, s. 149-181.
2012: "Why Haven't We Been Taught All That At School?" *Crosscultural Community Projects in North Queensland, Australia*, "Curator: The Museum Journal" 55 (1), s. 3-19.

Maria Wrońska-Friend

SUBJECT OF SPECIAL CONCERN: SACRUM OBJECTS IN MUSEUM WORK

Museum managers and curators are frequently challenged by objects associated with religious beliefs and practices. Certain societies attribute sacral significance not only to objects but also to plants, animals and even parts of the landscape. Therefore it is vital that not only ethnographical museums but also art galleries as well as natural history museums have a proper understanding of religious traditions of societies whose heritage, cultural or natural, they collect and preserve.

Sacrum is a fluid, culture-based concept that has no singular, universal referent. While in certain societies objects imbued with spiritual meanings retain these qualities permanently and on entering a museum collection will require special care and treatment, other groups of people may restrict the sacral significance of objects only for the duration of a ritual or ceremony. In each case it is vital that a museum carefully documents the history of the use of these objects as well as the community's expectations regarding their future handling. The ethical treatment of sacral/secret objects relates to all aspects of a museum's work: collection management (organisation and documentation of collections, storage, handling and conservation), curatorship (especially public displays and *on-line* access), research, as well as educational programs. A matter of special concern are human remains, especially their storage and public display.

Museums can play an important role in overcoming cultural barriers and stereotypes. At a time of increased religious tensions, it is vital to undertake public programs that will teach respect for other faiths and beliefs. For this reason it is also important that museum workers gain a better understanding of guidelines and principles regarding the proper treatment of sacral objects.

**MATERIAŁY Z DYSKUSJI PANELOWEJ NA PIERWSZYM KONGRESIE
ANTROPOLOGICZNYM ZORGANIZOWANYM PRZEZ POLSKI
INSTYTUT ANTROPOLOGII (WARSZAWA 23–25 X 2013)**

Hubert Czachowski

Olga Kwiatkowska

Muzeum Etnograficzne im. Marii

Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu

**Antropolog w pracy muzealnej –
ratownik, animator czy badacz?**

Propozycję stworzenia sekcji muzeologicznej na Kongresie Antropologicznym przyjęliśmy z mieszanymi uczuciami. Z jednej strony cieszyliśmy się, że nie zapomniano o etnologach, antropologach pracujących w muzeach, z drugiej strony obawialiśmy się dalszej gettyzacji muzealnego środowiska. Wielokrotnie był już podnoszony problem podziału środowiska na etnologów-akademików i etnologów-muzealników, który stereotypowo pokrywa się z podziałem na teoretyków i praktyków. To schematyczne spojrzenie często jeszcze występuje, co stwierdzamy ze zdziwieniem, w obydwóch grupach zawodowych. A przecież nie wszyscy pracujący na uniwersytetach są wyłącznie teoretykami (obecnie niektórzy często angażują się w działania przynależące do zakresu antropologii stosowanej, a więc uwikłanej praktycznie, inni uprawiają etnografię opisową), a nie wszyscy pracujący w muzeach myślą swoją instytucję z domem kultury. Chcieliśmy zatem zrobić wszystko, aby takiego stereotypu nie utrwałać. Generalnie kibicowaliśmy temu, aby etnologzy pracujący w muzeach zgłaszali się na Kongresie do innych sekcji tematycznych i żeby byli traktowani na równi z etnologami akademickimi. Po zastanowieniu się jednak stwierdziliśmy, że osobny panel dotyczący muzeów i problematyki muzealnej ma sens, należało go jednak ułożyć w taki sposób, aby z jednej strony informował o dylematach pracy etnologów w muzeach, a z drugiej był atrakcyjny także dla etnologów pracujących w uniwersytetach. W związku z tym

zdecydowaliśmy się na tytuł o bardziej opisowym charakterze i w formie pytania – *Antropolog w pracy muzealnej – ratownik, animator czy badacz?*

Tekst zapraszający do udziału w panelu został sformułowany w taki sposób, podając zestaw pytań, wokół których chcieliśmy snuć refleksje:

Panel na temat społecznego uwikłania antropologów-muzealników w ciągle obecnej zwrotnej relacji pomiędzy pracą w muzeum a społeczeństwem – widzami, urzędnikami, władzą. Antropologowie w muzeum pełnią rozmaite funkcje: zachowują pamięć o dziedzictwie kulturowym, animują działania kulturotwórcze i prowadzą naukowe badania. Praca etnologa-muzealnika często staje się pełna „przemocy kulturowej” wobec badanych podmiotów, chociaż rzadko jest to poddawane refleksji. Czy przekazywanie pamięci o dziedzictwie kulturowym ma dotyczyć tylko tych elementów kultury, które oceniamy pozytywnie (np. stroje, rękodzieło), czy też tych postrzeganych negatywnie (np. pijaństwo, ksenofobia)? Czy opieka nad twórcami ludowymi ma polegać na nauczaniu ich tradycyjnych technik i XIX-wiecznych wzorców estetycznych jako niepodlegających zmianie kulturowej? Czy dokumentacja i badania współczesnej kultury popularnej w muzeach (np. subkultury „kiboli”) mają ją zmieniać, zachowywać czy wywoływać krytyczną refleksję? Warte zastanowienia jest, czy wszystkie te role są „odpowiednie” dla etnologów i czy nie stoją one w stosunku do siebie w sprzeczności.

Liczyliśmy, że na tak problematyzowany temat odpowiedzą zarówno przedstawiciele antropologicznej społeczności muzealnej, jak i akademickiej. To także był jeden z aspektów wyboru panelistów spośród autorów zgłoszonych tematów. Drugi warunek – podnoszony przez organizatorów – był taki, aby uczestnicy reprezentowali różne ośrodki i grupy, a więc tym także kierowaliśmy się, układając program panelu. Zwróciliśmy uwagę również na polaryzację stanowisk, co miało zagwarantować szersze spektrum pojawiających się i dyskutowanych problemów. Zgłoszonych zostało dziesięć referatów, spośród nich wybraliśmy pięć spełniających założone przez nas warunki. Oczywiście ich dobór był subiektywny i mógł wyglądać całkowicie inaczej.

W wybranych referatach zainteresowały nas różne kwestie. W referacie Piotra Bewicza¹ *Jacques Derrida antropologizuje archiwum* zaciekały nas dwie sprawy – jedna to spojrzenie na archiwum jako specyficzny rodzaj muzeum, z drugiej odniesienie tematu do koncepcji Derridy, naszym zdaniem kontrowersyjnego teoretyka, ale właśnie takie ujęcie mogło wywołać ciekawe pytania na temat roli muzeów i archiwów w kulturze. Tekst Magdaleny Sachy *Muzeum jako Domowina. Strategie rekonstrukcji*

¹ Niestety autor nie przysłał swojego tekstu do publikacji.

utraconych ojczyzn prywatnych poprzez ich muzealizację zapowiadał ciekawe zestawienie przykładów polskich i niemieckich przy budowaniu muzealnych strategii dotyczących jednego podobnego problemu. Katarzyna Maniak w tekście *Kierunek muzeum? W stronę terażniejszości* zamierzała omówić sposoby zajmowania się kulturą współczesną przez muzea etnograficzne. Z kolei Anna Weronika Brzezińska postanowiła zdiagnozować relację pomiędzy muzealnikiem a twórcą ludowym, kojarzącą się często z działaniem opresyjnym. Katarzyna Barańska „*Boh trojcu lubit*” czyli *antropolog w muzeum* zanalizowała triadę z tytułu panelu, poszerzając jej znaczenia i naświetlając ją z innych perspektyw.

Liczne audytorium panelu, reprezentujące różne instytucje, a przede wszystkim bardzo żywo zaangażowane w dyskusję świadczy o ciągłej potrzebie debaty dotyczącej muzeów etnograficznych. Z jednej strony bowiem dyskusja rozwijała się m.in. wokół problemu reprezentacji muzealnej, z drugiej – na temat budowania strategii kolekcjonerskich i dokumentacyjnych. Ważne jest poddanie refleksji kulturotwórczej roli różnego rodzaju muzeów wobec zmieniających się ciągle wyzwań współczesności. Oczywiście referaty przedstawione na Kongresie nie wyczerpały tematów, a można powiedzieć, że tylko zarysowywały pewne problemy. Liczymy jednak, że ich lektura będzie stanowić impuls do kontynuowania dyskusji. Mamy nadzieję, że już wkrótce pojawi się możliwość wymiany poglądów zarówno na łamach czasopisma (do czego gorąco namawiamy), jak i podczas spotkań bezpośrednich.



Magdalena Izabella Sacha
Katedra Kulturoznawstwa
Uniwersytetu Gdańskiego

**Muzea wobec utraty.
Strategie (re-)konstrukcji dziedzictwa
utraconych ojczyzn na przykładzie
muzeów w Polsce i w Niemczech**

Przeszłość należy do nas wszystkich, nie można jej dzielić, wygładzać; to wszystko się przecież ze sobą zrasta, krzyżuje, utwierdza wzajemnie w żądzy posiadania, we władzy i w klęskach; niekiedy też, ale bardzo rzadko, w rozsądku; a kto chce sprawić sobie czysty rodowód, ten wie, że musi użyć przemocy.

Siegfried Lenz, *Muzeum ziemi ojczystej*

Wstęp

Klasyczna koncepcja greckiego *mouseionu* zakłada konstrukcję instytucji zbiorów jako placówek naukowo-edukacyjnych, które jednocześnie, jako „świątynie muz”, odnosiły się do wymiaru *sacrum*. Pierwsze muzea nowożytnej Europy, wywodzące się z tradycji *Kunstkammer* i *Wunderkammer*, tworzyły osobne światy – „świątynie” nauki i sztuki – odizolowane od doświadczenia codzienności. Z takim doświadczeniem skonfrontowały się dopiero dziewiętnasto- i dwudziestowieczne muzea etnograficzne i skanseny, które z kolei konstruowały światy egzotyczne dla typowego widza miejskiego muzeum: wizje „ludowości” oraz „Inności”. Jakże jeszcze światy konstruowane i ukazywane są we współczesnej praktyce muzealnej?

Zanim odpowiem na to pytanie, pozwolę sobie przypomnieć losy pewnego fikcyjnego muzeum, opisanego przez Siegfrieda Lenza w powieści *Muzeum ziemi ojczystej* [*Heimatmuseum*, 1978]. Założycielem lokalnego prywatnego muzeum w mazurskim miasteczku Łukowiec jest Adam Rogalla, zapalony etnograf i historyk-amator. W domu gromadzi „krzemienne narzędzia, broń z żelaza i brązu, mapy i ryciny, monety, wytarte przez niecierpliwe palce, prastare sprzęty domowe, ozdobne klamry, kołowrotek, pięknie wybielone szkielety zwierząt” [Lenz 1991: 93]. Adam Rogalla uważa się za pośrednika mitycznego Pruteno, najwyższego kapłana wymarłych Prusów. To on we śnie nakazał Mazurowi gromadzenie zbiorów – pamiątek przeszłości. Po śmierci Adama zbiory przejmuje jego bratanek Zygmunt, który dzięki dotacji miejscowego Związku Ojczyźnianego (*Heimatverein*) udostępnia je publiczności. Jednak kiedy ze strony funkcjonariuszy partyjnych pojawia się żądanie selekcji zbiorów, by świadczyły one dobitnie o niemieckości Mazurów, Rogalla zamyka muzeum. Udaje mu się uratować część zbiorów podczas wielkiej ucieczki zimą 1945 r. z Mazur. Po latach ponownie otwiera swoje mazurskie muzeum, tym razem w Niemczech Zachodnich. Jednak i w nowej rzeczywistości powojennych Niemiec wracają stare żądania „przetrzebień” i „wyselekcjonowania” zbiorów, które mają służyć do udowodnienia słuszności niemieckich żądań rewindykacyjnych wobec Polski. W dramatycznym geście protestu przeciwko rozszczeniu związku wypędzonych Rogalla podpala muzeum. Sądzi, że w ten sposób zapobiegnie instrumentalizacji zbiorów uratowanych z dawnej ojczyzny na wschodzie i oddaniu ich w służbę narodowej ideologii [Sacha 2001: 102].

W centrum tematyki *opus magnum* Lenza stoi kwestia pamięci o utraczonej ojczyźnie oraz jej materializacji za pomocą kolekcji i wystaw muzealnych. Stąd też w niniejszym eseju o charakterze opisowo-postulatywnym zajmę się zjawiskiem, którego punktem wyjścia są procesy wysiedleń wojennych i powojennych na terenie Europy Wschodniej i Środkowej – przede wszystkim wysiedleń ludności niemieckiej z terenów tzw. Ziemi Odzyskanych, czyli przedwojennych Prus Wschodnich i Zachodnich. Ludność ta, podległa doświadczeniom ucieczki i wypędzenia, organizowała następnie w warunkach Republiki Federalnej Niemiec swoją pamięć zbiorową, której materialnym wyrazem były i są – w wymiarze instytucjonalnym – m.in. wystawy,

izby regionalne i muzea, poświęcone tematyce *Heimatu*, czyli 'ojczyzny prywatnej', utraconej na wschodzie¹.

Na temat rzekomej nieprzetłumaczalności niemieckiego pojęcia *Heimat* stępieno już wiele stalówek². Tłumaczenie niemieckiego *Heimat* na polską *ojczyznę* jest o tyle nieuprawnione [Hahn 2008: 26], że *ojczyzna* odnosi się do kontekstu państwowego i narodowego, nacechowanego ideologicznie, zaś *Heimat* – do kontekstu prywatnego, nacechowanego emocjonalnie. Stąd też możliwe nieporozumienia, jeśli niemieckie *Recht auf Heimat* rozumieć będziemy wyłącznie jako terytorialne *prawo do ojczyzny* – w rozumieniu przeciętnego użytkownika języka polskiego wyrażenie to będzie miało wydźwięk polityczny. Stąd też terminy takie jak 'ojczyzna prywatna' Ossowskiego czy 'ziemia rodzinna'. Proponuję je oddać za pomocą południowosłowiańskiego określenia *domovina*, które w jednym ze swych znaczeń trafnie oddaje charakter zjawiska *Heimat*, a poza tym jest na tyle wieloznaczne, że może pomieścić różnorakie wyobrażenia związane także z *ojczyzną* jako *patrią*. W języku serbskim i chorwackim pojęcie *domovina* może odnosić się do konkretnego obszaru geograficznego, krajobrazu, wsi lub miasta, do stanu, narodu, języka lub religii. Dlatego też *domovina* nie oznacza wyłącznie konkretnego miejsca, lecz także okoliczności, w jakich dorasta i dojrzewa jednostka, czująca związek z danym miejscem. Sądzę więc, że bardziej wieloznaczna *domovina* pozwalałaby ująć wszystkie istotne aspekty pojęcia *Heimat*.

Należy jednak przywołać tu także pojawiającą się w literaturze przedmiotu analogię pomiędzy niemieckim pojęciem *Heimat* oraz polskim pojęciem *Kresów* [Niendorf 2008: 44]. Analogia ta pojawia się na podstawie analizy nacechowania semantycznego obu pojęć. Wspólny jest ładunek emocjonalny, jakim obarczone są oba pojęcia, oparty na konotacji uczucia *utraty* (*Verlust*). Jest to utrata związana nie tylko z określonym terytorium, ale przede wszystkim – z okresem dzieciństwa, niewinnością i swojskością otoczenia. Porównanie pojęć *Heimat* i *Kresy*, o ile ma sens w doniesieniu do

¹ 'Ojczyzna prywatna': termin Stanisława Ossowskiego, służący do odróżnienia pojęcia 'ojczyzny ideologicznej', charakterystycznej dla szerszej zbiorowości – np. Polski jako państwa i narodu – oraz 'ziemi rodzinnej', bardziej zindywidualizowanej, opartej na emocjach i doświadczeniach jednostki w swojej społeczności w okresie dzieciństwa i dorastania [Ossowski: 1984].

² „Der Begriff *Heimat* gilt als ein spezifisch deutsche Begriff, und daraus ergibt sich die schwierige Übersetzbarkeit des Wortes. Ins Polnische wird es oft – in meinen Augen meist falsch – als *ojczyzna* übersetzt, früher sprach man von *rodzinne strony*, und seit etwa 20 Jahren hört man immer häufiger den Begriff *mała ojczyzna*” [Hahn 2008: 26].

zawartości emocjonalnej, nie jest jednak adekwatne w stosunku do zawartości treściowej tych pojęć. Jeżeli uznajemy *Kresy* za pojęcie nie tylko symboliczne, ale także określone geograficznie i historycznie, to jego właściwym odpowiednikiem jest tzw. *niemiecki Wschód* (*deutscher Osten*). Okazuje się, jak stwierdzają badacze *lieux de mémoire* w Niemczech i w Polsce, iż *Kresy* i *niemiecki Wschód* tworzą równoległe miejsca pamięci w kulturze polskiej i niemieckiej [Kleßman, Traba 2012].

To ważny trop, ponieważ swoją ojczyznę na wschodzie w wyniku II wojny światowej i powojennej konstrukcji granic państwowych utraciły nie tylko miliony Niemców, ale także miliony Polaków – tzw. Kresowian. Stąd też uprawnione pytanie o to, w jaki sposób można porównać strategie zachowania pamięci o utraconym wschodzie poprzez inicjatywy instytucjonalne – przede wszystkim muzealne – w granicach politycznych i w ramach prawnych Republiki Federalnej Niemiec i Rzeczypospolitej Polskiej. Ukazanie tych inicjatyw, ich podstaw, rozwoju i ewentualnej perspektywy na przyszłość jest właściwym celem moich rozważań.

W dalszej części szczególną uwagę poświęcę prawodawstwu niemieckiemu, które pozwoliło i do dziś pozwala na kontynuację pracy muzealnej, poświęconej terenom utraconym przez Niemców, tzw. Niemcom Wschodnim (*Ostdeutschland*³), obecnie leżących m.in. na terenie Polski. W kontekście rozwiązań niemieckich w stosunku do własnych „wypędzonych” istotne będzie pytanie o polskie uwarunkowania prawne i polityczne w odniesieniu do muzealnej ochrony dziedzictwa kulturowego tzw. repatriantów z Kresów. Tak więc przedmiotem rozważań stanie się próba opisu (i ewentualnie – porównania) strategii muzealnych, proponowanych przez niemieckich

³ Pod pojęciem *Niemiec Wschodnich* rozumiano w okresie międzywojennym tereny Niemiec położone na wschód od Łaby (tzw. *Ostelbien* lub *Germania Slavica*), czyli m.in. część Meklemburgii, Marchii Brandenburskiej, Pomorza, Prus Wschodnich, Prus Zachodnich, Śląska. Po II wojnie światowej w RFN określenia *Ostdeutschland* używano na dawne ziemie Rzeszy Niemieckiej, utracone na wschodzie na rzecz Polski, Czechosłowacji i ZSRR. Unikano jednak określenia *Ostdeutschland* w odniesieniu do Niemieckiej Republiki Demokratycznej. Po zjednoczeniu Niemiec zaczęto jednak, obok określenia *nowe landy*, używać potocznie określenia *Ostdeutschland* właśnie na tereny dawnego NRD. Oficjalnie jednak nazwa ta nadal dotyczy ziem utraconych; nie jest jednak zbyt rozpowszechniana w stosunkach międzynarodowych, jako że Polaków i Rosjan mogłoby razić, że mieszkają w *Niemczech Wschodnich*. – W języku angielskim używa się określeń *Eastern Germany* (teren dawnego NRD) oraz *the historical Eastern Germany* (tereny utracone przez Niemcy po 1945).

i polskich muzealników w odniesieniu do muzealnej rekonstrukcji utraczonych światów dawnego niemieckiego Wschodu i polskich Kresów. Strategie te wyrastają z różnych uwarunkowań prawnych i instytucjonalnych w Polsce i w Niemczech.

Prawne uwarunkowania pracy muzeów tzw. wschodniemieckich

Podstawę prawną pracy muzealnej, skupionej na upamiętnianiu dziedzictwa ziem utraconych przez Niemców na wschodzie, stanowi §96 Ustawy o wypędzonych, przyjętej przez parlament Republiki Federalnej Niemiec (Niemiec Zachodnich) w 1953 r. Ustęp, zawarty w rozdz. VI: *Kultura, badania naukowe i statystyka*, pt. *Pielęgnacja dóbr kulturalnych wypędzonych i uciekinierów* oraz wsparcie badań naukowych, ma następujące brzmienie:

Państwo oraz poszczególne kraje związkowe mają obowiązek, zgodnie z odpowiedzialnością nałożoną przez Ustawę zasadniczą, zachować dobra kulturalne obszarów wypędzeń w świadomości osób wypędzonych i uchodźców, a także całego niemieckiego narodu i zagranicy; mają wspierać, uzupełniać i poddawać ocenie archiwa, muzea i biblioteki, jak też zabezpieczać i wspierać instytucje artystyczne i edukacyjne. Mają one wspierać naukę i badania w wypełnianiu tych zadań, jakie wynikają z faktu wypędzenia i integracji osób wypędzonych i uchodźców, a także popularyzować osiągnięcia kulturalne osób wypędzonych i uchodźców. Co roku rząd RFN składa sprawozdania przed Bundestagiem z dokonanych w tym zakresie działań [www.gesetze-im-internet.de/bundesrecht/bvfg/gesamt.pdf; data odczytu: 16.01.2015]⁴.

Zgodnie z §96, od ponad 60 lat rząd niemiecki w dużym stopniu finansuje i wspiera inicjatywy kulturalne, w tym muzealne, związane z dziedzictwem kulturowym ziem utraconych przez Niemcy na wschodzie. Centralną jednostką badawczą jest rządowy, finansowany ze środków Ministerstwa Kultury Instytut Kultury i Historii Niemców w Europie Wschodniej (Bundesinstitut für Kultur und Geschichte der Deutschen im östlichen Europa), afiliowany przy Uniwersytecie im. Carla Ossietzky'ego w Oldenburgu. Na swoją działalność Instytut otrzymuje prawie 1 mln euro rocznie. Jednym z ważniejszych zadań Instytutu jest dokumentacja, w tym także digitalizacja rozproszonych po całych Niemczech tzw. zbiorów ojczyźnianych (*Heimatsammlungen*). Do tej pory dokumentacji podległo 510 takich kolekcji [www.bkge.de/heimatsammlungen; data odczytu: 11.04.2014].

⁴ Tłumaczenie własne. W kolejnych cytatach, o ile nie podano inaczej, tłumaczenie z jęz. niemieckiego wykonane jest przez autorkę.

Ochroną dziedzictwa kulturowego Niemców wysiedlonych za wschodu zajmuje się przede wszystkim sześć dużych muzeów krajowych, poświęconych poszczególnym regionom, zasiedlonym przed II wojną światową przez żywioł niemiecki: Prusom Wschodnim i Zachodnim, Śląskowi, Pomorzu, Siedmiogrodowi i krajom naddunajskim. Z tych sześciu muzeów dwa muzea znajdują się na właściwym terytorium geograficznym, odpowiednim do charakteru zbiorów: Muzeum Pomorza w Gryfii (Greifswald) oraz Muzeum Śląska w Zgorzelcu (Görlitz)⁵, co związane jest z bliskością obecnej granicy polsko-niemieckiej. Pozostałe muzea, które powstały głównie w latach 70. XX wieku ze zbiorów skompletowanych przez ziomkostwa, znajdują się na terenach Niemiec Zachodnich.

Niektóre „ziemie utracone” upamiętniane są w kilku instytucjach jednocześnie, np. Prusy Wschodnie reprezentowane są przez Muzeum Prus Wschodnich w Lüneburgu (Dolna Saksonia) oraz przez Centrum Kulturalne Prus Wschodnich w Ellingen (Bawaria). Związane jest to z różnymi warunkami powstawania jednostek muzealnych: muzeum w Lüneburgu powstało w miejscu osiedlenia się wielu wypędzonych i uciekinierów z Prus Wschodnich (Dolną Saksonię nazywano przez lata „małymi Prusami Wschodnimi”). W 1958 r. jeden z wypędzonych, leśniczy pochodzący z Tylży (obecnie Sowieck), na własną rękę założył Muzeum Łowiectwa Prus Wschodnich. Mimo wielu perturbacji, m.in. pożaru i przeprowadzek, muzeum to stało się załącznikiem dzisiejszej placówki, która na stronie internetowej informuje, że „zadaniem muzeum jest zachowanie i badanie historii i kultury Prus Wschodnich, jak też muzealna prezentacja ich wielorakiej rzeczywistości, trwającej przez stulecia”. Muzeum podkreśla – co jest obecnie bardzo istotne w kontekście oficjalnej proeuropejskiej polityki Niemiec – że „praca muzealna przebiega we współpracy z muzeami i instytucjami kulturalnymi w Polsce, w Rosji i na Litwie, które obecnie działają na terenie dawnych Prus Wschodnich” [www.ostpreussisches-landesmuseum.de/ueberuns; data odczytu: 25.10.2013].

⁵ W zasadzie jest to teren historycznych Łużyc, jednak po wojnach napoleońskich (1815) obszar ten przypadł Prusom i został przyłączony do podlegającej Królestwu Pruskiemu części Śląska. Można więc uznać, że Görlitz leży na Śląsku. W okresie istnienia NRD jednak używanie nazwy „Śląsk/Schlesien” na określenie tego przygranicznego terenu podległo tabuizacji w imię dobrosąsiedzkich stosunków z PRL.

Inną instytucją, poświęconą historii i sztuce Prus Wschodnich, jest Centrum Kulturalne na dawnym zamku krzyżackim w Ellingen (Bawaria). Założenie tej placówki opiera się na instytucji tzw. *Patenschaft* – patronatu. W 1978 r. kraj związkowy Bawaria przejął generalny patronat nad nieistniejącymi już na mapie politycznej Prusami Wschodnimi, zobowiązując się do finansowania inicjatyw związanych z tym konkretnym regionem historycznym. Jest to finansowanie oddolne, które uzupełnia środki otrzymywane od agendy rządowej na mocy §96 Ustawy o wypędzonych. Oprócz patronatów pomiędzy ziemiami – tą aktualną i tą utraconą, lecz „istniejącą” nadal w pamięci zbiorowej Niemców – masowo powstawały także patronaty nad utraconymi miastami. I tak np. – by ograniczyć się do terenu Prus Wschodnich – patronat nad warmińskim Olsztynem (Allenstein) objęło miasto Gelsenkirchen w Nadrenii Północnej-Westfalii (gdzie osiedliła się większość dawnych olsztyniaków). Niektóre z tych patronatów sięgają jeszcze czasów I wojny światowej, kiedy to miasta zachodnich Niemiec organizowały pomoc dla rodaków w zagrożonych przez armię rosyjską Prusach Wschodnich. Ogólnie na terenie Niemiec istnieje 70 patronatów tylko względem miejscowości z dawnych Prus Wschodnich. Dzięki temu możliwe jest pozyskiwanie kolejnych środków, tym razem samorządowych, na ochronę dziedzictwa utraconych ziem wschodnich [www.ostpreussen.de/lo/aktivitaeten/politik/patenschaften; data odczytu: 25.10.2013].

Warto przyrzeć się, jakiego rzędu kwoty rząd Republiki Federalnej przeznaczają na mocy Ustawy o wypędzonych na placówki muzealne, wystawiennicze i popularyzatorskie, zajmujące się deponowaniem materialnej i niematerialnej pamięci i tradycji dawnych niemieckich Prus Wschodnich, Prus Zachodnich, Śląska i innych terenów zamieszkiwanych historycznie przez Niemców. Poniższa tabela ukazuje dofinansowanie rządowe za rok 2010.

Tabela 1

**Przykładowe wsparcie finansowe rządu Republiki Federalnej na mocy
§96 Ustawy o wypędzonych (dane za rok 2010)⁶**

Centralna jednostka badawcza		
Bundesinstitut für Kultur und Geschichte der Deutschen im östlichen Europa / Oldenburg	Instytut Kultury i Historii Niemców w Europie Wschodniej: rządowy instytut badawczy Ministerstwa Kultury (afiliacja przy uniwersytecie w Oldenburgu)	966 tys. €
Krajowe muzea ziem utraconych na wschodzie		
1. Donauschwäbisches Zentralmuseum, Ulm	Centralne Muzeum Szwabów Nadnaujskich w Ulm	318 tys. €
2. Ostpreußisches Landesmuseum, Lüneburg	Krajowe Muzeum Prus Wschodnich w Lüneburgu	535 tys. €
3. Pommersches Landesmuseum, Greifswald	Krajowe Muzeum Pomorza, Gryfia	535 tys. €
4. Schlesiensches Museum zu Görlitz	Muzeum Śląskie w Görlitz	446 tys. €
5. Siebenbürgisches Museum, Gundsheim	Muzeum Siedmiogrodzkie w Gundsheim	211 tys. €
6. Westpreußisches Landesmuseum, Münster	Krajowe Muzeum Prus Zachodnich w Münster	468 tys. €
Kulturreferate	Referaty kulturalne	824 tys. €
Inne instytucje o charakterze muzealnym		
1. Dokumentations – und Informationszentrum für schlesische Landeskunde in Haus Schlesien, Königswinter	Centrum Dokumentacji i Informacji o Historii Śląska, Königswinter	205 tys. €
2. Kulturzentrum Ostpreußen, Ellingen	Centrum Kulturalne Prus Wschodnich, Ellingen	183 tys. €
3. Stiftung Kunstforum Ostdeutsche Galerie, Regensburg	Fundacja Forum Sztuki Galeria Wschodnioniemiecka w Ratyzbonie	593 tys. €
4. Stiftung Flucht, Vertreibung, Versöhnung	Fundacja „Ucieczka, Wypędzenie, Pojednanie”	2,5 mln €

⁶ Opracowano na podstawie: www.ostdeutsche-museen.de/html/bericht_p_96_bvfg.html; data odczytu: 12.04.2014.

Inne centra badawcze i biblioteki		
1. Herder-Institut, Marburg	Insytut im. Herdera w Marburgu	1,969 mln €
2. Institut für Kultur und Geschichte der Deutschen im Nordosteuropa, Lüneburg / Göttingen	Instytut Kultury i Historii Niemców w Europie Północnej i Wschodniej, Lüneburg / Getynga	1,209 mln €
3. Institut für deutsche Kultur und Geschichte Südeuropas, München	Instytut ds. Niemieckiej Kultury i Historii w Europie Południowej, Monachium	657 tys. €
4. Stiftung Martin-Opitz-Bibliothek, Herne	Fundacja Biblioteka im. Martina Opitza	605 tys. €
Instytucje popularyzacyjne		
1. Deutsches Kulturforum östliches Europa, Potsdam	Niemieckie Forum Kulturalne Europy Wschodniej w Poczdamie	1,156 mln €
2. Adalbert Stifter Verein, München	Stowarzyszenie Adalberta Stiftera, Monachium	397 tys. €

W powyższej tabeli uwzględniono tylko dofinansowanie stałe. Oprócz tego rząd ma prawo dofinansowywania pojedynczych projektów, zgłaszanych przez muzea, instytucje, regionalne związki wypędzonych. Bardzo często umowa o finansowaniu danej instytucji zakłada jednocześnie współfinansowanie przez rząd federalny oraz władze kraju związkowego, jak np. w przypadku Instytutu im. Herdera w Marburgu (podana w tabeli kwota 1 969 mln € jest uzupełniana równorzędną kwotą płaconą przez landy). Podobnie, kosztami utrzymania Centrum Kulturalnego Prus Wschodnich w Ellingen dzieli się po połowie rząd federalny i rząd Wolnego Kraju Związkowego Bawarii. Wyłącznie przez rząd finansowany jest Instytut Kultury i Historii Niemców w Europie Północnej i Wschodniej, Lüneburg / Getynga (1,209 mln €). O ile chodzi zaś o muzea, to np. w przypadku Krajowego Muzeum Prus Zachodnich w Münster rząd finansuje 80 proc. kosztów, zaś pozostałe wydatki pokrywa – Związek Krajowy Westfalia-Lippe, kraj Nadrenia-Westfalia oraz miasto Münster.

Stosunkowo największą kwotę – odpowiednio 2,5 mln € w 2009 r. oraz w roku następnym – rząd RFN przeznaczył na utworzoną w grudniu 2008 r. fundację „Ucieczka, Wypędzenie, Pojednanie” (Bundesstiftung Flucht, Vertreibung, Versöhnung), utworzoną pod auspicjami Niemieckiego Muzeum Historycznego w Berlinie. Program fundacji głosi, iż jej celem jest

„w duchu pojednania, utrzymywanie żywej pamięci o ucieczce i wypędzeniu w XX wieku w historycznym kontekście II wojny światowej oraz narodowosocjalistycznej polityki ekspansji i zagłady oraz jej skutków. Ucieczka i wypędzenie Niemców są tematem głównym pracy fundacji i są prezentowane w odniesieniu do europejskich wypędzeń w XX wieku” [www.sfvv.de; data odczytu: 13.04.2014 (tłum. własne)]. W 21-osobowej radzie fundacji reprezentowani są przedstawiciele następujących organów: Bundestagu (4 osoby), rządu Republiki Federalnej (3), Związku Wypędzonych (6), Kościoła Ewangelicko-Augsburskiego (2), Kościoła Rzymsko-Katolickiego (2), Centralnej Rady Żydów w Niemczech (2), dwie osoby z urzędu. Fundacja posiada także międzynarodową radę naukową o liczebności 15 osób; z Polski członkami rady są prof. Piotr Madajczyk i prof. Krzysztof Ruchniewicz. Otwarcie wystawy stałej o powierzchni 3 tys. m² planowane jest w 2015 r.; koszty remontu odpowiedniego budynku w Berlinie mają wynosić 29 mln €, a roczne utrzymanie – 2,4 mln € [www.sfvv.de; data odczytu: 13.04.2014].

Inicjatywa Fundacji „Ucieczka, Wypędzenie, Pojednanie” pojawiła się jako reakcja rządu Niemiec na wcześniejsze, kontrowersyjne w odbiorze międzynarodowym działania Eriki Steinbach w związku z planowanym „Centrum przeciwko Wypędzeniom” pod auspicjami Związku Wypędzonych. Rządowa inicjatywa znana jest także pod roboczym tytułem „Widoczny Znak” (*Sichtbares Zeichen*). Z kolei reakcją Polski na planowane powstanie w Berlinie wystawy o wypędzeniach była decyzja premiera Donalda Tuska o powstaniu Muzeum II Wojny Światowej w Gdańsku.

Muzea wschodnioniemieckie – etapy rozwoju i strategie (prze-)trwania

Nakreślony powyżej system finansowania wystaw, muzeów i instytucji zajmujących się deponowaniem artefaktów materialnych – relikwów utraconego niemieckiego Wschodu – na pierwszy rzut oka sprawia wrażenie dobrej, niemieckiej organizacji, z góry zaplanowanej i konsekwentnie przeprowadzonej. Jak pisze Christoph Kleßmann, owe muzea i izby pamięci:

Dla wielomilionowej rzeszy uchodźców i wypędzonych, którzy znaleźli się na zachodzie w obcym otoczeniu, pełniły [...] zrozumiałą funkcję umacniania wschodnioniemieckiej pamięci i tożsamości. „Wschodnioniemiecka izba pamięci”, niezbyt zasobna w ekspozyty i kształtowana całkowicie przez pamięć indywidualną i grupową, stanowiła ważny kulturowy wzorzec przepracowywania straty [Kleßmann, Traba 2012: 68].

Trzeba jednak stwierdzić, że w miarę spójny system finansowania instytucji archiwalnych i muzealnych ukształtował się dopiero w okresie sześćdziesięciu lat funkcjonowania paragrafu 96. Okres ten można podzielić na trzy etapy rozwojowe:

• **Etap pionierski (lata 50.–70.):**

Charakteryzował się oddolnością i swoistym indywidualizmem przy zakładaniu tzw. *Heimatstuben* (izb ojczyźnianych) przez członków rodzin wypędzonych (zazwyczaj także członków odpowiednich ziomkostw), którzy pracowali społecznie. Wystawy opierały się na zbiorach rodzinnych, cechując się polimorficznością w doborze obiektów, głównie dokumentujących codzienność, których zasadniczą funkcją było upamiętnienie dawnego życia w utraconej ojczyźnie [jako przykład por. www.iserlohn.de/index.php?id=939, data odczytu: 10.05.2014].

• **Etap profesjonalizacji (lata 70.–80.):**

Charakteryzował się powstaniem muzeów pod egidą ziomkostw oraz opieką poszczególnych landów zachodnioniemieckich. Zamiast dotychczasowej pracy społecznej pojawiła się możliwość utworzenia etatów muzealnych, które stały się miejscem pracy osób z profesjonalnym akademickim wykształceniem, niekoniecznie zaś powiązanych historią rodzinną z utraconym *niemieckim Wschodem*. Pojawiły się nowe koncepcje wystawiennicze, skierowane w stronę kompleksowego przedstawienia historii, sztuki i rzemiosła *niemieckiego Wschodu* za pomocą obiektów sztuki wysokiej. Historie rodzinne, obiekty codziennego użytku straciły na znaczeniu, stając się tłem dla bardziej ogólnej narracji o świetnym dziedzictwie cywilizacyjnym i jego utracie na skutek wyroków Historii. Jednak podobnie jak i wcześniej, świat przedstawiany na ekspozycjach muzealnych był światem nieodwołalnie zakończonym w 1945 r. – w momencie wypędzenia i ucieczki Niemców. Takie wystawy do dziś stanowią trzon prezentacji muzealnych poświęconych tej tematyce [por.: www.kulturforum.info/de/article/1016478.eine-vergangene-welt-wieder-lebendig-werden-lassen.html, data odczytu 10.05.2014].

• Etap „europejski” (po 1991 r.):

To etap dobrosąsiedzkich stosunków zjednoczonych Niemiec z krajami „wschodnimi”, jaki nastąpił po 1991 roku, a szczególnie po rozszerzeniu granic Unii Europejskiej o Polskę, Czechy, Słowację, Litwę, Rumunię itd. Zgodnie z polityką unijną również i w muzeach wschodnioniemieckich musiało się pojawić przededefiniowanie swojej dotychczasowej roli i sposobów prezentacji historii. Rząd niemiecki, kładąc nacisk na „budowanie mostów” pomiędzy narodami, zaczął wspierać inicjatywy tworzone wspólnie z partnerami z ‘nowych krajów’. Z jednej strony powodowało to często konflikty pomiędzy profesjonalnymi pracownikami muzeów a związkami wypędzonych, z drugiej strony wiodło do poszukiwania metanarracji jednoczących punkt widzenia niemieckich i wschodnich (polskich, rumuńskich, czeskich itd.) muzealników. Omija się więc tematykę niewygodną, przede wszystkim dotyczącą kolonizacji niemieckiej, wojny, okupacji i wypędzenia. Poszukuje się tematyki jednoczącej (takim dogodnym tematem na płaszczyźnie polsko-niemieckiej jest np. historia Hanzy lub generalnie sztuka dawna i współczesna). Prowadzi się wymianę obiektów o wysokiej wartości artystycznej i historycznej z muzeami w krajach ich ‘pochodzenia’. Dobrym przykładem jest działalność Muzeum Prus Zachodnich z jego współpracą z Muzeum Regionalnym w Krokowej czy Muzeum Narodowym w Gdańsku [Hyss 2004], ale także i każdego ze wschodnioniemieckich muzeów krajowych.

Dla tego, trwającego do dziś, etapu charakterystyczne są słowa minister stanu Christiny Weiss, pełnomocniczki rządu federalnego ds. kultury i mediów w latach 2002–2005:

W muzeach wspieranych przez Republikę Federacyjną – i trzeba to podkreślać jak najczęściej – nie chodzi o to, aby z przeszłości wysnuwać jakiekolwiek roszczenia wobec teraźniejszości. Muzea te są raczej żywotnymi elementami tejże europejskiej sieci powiązań, w której chodzi o pamięć i solidarność, nie zaś o rozliczenia i wskazywanie winnych. Muzea są wspierane przez rząd federacyjny w tym zakresie, w jakim angażują się w rzetelne podejście wobec niemieckiej kultury i historii w Europie Wschodniej: bez nienawiści i resentmentów [Weiss 2004].

Skutki trwającego od lat 50. XX wieku rozwoju muzealnictwa „ojczyźnianego” w RFN, a następnie w zjednoczonych Niemczech, można podsumować stwierdzeniem, że obecnie nie istnieje już realna perspektywa żywotnego funkcjonowania przed pierwotnymi formami wystawienniczymi, jakimi

były *Heimatstuben*. Wpływają na to czynniki natury biologicznej (odejście *Erlebnisgeneration* – ‘pokolenia przeżyć’), społecznej i politycznej, jak np. nakierowanie polityki rządu na współpracę w ramach Unii i związana z tym stopniowa rezygnacja z dofinansowywania projektów wyłącznie ziomkowskich.

Dawne „izby ojczyźniane” mogą obecnie wybrać jedną z trzech dróg: zamknięcie zbiorów dla publiczności (tak się dzieje najczęściej ze zbiorami rodzinnymi); przekazanie zbiorów do jednego z istniejących muzeów wschodniemieckich; przeniesienie zbiorów do dawnego miejsca ich pochodzenia. Ta ostatnia strategia może być oceniana pozytywnie: „Często [...] wskazuje się na powrót dóbr kultury do miejsca ich wytworzenia bądź długotrwałego przechowywania przed przemieszczeniem jako na najlepsze rozwiązanie, zgodne z duchem idei »Europy Regionów«” [Klekot 2014]. Na poziomie regionalnym jest ona interesująca np. dla poszerzenia zbiorów muzeów w dawnych Prusach Wschodnich czy Zachodnich (Warmia, Mazury, Pomorze) [por. inicjatywa przeniesienia zbiorów *Heimatstube Mohrunge* do nowowymontowanego ratusza w Morągu, www.mohrunge.eu, data odczytu 10.05.2014]. Istniejące kontrowersje związane z „repatriacją” zbiorów, których nie będę tu jednak bliżej omawiać, ogniskują się wokół kwestii dziedzictwa kulturowego i pytania, na ile jest ono „własnością” danej zbiorowości ludzkiej, a na ile – danego regionu, ściśle określonego ramami topograficznymi.

Ważne jest to, że – jakkolwiek strategię by przyjęto – zbiory dawnych *Heimatstuben* są, jak wspomniano, w większości udokumentowane (zdigitalizowane) przez Instytut Kultury i Historii Niemców w Europie Wschodniej z siedzibą w Oldenburgu. W przyszłości zarysowuje się jeszcze jedna perspektywa dla zbiorów zlikwidowanych czy też coraz rzadziej odwiedzanych *Heimatstuben*: oczekiwanie na przejęcie i ekspozycję artefaktów muzealnych w monumentalnym centrum wystawienniczym *Sichtbares Zeichen* w Berlinie (planowane od 2015).

Kresy Wschodnie Rzeczypospolitej jako temat muzealny

Do tej pory przedstawiono rozwój muzealnictwa „ojczyźnianego” na terenie Niemiec. Warto podkreślić – na terenie Niemiec Zachodnich oraz dzisiejszych zjednoczonych Niemiec. Czas postawić pytanie, jak w kontekście nakreślonej struktury organizacyjnej wygląda muzealizacja polskiej pamięci zbiorowej

o utraconych Kresach Wschodnich – nacechowanych podobnym ładunkiem emocjonalnym, co niemiecki *Heimat*, i będących historycznie symbolicznym odpowiednikiem *niemieckiego Wschodu*. Pytanie to nie od dziś jest przedmiotem troski polskich muzealników [Blacharska 2012].

Pierwszą tezą, jaka nasuwa się w tym kontekście, jest stwierdzenie, iż bardziej adekwatną płaszczyzną porównania dla sytuacji w Polsce niż Niemcy Zachodnie są Niemcy Wschodnie, czyli Niemiecka Republika Demokratyczna. W socjalistycznym państwie niemieckim partia SED „rygorystycznie tłumiała wszelkie zorganizowane formy pamięci i pielęgnowania tradycji. [...] usunęła *niemiecki Wschód* z polityki historycznej, muzeów i miejsc pamięci, a także z podręczników szkolnych” [Kleßman, Traba 2012: 68]. Pamięć o utraconej ojczyźnie mogła przetrwać tylko w rodzinach, a było ich niemało, skoro prawie 25% obywateli NRD stanowili przesiedleńcy ze wschodu [Schwartz 2005: 69–84]. Podobnie w PRL, tematyka Kresów i Kresowian uległa tabuizacji w imię dobrosąsiedzkich stosunków z „wielkim bratem”. Nie istniała ani w oficjalnej nomenklaturze (Kresowian zwano, wbrew logice, „repatriantami”), ani w oficjalnie dopuszczanej do głosu pamięci zbiorowej, wyrażającej się w praktykach memoratywnych i materialnych upamiętnieniach, i to pomimo ważkiego znaczenia tej tematyki w literaturze i kulturze polskiej.

Po 1989 r., wraz z „radością z odzyskanego śmietnika”, tematyka utraconych Kresów powróciła do oficjalnego obiegu. Możliwe stało się zakładanie stowarzyszeń, wydawanie wspomnień, nadawanie ulicom mian związanych z historią Kresów, budowanie pomników czy organizowanie uroczystości upamiętniających – jednym słowem, *Kresy*, podobnie jak w Polsce okresu międzywojennego, stały się częścią oficjalnych *lieux de mémoire* polskiej polityki pamięci. „*Kresy* są symbolicznie obecne wszędzie” [Kleßmann, Traba 2012: 56]. Wydawałoby się więc, że – pomimo istniejących kontrowersji związanych z symboliką Kresów, obrazowanych w dyskusji pod hasłem „polskie *Kresy* czy współczesne ULB” [Ukraina, Litwa, Białoruś – termin propagowany przez Jerzego Giedroycia] – w krótkim czasie tematyka kresowa zagości także na wystawach muzealnych.

Od końca lat 90. XX wieku w wielu polskich muzeach podjęto działania, zmierzające do zachowania i ukazania szerszej publiczności dziedzictwa Kresów i Kresowian. Były to (i są nadal) działania o charakterze ratunkowym, ponieważ dopiero teraz, po kilkudziesięciu latach od momentu wysie-

dlenia z dawnej ojczyzny, zaczęto gromadzić artefakty, pochodzące ze zbiorów rodzinnych. Osoby przekazujące muzealnikom zbiory albo były małymi dziećmi w chwili repatriacji, albo są już przedstawicielami następnego pokolenia, co znacząco utrudnia ustalenie niematerialnego dziedzictwa, jakie kryje się za materialnymi artefaktami. Mimo tych trudności udało się przeprowadzić wiele ciekawych inicjatyw wystawienniczych, z których wymienię kilka przykładów.

Najwcześniej, choć wrywkowo, ukazano tematykę kresową w Muzeum Niepodległości w Warszawie wystawą *Lwowskie cymelia* (1993), która zapoczątkowała cykl dalszych wystaw na temat Lwowa, Grodna, Wołynia. Największym przedsięwzięciem Muzeum była wystawa pt. *Kresy Wschodnie Rzeczypospolitej. Ziemia i ludzie* (1997/1998), na której pokazano 1200 obiektów, pochodzących z zasobów 37 muzeów, bibliotek i archiwów oraz ze zbiorów 30 osób prywatnych [<http://www.rp.pl/arttykul/662250.html>, data odczytu: 10.05.2014]. W postaci obecnego także w sieci Instytutu Kresowego, Muzeum Niepodległości kontynuuje dokumentację zbiorów do dnia dzisiejszego. Istotna jest również działalność edukacyjna, realizowana np. w postaci spotkań, rocznic, imprez skierowanych do dzieci (Wakacje z Kresami, Ferie z Kresami), a także konferencji i publikacji [<http://muzeum-niepodleglosci.home.pl/kresowy/>, data odczytu: 10.05.2014].

W 1998 r. w Muzeum Etnograficznym w Gdańsku (oddział Muzeum Narodowego) otwarto wystawę pt. *Co kryły walizki „repatriantów”?*, która kontynuowana była jako wystawa czasowa w różnych miejscowościach przez kolejnych 10 lat. Według kuratorki wystawy, Wiktorii Blacharskiej, „była to pierwsza wystawa wyraźnie poruszająca temat przemieszczenia ludności polskiej ze wschodu w ramach akcji repatriacyjnej” [Blacharska 2011: 126]. Energia społeczna rodzin Kresowian, wyzwolona przez inicjatywę gdańskich muzealników, spowodowała napływ eksponatów oraz wzbudziła zapotrzebowanie na kolejne wystawy. W 1999 roku otwarto więc ekspozycję poświęconą Polesiu i Wołyniowi, w 2001 – Grodnu i Wołkowyskowi, w 2002 – Huculszczyźnie, w 2004 – Brasławszczyźnie [Blacharska 2011: 126–130]. Działalność muzeum w tym zakresie była – jak na okres „pionierski” – imponująca. Znalazła także uznanie w oczach muzealników niemieckich, którzy na wystawie w Berlinie przedstawili losy dwóch kobiet: Niemki wypędzonej ze wschodu i Polki wypędzonej z Wileńszczyzny, która zamieszkała w domu Niemki [Blacharska 2011: 131].

Na drugim krańcu Polski, na Górnym Śląsku, temat Kresowian w 2010 r. podjęło Muzeum w Gliwicach. Przez trzy miesiące prezentowano wystawę pt. *Gliwicy Kresowianie*, uzasadniając to wkładem przybyszów ze wschodu w powojenną odbudowę śląskiego miasta [Kubit 2010: 7]. W innym regionie Polski, również naznaczonym obecnością „repatriantów”, pojawiła się z kolei inicjatywa inspirowana metodami *oral history*. W Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie w 2009 r. rozpoczęto dokumentację losów Kresowian w ramach Archiwum Historii Mówionej. W ramach projektu wystawy *Polacy z Kresów Wschodnich na Warmii i Mazurach* dr Kinga Raińska wraz ze współpracownikami zdigitalizowała 12 tysięcy dokumentów i artefaktów. Kresowianie przekazali do muzeum ponad 2 tysiące artefaktów [<http://muzeum.olsztyn.pl/kresy>; data odczytu: 10.05.2014].

Efekty olsztyńskiego projektu miały przede wszystkim wydźwięk psychologiczny i społeczny. Wg Raińskiej projekt był ostatnią szansą na utrwalenie wspomnień Kresowian. Docieranie do środowiska i zdobywanie zaufania starszych ludzi nie było łatwe po latach oficjalnego milczenia o Kresach. Na początku muzealnicy nie natrafili na żaden odzew; dopiero po nawiązaniu osobistych kontaktów, uczestnictwie muzealników w wycieczkach i imprezach Kresowian, bariera nieufności została przełamana. Przekazywanie artefaktów do muzeum odbywało się na zasadzie osobistej rekomendacji. O dziwo, wielkim sprzymierzeńcem okazała się nowoczesna technika komputerowa: Kresowianie czuli się pewniej widząc, że muzeum nie zabiega o zabieranie im cennych pamiątek, lecz przede wszystkim o dokumentację i digitalizację. Starsi ludzie byli tak zainteresowani procesem digitalizacji oraz nagrywania wspomnień z ich udziałem, że sami zaczęli przychodzić do muzeum „na naukę” – często wraz z bardziej zaawansowanymi technologicznie wnukami, którzy nagle zobaczyli swoich dziadków w innym świetle. Doszło do spotkań po latach – w trakcie projektu odnaleźli się ludzie, którzy ostatni raz widzieli się na Wileńszczyźnie. Do dzisiaj muzeum otrzymuje życzenia i kartki świąteczne od Kresowian [informacje z rozmowy z Kingą Raińską w Olsztynie w dn. 31.03.2014].

Wszystkie te oddolne inicjatywy, podejmowane przez muzealników, wskazują na olbrzymią potrzebę społeczną, jaka nie znalazła swojej systemowej (a nie doraźnej) odpowiedzi w polskim muzealnictwie. Starania o stworzenie centralnego muzeum kresowego nie mają swojego odzwierciedlenia w ramach planowej polityki kulturalnej państwa. W 2008 r.

z postulatem utworzenia muzeum kresowego wystąpił na łamach prasy prof. Ryszard Legutko, uzasadniając to wagą projektu cywilizacyjnego, jakim była I Rzeczypospolita i stwierdzając, że brak muzeum to „świadczenie zapaści naszej pamięci historycznej” [Blacharska 2011: 133]. W 2010 r., z inicjatywy Macieja Płażyńskiego, na zjeździe towarzystw kresowych podjęto uchwałę w sprawie powołania Muzeum Kresów Rzeczypospolitej [http://www.fok.waw.pl/sprawy_ogolne/ogolne41.html; data odczytu 10.05.2014]. Jednak po śmierci Płażyńskiego w katastrofie lotniczej pod Smoleńskiem sprawa uchwały i skierowania jej pod obrady Sejmu również została zawieszona.

Wnioski i postulaty

W niniejszym artykule trudno jest poddać analizie fakty, które budzą wiele emocji: a takim faktem jest kwestia zaniedbania i zaprzepaszczenia tematyki kresowej w oficjalnej polityce państwa polskiego po 1989 r. Porównanie z polityką pamięci *niemieckiego Wschodu* i strategią muzealizacji *utraconych ojczyzn* w Niemczech pozwala jednak na sformułowanie następujących wniosków:

– **Po pierwsze**, podstawą długofalowej polityki pamięci jest nie tyle korzystna sytuacja gospodarcza kraju, lecz przede wszystkim odpowiednie zapisy prawne. Świadczy o tym znaczenie §96 Ustawy o wypędzonych, który od 1953 r. stał się podstawą najróżnorodniejszych praktyk memoraetywnych w Niemczech Zachodnich. Po zjednoczeniu Niemiec na mocy §96 także w dawnej NRD powstały profesjonalne placówki muzealne, zajmujące się tematyką utraconych ziem wschodnich (Muzeum Śląskie w Görlitz, Muzeum Pomorza w Greifswaldzie).

– **Po drugie**, oczywistością jest stwierdzenie, że wszelkie podejmowane w ostatnich latach oddolne inicjatywy muzealnicze mają, z racji praw natury i biologii, charakter ratunkowy. Jest to tzw. ostatni dzwonek, aby ocalić choćby część dziedzictwa kulturowego Kresów. Działania te mają także istotne znaczenie społeczne i emocjonalne – służą integracji rodzinnej, a przez to społecznej. W tym kontekście są to działania porównywalne z etapem „pionierskim” w rozwoju niemieckich *Heimatstuben* z tą jednak różnicą, że w Polsce inicjatorami działań nie są już sami przesiedleńcy, ale muzealnicy (choć często o korzeniach kresowych).

– **Po trzecie**, brak odgórnych uregulowań prawnych w kwestii upamiętnienia kulturowego dziedzictwa Kresów powoduje, że wiele inicjatyw przejmują środowiska i stowarzyszenia o nacechowaniu ultranacjonalistycznym, a także antylitewskim czy antyukraińskim. Jak pokazuje przykład niemiecki, emocjonalne resentymenty w stosunku do ‘obcych ze wschodu’ są naturalnym etapem rozwoju pamięci zbiorowej wypędzonych, co więcej – pokolenie strauumatyzowane doświadczeniami II wojny i wysiedlenia ma swoiste prawo do takiego osądu rzeczywistości. To rolą polityki państwa jest wspieranie tendencji proeuropejskich i zachęcania do współpracy z krajami, które zajmują obecne tereny „Wschodu” czy „Kresów”. Tymczasem w Polsce zaniechanie tej tematyki na poziomie centralnym powoduje jej stygmatyzowanie jako ‘szowinistycznej’ czy może nawet ‘niebezpiecznej’ dla kontaktów z sąsiadami ze Wschodu.

– **Po czwarte**, jeśli uwzględni się nakłady i starania niemieckie w kwestii udokumentowania losów niemieckich wypędzonych oraz niemieckiego dziedzictwa kulturowego na wschodzie, a także w bliskiej perspektywie czasowej powstanie monumentalnych inicjatyw wystawienniczych w kulturalnej stolicy Europy – Berlinie, to należy spytać, dlaczego odpowiedzią rządu polskiego jest wyłącznie dokumentacja polskiej martyrologii w postaci Muzeum II Wojny Światowej, czyli obraz brutalnego zniszczenia pewnego dziedzictwa? Sądzę – jeśli można wyrazić osobiste zdanie – że cywilizacyjny i polityczny projekt I Rzeczypospolitej, z jej niezwykłym systemem politycznym i wielokulturowością, z jej wadami i zaletami, jest dla Europejczyków równie frapujący, ciekawy i pouczający jak projekt szerzenia niemieckiej kultury w Europie Wschodniej na przestrzeni dziejów. Tymczasem wydaje się, że poza prof. Normanem Daviesem oraz regionalnymi społecznikami nie istnieje realna siła polityczna, która jest zainteresowana tematyką cywilizacyjną I Rzeczypospolitej.

Zadania muzeów – jak wykazuje opisana powyżej praktyka – wykraczają więc daleko poza zadania opisane i wymienione w Ustawie o muzeach. Praca muzealnika ma także wymiar psychologiczny. Poprzez odtwarzanie i tworzenie narracji o domu, ojczyźnie, ziemi rodzinnej – tworzenie iluzji *domowiny* dzięki zbiorom, wystawom i działaniom edukacyjnym – muzealnik przyczynia się do integracji poszczególnych rodzin, środowisk społecznych i lokalnych, a tym samym – do tworzenia pozytywnej narracji regionalnej,

narodowej i także ponadnarodowej, docelowo zaś – europejskiej. W tworzeniu takiej narracji niezbędne są jednak odpowiednie narzędzia prawne, które stają się podstawą finansowego wspierania pożądanych inicjatyw.

Bibliografia

I. Opracowania drukowane:

- Blacharska Wiktoria
2000: *Co kryły walizki „repatriantów”?* Informator wystawy, Poznań: Muzeum Etnograficzne.
2011: *Muzea w służbie pamięci narodowej, czyli komu potrzebne muzeum kresowe*, „Rocznik Muzeum Wsi Mazowieckiej w Sierpcu” 2, s. 125–136.
- Hahn Hans Henning
2008: *Erinnerungskulturen. Überlegungen zu Heimat, kollektivem Gedächtnis und einem deutsch-polnischen Vergleich*, [w:] B. Herget, B. Pleitner [Hg.], *Heimat im Museum? Museale Konzeptionen zu Heimat und Erinnerungskultur in Deutschland und Polen*, München: Martin Meidenbauer Verlagsbuchhandlung, s. 25–37.
- Herget Beate, Pleitner Berit [Hg.]
2008: *Heimat im Museum? Museale Konzeptionen zu Heimat und Erinnerungskultur in Deutschland und Polen*, München: Martin Meidenbauer.
- Hyss Lothar
2004: *Das Westpreußische Landesmuseum und seine Außenstelle in Krockow/Krokowa, Polen*. „Vernissage” 2004/27, s. 32–34.
- Klekot Ewa
2014: *Polityczny wymiar dziedzictwa kultury* [artykuł udostępniony w formie maszynopisu]. Ukaże się w druku w tomie: *Kultura w stosunkach międzynarodowych*, t. 2: *Pułapki kultury*, red. G. Michałowska, J. Nakonieczna, H. Schreiber, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego 2014.
- Kleßmann Christoph, Traba Robert
2012: *Kresy & niemiecki Wschód. W poszukiwaniu arkadii i celu misji cywilizacyjnej*, [w:] *Polsko-niemieckie miejsca pamięci*, red. R. Traba, H.H. Hahn, współpr. M. Górny, K. Kończal, t. 3: Paralele, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Kubit Bożena
2010: *Gliwicky Kresowianie*, Gliwice: Muzeum w Gliwicach.

- Lenz Siegfried
1991: *Muzeum ziemi ojczystej*, przekł. E. Borg i M. Przybyłowska, Warszawa: „Czytelnik”.
- Martens Jürgen, Sacha Magdalena
2013: *Das Regionalmuseum Krockow/Krokowa im kaschubischen Grenzland*, „Inter Finitimos. Jahrbuch zur deutsch-polnischen Beziehungsgeschichte”, 2012, 10, s. 133–148.
- Niendorf Martin
2008: *Heimat als Knoten im deutsch-polnischen Beziehungsgeflecht. Begriffe, Geschichte, Beispiele*, [w:] B. Herget, B. Pleitner [Hg.], *Heimat im Museum? Museale Konzeptionen zu Heimat und Erinnerungskultur in Deutschland und Polen*, München: Martin Meidenbauer Verlagsbuchhandlung, s. 39–66.
- Ossowski Stanisław
1984: *O ojczyźnie i narodzie*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Raińska Kinga
2011: *Polacy z Kresów Wschodnich na Warmii i Mazurach / Poles from the Eastern Borderlands in Warmia and Mazury*, Olsztyn: Muzeum Warmii i Mazur.
- Sacha Magdalena
2001: *Topos Mazur jako raju utraconego w literaturze niemieckiej Prus Wschodnich*, Olsztyn: Ośrodek Badań Naukowych.
- Schwartz Michael
2005: *Der historische deutsche Osten in der Erinnerungskultur der DDR*, [w:] *Die Vertreibung der Deutschen aus dem Osten in der Erinnerungskultur*, red. Jörg-Dieter Gauger, Manfred Kittel, St. Augustin: Konrad-Adenauer-Stiftung e.V., s. 69–84 [dostępne także jako plik PDF: www.kas.de/wf/doc/kas_7309-544-1-30.pdf].
- Tracz Bogusław
2012: *Kresowianie na Górnym Śląsku*, Katowice–Gliwice: Instytut Pamięci Narodowej.
- Watson Sheila [ed.]
2007: *Museums and their communities*, London–New York: Routledge.
- Weiss Christine
2004: [Artykuł wstępny do czytelników, bez tytułu]. „Vernissage” 2004/27, s. 3.

II. Źródła internetowe:

- www.bkge.de/heimatsammlungen; data odczytu: 11.04.2014.
- www.gesetze-im-internet.de/bundesrecht/bvfg/gesamt.pdf; data odczytu: 16.01.2015.
- www.ostpreussisches-landesmuseum.de; data odczytu: 25.10.2013.
- www.ostpreussen.de/lo/aktivitaeten/politik/patenschaften.html; data odczytu: 25.10.2013.
- www.sfvv.de; data odczytu: 13.04.2014.

Katarzyna Maniak

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie
Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej
(doktorantka)

***Present perfect continuous* – przeszłość i terażniejszość w budowaniu kolekcji muzealnej**

Pogląd głoszący muzeum domem i schronieniem dla obiektów z przeszłości ukształtował się w XIX stuleciu. Mimo iż wcześniej kolekcjonowano dawne, starożytne obiekty, to dopiero XIX wiek z muzeum uczynił synonim czasem przeszłego, zbiór przedmiotów od wieków wartych zbierania. Wpłynął na to po części nowy historycyzm, traktowanie przeszłości jako „obcego kraju”, do którego nigdy nie można powrócić, ale również chęć ratowania tego, co szybko może zniknąć [Macdonald 2006: 88]¹. Obecnie czas „przyspiesza”, rzeczywistość jest zmienna, dynamiczna, a muzea stają przed wyzwaniem jej opisanie i reprezentacji. Badanie współczesności i kolekcjonowanie jej świadectw są coraz częściej dyskutowanymi zagadnieniami w środowisku muzeologów.

Międzynarodowy Komitet do Spraw Kolekcjonowania (*International Committee for Collecting COMCOL*) definiuje zbiory obiektów jako dynamiczne podmioty służące wypełnianiu misji instytucji, dwa terminy uznając przy tym za kluczowe: sieć oraz partycypację. Sieć, rozumiana tematycznie i/lub geograficznie, powinna obejmować kolekcjonerów (zarówno instytucjonalnych jak i indywidualnych) oraz przyczyniać się do rozwoju jakości kolekcji, natomiast zaangażowanie lokalnych społeczności jest priorytetem w jej budowaniu [Mensch, Mensch 2013: 8–9]. Przykładowym projektem, w którym są wykorzystywane postulowane hasła, jest międzynarodowa

¹ Wszystkie tłumaczenia pochodzą od autorki tekstu.

sieć instytucji i muzeów z krajów europejskich *Entrepreneurial Cultures in European Cities (ECEC)* zorientowana na analizę kulturowego, społecznego i ekonomicznego zaplecza małych i średnich przedsiębiorstw. Jej celem były zarówno badania, jak i stworzenie reprezentatywnej kolekcji przedmiotów i historii oddających teraźniejsze funkcjonowanie punktów usługowo-handlowych. Istotnym w wyborze tematu przedsięwzięcia był fakt, iż przedsiębiorstwa te zajmują określoną pozycję w (życiu) lokalnej społeczności i wpływają na jej kształt, ale również powoli znikają z kolejnych dzielnic miasta m.in. na drodze procesów gentryfikacji bądź konkurencji z większymi firmami. Przemiany dotyczące małych przedsiębiorstw obrazowały więc procesy i zależności charakterystyczne dla współczesnego, wielokulturowego społeczeństwa. Duże znaczenie odgrywała w projekcie także chęć zaangażowania właścicieli i klientów przedsiębiorstw, którzy do tej pory nie byli odbiorcami oferty muzeów ani grupą w nich reprezentowaną.

W programie brały udział dwa muzea etnograficzne: *Museum of European Cultures*² w Berlinie oraz Muzeum Etnograficzne w Zagrzebiu. Obie instytucje skupiły się na przedsiębiorstwach prowadzonych przez imigrantów. Muzeum berlińskie za temat obrało m.in. punkty sprzedaży kebabu, regionalnej tureckiej potrawy, które pojawiły się w mieście w latach 70. XX wieku i ewoluowały do popularnego fast foodu. Na podstawie przeprowadzonych wywiadów sformułowano najważniejsze zagadnienia i stworzono kolekcję przedmiotów używanych w procesie przygotowania posiłku, m.in. strój – rękawiczki, fartuch, nakrycie głowy, buty, narzędzia – specjalny nóż do odkrawania mięsa, papierowe torby, a także ulotki promocyjne. Oprócz studium konkretnego przypadku starano się umieścić dane zjawisko w szerszym kulturowym kontekście, prezentując globalne wzorce żywienia, a także miejsce tureckiej społeczności w wielokulturowym Berlinie. Zabrakło jednak perspektywy klientów, mieszkańców Berlina korzystających z badanych punktów gastronomicznych. Zebrane przedmioty zaprezentowano (wraz z innymi obiektami pochodzącymi z badań nad przedsiębiorcami w Berlinie) na wystawie *Doner, Delivery and Design. Entrepreneurs In Berlin* (21.11.2009–28.02.2013).

² Powstałe w 1999 r. poprzez połączenie *Museum of (German) Folklore* i europejskiej części kolekcji *Ethnological Museum*.

W Muzeum w Zagrzebiu analizowano dotąd niezbadany styl życia skupiony wokół lokalnych kawiarni, w tym sposoby produkcji i konsumpcji kawy. Kawiarnie w Chorwacji mają szczególne znaczenie. Rozwijały się w latach 70. ubiegłego wieku jako pierwsze prywatne inicjatywy w czasach socjalizmu i główne miejsce spotkań. Badania i obserwacje były prowadzone w kafejkach, angażowały klientów, właścicieli i pracowników. Na bazie wielu prywatnych darowizn zgromadzono kolekcję kubków, filiżanek i sprzętów związanych z produkcją kawy. Firma Franck, pierwsze w Chorwacji przedsiębiorstwo zajmujące się sprzedażą kawy, przekazała muzeum kolekcję filiżanek produkowanych od 1960 r. Muzeum poprzez prowadzone badania odniosło się do posiadanego już zbioru eksponatów, rozszerzyło i uaktualniło jego zakres. Zebrane przedmioty zaprezentowano na ekspozycji *Let's Have a Coffee, Views of Zagreb Entrepreneurs on the culture of Coffee Consumption* (08.05–24.10.2010), do której włączono obiekty z istniejącej kolekcji muzeum, również ilustrujące kulturę produkcji i spożywania kawy. Na wystawie można było prześledzić zmiany w designie, metodach produkcji i zwyczajach – np. w latach 60. używano wyłącznie małych filiżanek do czarnej kawy, ale 20 lat później pojawiły się już różne wielkości dostosowane do nowych rodzajów kaw popularnych w całej Europie, takich jak cappuccino i latte. Obie instytucje realizując badania podejmowane w ramach programu *ECEC*, sięgnęły do metodologii badań etnograficznych, podkreślały partycypacyjny model współpracy z grupami, które zwykle nie odwiedzają muzeum.

Zaangażowanie odbiorców jest jednym z głównych celów przyświecających instytucjom muzealnym. Przedmiot staje się swoistym pretekstem do nawiązania kontaktu i aktywizacji społeczności. Kolekcjonuje się opowieści o obiektach, indywidualne historie z nim związane i prywatne dopowiedzenia. Na pierwszy plan wysuwa się relacja pomiędzy rzeczą a ludzkim doświadczeniem, często historie związane z obiektem stają się ważniejsze od samego przedmiotu.

Partycypacja – słowo klucz ostatnich lat – do środowiska muzeologii zostało wprowadzone przez Ninę Simon, która definiuje instytucję partycypacyjną jako miejsce, w którym publiczność może tworzyć, dzielić i łączyć się wokół zawartości muzeum. Tworzyć – dodawać własne idee, obiekty, kreatywną ekspresję; dzielić – dyskutować, przetwarzać, przekazywać innym; łączyć – socjalizować się z innymi widzami i pracownikami

muzeum. Sformułowanie „wokół zawartości muzeum” oznacza, iż aktywność odbiorców skupia się wokół idei oraz obiektów istotnych dla instytucji i ją tworzących [Simon 2010]. Badaczka wyróżnia cztery rodzaje projektów partycypacyjnych:

- *contributory*, w których odbiorcy dzielą się przedmiotami, historiami, ideami w sposób wyznaczony i kontrolowany przez instytucję,
- *collaborative* spełniane wówczas, gdy odbiorcy są aktywnymi uczestnikami określonych, ale również kontrolowanych przez instytucję projektów,
- *co-creative*, które traktują na równi publiczność oraz ekspertów, wspólnie i na równych prawach wypracowujących określone treści,
- *hosted* realizowane wówczas, gdy instytucja użycza swojej przestrzeni odbiorcom [Simon 2010: 187].

Simon nie wartościuje jednak żadnego z opisanych przez siebie modeli, zaznaczając, iż każde muzeum powinno wybrać wersję zgodną z własną misją i strategią działania. Przytoczona koncepcja dotyczy projektów wystawieniowych i edukacyjnych, autorka nie analizuje roli odbiorców w działaniach takich jak badania czy współczesne kolekcjonowanie. Jednak przykładając wyróżnione przez nią rodzaje partycypacji do projektów opartych na idei kolekcjonowania teraźniejszości, zauważamy, że większość z nich opiera się raczej na mechanizmach *contributed* i *collaborative* niż *co-creative*.

Markus Walz w tekście *The selection of cultural assets between research and plebiscite* analizuje procesy budowania i poszerzania kolekcji, wyjaśniając dlaczego praktyki te wciąż przypisywane są głównie ekspertom. W swoim artykule Walz omawia przewodnik *Significance 2.0* wydany przez *Collections Council of Australia*, autorstwa Roslyn Russell i Kylie Winkworth [Russell, Winkworth 2009]. Publikacja pokazuje krok po kroku, jak wartościować obiekty. Wśród kryteriów oceny wymienia znaczenie historyczne, artystyczne/estetyczne, badawcze/naukowe oraz społeczne. Dodatkowy wpływ mają: pochodzenie, kategoria rzadkości lub reprezentatywności, stan fizyczny, powiązanie z instytucją – jej misją i kolekcją. Proces badania oraz rozumienia znaczeń i wartości obiektów opiera się więc na analizie stanu obiektu, jego historii, pochodzeniu i kontekście, porównaniach z podobnymi obiektami i identyfikacji powiązanych przedmiotów, ale również konsultacjach z osobami, które mogą uzupełnić posiadane informacje. Istotne jest, by nie negować różnych punktów widzenia i nie decydować o ich słuszności bądź bezzasadności, ale zachować wielogłosowość. Markus

Walz proponuje poszerzenie wymienionych wyznaczników o kryterium autentyczności, wartości emocjonalnej obiektu, wartości nadawanej wraz z upływem czasu oraz obecności intencji upamiętnienia. Na koniec zauważa, iż większość z wymienionych kryteriów stosowanych przy ocenie wartości i znaczeń obiektów wymaga wiedzy eksperckiej, zwłaszcza opinie dotyczące pochodzenia, autentyczności czy rzadkości występowania, dlatego muzea niezwykle rzadko zrzekają się pełnego autorytetu w zakresie praktyk kolekcjonerskich [Walz 2013: 124–126].

Kolejną przywołaną inicjatywą jest *Doing kinship*, interdyscyplinarny projekt łączący perspektywy antropologów, etnologów, edukatorów i designera, badający współczesne praktyki odnoszące się do pokrewieństwa. Projekt opierał się na badaniach etnograficznych realizowanych w latach 2009–2011 w dwóch dzielnicach Wiednia³. Prace badawcze były prowadzone w trzech rodzajach miejsc: studiach fotograficznych, kafejkach internetowych i punktach telefonicznych, oraz w domach spokojnej starości. Analiza 30 przeprowadzonych wywiadów pokazała rosnącą rolę komunikacji za pomocą krótkich treści tekstowych przesyłanych telefonami komórkowymi (SMS), obowiązujący wizualny język rodzinnych zdjęć, a także konfliktogeny charakter określonych przedmiotów. Efektem badań była wystawa oparta na praktyce, działaniu i partycypacji, prezentowana w *Austrian Museum of Folk Life and Folk Art* w Wiedniu (12.11.2011–25.03.2012). Ekspozycja zatytułowana *Family makers: Capturing, Connecting, Divesting* odnosiła się kolejno do praktyk fotograficznych (*capturing* – schwytywanie, przyciągnięcie uwagi), komunikacji (*connecting* – połączenie) oraz niechcianych przedmiotów rodzinnych (*divesting* – pozbycie, pozbawienie się czegoś). Podzielona na trzy części, nie proponowała gotowej treści, ale powstawała i rozwijała się wraz z udziałem odbiorców. „Logiczną konsekwencją projektu nie było pokazywanie wyników badań i wyjaśnianie czym rodzina jest, ale zaproszenie odbiorców do odtworzenia części swojej rodziny poprzez aktywny udział w wystawie” [Dankl, Mimica 2013: 27]. W części *Foto Studio* zorganizowano tymczasowe studio fotograficzne, w którym odbiorcy wykonywali rodzinne fotografie z konkretnym przeznaczeniem, np. do portfela, na kominek, na lodówkę. Planowane miejsce eksponowania fotografii określało sposób kadrowania i pozowania, co obrazowało uniwersalność pewnych konwencji

³ Założenia metodologiczne badań: <https://www2.le.ac.uk/departments/museumstudies/museumsociety/documents/volumes/timm.pdf> s. 84–85.

i schematów. Wszystkie wykonane zdjęcia zostały zebrane w specjalnym albumie oddającym podział powszechnie stosowany w prywatnych archiwach fotograficznych (zdjęcia z wakacji, urodzin, uroczystości rodzinnych itp.). Zaprojektowano również specjalną szafkę na zdjęcia, które często nie znajdują swojego miejsca w albumie, są intymne, nieudane, powtarzają wcześniejsze ujęcie. Kolejny fragment wystawy, dotyczący współczesnej komunikacji, proponował możliwość dzielenia się treścią wiadomości tekstowych zwykle przesyłanych członkom rodziny. Ostatnia część ekspozycji została poświęcona niechcianym przedmiotom, które związane są ze wspomnieniami, ale nie ma już dla nich miejsca; przedmiotom, które chce i nie chce się wyrzucić. Znajdowały się na wystawie przynoszone przez odbiorców, którzy opisywali ich historie, towarzyszące im emocje, znaczenia. Tam mogły trafić w kolejne ręce, a nowy właściciel był zobowiązany zostawić notkę, która wyjaśniała powody przejęcia i opisywała nowe otoczenie/przeznaczenie przedmiotu.

Wystawa realizowana przez niezależny zespół w wiedeńskim muzeum unaoczniała pewne dylematy związane z współczesnym kolekcjonowaniem. Strategia przynoszenia obiektów do muzeum i możliwość ich wymiany zakłócała powszechną praktykę o „wiecznym” przechowywaniu posiadanych w zbiorach obiektów i wzbudziła wiele wątpliwość wśród pracowników muzeum. Podobną transakcję zaproponowano kilku austriackim instytucjom, skupiając się tym razem na przedmiotach z muzealnych magazynów. Choć pracownicy przyznali, iż magazyny są przepełnione i chętnie wymieniliby pewne obiekty, to jednak zamianę tę traktowali w kategoriach gry i idei, nie akceptowali jej faktycznej realizacji. Procesy de-akcesji oraz wymiany wymagają oczywiście określonych regulacji, ale przytoczone przekonania demonstrowają brak krytycznego przemyślenia istniejących kolekcji i kierunków ich rozwoju. Autorzy wystawy *Family makers...* dokonując jej ewaluacji, wypunktowują również nastawienia i opinie pracowników muzeum formułowane wobec „niechcianych przedmiotów” przynoszonych na wystawę. Pozytywnie oceniane były klasyczne pamiątki rodzinne posiadające aurę prywatnych historii, za mniej znaczące uważano przedmioty życia codziennego, m.in. wykorzystany bilet do teatru czy rachunek ze sklepu. Rozróżnienia te manifestują hierarchiczne wartościowanie obiektów, przekonania o niestosowności prezentacji w muzeum tych codziennych i współczesnych.

Przybliżają nas również do istotnych pytań zadawanych podczas procesu kolekcjonowania – pytań o to, które obiekty i opowieści wybierać z tak wielu dostępnych i możliwych? Czy skupiać się na przedmiotach tak codziennych, że aż niezauważalnych, czy poszukiwać rzeczy wyjątkowych, jedynych w swoim rodzaju? Poszukiwanie odpowiedzi powoduje zorientowanie nie na przeszłość czy przyszłość, ale właśnie na terażniejszość. W praktykach gromadzenia obiektów ważniejsza od obsesyjnego uzupełniania encyklopedycznej wiedzy dla przyszłych pokoleń okazuje się konieczność opisanie współczesności, poznanie jej i zrozumienie. Działania skupione na terażniejszości i wokół wspólnego dziedzictwa kulturowego dotyczą społecznie ważnych, często delikatnych i niejednoznacznych zagadnień. Szczególnie ważne, ale i trudne jest odejście od jednostronnego przedstawiania na rzecz bardziej złożonej/wieloaspektowej perspektywy.

Przytoczone zagadnienia i dylematy kolekcjonerstwa są charakterystyczne dla zachodniej muzeologii, polskie placówki mierzą się innymi wyzwaniem. Najważniejszym z nich jest rozszerzenie pola badań i zainteresowań na zjawiska współczesne i wykraczające poza kulturę ludową.

„Etnografia polska rodziła się w XIX w. jako mieszanka idei romantycznych dotyczących zwyczajów ludowych, pozytywistycznych metod zbierania danych empirycznych i ewolucjonistycznego poglądu na temat rozwoju kultury od form najprostszych do bardziej skomplikowanych” [Buchowski 2012: 12]. Znalazło to swoje odbicie w charakterze tworzonych muzeów etnograficznych, kształtowanych przez idee regionalizmu, przekonania o uformowaniu historii kraju na warstwie chłopskiej, a także przez wysiłki podejmowane przeciwko germanizacji i rusyfikacji. Bliski związek nauki i ośrodków akademickich z rozwijającym się muzealnictwem przyczynił się do zdecydowanego ukierunkowania na badania i reprezentację kultury ludowej. List Hugo Kołłątaja do krakowskiego wydawcy Jana Maja z 1802 r. traktowany jest jako inaugurujący ruch „chłopomanii”. Autor przedstawia w nim ideę stworzenia opisu ziem polskich, który powinien opierać się na dokumentacji szeroko rozumianego folkloru oraz „charakteru” ludności. Wiek XIX to okres intensywnych akcji kolekcjonerskich prowadzonych często przez amatorów – pasjonatów, kierujących się wskazówkami publikowanymi w czasopiśmie *Wiśła* i *Ziemia*. „Kolejne zatem szkoły i kierunki w etnologii wyznaczały trendy gromadzenia zbiorów w taki sposób, aby za

ich pomocą można było najpełniej kreować na ekspozycji muzealnej wizję rzeczywistości kulturowej, zgodną z ich teoretyczną wykładnią” [Święch 2009: 46]. Mimo różnorodności prądów teoretycznych nadrzędny cel zainteresowania – jakim była kultura ludowa, pozostał ten sam. Model tworzenia kolekcji został określony i ukształtowany przez Kazimierza Moszyńskiego w niewielkiej książce *Etnografia w muzeach regionalnych*, wydanej w 1928 r. Według badacza kolekcja powinna zawierać kolejno sekcje dotyczące: zbieractwa, łowiectwa, rybołówstwa, hodowli zwierząt, pszczelarstwa, bartnictwa, uprawy roślin, przygotowania strawy, obróbki surowców roślinnych, zwierzęcych, obróbki surowców mineralnych, odzieży, budowli, transportu i komunikacji oraz kultury duchowej i społecznej. W dwóch ostatnich działach powinny znajdować się: symbole władzy, lecznictwo, magia i religia, zwyczaje doroczne i przygodne, sztuka, zabobony oraz obrzędy rodzinne [za: Święch 2009: 46–47]. Ten precyzyjny model stał się podstawą konstruowania zbiorów muzealnych na kilka następnych dekad.

Dotkliwe zniszczenia i starty poniesione w wyniku II wojny światowej zmusiły etnografów do uzupełnienia utraconych kolekcji. Dawne poglądy korespondowały również z nowymi zadaniami wyznaczanymi przez ramy materializmu historycznego. Od etnografów spodziewano się badania warstw chłopskich (ludu pracującego) i dokumentacji przejawów ich kultury materialnej. Dostrzegano jednak nieadekwatność dawnych metod gromadzenia zbiorów i zdecydowano się na wprowadzenie linii granicznej, według której zaczęto gromadzić obiekty powstałe przed 1945 r., oraz te klasyfikowane jako sztuka ludowa. Efektem tej strategii był brak dokumentacji czasów transformacji oraz niezmiennie ograniczenie do zagadnień kultury ludowej. Nastąpił również rozdział pomiędzy teoretykami, akademickimi przedstawicielami etnografii a muzealnictwem, próby przełamania go podejmowane są na szerszą skalę dopiero współcześnie. *Ustawa o muzeach* z 1996 r. bagatelizowała rolę kolekcjonowania, dopiero nowelizacje z 2007 i 2012 r. wymieniają praktyki gromadzenia zbiorów jako jeden ze statutowych obowiązków muzeum. Ponadto od muzeów oczekuje się głównie popularyzacji kultury, co sprawia, iż w ewaluacji ich działań nadrzędną wartością nie jest praca badawcza, lecz statystyki odwiedzin i udziału publiczności. Dodatkowo sytuacja finansowa i redukcja budżetu instytucji powodują mniejszą alokację środków na potrzeby naukowe. Największy brak odczuwalny jest w dokumentacji współczesności oraz poszerzeniu zasięgu badań

na pozostałe pola kultury człowieka. Pojawiają się interesujące inicjatywy, które wyznaczają nowy kierunek w działaniach badawczych i ekspozycyjnych, jakim jest zainteresowanie teraźniejszością. Wymienić można projekt i towarzyszącą mu wystawę *Pamiętka z wojska. Opowieść o życiu prawdziwego mężczyzny* pod kuratelą Huberta Czachowskiego (Muzeum Etnograficzne w Toruniu, 1997 r.), gromadzącą kolekcję chust i kalendarzy żołnierskich, oraz projekty badawcze krakowskiego Muzeum Etnograficznego: *Dzieło – działka* oraz *Wesela 21* poświęcone odpowiednio współczesnym ogrodom działkowym oraz praktykom i zwyczajom weselnym. Podejmowane działania pokazują, jak ważne jest kolekcjonowanie współczesności, dokumentacja „pamiętka z wojska” dzisiaj byłaby niezwykle utrudniona lub niemożliwa ze względu na likwidację obowiązkowej służby wojskowej i zanik ich użycia, podobnie realizacja projektu *Dzieło – działka* zbiegła się z realnym zagrożeniem likwidacji ogródków.

Aby jednak badanie i kolekcjonowanie współczesności stało się zasadą polskich muzeów etnograficznych, potrzebna jest zmiana systemowa, która zniweluje ograniczanie się do kultury ludowej oraz umożliwi poszerzenie pola badawczych i kolekcjonerskich zainteresowań. Głównym celem muzeów etnograficznych jest opisywanie kultury człowieka, dlatego powinny dokumentować jej fenomeny i kolekcjonować ich świadectwa, które coraz szybciej znikają i odchodzą w niepamięć.

Bibliografia

I. Opracowania drukowane:

- Buchowski Michał
2012: *Etnologia polska: historie i powinowactwa*, Poznań: Wydawnictwo Nauka i Innowacje.
- Dankl Kathrina, Mimica Tena
2013: *Collecting the present by exploring Doing Kinship with Pictures and Objects*, [w:] *Participative strategies in collecting the present*, ed. L. Meijer-van Mensch, E. Tietmeyer, Berlin: Berliner Blatter, issue 63.
- Macdonald Sharon
2006: *Collecting Practices*, [w:] *A Companion to Museum Studies*, ed. S. Macdonald, Malden: Blackwell Publishing.

- Mensch Leontine Meijer, Mensch Peter
2013: *Participative strategies in collecting the present. Introduction*, [w:] *Participative strategies in collecting the present*, ed. L. Meijer-van Mensch, E. Tietmeyer, Berlin: Berliner Blatter, issue 63.
- Simon Nina
2010: *The participatory museum*, Santa Cruz.
- Święch Jan
2009: *Współczesne problemy kolekcjonerstwa w muzealnictwie etnograficznym*, „Etnografia Nowa”, nr 1.
- Walz Markus
2013: *The selection of cultural assets between research and plebiscite. Five museological points dealing with <collecting 2.0>*, [w:] *Participative strategies in collecting the present*, ed. L. Meijer-van Mensch, E. Tietmeyer, Berlin: Berliner Blatter, issue 63.

II. Strony internetowe:

- Russell Roslyn, Winkworth Kylie
2009: *Significance 2.0. a guide to assessing the significance of collections*, Collections Council of Australia, <http://arts.gov.au/sites/default/files/resources-publications/significance-2.0/pdfs/significance-2.0.pdf>, data odczytu: 1.04.2014.

Anna Weronika Brzezińska

Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

O relacji muzealnik – twórca ludowy i korzyściach z niej płynącej

Wprowadzenie

Podczas badań terenowych realizowanych przez jedno z wielkopolskich muzeów na terenie powiatu gnieźnieńskiego, dotyczących współczesnych przejawów niematerialnego dziedzictwa kulturowego, badaczka dotarła do mieszkającego w jednej z miejscowości rzeźbiarza. Jest on członkiem wielkopolskiego oddziału Stowarzyszenia Twórców Ludowych, uczestniczył w wielu wydarzeniach organizowanych przez wielkopolskie instytucje kultury, rzeźbi i z powodzeniem sprzedaje swoje wyroby. Znajdują się one także w zbiorach kilku muzeów. Zadaniem badaczki było uzyskanie odpowiedzi na zawarte w kwestionariuszu pytania, z których jedno dotyczyło początków twórczości. Uzyskana odpowiedź brzmiała:

Całkowicie sam się uczyłem rzeźbić. Pierwsze rzeźby w tym pierwszym roku to nie były takie, i te nosy krzywe były, jak to mówią. Chociaż jedną z tych pierwszych rzeźb sprzedałem do muzeum w X¹, bo panie etnografki są zachwycone, że coś jest krzywe².

¹ Nazwa muzeum oraz miejscowość zostały usunięte.

² Wywiad przeprowadzony przez K. Andrzejkowicz i M. Machowską na terenie powiatu gnieźnieńskiego w roku 2014. Transkrypcja wywiadu udostępniona przez A. Paprot.

Dzięki przytoczonemu fragmentowi wypowiedzi artysty uzyskujemy dwie informacje – jedna dotyczy drogi artystycznej rozmówcy, druga (istotna dla tego artykułu) mówi nam o stosunku artysty do etnografek – muzealniczek, pozyskujących obiekty do swoich zbiorów i budujących kolekcję.

Relacje zawodowe

Przytoczona wypowiedź to rodzaj motta dla dalszych rozważań, których celem jest zastanowienie się nad sposobami nawiązywania i podtrzymywania relacji zawodowych pomiędzy muzealnikami, a twórcami ludowymi³ zwłaszcza zrzeszonymi w regionalnych oddziałach Stowarzyszenia Twórców Ludowych (STL) – instytucji zasłużonej dla działań związanych z ochroną twórczości ludowej, reprezentujących twórców ludowych i promującą tradycyjne wyroby rękodzielnicze i rzemieślnicze. Powstały w 1968 roku STL jest zdecydowanie czymś więcej niż instytucją III sektora zorganizowaną obecnie w oddziałach terenowych (regionalnych) i skupiającą w swoich szeregach 2161 osób [<http://www.zgstl.pl/stowarzyszenie.html>; data odczytu: 27.11.2014]. To organizacja w dość specyficzny sposób związana ze środowiskiem naukowym, zwłaszcza z etnografami pracującymi w instytucjach kultury, a także (z racji na usytuowanie siedziby biura STL) z naukowcami z lubelskiego uniwersytetu.

System wzajemnych zależności uwidacznia się w strukturze samego STL-u wspieranego przez Radę Naukową, liczącą obecnie 5 osób. Integralną częścią struktury STL jest także tzw. Sekcja Sztuki Ludowej licząca 24 osoby, z których 18 osób jest związanych z placówkami muzealnymi. Jej członkowie podczas dorocznych spotkań decydują o tym, kto może zostać członkiem Stowarzyszenia, dokonując tzw. „weryfikacji” na podstawie zgłoszonych do oceny prac, opinii (pisanych przez pracowników instytucji – etnografów, animatorów, edukatorów) oraz kwestionariusza osobowego. Także w strukturze oddziałów (jest ich 24) widoczny jest specyficzny rodzaj zorganizowania ich działalności – każdy oddział posiada swój zarząd, który

³ Zdaję sobie sprawę ze złożoności określenia „twórcy ludowego”, jednak na potrzeby niniejszego tekstu określać tym mianem będę osoby zrzeszone w Stowarzyszeniu Twórców Ludowych, zgadzając się z określeniem autorstwa Marii Niewiadomskiej-Rudnickiej, która pisała: „Rękodzieło i sztuka uprawiane są niejednokrotnie przez ludzi, którzy mają głęboką potrzebę tworzenia, poszukują formy i konwencji, w jakiej mogą się realizować; to że znaleźli ją w tradycji ludowej wynika z więzi z kulturą własnego środowiska [1997: 30].

jest tworzony przez twórców ludowych – członków oddziału. Ale jest i rola tzw. „opiekuna”⁴, najczęściej pracownika instytucji kultury – etnografa lub folklorysty.

Koegzystencja zawodowa muzealnika oraz twórcy ludowego rodzi pytania o to, w jaki sposób przebiegają wzajemne relacje, jakie jest ich podłoże i oczekiwania, a także jakie są zyski wynikające z tej relacji. „Twórca ludowy” („przedstawiciel ginącego zawodu”) to wspólny produkt wykształcony przez pokolenia muzealników i samych twórców ludowych, to relacja skazana na siebie i nie potrafiąca bez siebie istnieć, implikująca także pola do konfliktów i nadużyć z obu stron, a czy jest to relacja równoważna?

Kapitał początkowy

Muzealnik to ten, który pracuje w muzeum, buduje kolekcje i je opisuje, udostępnia zbiory, edukuje i prowadzi własne badania naukowe zgodnie z profilem placówki, w której jest zatrudniony. Jego siłą jest umocowanie w strukturze miejsca zatrudnienia, określony zakres obowiązków i kompetencji zawodowych, wiedza i doświadczenie wynikające z kontaktów środowiskowych i prowadzonych badań. Kapitałem muzealnika są zatem zbiory, prace badawcze, dokumentacja, archiwa i specjalistyczna wiedza o tym, co jest zgromadzone. Czynnościami nawykowymi muzealnika są dokumentacja, utrwalanie, badanie, pokazywanie i upowszechnianie. Gromadzone nie tylko przedmioty, ale i kontakty w tzw. terenie, które są niezbędne w działalności zwłaszcza animacyjnej i edukacyjnej. Dla tej ostatniej częste jest stosowanie form uatrakcyjniających pobyt zwiedzającego w muzeum np. lekcje muzealne poprzez prowadzenie pokazów np. rzemiosł. A wtedy niezbędne są nie tylko rekwizyty – przedmioty, ale i aktorzy potrafiący odegrać swoją rolę zgodnie z zapotrzebowaniem i oczekiwaniami. Tym aktorem często jest twórca ludowy – rzemieślnik, rękodzielnik, artysta – będący pomostem zawieszonym pomiędzy przedmiotem a publicznością. Garncarz przy kole, tkaczka przy krośnie, wycinankarka przy pracy, kowal w kuźni – takie żywe obrazy.

Ta przestrzeń wspólna – akcje edukacyjne i wszelkie inne formy upowszechniania treści kultury to miejsce spotkania muzealnika i jego zasobów (o których była mowa wyżej) oraz zasobów twórcy ludowego. Jego z kolei kapitałem są owe umiejętności i historia ich nabycia – od poko-

⁴ Autorka artykułu jest członkinią Rady Programowej wielkopolskiego oddziału STL.

leń, z ojca na syna, z babki na wnuczkę, z obserwacji najbliższego otoczenia. Także indywidualne predyspozycje czynią twórcę atrakcyjnym, a przede wszystkim cały tzw. bagaż kulturowy, w tym miejsce pochodzenia, czyli tzw. środowisko – tradycje regionalne, stare i nowe, kształtowane pod wpływem różnych czynników środowiskowych, w tym społecznych. Pokazowi umiejętności i prezentacji samych wyrobów towarzyszy historia samego twórcy i jego drogi do wstąpienia do STL-u, jak w przytaczanej poniżej wypowiedzi twórczyni ludowej zajmującej się wytwarzaniem papierowych ozdób, głównie choinkowych:

[...] zaczęło się od dziecka, to widać na fotografii. Stoimy z siostrą pod choinką, którą ubierali rodzice, z tym, że myśmy się tam niedawno wprowadzili, dlatego na tej choince jest dosyć mało tych zabawek. To był pierwszy rok i była dosyć spora ta choinka. Potem, co roku było coraz więcej zabawek. Rodzice siadali po Wszystkich Świętych, się wieczorkami siadało i się robiło coś, jakieś zabawki, koszyczki. Łańcuchy tata wycinał, aniołki mama robiła, takie koszyczki różne. Część tych koszyczków to mnie ciocia nauczyła, babci siostra⁵.

Wypowiedzi twórczyni towarzyszyła prezentacja fotografii archiwalnej, na której widnieje wraz z siostrą (jako małe dziewczynki), stojąc obok choinki przystrojonej papierowymi ozdobami. Twórczyni posiada kilka odbitek tego zdjęcia, które zawsze zabiera ze sobą na jarmarki i warsztaty. Zdjęcie z przeszłości, z domu rodzinnego, stanowi rodzaj dokumentu uwiarygadniającego ją jako specjalistkę od papierowych ozdób, które wykonywała „od zawsze”.

O potrzebie weryfikacji

Zbyt prostym wydawałoby się stwierdzenie, że etnografowie (badacze) podporządkowali sobie w sposób formalny środowisko, które sami badają. I że przekroczona została granica pomiędzy badaczem niemogącym zbyt mocno ingerować w środowisko a twórcą mającym być dla badacza „terenem”, polem obserwacji, naukowych dociekań i opisów. A może owych etnografów, tak mocno osadzonych w strukturze STL-u, można uznać za przedstawicieli nurtu antropologii zaangażowanej. Czy nie są oni doskonałą ilustracją tego, o czym na swoim blogu pisze antropolożka Katarzyna Wala:

⁵ Wywiad przeprowadzony przez autorkę na terenie powiatu kaliskiego w roku 2014 w ramach realizacji projektu „Portret własny wielkopolskich twórców ludowych” realizowanego w ramach stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego przyznanego w dziedzinie „animacja i edukacja kulturalna”.

*Zawsze wtedy, gdy pojawia się propozycja praktycznego wykorzystania wiedzy antropologicznej, pojawiają się pytania ze strony badaczy-obszerników, którzy kwestionują wartość poznawczą działań badaczy zaangażowanych (zdaniem tych pierwszych działanie zaprzecza wytwarzaniu wartościowej wiedzy – **episteme**). Podkreśla się tutaj, że antropolog, który opowiada się po którejś ze stron przestaje być wiarygodny, gdyż reprezentuje tylko jeden punkt widzenia [Wala 2011].*

W kontekście przytoczonego cytatu warto moim zdaniem na ten związek pomiędzy badaczem/etnografem/muzealnikiem, a twórcą ludowym spojrzeć inaczej, z punktu widzenia zysków i strat wynikających z tak silnej kolaboracji. Co zyskuje twórca – profesjonalną ocenę, uznanie specjalisty, wskazówki dotyczące dalszej twórczości, przepis na to, by działać zgodnie z akceptowalnym kanonem „tradycyjności” i „ludowości”, możliwość uczestnictwa w imprezach organizowanych przez muzea. Legitymacja członkowska STL to rodzaj paszportu, przepustki, dzięki której wyroby zyskują na wiarygodności – wszak ich jakość została potwierdzona przez członków komisji weryfikującej i decydującej o włączeniu w szeregi STL-u nowych osób bądź ich odrzuceniu.

Zauważyłem takie przełożenie, że jak się jeździ na imprezy, gdzie jestem zapraszany przez jakichś organizatorów i wtedy robię prezentację tego plecionkarstwa, to niejednokrotnie ludzie się pytają, czy jest pan gdzieś stowarzyszony⁶.

Weryfikacja twórczości ludowej to próba utrzymywania swego *status quo*, o który (co wydawać by się mogło nieco paradoksalne) zabiegają często sami twórcy. Relacja wydaje się być nierówna, gdyż muzealnik często występuje z pozycji specjalisty (osoby w wykształceniu kierunkowym), a twórca ludowy w tej relacji przyjmuje często rolę podporządkowaną się, dającą się ukształtować.

Ja nie za bardzo wierzyłam w to, że to [wyroby – przyp. aut.] się komuś będzie podobało, i że ta komisja mnie zakwalifikuje, że to tak ruszy. W najśmielszych marzeniach nie było tego. Pani F. mnie namówiła: „co pani szkodzi, albo panią uznają, albo nie, ale już będzie pani wiedziała”⁷.

⁶ Wywiad przeprowadzony przez autorkę na terenie powiatu kolskiego w roku 2014 w ramach realizacji projektu „Portret własny wielkopolskich twórców ludowych” realizowanego w ramach stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego przyznanego w dziedzinie „animacja i edukacja kulturalna”.

⁷ Wywiad przeprowadzony przez autorkę na terenie powiatu kaliskiego w roku 2014 w ramach realizacji projektu „Portret własny wielkopolskich twórców ludowych” realizowanego w ramach stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego przyznanego w dziedzinie „animacja i edukacja kulturalna”.

Muzealnik zyskuje stały dostęp do zasobów ludzkich, dzięki którym może uatrakcyjnić działalność swojej placówki i którzy są żywą ilustracją budowanych przez muzealników narracji. Jest to zatem rodzaj ról, które przyjęły obie strony, nastawione na wymianę i wzajemne świadczenie sobie usług. A celem tego jest zyskanie na wiarygodności i autentyczności, a może i atrakcyjności?

Podsumowanie

Zarówno muzealnik, jak i twórca działają na wspólnym obszarze, jakim jest dziedzictwo kulturowe, ale przede wszystkim upowszechnianie wiedzy o nim i jego poszczególnych elementach w wielu wymiarach – lokalnym, regionalnym i innych. Zamieszkując jeden teren, zajmując się podobną problematyką, obydwie grupy zawodowe przyczyniają się do kształtowania określonego wizerunku tradycji danego miejsca i wiedzy na temat jego przeszłości. Dzięki współpracy muzealnik zyskuje stały dostęp do atrakcji ożywiających ekspozycję, twórca ludowy – stały kontakt pozwalający mu na artystyczną realizację, stałe grono odbiorców, a także i nabywców wytwarzanych przez niego przedmiotów. Korzysta z gotowej infrastruktury, a w przypadku uczestnictwa w wydarzeniach organizowanych przez muzea na wolnym powietrzu – atrakcyjne i adekwatne tło do prezentacji siebie i swojej twórczości. Muzealnik i twórca ludowy to symbiotyczny związek, połączony ideą upowszechniania treści kultury, ale i pamięci kulturowej, o której myśl formułuje Anna Ziębińska-Witek:

[...] Muzeum kompensuje utratę stabilności, oferuje tradycyjne formy kulturowej tożsamości, zapobiega ubytkom pamięci o przeszłości i tradycji [2014: 250].

Na jej straży stoją wspólnie – muzealnicy z twórcami ludowymi. Czy skazani na współpracę?

Bibliografia

I. Opracowania drukowane:

- Niewiadomska-Rudnicka Maria
1997: *Opieka nad twórczością ludową*, [w:] *Piękno użyteczne czy piękno ginące*, red. B. Kopczyńska-Jaworska, M. Niewiadomska-Rudnicka, Łódź: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze.
- Ziębińska-Witek Anna
2014: *Muzeum*, [w:] *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, red. M. Saryusz-Wolska, R. Traba, współpraca J. Kalicka, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Wala Katarzyna
2011: *Neutralność – zaangażowanie – etyka*, [w:] <https://stosowana.wordpress.com/2011/01/06/neutralnosc-zaangazowanie-etyka/>; data odczytu: 09.12.2014.

II. Źródła internetowe:

- Stowarzyszenie Twórców Ludowych: <http://www.zgsl.pl/stowarzyszenie.html>; data odczytu: 27.11.2014.
- Projekt *Portret własny wielkopolskich twórców ludowych*: <http://tworcywielkopolscy.blogspot.com/>; data odczytu: 27.11.2014.



Katarzyna Barańska
Instytut Kultury
Uniwersytet Jagielloński

„Boh trojcu lubit” czyli antropolog w muzeum

Głos w dyskusji dotyczący poszukiwania dobrego miejsca w trójkącie wyznaczonym przez triadę zaproponowaną przez moderatorów panelu („ratownik – animator – badacz”) chcę zacząć od przywołania stwierdzenia Jean Clair’a, który stwierdził, że w ciągu dwóch wieków swojego istnienia muzeum przeżyło swoje narodziny i swoją śmierć [Clair 2009: 94]. W dziejach kultury Clair postrzega owe 200 lat jako czas **właściwego** (ściśle przez niego definiowanego) funkcjonowania muzeów. Zdaniem francuskiego myśliciela wszystko, co nastąpiło potem: sposób, w jakim muzea działają obecnie, rodzaje podejmowanych działań i koleiny, w które wpadły muzea, wiodą donikąd i jedyne, co współczesnego człowieka tu czeka, to możliwość „zmierzenia się z pustką” [Clair 2009: 95]. Gdyby taką perspektywę przyjąć, należałoby umieścić muzeum w... muzeum, muzeum ludzkich idei i pomysłów, traktować by go należało wyłącznie jako koncept przeszłości. Dla przyszłości należałoby zaś szukać nowych form przechowywania i dystrybuowania materialnych i niematerialnych wyrazów wartości tradycyjnie w muzeach umieszczanych – piękna, prawdy, dobra. Tendencje takie współcześnie są obecne także w obszarach dyskusji i zarządzania muzeami, prowadząc niekiedy do „domokulturyzacji” muzeów, do zamieniania ich w targowiska współczesnej próżności, bardziej przypominające galerie handlowe niż galerie sztuki.

Należałoby tu zastanowić się, czy można jednak uratować tę ideę i jej materialny wymiar, czy można uratować muzeum? Myślę, że Ratownikiem (nie tyle „w”, co „dla”) muzeum może być antropolog. I sędzę, że dotyczy to wszystkich typów muzeów, nie tylko muzeów etnograficznych.

Dla uporządkowania myśli proponuję wprowadzić jeszcze dwie kolejne (poza tą zaproponowaną przez moderatorów) triady.

Po pierwsze to podział działań muzealnych, które wynikają z definicji tych instytucji i są powszechnie stosowane zarówno w dyskursie naukowym, jak i w slangu administracyjnym. Najprościej rzecz ujmując, należy powiedzieć, że zadania muzeów sprowadzają się do: 1. gromadzenia – 2. przechowywania – 3. udostępniania. Jestem świadoma, że każdą z tych kategorii można i należy rozwinąć, uczynić to jednak nieco później.

Kolejną trójcą, która może być przydatna w dalszych rozważaniach, jest ta wynikająca z przyjęcia perspektywy czasu jako kategorii porządkującej. Znana formuła Izabeli Czartoryskiej „przeszłość – przyszłość” raz na zawsze wyznaczyła kierunek „dziobania”. Z wielkim naciskiem należy podkreślić fakt przeważnie niedostrzegany i niedoceniany przez tzw. ogół, że muzealnicy nastawieni są przede wszystkim na przyszłość! Stereotypowy obraz jednak jest zupełnie inny i często pracownicy muzeów są postrzegani jako osoby zajmujące się wyłącznie przeszłością, historią, dziedzictwem (bez konieczności tu doprecyzowania tego, co pojęcia te zawierają) z wszelkimi konsekwencjami tego faktu (których omówienie wykracza poza ramy tego wystąpienia). Tymczasem jedynie ukierunkowanie na przyszłość nadaje sens najgłębszy wszystkim podejmowanym działaniom. Muzeum funkcjonuje ku rozwojowi społeczeństwa, tak to zostało zapisane w definicji Międzynarodowej Rady Muzeów ICOM i uświadomienie sobie tego faktu oraz przełożenie tego na sposób działania może być traktowane jako jedno z działań ratunkowych dla tej szacownej instytucji. By jednak sprawę uczynić bardziej skuteczną, należy do formuły Czartoryskiej dodać jeszcze i świadomość funkcjonowania w wąskiej szczelinie teraźniejszości.

Te trzy triady można, w trybie roboczym, uporządkować niejako „w poprzek” i poprzez swoisty brikolaż w 3D stworzyć nowe jakości, objaśniające niektóre związki antropologii i muzeum. Należy to wszakże uczynić z pokorą i przekonaniem, że podziały nie są trwałe i że można tworzyć inne konfiguracje tych zmiennych.

1. Triada pierwsza. Gromadzenie – przeszłość – badanie

Punktem wyjścia dla muzealnika jest tworzenie kolekcji, gromadzenie artefaktów, które zachowywane są dla potomności ze świadomością ich wyjątkowej wagi. Pytanie podstawowe, które tu należy postawić, dotyczy tego, jakie są kryteria wyboru obiektów do kolekcji muzealnych. Przyjęło się tu myśleć raczej o muzealniku jako o „ratowniku”, jednakże każde „ratowanie” obiektów dla muzeum w trybie obligatoryjnym należy rozpoczynać od badania. Zdystansowane, oparte o solidne podstawy metodologiczne, stałe rozpoznawanie wartości istotnych, choć przecież przemijających, powinno być wyznacznikiem pracy muzealnika. Trzeba tu zwrócić uwagę na konieczność swoistego odwrócenia pewnego porządku. Zwykło się bowiem poszukiwać kontekstualnego znaczenia dla obiektów przechowywanych w magazynach. Taki rodzaj opisów jest umieszczany na kartach katalogów naukowych. Prawdziwie badawcze spojrzenie powinno uzupełniać te – jakże potrzebne i twórcze – działania o kierunek odwrotny. Chodzi o dokonywanie opisu rzeczywistości (który w oczywisty sposób chce się nazwać „opisem gęstym”) i wskazywanie do zachowania tych przedmiotów, które w najbardziej reprezentatywny sposób mogą tę rzeczywistość zilustrować. Przedstawienie względnie pełnego obrazu życia i kultury wymaga rozpoznawania kulturowych założeń i podstawowych wartości. Muzea w przeszłości przede wszystkim kierowały się poszukiwaniem przedmiotów mających wartości estetyczne i historyczne, szczególnie zawężone do niektórych grup i warstw społecznych. Warto by było poszerzyć sposób patrzenia na historię, poszukując w niej wartości będących u podstaw kultury, tych, które stanowią zworniki więzi międzyludzkich i wszystkich komplementarnych wobec siebie składników tkających się w ową sieć, w której jesteśmy zawieszeni. Mówić należy więc w muzeach zarówno o grupach większościowych, jak i mniejszościach, o elitach i o masach, uwzględniać zarówno jasne, jak i ciemne karty z historii, gromadzić obiekty i abiekty. W przeszłości (i oczywiście w terażniejszości) ważne jest poszukiwanie tych śladów, które są konstytutywne dla człowieka w kolejnej, danej współczesności (przyjmuję tu założenie, stanowiące parafrazę latourowskiego „nigdy nie byliśmy nowocześni”, które brzmi „zawsze byliśmy współcześni”). Istotne jest, by zabierali się przede wszystkim do tego ci, którzy do tego są odpowiednio przygotowani – nie dyletanci. Takie kompetencje mają antropologowie,

oni są bowiem bodaj najlepiej przygotowani do poszukiwania kontekstów, powiązań i znaczeń. Egzagerując, należy powiedzieć, że nauki faktograficzne (jak historia sztuki, historia czy nauki przyrodnicze) tradycyjnie królujące w muzeach powinny tam raczej stanowić nauki pomocnicze dla nauk interpretujących – z antropologią na czele. Konsekwencją jest dostrzeżenie potrzeby zatrudniania antropologów w muzeach – jeśli nie jako pracowników etatowych, to przynajmniej jako konsultantów. Ich zadaniem byłoby przede wszystkim wyznaczanie pól badawczych i planów kolekcjonerskich.

2. Triada druga. Przechowywanie – terażniejszość – ratowanie

W wąskiej szczelinie terażniejszości muzealnicy starają się stworzyć takie warunki dla obiektów, by to, co przeszłe, zachować dla potomności. W konserwacji – bo o niej także będzie tu mowa – istnieje formuła „stanu nie pogorszonego” dzieła. Zakłada się, że należy dbać o odpowiednią ilość światła, wilgotność, brak czynników zewnętrznych, które mogłyby obiekt uszkodzić. Trzeba jednakże zwrócić uwagę, że ów „stan nie pogorszony” dotyczy nie tylko materialnego wymiaru muzealiów. Istotne jest bowiem dbanie o to, by wiedza, „prawda” o obiekcie i jego kontekście była przechowywana w możliwie dobrze zachowanym stanie. Pogarszanie stanu obiektu to także taki sposób interpretowania obiektów, który powoduje ubytki i zafałszowania wiedzy o kontekstach pochodzenia przedmiotu, o jego historii i znaczeniu dla ludzi, którzy w jakikolwiek sposób są uwikłani w jego istnienie. Każda decyzja kolekcjonerska, ale także dokonywanie każdego zapisu archiwalnego dotyczącego okoliczności czasu i miejsca, w których funkcjonują przedmioty później przyjmujące postać muzealiów, jest dla pracownika muzeum trudnym i bardzo odpowiedzialnym działaniem. Każdorazowo bowiem utrwalając pewne fakty, możemy mieć pewność, że inne fakty i przedmioty skazujemy na zapomnienie, być może bezpowrotnie. W ten sposób fakty niekiedy znikają z pamięci kulturowej, a archeolodzy mocujący się z trudnościami, wieloaspektowością i niepewnością interpretowania obiektów pozyskiwanych w czasie wykopalisk, na pewno potwierdziliby obawy dotyczące tego, jak w przyszłości poradzą sobie naukowcy ze zrozumieniem świata i człowieka takim, jakim jest teraz.

Szczęśliwie, współczesność posiada liczne narzędzia do archiwizowania rzeczywistości w możliwie pełnym jej wymiarze, który stanowi sam dla

siebie naturalny kontekst, jest również przewodnikiem po sensach i racjach istnienia poszczególnych obiektów. Stąd konieczność, żeby teraźniejszy muzealnik był ratownikiem i dążył do tego, by zachowywać możliwie pełny obraz świata i człowieka, takiego, jakim jest współcześnie. Wymaga to obecności krytycznego stosunku i umiejętności zdystansowania się do badanej rzeczywistości. I znowu można powiedzieć, że to właśnie antropologowie dysponują wrażliwością i czujnością, która jest tu szczególnie pożądana. I dlatego należałoby powtórzyć postulat zatrudniania antropologów w muzeach.

3. Triada trzecia. Udostępnianie – przyszłość – animowanie

Stara prawda, że takie będą Rzeczypospolite, jakie ich młodzieży chowanie, zwraca uwagę na konieczność edukacji i pamięć o przyszłości. O tym, że ona nadejdzie i o tym, że jesteśmy odpowiedzialni wobec przyszłych pokoleń. Ta świadomość w muzeach obecna jest od zawsze, jak to już było powiedziane – gdyby nie pewność przyszłości, nie byłoby sensu tworzenia kolekcji i utrwalania treści istotnych. Myślenie o przyszłości jest więc zawarte w idei muzeum, ostatnio można było nawet przeczytać, że w Wałbrzychu ma powstać „Muzeum Przyszłości”, w którym pod kierunkiem socjologa, publicysty i artysty powstaje wystawa mająca na celu pokazanie hipotetycznych scenariuszy „przemian społecznych i cywilizacyjnych na świecie” [<http://wyborcza.pl>; data odczytu: 20.10.2013]. Żal, że nie znalazło się w tym gronie miejsce dla antropologa.

Tak czy inaczej przyszłość jest wpisana w funkcjonowanie muzeów i można tu zwrócić uwagę na przykład na powtarzające się apele o to, by rozbudowywać ofertę edukacyjną dla dzieci, po to by „wychowywać sobie przyszłych odbiorców”. Trzeba jednak podać w wątpliwość twierdzenie, że dzieci uczone w muzeach etnograficznych o „obrzędach bożonarodzeniowych w tradycyjnej chłopskiej izbie” będą chciały rzeczywiście kiedykolwiek tam wrócić. Muzea bowiem powinny w taki sposób tworzyć swoją upowszechnieniową ofertę, by eksplorować te wartości, które są aktualne dla współczesnego człowieka. Nie oznacza to rezygnacji z imperatywu edukowania o wartościach i traktowania tej działalności niejako „wychowawczo”, animacyjnie. Muzealnicy są przekonani, że w obiektach przechowywanych w zbiorach są zawarte istotne prawdy, godne zachowania

i przekazania następcom. By jednak owi następcy mogli zrozumieć to przesłanie, pracownicy muzeów muszą otworzyć się na ich świat, system wartości, język i próbować rozszyfrować sieć znaczeń, w której są zawieszeni użytkownicy muzealnych kolekcji.

W obszarach związanych z zarządzaniem kulturą stale obecny jest postkolonialny i postewolucjonistyczny paradygmat, wedle którego należy w instytucjach kultury (czyli także w muzeach) „nieść kaganek oświaty” i wychowywać odbiorców do korzystania z oferty tzw. „kultury wysokiej”, dbać o ich rozwój i kształtować gusty. Czasami można odnieść wrażenie, że muzea dobrze się okopały i ciągle funkcjonują w świecie, gdzie elitarny patrycjat decyduje o tym, w co wierzyć ma plebs i co ma się mu podobać. Z drugiej strony mówi się także wiele o konieczności takiego budowania programów, by służyć idei inkluzji społecznej, zapraszać w progi muzeów niepełnosprawnych, bezrobotnych, mniejszości czy seniorów. I na przykład praca z niepełnosprawnymi jest doskonałym przykładem, że można próbować wejść w świat Innego, że przybliżenie sztuki osobom niedowidzącym nie jest możliwe bez zrozumienia ich sposobu postrzegania i rozumienia świata, ich sieci znaczeń. Idąc tym tropem, należałoby postulować, by muzea rozpoznawały także sposoby postrzegania i rozumienia świata osób pełnosprawnych, w średnim wieku, pracujących... A czyż antropolodzy nie są powołani do dokonywania takich rozpoznań? To oni mogą służyć wiedzą i narzędziami, które pozwolą na wspólne, dialogiczne budowanie wokół muzeum takiej sieci znaczeń, która sprawi, że muzea zachowując swoją tożsamość, będą coraz bardziej istotnymi miejscami na kulturowej i kulturalnej mapie.

Przedstawione tu zostały trzy triady, rzec by można, że „plecione było trzy po trzy”, ale z nadzieją, że „Boh trojcu lubit” włączam oto do dyskusji swoje trzy grosze z nadzieją, że symbolika tej liczby dopomoże, by wbrew wspomnianym pesymistycznym wizjom Jean Clair’a muzea jednak nie przeżyły własnej śmierci.

Bibliografia

I. Opracowania drukowane:

- Clair Jean
2009: *Kryzys muzeów. Globalizacja kultury*, przeł. J. M. Kłoczowski, Gdańsk: Słowo Obraz Terytoria.

II. Źródła internetowe:

- http://wyborcza.pl/1,75475,14805361,Koniec_z_martyrologia__Jakie_beda_polskie_muzea_przyszlosci_.html; data odczytu: 20.10.2013.



SUMMARY

Anthropologist in Museum – a rescuer, an educator, a researcher?

Panel discussion at the 1st Congress of Polish Anthropology organized by Polish Anthropological Institute (23–25 October 2013)

There were two general aims of the panel: one hand it was to present the dilemmas ethnologists face during their work in museums, and on the other, to attract also the ethnologists involved in academic research and teaching. Therefore, the title was phrased in form of a question: *Anthropologist in Museum – a rescuer, an educator, a researcher?*

The proposal had contained several questions we wanted to use as a frame for reflection:

The panel is dedicated to discuss questions of social involvement of anthropologists-museum workers and the always present relation between their museum activities and the society: the visitors, the officials, the authorities. Anthropologists in museums play different roles: they preserve cultural heritage and memory, they organize cultural activities, they carry out research. Cultural violence towards the researched subjects sometimes permeates the work of ethnologists-museum workers, but it is seldom reflected upon, though. Are we supposed to heritagize and pass on only those elements of culture we value in a positive way (e.g. folk costumes, folk craft), or those that we perceive as harmful (drunkenness, xenophobia) too? Is our looking after folk artists supposed to consist of teaching them traditional, 19c esthetic standards as invulnerable to cultural change? What should the research and documenting of contemporary popular culture (as the football fan subculture) carried out by museums do: change it, preserve, or evoke critical reflection? It would be worthwhile to consider whether ethnologists are good to perform all these roles; especially as they may appear contradictory.

We hoped for reaction of both museum and university anthropologists. Ten papers were submitted, out of which we have chosen five that met the thematic criteria outlined in the proposal.

A numerous and institutionally differentiated audience present during the panel and actively involved in discussion confirmed our feeling that debates on ethnographic museums are needed. On one hand, one of the foci was the question of museum representation, on the other, the problems of collecting and documenting strategies. The reflection on cultural creativity of various types of museum facing changing challenges of our times seemed also of great relevance.

SACRUM W MUZEUM – PO SPOTKANIU W PIENIĘŻNIE...

Anna Nadolska-Styczyńska

Katedra Etnologii i Antropologii Kulturowej

Wydział Nauk Historycznych

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

Wprowadzenie: „Sacrum w Muzeum”. Dyskusja o naruszaniu sfery świętości

W czerwcu 2014 roku w Seminarium Duchownym Księży Werbistów w Pieniężnie spotkali się badacze rozmaitych specjalności, reprezentujący dyscypliny z obszarów humanistyki i nauk przyrodniczych, aby przedyskutować problem od lat nurtujący muzealników, a bezpośrednio dotykający codziennej pracy muzeów. Jest nim przejmowanie przez placówki tak muzealne, jak i ściśle naukowe obiektów, które pełniły w kulturze funkcje związane z szeroko pojętą sferą *sacrum*. Organizatorami spotkania byli: Katedra Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Muzeum Misyjno-Etnograficzne Księży Werbistów w Pieniężnie oraz Misyjne Seminarium Duchowne Księży Werbistów w Pieniężnie. Spotkanie z założenia miało charakter dyskusji seminaryjnej zorganizowanej w systemie plenarnym, podzielonej na dwa kolejno po sobie następujące panele. Pierwszy dotyczył przedmiotów wyrwanych ze sfery *sacrum* i umieszczanych w muzeach, drugi – problemu przechowywanych w muzeach i jednostkach badawczych ludzkich szczątków kostnych. Kierownictwo naukowe nad spotkaniem objęli dr hab. Anna Nadolska-Styczyńska (UMK) oraz dr hab. prof. UMW Jacek Jan Pawlik SVD. Sekretarzem seminarium była mgr Renata Lesner Szwarc (UMK).

Do udziału w seminarium zaproszono przedstawicieli etnologii/antropologii kulturowej, archeologii, historii sztuki, antropologii fizycznej i biologii, pracujących w muzeach i jednostkach uniwersyteckich. Ostatecznie w spotkaniu wzięło udział 13 osób, których poproszono o przygoto-

wanie głosu w dyskusji, rozsyłając propozycję tematów, jakie planowano poruszyć podczas spotkania.

Założenia merytoryczne spotkania

Jak wiadomo, muzeum jest miejscem, w którym przechowywane są obiekty ilustrujące tak rozmaite przejawy natury jak działania i sposób życia ludzi. Gromadzone tu przykłady materialnego i niematerialnego aspektu kultury dotyczą zarówno życia codziennego, jak momentów uroczystych oraz świątecznych, tak gospodarki, rzemiosła, rękodzieła, jak światopoglądu, obrzędowości, wyznawanych wartości. Obiekty te tracą swoje pierwotne funkcje i znaczenia, nabierając nowych wartości, i zaczynają pełnić w kulturze nowe role.

W każdym społeczeństwie: czy to tradycyjnym, czy współczesnym, obszary świętości i powszedniości przeplatają się wzajemnie. Tak też dzieje się w muzeum, w którym znajdujemy przedmioty zwykłego użytku i artefakty, które niegdyś były w mniejszym lub większym stopniu związane z *sacrum*. Są wśród nich obiekty bezpośrednio związane z kultem (kielichy mszalne, obrazy, figury świętych, figury przodków, maski itd.), plastyka obrzędowa, a także obiekty „odświętne” (na przykład stroje uroczyste noszone do kościoła). Po przeniesieniu do muzeum tracą one nie tylko swoje pierwotne funkcje. Zatracają wraz z nimi swoje cechy sakralne. W sposób bezpośredni z problemem powyższym wiąże się przechowywanie w muzeach szczątków ludzkich, które spotyka się ostatnio z coraz większym sprzeciwem nie tylko konkretnych grup etnicznych, podejmujących starania o zwrot szczątków swoich przodków i wywiezionych w latach kolonializmu przedmiotów sakralnych, ale także rozmaitych przedstawicieli nauki i widzów muzealnych¹.

¹ Oba zagadnienia doczekały się już swojej ciekawej i dającej szerokie pole do przemyśleń literatury. Porównaj m.in. [Price: *Cultures en dialogue: option pour les musées du XXI siècle*, “Les actes de colloques en ligne du musée du quai Branly. Historire de l’art et anthropologie”, <http://actesbranly.revues.org/352>; data odczytu: 15.10.2014]; [Philips: *The Mask Stripped Bare by its Cuurators: TheWork of Hybridity in the Twenty-First Century*, “Les actes de colloques en ligne du musée du quai Branly. Historire de l’art et anthropologie”, <http://actesbranly.revues.org/336>; data odczytu: 15.10.2014]; [Kodeks... http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Codes/poland.pdf; data odczytu: 15.10.2014 (tłumaczenie prof. dr. hab. Stanisława Waltosia)]. [Popczyk 2005; Clifford 1997: 107–146; Fitzhugh 1997: 206–245].

Ta niezwykle interesująca problematyka od kilkunastu lat wzbudza liczne dyskusje i wywołuje kontrowersje. Celem spotkania było zatem podjęcie interdyscyplinarnej dyskusji nad zagadnieniem *sacrum* w muzeum. Dyskusja była skoncentrowana wokół następujących zagadnień:

1. Obiekty powiązane z *sacrum*, a przenoszone do muzeów: ich zakresy tematyczne, przyczyny przenoszenia, utracone i nadane konteksty itd.
2. Obiekty muzealne o konotacjach związanych ze sferą *sacrum* a codzienna praca muzealna: przechowywanie, konserwacja, wykorzystywanie w działalności merytorycznej.
3. Etyczne i prawne problemy związane z pozyskiwaniem, przechowywaniem i udostępnianiem tych obiektów publiczności.

Celem spotkania było podjęcie próby znalezienia odpowiedzi na następujące pytania:

1. Czy mamy prawo wyrywać przedmioty ze sfery *sacrum*, desakralizować je i nadawać im inne znaczenia? Jakie? Dlaczego? W jakich okolicznościach?
2. W jaki sposób przetwarzamy te przedmioty włączając je w sfery *profanum*? Jakie nadajemy im znaczenia i jakie konteksty im odbieramy?
3. Czy mamy prawo w muzeach przechowywać zabytki wyrwane ze sfery *sacrum*? Które? Dlaczego? Na jakich prawach i w jakich warunkach?
4. Czy mamy prawo je udostępniać wszystkim chętnym? Czy wszystkie? Na jakich warunkach?
5. Czy mamy prawo kolekcjonować szczątki ludzi? Przechowywać w magazynach? Wystawiać, „upubliczniać”? (W odniesieniu do kultur pozaeuropejskich i miejscowych). W jakich warunkach? Na jakich warunkach?

Zagadnienia te były omawiane kolejno podczas wspólnej dyskusji. Spotkanie z założenia miało być wymianą myśli osób o rozmaitych poglądach, doświadczeniach zawodowych, przyjmowanych metodologiach itd. Nie zakładaliśmy, że na wszystkie z postawionych pytań uzyskamy wspólne, wypracowane jednolite stanowiska. Pragnęliśmy poznać nawzajem rozmaite poglądy, wymienić myśli i racje, doświadczenia i postawy badawcze. Zależało nam, aby każdy z uczestników przygotował wypowiedzi dotyczące poszczególnych pytań i zaprezentował je podczas toczącej się dyskusji.

Nie da się ukryć, że przyjęta przeze mnie, jako pomysłodawcę i organizatora, dość niekonwencjonalna, bo „bezreferatorowa”, a oparta jedynie na dyskusji forma spotkania spotkała się z pełną sceptycyzmu, a nawet krytyczną oceną moich niezwiązanych z organizacją spotkania kolegów. Sugerowali oni między innymi, że mogą spotkać się brakiem przygotowania uczestników, którzy przyjadą z ciekawości, a nie z chęci dyskusji. Swoje obawy wyrażali w pierwszym momencie także niektórzy z zaproszonych gości. Ci z kolei zgłaszali problem potencjalnej powszechnej jednorodności, która groziła całkowitym sparaliżowaniem dyskusji. Jednak jak się okazało, przyjęta formuła okazała się właściwą. Podejmując się organizacji takiego spotkania, byłam pewna, że jego podstawą musi być zetknięcie rozmaitych, także sprzecznych postaw badawczych oraz dobór zaproszonych gości uwzględniający ich specjalizacje, profesjonalizm i doświadczenie. Poprosiłam ich także o przygotowanie materiału ilustracyjnego uzupełniającego zaprezentowane stanowisko. W efekcie seminarium miało charakter interesującej merytorycznie, ożywionej, opartej na doświadczeniach zawodowych dyskusji. Jej najcenniejszym elementem było powszechne opieranie wypowiedzi na konkretnych przykładach podejmowanych działań. Poznaliśmy niezwykle perturbacje związane z przenoszeniem kościołów i kapliczek do skansenów, pozyskiwaniem dla muzeów obrazów, rzeźb i innych obiektów sakralnych w terenie czy tworzeniem kolekcji z dzieł przejmowanych przez służby celne. Omawialiśmy przykłady konkretnych wystaw prezentujących obiekty kultu, związane tak z kulturą polską jak kulturami obszarów pozaeuropejskich. Poruszyliśmy między innymi problemy kolekcjonerskie, konserwatorskie i ekspozycyjne, casus rozmaitych, czasem niespodziewanych reakcji widzów i ich stosunku do prezentowanych przedmiotów o charakterze sakralnym. Drugi dzień, poświęcony szczątkom kostnym zdominowany został przez dyskusję z archeologiem i antropologiem fizycznym, którzy to z racji wykonywanych zadań ekshumacyjnych i wykopaliskowych mają na co dzień do czynienia ze szczątkami ludzkimi i zjawiskiem ich odzyskiwania przez osoby do tego uprawnione. Ciekawym uzupełnieniem była dyskusja nad historią, przyczynami i sposobami prezentowania naturalnych szczątków ludzkich w instytucjach naukowych i muzealnych oraz nad możliwościami ich zastępowania w edukacji, tak muzealnej jak akademickiej, nowoczesnymi rekonstrukcjami.

Efekty

Jak już pisałam, nie było naszym zamiarem osiągnięcie całkowitego konsensusu. Jednakże wnioskiem końcowym, który można wysnuć z tego spotkania jest przekonanie, że o tym czy coś pozostaje w sferze *sacrum*, czy zostało tych cech pozbawione, jest stosunek jednostki do konkretnego przedmiotu. Fakt desakralizacji obiektu przez muzeum nie musi pozbawiać go cech szczególnych dla widza, a wręcz przeciwnie: czasem działania ochronne czy zachowawcze wywołują nawrót tych przekonań, powodując ponowne umieszczenie przedmiotu kulturowo prawie zdesakralizowanego w sferze obszaru świętości.

Gości seminarium poproszono o krótkie notatki ze spotkania, które wskażą główne tezy ich stanowiska oraz wrażenia z odbytej dyskusji. Niestety, z rozmaitych, często niezależnych przyczyn, nie wszyscy wywiązali się z tego zadania i w efekcie do redakcji nie wpłynął ani jeden tekst z zakresu dyscyplin przyrodniczych. Natomiast z satysfakcją przyjąłam propozycję osoby, która z przyczyn nagłych życiowych zawirowań nie mogła wziąć udziału w naszej dyskusji, ale zdecydowała się swoje postawy i przemyślenia zaprezentować w formie obszernego opracowania. Znajdziecie go Państwo pośród artykułów.

Natomiast wszystkie otrzymane teksty pokonferencyjne przeczytacie Państwo w tej części naszego czasopisma. Mam nadzieję, że pozwolą one przynajmniej częściowo przybliżyć charakter spotkania i odbytej dyskusji, a w każdym razie zaprezentować główne tezy przedstawione przez przedstawicieli nauk humanistycznych.

Kolejnym wnioskiem, zaproponowanym przez uczestników i przyjętym jednogłośnie, było wprowadzenie cykliczności takich spotkań. Zatem planujemy, że kolejne *Wiosenne seminarium muzealne* odbędzie się także w Pieniężnie w roku 2015.

Bibliografia

I. Opracowania drukowane:

- Clifford James
1997: *Four Northwest Coast Museums: Travel Reflections*, [w:] J. Clifford, *Routes, Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge–Massachusetts–London: Harvard University Press.
- Fitzhugh William W.
1997: *Ambassadors in Sealskins. Exhibiting Eskimos at the Smitsonian*, [w:] A. Handerson and A. L. Kaeppler, *Exhibiting Dilemmas. Issues of the Representation at the Smithsonian*, Washington and London: Smithsonian Institution Press.
- Popczyk Maria (red.)
2005: *Muzeum sztuki. Antologia*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS.

II. Strony internetowe:

- Price Sally
Cultures en dialogue: option pour les musées du XXI siècle, "Les actes de colloques en ligne du musée du quai Branly. Historire de l'art et anthropologie", <http://actesbranly.revues.org/352>; data odczytu: 15.10.2014.
- Philips Ruth B.
The Mask Stripped Bare by its Cuurators: The Work of Hybridity in the Twenty-First Century, "Les actes de colloques en ligne du musée du quai Branly. Historire de l'art et anthropologie", <http://actesbranly.revues.org/336>; data odczytu: 15.10.2014.
- *Kodeks etyki dla muzeów ICOM*, http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Codes/poland.pdf; data odczytu: 15.10.2014 (tłumaczenie prof. dr. hab. Stanisława Waltosia).

Katarzyna Barańska
Instytut Kultury
Uniwersytet Jagielloński

„Sacrum w muzeum”, notatki do dyskusji w czasie seminarium w Pieniężnie, czerwiec 2014

Myśli dotyczące związków *sacrum* i muzeum można ująć w punktach:

1. *Sacrum* kojarzone jest z muzeum niemal automatycznie, wynika to z historii muzealnictwa, a także ze specyfiki gromadzonych zbiorów, którymi w dużej mierze były pochodzące z kręgu kultury europejskiej przedmioty kultu i akcesoria obrzędowe, malarstwo i rzeźba o tematyce religijnej. Z. Żygulski pisząc o historii muzealnictwa europejskiego, podkreśla rolę klasztorów i kościołów średniowiecznych w tezauryzowaniu obiektów religijnych i tworzeniu zaczątków kolekcji, które potem miały stać się muzeami przykościelnymi [Żygulski 1982: 20–21], by następnie niejednokrotnie stanowić trzon zbiorów muzeów publicznych. Trzeba zwrócić uwagę, że gromadzenie obiektów sakralnych w skarbcach mogło być motorem do stworzenia głęboko zakorzenionego przekonania o jedności walorów świętości i piękna. To, co było związane z obrzędkiem religijnym, obiekty mające sakralny charakter równocześnie oceniane były jako te, które godne są przechowywania (dla ich sakralnego charakteru), godne są również oglądania początkowo wyłącznie przez niektórych. Ograniczenia dotyczące osób dopuszczanych do oglądania dzieł musiały oczywiście powodować i ugruntowywać przekonanie o wielkiej wartości dzieł, ergo ich pięknie. Co oznaczało imperatyw ochrony i szacunku do zbiorów. W efekcie, można przypuszczać, utrwaliło się mniemanie o równoważności oceny obiektów w muzealnych kolekcjach: piękne = święte.

2. Jednakże w historii kolekcjonerstwa muzealnego trzeba pamiętać także o kolekcjach przedmiotów kultu ludów pozaeuropejskich oraz wykopalisk archeologicznych, które wszak nie mogły być i nie były oceniane jako mieszczące się w europejskich, aktualnie obowiązujących kanonach piękna. Nie były również traktowane w kategoriach *sacrum*. Ekspozowanie bez odpowiedniego poszanowania szczątków ludzkich i akcesoriów religijnych, które niejednokrotnie miały dla społeczności pochodzenia charakter tabu, nadal bywa w muzeach na porządku dziennym. Przykład szkieletu na wystawie archeologicznej w Muzeum XXX, który pochodził z różnych szczątków – podobno zarówno kobiecych, jak i męskich – i na pewno nie był za życia wojownikiem, tylko raczej mnichem (co archeologowie zrekonstruowali na podstawie miejsca pochówku), a na wystawie reprezentował grób wojownika. W trakcie rozmowy na ten temat z pracownikiem Muzeum YYY usłyszałam, że to dość powszechna praktyka wystawiennicza w muzealnictwie archeologicznym i że taki szkielet nosi niekiedy nieformalną nazwę „składak”. Podobnie dość dowolnie zestawiane bywają obiekty etnograficzne. Trzeba tu więc podkreślić, że muzealizacja obiektów nie powoduje ich sakralizacji, chociaż muzeum nazywane jest świątynią i powinno nią po trosze (nie: wyłącznie) być.

3. Wiąże się to z opisywanym przez Jean’a Maissonneuve zjawiskiem przeniesienia *sacrum* – charakterystycznym dla współczesności. Chodzi o obserwowalne procesy laicyzacyjne, kryzys religii etc., ale „Przesadą byłoby stwierdzenie, że *sacrum* zniknęło. Nastąpiło raczej zjawisko przeniesienia. *Sacrum* przejawia się w różnym stopniu, nie zawsze łatwym do rozpoznania, w pewnych przedmiotach, postawach, istotach i instytucjach” [Maissonneuve 1995: 51]. Autor pisze o swoistych substytutach *sacrum* – o polityce (odwołując się do Arona), technice, nowatorskich ruchach parareligijnych nazwanych przez cytowanego przez niego Rogera Bastide’a *dzikie sacrum*. Można tu dodać jeszcze sport, a także – coraz częściej – kulturę popularną: gwiazdy sportu i gwiazdy pop jako nowi bogowie ze sprawowanym kultem, mityzacją, fetyszami etc. Najbardziej jaskrawy przykład – Kościół Diego Maradony założony w 1998 roku, mający kilkadziesiąt tysięcy wyznawców, liczący czas od nowej ery – narodzin Boskiego (sic!) Diego, z odrębnymi rytuałami, modlitwami, kapliczkami i przedmiotami kultu. W Polsce również sport staje się obiektem kultu (narodowego), ludzie w imię wartości klubowych narażają swoje życie i zdrowie na szwank. Współcześni – zlaicy-

zowani, oderwani od korzeni, w ciągłym pędzie – poszukują innego *sacrum*, innych więzi, form kultu. Muzeum może /powinno pełnić funkcję współczesnych świątyń. Jednakże współczesne świątynie inne są od owego dziewiętnastowiecznego *templum*, od którego tak bardzo chcą dziś uciekać rozmaici teoretycy muzeów (np. osoby wywodzące się z kręgów edukatorów muzealnych lub z nimi współpracujące – dobrym przykładem jest praca Jolanty Skutnik 2008). Muzea mogą być miejscem kultu współczesnych wartości i ich poszukiwania. Świątynie pustoszeją – ludzi przybywa na stadionach, koncertach, w centrach handlowych. Ale przecież w muzeach można znaleźć odpowiedzi na wiele istotnych dla człowieka pytań, można także postawić wiele pytań nowych. To jest szansa dla muzeów. Oby stały się nowymi miejscami sakralnymi.

4. Trzeba tu także zwrócić uwagę na kształtujące się trendy w kulturze współczesnej związane z prądem intelektualnym zwanym posthumanistyką, która odrzuca centralną i wiodącą pozycję człowieka i traktuje jako mu równoprawne byty rzeczy i zwierzęta. Ten rodzaj myślenia obecny w praktykach badawczych i tworzonych teoriach (np. Bruno Latour, w Polsce: Ewa Domańska) coraz częściej przebija się także w myśli potocznej i publikatorach. Dowodzić tego mogą chociażby liczne programy telewizyjne (TVP, TVN) o charakterze interwencyjnym dotyczące zwierząt i walki o ich prawa, rozszerzające się ruchy społeczne dotyczące ochrony zwierząt, coraz liczniejsze grupy wegetarian, wegan i innych. Również w odniesieniu do rzeczy można zauważać zmianę jakościową: waloryzowanie przedmiotów jako tych, które umożliwiając mu egzystencję (telefon, komputer, samochód lub rower), właściwie czynią człowieka, który bez nich jest niczym bezręki kaleka. Ten obszar namysłu może być bardzo inspirujący dla muzeologii – ponieważ także i w tych obszarach następuje zjawisko przeniesienia *sacrum* (życie ginących gatunków zwierząt stawiane na równi z zagrożonym gatunkiem, jakim są ludzie – przykładem jest Augustów i Dolina Rospudy oraz dyskusja i działania ekologów sprzed kilku lat na temat ewentualnej budowy obwodnicy miasta; spotkałam się także z opinią, że jedzenie kotleta na obiad należy rozpatrywać w kategoriach *grzechu*). Teorie związane z nurtem posthumanistycznym narzucają pewien sposób rozumienia, który – poza metodologicznymi inspiracjami – może wpłynąć na decyzje kolekcjonerskie i wystawiennicze. To także zupełnie nowy sposób interpretowania obiektów w muzeach.

5. Regulacje istnieją. Kodeks etyki ICOM dla muzeów (Waltoś 2009) określa w punkcie 2.5: „Zbiory składające się ze szczątków ludzkich lub przedmiotów związanych z kultem religijnym można pozyskiwać tylko pod warunkiem, że będą one przechowywane i traktowane z szacunkiem. Pozy-skiwanie takich przedmiotów jest dopuszczalne ponadto jedynie w sposób zgodny ze standardami profesjonalnymi oraz interesem i wierzeniami społeczności lub grup etnicznych albo religijnych, w których one powstały”, podobne dyrektywy powtarzają się także w innych miejscach Kodeksu. W Rio de Janeiro w sierpniu 2013 roku na Zgromadzeniu Generalnym ICOM został przyjęty Kodeks Etyki dla Muzeów Historii Naturalnej jako suplement stanowiący komplementarny wkład w uregulowanie zasad etycznych w muzeach. W dokumencie tym znaleźć można reguły wyznaczające sposoby postępowania w odniesieniu do szczątków ludzkich, standardy postępowania z okazami innych organizmów żywych, w tym bezkręgowców i roślin, a także skał, minerałów i skamielin. Kolejny przyczynek do myślenia o tym, jak bardzo poszerza się obszar określany jako *sacrum*.

6. Jednakże – w odniesieniu do muzeum – jest jeden z obszarów świętości, który powinien być ze wszystkich traktowany najpoważniej – to tak zwana „święta prawda”. Wierność imperatywowi poszukiwania, odkrywania i unaoczniania prawdy w muzeach, prawdy nawet tej najbardziej niewygodnej i trudnej powinna być bodaj najważniejszym prawidłem, według którego podejmuje się działania. Nawet jeżeli nie możemy odnaleźć całej prawdy, a także nawet jeżeli rację mają ci, którzy powątpiewają czy takowa w ogóle istnieje albo ci, którzy mówią, że jest ich wiele, w muzeum nie należy zbaczać z drogi, która do niej – jakkolwiek definiowanej – wiedzie. I wtedy można mówić o równoważności innej oceny: prawdziwe = święte.

Bibliografia

- Maissonneuve Jean
1995: *Rytuły dawne i współczesne*, Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.
- Skutnik Jolanta
2008: *Muzeum sztuki współczesnej jako przestrzeń edukacji*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Waltoś Stanisław
2009: *Kodeks etyki ICOM dla muzeów*, Warszawa: Oficyna a Wolters Kluwer business.
- Żygulski Zdzisław jun.
1982: *Muzea na świecie. Wstęp do muzealnictwa*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

Jacek Jan Pawlik

Katedra Nauk o Rodzinie
Wydział Teologii, Uniwersytet
Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

Sacrum w muzeum?

Pośród przedmiotów trafiających do muzeum niektóre mają związek z tzw. „kulturą duchową”, która obok wiedzy, magii i sztuki obejmuje również sferę religijną. Kiedy więc podobne obiekty stają się ekspozycjami, czy można mówić o *sacrum* w muzeum? Ważne na gruncie antropologii religii pojęcie *sacrum* wiele zawdzięcza pracom Emila Durkheima. W istocie rzeczy, ojciec socjologii poświęcił swe główne dzieło problematyce religijnej umieszczając *sacrum* w centrum rozważać nad elementarnymi formami życia religijnego. Twierdzi, że to, co zwykle jest *profanum*, w pewnych warunkach może stać się *sacrum*, które samo w sobie jest ambivalentne. Siły religijne bowiem są bądź dobroczynne, bądź złe i nieczyste. Te dwa przeciwstawne aspekty życia religijnego są ściśle spokrewnione i utrzymują taką samą relację do *profanum*. W ich skład wchodzi pary przeciwieństw: boskie/demoniczne, czyste/nieczyste, bezpieczne/niebezpieczne czy dobre/złe. Coś nieczystego może stać się dobroczynne, jak na przykład napawający lękiem zmarły, który po zakończeniu obrzędów żałobnych staje się duchem opiekuńczym. Zdaniem Durkheima, charakter sakralny nie zależy od wewnętrznych cech danego bytu, ale od zbiorowego przekonania, rodzaju wewnętrznego odczucia (zbiorowego uniesienia), ujawniającego się szczególnie w obrzędzie, który dzięki silnemu ładunkowi symbolicznemu umacnia więzi między członkami danego społeczeństwa [Durkheim 1990: 370–372, 391–396].

Claude Rivière stwierdza, że sens słowa *sacrum* niewiele odbiega od swego greckiego źródłosłowu. Pochodziło by ono od starogreckiego rdzenia *sak*, który wyraża ideę worka z sierści koziej, służącego do filtrowania

płynów, a więc oddzielania czystego od nieczystego. Dalej czerpie Rivière przykłady z języków semickich. W języku hebrajskim słowo *kadosz* znaczy to, co święte, a jednocześnie odseparowane. Podobnie w języku arabskim *harram* tłumaczy się jako święte, a także oddzielone, zakazane (stąd pochodzi słowo *hareem* na określenie oddzielnego budynku dla kobiet). W końcu bada znaczenie nawiązujących do *sacrum* słów w języku łacińskim: *sacer* – konsekrowany bogom, *sancire* – odseparować, zakazać pod groźbą sankcji, *sanctus* – człowiek, miejsce, prawo, rzecz, przedmiot czci i lęku [Rivière 1997: 18]. Z grubsza rzecz ujmując, etymologia słowa *sacrum* wskazuje na dwie grupy znaczeń. Z jednej strony wyraża ono coś niezwykłego, budzącego zachwyty i/lub lęk. Z drugiej zaś znaczenie *sacrum* wiąże się z oddzieleniem i zakazem pod groźbą sankcji. W teorii Durkheima pierwsze znaczenie łączy się z pojęciem *mana*, drugie zaś z pojęciem *tabu*.

Wkład Durkheima do badań nad obrzędowością świecką jest nieoceniony. Wartość *sacrum* nie musi łączyć się bezpośrednio z wierzeniami religijnymi. Za *sacrum* można traktować każdą wydzieloną przestrzeń (np. trawnik lub kabina pilotów w samolocie) odseparowaną przez zakaz (deptania trawników lub wchodzenia do kabiny). Słabością tej teorii – na co zwraca Claude Lévi-Strauss – jest osadzenie jej na stanach emocjonalnych (uniesienie zbiorowe), a więc na pewnym psychologizmie [Lévi-Strauss 1998: 127].

Muzeum nie jest przestrzenią *sacrum*, choć zachowuje charakter wyjątkowy jako miejsce. W przestrzeni tej jednak wystawia się przedmioty sakralne, tzn. związane z kultem lub innymi czynnościami religijnymi. Niemniej, nie jest oczywistym, że przedmiot wyrwany z kontekstu religijnego zachowuje charakter sakralny. Zaliczenie go do *sacrum* zależy od wystawcy i odbiorcy, ich relacji do przedmiotu, wcześniejszych doświadczeń i skojarzeń. Na przykład, XVI-wieczna monstrancja ze skarbca katedry w Sewilli, dzieło sztuki złotniczej, u zwiedzającego to muzeum może przywoływać skrajnie różne skojarzenia. Dla wierzących chrześcijan może przypominać adorację Najświętszego Sakramentu lub procesję Bożego Ciała, dla miłośnika sztuki będzie dziełem artystycznym, dla rzeczoznawcy – drogim (bezcennym) przedmiotem, aktywista polityczny w lśniącym złocie monstrancji dostrzeże być może krew Indian, których obrabowano ze złota w okresie konkwisty. Fakt używania przedmiotu do celów kultycznych nie gwarantuje skojarzeń religijnych, szczególnie kiedy przedmiot znajdzie się poza pierwotnym kontekstem.

Podobnie jak na monstrancję należy patrzeć na obiekty religijne ludów tradycyjnych. Na przykład afrykańskie figurki, które stanowiły oryginalnie podstawę materialną fetyszy, traktowane będą przez muzealników i widzów jako obiekty estetyczne. Jak w przypadku monstrancji oceniać się będzie ich wartość artystyczną, niezwykłość rzeźby. Jeśli natomiast wśród widzów znajdzie się ktoś, kto widział je w użyciu religijnym lub ktoś, kto pochodzi z kręgu kulturowego, w jakim powstały te figurki, uzna za nieporozumienie wystawienie ich w muzeum. Figurki te zostały zdesakralizowane przez wyrwanie z kontekstu, a przez proces konserwacji pozbawione ingrediencji koniecznych do życia (w formie roślinnej lub zwierzęcej). Stały się martwe, pozbawione siły, którą dysponowały, kiedy były w użyciu. Zredukowane do przedmiotów estetycznych podobnie jak pusta monstrancja wystawiona w gablotce, a nie na ołtarzu. Nastrojowe oświetlenie, prezentacja i dokładny opis w sali wystawienniczej nie zastąpią oprawy religijnej miejsca kultu. Przedmioty te nie mają siły ani nie są objęte zakazem większym niż pozostałe obiekty muzeum, z których pierwszy brzmi „Nie dotykać!”.

Mircea Eliade nadaje słowu „*sacrum*” nieco inne znaczenie niż E. Durkheim, wprowadzając pojęcie hierofanii. *Sacrum* pośredniczy między rzeczywistością boską a człowiekiem, jest nieosiągalne, ale daje się poznać w formie licznych manifestacji, które wybitny historyk religii nazywa hierofaniami. „*Sacrum* pojawia się w przedmiotach, mitach, symbolach, ale nigdy nie całkowicie, bezpośrednio i globalnie” [Eliade 1966: 32]. Choć jakościowo różne od *profanum*, może jednak manifestować się obojętnie jak i obojętnie gdzie, w świecie świeckim. „Jakiś przedmiot staje się przedmiotem sakralnym o tyle, o ile wciela (tzn. objawia) *coś innego* *coś* różnego od siebie” [Eliade 1966: 19]. Kto orzeka o sakralności? Nie są to ludzie, którzy nadają sens *sacrum*, ale jedynie odczytują ten sens na podstawie tradycji, natchnienia, ingerencji Bóstwa. Eliade kładzie nacisk na różnorodność hierofanii w świecie. „Hierofania występuje wszędzie, w każdej dziedzinie życia fizjologicznego, ekonomicznego, duchowego i społecznego” [Eliade 1966: 17].

Czy można więc mówić o *sacrum* w muzeum? W dosłownym słowa znaczeniu z pewnością nie. Muzeum nie jest świątynią, a postumentem, ołtarzem. Przedmiot związany z kultem, kiedy znajdzie się poza kontekstem religijnym, traci wartość *sacrum* i staje się ostatecznie tylko obiektem estetycznym. Niemniej, przywołując konkretne skojarzenia u osób wierzących, domaga się szczególnego traktowania, by nie ranić ich uczuć religijnych.

Sacrum w muzeum to w rzeczywistości skrót myślowy, ponieważ chodzi tu o przedmioty związane z kultem. Muzeum, które je chroni, przechowuje i wystawia odgrywa bardzo ważną rolę nie tyle w podtrzymywaniu kultu, co w zachowaniu dziedzictwa kulturowego, które pozostawiło wspaniałe dzieła sztuki w powiązaniu z wierzeniami i religią.

Bibliografia

- Durkheim Emil
1990: *Elementarne formy życia religijnego*, przeł. A. Zadrożyńska, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Eliade Mircea
1966: *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, Warszawa: Książka i Wiedza.
- Lévi-Strauss Claude
1998: *Totemizm dzisiaj*, przeł. A. Steinsberg, Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Rivière Claude
1997: *Socio-anthropologie des religions*, Paris: Armand Colin.

Ewa Prądyńska

Muzeum Narodowe w Szczecinie
Dział Kultur Pozaeuropejskich

Sacrum w Muzeum – głos w dyskusji

W magazynach Działu Kultur Pozaeuropejskich Muzeum Narodowego w Szczecinie, znajduje się bardzo dużo przedmiotów, które możemy przypisać do interesującej nas tu sfery *sacrum*. Nie zawsze jest to proste, bowiem w przypadku ludów pozaeuropejskich, trudno jest wyznaczyć dokładną granicę pomiędzy *sacrum* a *profanum*. Na przykład u ludu Dogon z Mali, kamienne żarno może służyć do rozcierania ziarna, może być też elementem warsztatu garncarskiego, ale ustawione w przestrzeni publicznej, staje się obiektem rytualnym i pełni rolę ołtarza [Griaule 2006: 130]. Z kolei, drewniany klucz na co dzień służący do zamykania drzwi zagród, w rękach tańczącej w czasie święta pogrzebowego *dama* maski *yona*, czyli rytualnego złodzieja zamienia się w uświęcony rekwizyt taneczny [Griaule 1938: 562–568]. Czasami przedmioty o charakterze rytualnym – jak w przypadku masek ludów Dogon, Mossi czy Bobo mają ogromne rozmiary i przybierają niezwykle formy, a dodatkowo ozdobione są licznymi rzeźbieniami i polichromią, czasami są zupełnie niepozorne. Obiektem *sacrum* może być na przykład niewielki przedmiot z niewypalanej gliny o nieregularnym kształcie, kawałek kości, muszla. Bez informacji uzyskanych bezpośrednio w tzw. terenie lub porównania z opracowanymi już zbiorami trudno jest zaklasyfikować dany eksponat do odpowiedniej sfery.

Pozyskiwanie zabytków o znaczeniu rytualnym budzi wiele zastrzeżeń. Po pierwsze, uważa się, że nabywając tego rodzaju przedmioty, pozbawiamy ludzi, do których należą, ważnego elementu ich kultury, po drugie – narażamy te obiekty na profanację.

Szczecińskie zbiory pozaeuropejskie powstały w dużym stopniu dzięki licznym wyprawom wyruszającym w różne zakątki świata. Były to wyprawy naukowo-badawcze: archeologiczne, etnologiczne, biologiczne; czasami ekspedycje o charakterze sportowym: żeglarskie, alpinistyczne¹. Część z nich organizowanych było przez Muzeum, część instytucja nasza wspierała finansowo lub wyposażała w sprzęt, inne przekazywały swoje „zdobycze” wiedząc, że Muzeum w Szczecinie chętnie gromadzi tego typu artefakty. Wszystkie wyprawy, które przed wyruszeniem zwracały się o pomoc do Muzeum, otrzymywały szczegółową instrukcję dotyczącą tego, co mają kupować, na co zwracać uwagę, jakie informacje uzyskać. Dzięki takim działaniom, których natężenie przypadło na lata 1960–1990, Dział Kultur Pozaeuropejskich MNS posiada obecnie prawie 12 tysięcy eksponatów etnograficznych dobrze udokumentowanych [Nadolska-Styczyńska 2011: 181–187]. Obiekty te były pozyskiwane w postaci darów, bądź kupowane za pieniądze, ewentualnie nabywane w drodze wymiany. Były to przedmioty współczesne, dlatego ich wywóz w myśl przepisów obowiązujących w krajach ich pochodzenia odbywał się legalnie.

Wbrew pozorom, pozyskiwanie zabytków należących do sfery *sacrum* nie jest trudne i nie oznacza ograbiania ludzi, wśród których prowadzi się badania. Ludzie ci sami chętnie pozbywają się obiektów, co do których mają pewność, że mogą je łatwo zastąpić lub wtedy, gdy są już im zupełnie nieprzydatne, jak na przykład dogońskie magiczne figurki *dege*, niewielkich rozmiarów, które straciły już swoje pierwotne znaczenie, bo nikt nie pamięta „słowa” pozwalającego je uruchomić. Problem z nabyciem eksponatu o charakterze rytualnym, wiąże się często z faktem, że właścicielem jest cała społeczność lub ewentualnie jakaś jej część i należy uzyskać zgodę ich wszystkich. Tak często rzecz się miała gdy kupowałam tzw. *sogo* lub *maani* – czyli drewniane figurki używane podczas świąt dziękczynnych *sogo bo*, należące do wioskowych stowarzyszeń *kamalen ton* u ludu Bamana [Arnoldi 1981: 14–16]. Zawsze musiałam uzyskać zgodę wszystkich z najstarszej grupy wiekowej *kamalen ton*. Zapewne pieniądze uzyskane ze sprzedaży były dla nich dużą pokusą. Jednak za zgodą na sprzedaż przemawiała też świadomość, że dany przedmiot można zastąpić nowym –

¹ Muzeum Narodowe w Szczecinie pozyskuje też swoje zbiory pozaeuropejskie w formie darów i zakupów od osób prywatnych [Prądzyńska 2004: 371–372].

czyli zamówić u kowala i potem poprzez „ożywienie go” w czasie święta sakralizować. Obiekt staje się bowiem sakralnym dopiero podczas procesu sakralizacji, w trakcie którego składa się między innymi ofiary na odpowiednich ołtarzach. Ta sakralizacja powtarzana jest za każdym razem, gdy przedmiot ma być używany w ramach jakiegoś kultu czy w czasie rytuałów i świąt. Bez tych zabiegów straci swoje miejsce w sferze *sacrum*.

Oczywiście istnieją przedmioty materialne o charakterze rytualnym, których nie można pozyskać za żadną cenę. Dzieje się tak wtedy gdy ich siła (czyli skuteczność) jest bardzo mocna dla ich użytkowników lub wtedy, gdy zastąpienie ich jakimś innym obiektem jest niemożliwe. Dotyczy to na przykład dogońskich ołtarzy rodzinnych i wioskowych, które nie tracą „mocy” nawet po opuszczeniu zagrody lub wioski przez mieszkańców. Często zdarza się, że choć wioski opustoszały, ołtarze są w dalszym ciągu odwiedzane i „użytkowane”. Czasami można się spotkać z odmową ze względu na obawę związaną z nieumiejętnym posługiwaniem się danym obiektem. Tak na przykład rzecz się miała, gdy usiłowałam kupić w kraju Dogonów romb – rodzaj instrumentu muzycznego, zwanego też warkotką². Romb wprowadzony w ruch, wydaje jednostajny, miarowy dźwięk. Ruch ten według Dogonów symbolicznie przedstawia sposób w jaki powstał świat, z kolei dźwięk, który wydaje, jest głosem maski *imina na*³. Często zwiastuje śmierć i dlatego nie wolno używać rombu bez potrzeby. Udało mi się go kupić dopiero po zapewnieniu, że nigdy nie będę wprawiać go w ruch. Zamierzam dotrzymać słowa, co więcej, na karcie tzw. katalogu naukowego, również zastrzegłam, aby nigdy nie „grać” na tym instrumencie. Dotrzymam słowa, nie ze strachu przed niebezpieczną, tajemną mocą, ale ze względu na szacunek dla kultury, której romb jest wytworem i osoby, która mi go sprzedała.

Przedmioty stają się sakralnymi tylko w swoim naturalnym środowisku, wśród ludzi, których są dziełem i którzy wierzą w ich skuteczność. Żeby wciąż miały tę siłę, należy się z nimi umiejętnie obchodzić. Annet Marie Schweeger-Hefel – austriacka etnolog prowadząca badania wśród ludu Kurumba, przed maskami przywiezionymi z Burkina Faso, stawiała

² Bardziej znany jest pod nazwą *churinga*, jednak ponieważ ta nazwa nasuwa od razu skojarzenie z rdzennymi mieszkańcami Australii, bezpieczniej jest używać określenia: warkotka, ryczywół lub romb.

³ Matka Masek, używana w czasie święta *sigi*, odbywającego się co 60 lat. Nigdy nie tańczy (w odróżnieniu od innych masek dogońskich), stoi na głównym placu, na którym koncentrują się obchody *sigi*.

naczynia z mlekiem i miodem [Buchalik 2012: 17–18]. Jakkolwiek jej postawa budzi mój podziw, muszę tu zakomunikować, że my w naszym Muzeum takich zabiegów nie wykonujemy i to nie z braku szacunku, ale wręcz przeciwnie z troski o to, żeby nie popełnić błędu i profanacji.

W Afryce Zachodniej, w społecznościach wśród których miałam okazję przebywać (Dogon, Bamana, Kurumba), maski oraz niektóre figurki przechowywane się w specjalnych pomieszczeniach tzw. „domach masek” lub jaskiniach. Tam przestają być obiektami *sacrum*, choć nadal dba się o to, aby dzieci i kobiety oraz inne niepożądane osoby nie miały do nich dostępu. Zanim ponownie zaistnieją w tradycyjnych obrzędach, zostaną oczyszczone, odświeżone i znów „sakralizowane”. Leżąc w „domach masek”, znajdują się niejako w stanie hibernacji, z którego wydobyć je może jedynie użytkownik, który będzie umiał postępować z nimi w sposób właściwy i nada im znów znamiona *sacrum*. Magazyny muzealne, czy sale wystawowe są dla przedmiotów rytualnych czymś w rodzaju „domu masek”, w których leżą uśpione. W takim stanie hibernacji znajdują się też zresztą obiekty ze sfery *profanum*. Przestają być bowiem używane zgodnie ze swoim pierwotnym przeznaczeniem, za to stają się eksponatami muzealnymi, które przechowywane się w szafach, konserwuje, fotografuje, prezentuje na ekspozycjach. Wystarczy jednak tylko, aby znów ktoś wziął je do ręki i zaczął używać, czyli: napełnił naczynie gliniane wodą, do kosza transportowego wsadził łądunek, czy siekierką zaczął obrabiać drewno, a odzyskałyby swoją pierwotną funkcję. Tak samo łatwo jest moim zdaniem „przebudzić” obiekty należące do sfery *sacrum*.

O ile jednak przebywanie w „domu masek” jest dla rzeźb sakralnych okresem przejściowym (chyba, że są już zbyt zniszczone – wtedy zostają w nim na zawsze), o tyle obiektem muzealnym, po wpisaniu do inwentarza zostają już na zawsze. Pomimo tego w zaskakujący dla nas, muzealników sposób stają się czasami dla pewnej części zwiedzających przedmiotami sakralnymi. W latach 1995–2006 prezentowaliśmy w gmachu przy Wałach Chrobrego wystawę stałą pt. *Sztuka sakralna Dalekiego Wschodu*. Wystawa składała się z trzech części, które w sposób symboliczny przedstawiały: wnętrze świątyni (z ołtarzem w części centralnej), dziedziniec oraz przestrzeń wokół świątyni⁴. Podział ten był umowny, scenografia bowiem była

⁴ Autorem scenariusza był Jacek Łapott.

dość surowa i wystawa w żaden sposób nie przypominała wnętrza świątyni buddyjskiej. Jednak wyznawcy buddyzmu znajdowali na tej wystawie coś więcej niż tylko kolekcję wspaniałych dzieł sztuki azjatyckiej. Opiekunki ekspozycji, pilnujące na co dzień tej wystawy, zupełnie nie wiedziały jak reagować na gesty świadczące o oddawaniu czci naszym eksponatom. Kiedyś na tę wystawę zawędrował zupełnie przypadkowo pewien mnich buddyjski. Dla niego nie była to wystawa, tylko przestrzeń świątynna, a eksponaty na niej prezentowane były obiektami kultu. Jednej z rzeźb przedstawiającej Buddę, stojącej w części centralnej „ołtarza”, ofiarował *katak*, czyli biały jedwabny szal, będący tradycyjnym darem składanym na znak szacunku. *Katak* został naturalnie włączony w przestrzeń ekspozycyjną i stał się elementem wystawy.

W muzeach najważniejsze są przedmioty, jednak musimy pamiętać, że stoją za nimi ludzie – ich twórcy, użytkownicy, posiadający swoją własną kulturę, wiedzę, opinie na temat funkcjonującego świata – tego znanego i tego odległego. Często o nich zapominamy, stawiając na pierwszym miejscu przedmiot. W 2004 roku trafił do Muzeum w Szczecinie, do konserwacji XVI-wieczny krzyż pokutny ze Stargardu Szczecińskiego. Jest to największy w Europie krzyż pokutny. Był bardzo zniszczony, zagrzybiony, niestabilny, miał liczne spęknięcia i ubytki, które groziły przełamaniem. Kamienne krzyże pokutne stawiali zabójcy jako pokutę czy też rodzaj zadośćuczynienia za swoją zbrodnię. Krzyż był symbolem pojednania mordercy z rodziną zmarłego [Majewska 2003: 409–414]. Według tradycji, która przetrwała na Pomorzu, zabójca musi tak długo pokutować za swój grzech, póki kamienny krzyż nie runie. Dyskusja w naszym muzeum toczyła się wokół tego, czy ważniejsze jest dzieło sztuki, które należy ratować czy człowiek, który postawił ten krzyż, licząc, że kiedyś wreszcie się zawali. Cóż, dobro dziedzictwa kulturowego przeważyło nad dobrem nieszczęsnego człowieka. Krzyż został oczyszczony i wzmocniony.

Bibliografia

- Arnoldi Mary Jo
1981: *Regional puppet theatre in Segou, Mali*, "The Puppetry Journal", Tom 32, nr 4.
- Buchalik Lucjan
2012: *Maska afrykańska – sacrum czy profanum?*, [w:] *Maska afrykańska – między sacrum i profanum*, red. L. Buchalik, K. Podyma, Żory: Muzeum Miejskie w Żorach.
- Griaule Marcel
1938: *Masques Dogons*, Paris: Institut d'Ethnologie.
2006: *Bóg wody. Rozmowy z Ogotemmelim*, przeł. E. Klekot, A. Lebeuf, Kęty: Wydawnictwo Marek Derewiecki.
- Majewska Arleta
2003: *Krzyż pokutny i krzyż dziękczynny*, „Stargardia”, Tom 3.
- Nadolska-Styczyńska Anna
2011: *Pośród zabytków z odległych stron. Muzealnicy i polskie etnograficzne kolekcje pozaeuropejskie*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Prądzyńska Ewa
2004: *Zbiory afrykańskie Muzeum Narodowego w Szczecinie – historia gromadzenia*, [w:] *Afryka – 40 lat penetracji oraz poznawania ludów i ich kultur*, red. J. Łapott, E. Prądzyńska, B. Zaborowska, Szczecin: Muzeum Narodowe w Szczecinie.

Alicja Mironiuk-Nikolska
Państwowe Muzeum Etnograficzne
w Warszawie

Ludowa sztuka o charakterze sakralnym w muzeach etnograficznych

Gdy myślimy o zagadnieniu *sacrum* w tradycyjnej kulturze polskiej wsi, widzimy wewnątrz chałupy, często zszarzałe ze starości, ciemne i ubogie, gdzie jedynymi jasnymi i barwnymi akcentami są święte wizerunki; obrazy i figury z przedstawieniami Boga, Marii i świętych, którym przypisano patronowanie i opiekę nad rodzinami oraz ochronę domu i obejścia od nieszczęść i kataklizmów. Przywożono je w minionych wiekach z pielgrzymek do bliższych i dalszych sanktuariów, zamawiano u wędrownych snycerzy lub miejscowych samorodnych rzeźbiarzy. Przeznaczano tym rzeźbom i obrazom honorową przestrzeń w izbie, ozdabiano je kwiatami, modlono się przy nich. Miejsce, w którym je umieszczano stawało się domowym ołtarzem, miejscem obecności Boga. Obiekty sztuki ludowej odnajdujemy także poza domem, w przestrzeni wsi. „Wiara ludu daje się odczytać z krajobrazu polskiej wsi” jak pisał Tadeusz Seweryn [Seweryn 1958: 8]. W minionych wiekach fundowano niezliczone liczby krzyży, kaplic i kapliczek i otaczano w nich kultem święte obrazy czy rzeźby.

I. Gromadzenie i przechowywanie¹

Wraz z upływem lat i zmieniającymi się modami i gustami estetycznymi, od końca XIX wieku, coraz częściej w domowych miejscach kultu umieszczano kolorowe druki i gipsowe figury produkowane masowo przez warsztaty i drukarnie rzemieślnicze. Te błyszczące, barwne, ukazujące idealne piękno

¹ Śródtytuły zaczerpnięte z treści punktów Art. 2 Ustawy z 21 listopada 1996 r. o muzeach, Dz. U z 1997 r. Nr 5 poz. 24 [Ustawa 1997: art. 2].

wizerunki, wypierały niepozorne, skromne, toporne często rzeźby, zniszczone, wypłowiałe drzeworyty czy obrazy. Nie wyrzucano wymienianych obrazów z szacunku dla Boga, jednak często palono, zgodnie z zaleceniami synodu krakowskiego z 1621 roku. W najlepszym wypadku trafiały one na strychy, do komór czy obór – dla ochrony zwierząt gospodarskich. Część z nich, ocalona mimo wojennych zniszczeń, trafiła później do prywatnych kolekcji sztuki ludowej i zbiorów muzealnych. Dziś te stosunkowo nieliczne dzieła dawnej sztuki ludowej stanowią istotną część, udostępnianego szerokiej publiczności muzeów etnograficznych oraz muzeów budownictwa ludowego typu skansenowskiego, polskiego dziedzictwa kulturowego. Etnografowie muzealnicy są przekonani o wyjątkowej artystycznej pozycji tych przedmiotów. W wielu opracowaniach i katalogach muzealnych kolekcji dawnej sztuki ludowej, podkreśla się jej, często całkowicie, sakralny charakter [Pawłowska 1996: 9; Rataj 1999: 11].

Dzieła dawnej sztuki ludowej trafiają do muzeów różnymi drogami. Niektóre zostały kupione, inne подарowane, jednak znanych jest wiele przykładów, że sposób pozyskania nie jest taki prosty i oczywisty. „O specjalnym stosunku do wizerunków świętych zaświadcza powszechna niechęć ich posiadaczy do sprzedaży obrazów czy rzeźb o tematyce sakralnej. Często w tych sytuacjach jest przytaczanie argumentu: »Ja nie jestem Judaszem, który sprzedał Pana Jezusa za 30 srebrników«” [Rataj 1999: 11–12]. Czasami, być może dla uśpienia sumienia sprzedających dochodziło do transakcji wymiennych „była już w ogniu, kupiona od księdza za 2 figury gipsowe i datek na kościół” [Mironiuk Nikolska 2006: 24], jak odczytujemy z dołączonej do rzeźby notatki jednego z kolekcjonerów. Dla niektórych właścicieli czy opiekunów kapliczek nie jest jednak pewne czy muzeum jest właściwym miejscem dla obdarzanych jeszcze niedawno kultem obiektów. Posłużę się w tym miejscu pewną historią. W murowanej kapliczce na nadbużańskim Podlasiu w niewielkim ołtarzyku umieszczono współczesny, wykonany ręką rzeźbiarza amatora, krucyfiks z drewna pokrytego pokostem i lakierem. Gdzieś z boku, na posadzce, stała blisko metrowa drewniana figura Jezusa przed Piłatem tzw. Nazareńskiego, prawdopodobnie ślad po kulcie tego wizerunku upowszechnianego na wschodnich ziemiach dawnej Rzeczypospolitej przez zakon Trynitarzy, dziś właściwie zapomnianym, nieznanym także mieszkańcom wsi, w której stała kapliczka. Rzeźba o poprawnym warsztacie, z zachowaną oryginalną malaturą, w bardzo

dobrym stanie. Podjęte zostały próby pozyskania rzeźby do zbiorów muzealnych, gdzie w przeciwieństwie do stale otwartej kapliczki, zyskałaby zabezpieczenie przed kradzieżą, możliwość przeprowadzenia badań naukowych i zostałaaby zaprezentowana publiczności na wystawie wraz z całą jej historią. Mieszkaniec najbliższego domu, opiekun miejsca, jak się przedstawił, wyraził zgodę na zabranie rzeźby do miejscowego muzeum, jednak protest współmieszkańców zmusił go do zmiany decyzji. Jako argument przytaczano zdanie: w muzeach zbierajcie sobie stare kołowrotki, a rzeźba musi wrócić do kapliczki. Muzeum, w rozumieniu niektórych, należy więc do sfery *profanum* i nie jest właściwym miejscem do przechowywania przedmiotów związanych z kultem religijnym.

II. Urządzenie wystaw

Dzieła dawnej ludowej sztuki zgromadzone i wystawiane w muzeach zmieniają swój charakter. Zatraca się ich sakralna funkcja, a uwydatnia znaczenie urody formy, kontekst historyczny. Na potrzeby ekspozycji lub ze względów konserwatorskich oczyszcza się je z ozdób, nakładanych przy okazji świąt i nabożeństw majowych; roślin, sztucznych kwiatów, wstążek, czy różańców zawieszanych jako wota. Oczyszczając te dzieła, odbiera się im nadaną przez społeczność sakralność. Muzealnicy zwracają uwagę na tę zmianę. Mają w pamięci i szanują zwykle to, że zanim trafiły do muzeów, były

[...] *przepełnione duchem dawnej pobożności i „nasączone” modlitwami, prośbami i oczekiwaniami ich poprzednich właścicieli i użytkowników. będą emanować całą nagromadzoną w nich mocą*” [...] *Patrząc na te obrazy, miejmy to zawsze przed oczyma, a wtedy ożyją one, zajaśnieją pełnym blaskiem i będą emanować całą nagromadzoną w nich mocą* [Pawłowska 2000: 8].

W muzeach zyskują miano dzieł sztuki i według tych kryteriów odbiera je i kontempluje większość widzów. „Dziś te rzeźby – archaiczne, a zarazem tak zadziwiająco nowoczesne – przewyciężywszy niesprzyjający czas, cieszą nasze oczy poruszającą serce sakralną sugestywnością”². Z takim podejściem do sztuki ludowej wiąże się inna ich funkcja – dekoracyjna. W minionych dziesięcioleciach dzieła ludowej sztuki przedstawiającej były pożądanym przedmiotem wystroju wnętrza, pięknym przedmiotem kolekcjonerskim.

² Cytat z wypowiedzi Jurgisa Baltrušaitisa [Rzeźba sakralna...].

Szczególnym zainteresowaniem darzy się dziś właśnie rzeźbę i malarstwo, co więcej, istnieje nawet moda na te dziedziny sztuki, a przydrożne świątki znajdziemy w wyrafinowanie urządzanych wnętrzach plastyków, architektów i znawców sztuki. Sztuka ludowa działa dziś nie tyle wartościami dekoracyjnymi – choć i one w niej występują – co emocją... Sztuka „figuratywna” jest nam dzisiaj szczególnie bliska, odpowiada bowiem na potrzeby, których nie zaspokaja w pełni współczesne malarstwo czy rzeźba profesjonalna [Jackowski, Jarnuszkiewiczowa 1967: 7].

Sposób postrzegania danego eksponatu zależy od widza, jego wrażliwości, wiedzy, zaś zadaniem muzealnika, niezwykle ważnym, jest odpowiednie ich eksponowanie z zachowaniem szacunku dla różnych koncepcji odbioru tych dzieł.

III. Organizowanie badań i ekspedycji naukowych

Dla rozstrzygnięcia etycznych dylematów związanych z przeniesieniem sakralnych przedmiotów do muzeum, pomocne może wydać się spostrzeżenie, że nie tylko obraz czy rzeźba, chociaż uosabiająca Boga czyni dane miejsce uświęconym, często to miejsce nadaje mocy wizerunkowi. Jako ilustrację tej tezy przytoczę własną obserwację prowadzoną od około 20 lat. Droga między Radomiem a Iłżą. Kapliczka usytuowana na zakręcie w miejscowości Bujak, drewniana, z czterospadowym dachem, o ścianach z pionowo nabijanych desek. Wejście od strony drogi zabezpieczone niskim płotkiem, ozdobione wstążkami sztucznymi kwiatami, gałązkami jedliny. Miejsce kultu. We wnętrzu, ledwo widoczna z drogi figura świętego Antoniego. Zachwycała mnie; wysmukła, w typie rzeźb Mikołaja Gomieli [Mironiuk Nikolska 2006: 25] ze spokojnym rytmem fałd sukni, smukłą bryłą. Pewnego roku mijając kapliczkę, odnotowałam świeżą, ale podobną w układzie, jak wcześniejsza, dekorację, świadczącą o nieustającej trosce pobożnych mieszkańców wsi, jednak... nie było w niej rzeźby. We wnętrzu umieszczono fabryczny pomalowany na złoto krucyfiks. Brak figury nie odebrał miejscu jego sakralności. Nie wiem co się stało z figurą, mogła trafić do muzeum i stanąć obok innych eksponatów na wystawie, może ktoś ją ukradł, może trafiła na strych. Sakralna moc miejsca trwa jednak nadal.

IV. Zabezpieczanie i konserwacja

Muzea jako depozytariusze dziedzictwa kultury mają obowiązek dbania o stan swoich zbiorów, tak aby przekazać je następnym pokoleniom. Wiele środków i troski przeznaczają się więc na konserwację muzealiów. Dzieła dawnej sztuki ludowej trafiające do muzealnych zbiorów noszą liczne ślady oddziaływania wilgoci, a te umieszczone w otwartych kapliczkach trwających dziesiątki lat a często nawet stulecie ciągłych zmian pogody. Smaganie wiatru, deszczu pozostawiło na nich nieodwracalne ślady. Ubytki polichromii, zatarcie kształtów, odkrycie surowego drewna w opinii jednych widzów wzmacniają ekspresję, inni widzą jedynie zniszczenie substancji. Do dylematów muzealników należy decyzja o zakresie konserwacji. W niektórych przypadkach prowadzona jest jedynie konserwacja zachowawcza – zabezpieczenie odspajającej się warstwy polichromii czy zespolenie elementów przedmiotu, w innych pełna ze zdjęciem kolejnych warstw farby nakładanej przez opiekunów podczas zabiegów odświeżających, przywróceniem (a czasem nałożeniem hipotetycznie pierwotnej) kolorystyki, uzupełnieniem ubytków. To zawsze trudna decyzja. Posłużmy się kolejnym przykładem. Jednym z najczęściej reprodukowanych dzieł sztuki ludowej jest Ukrzyżowany z Płoskini, gdzie pozbawione polichromii surowe drewno odkrywa przed widzami dramatyczny układ słoików drewna nadający rzeźbie niezwyklej ekspresji. Rzeźba ta znana z fotografii wykonanej przez znakomicie operującego światłem artystę fotografa [Jackowski 1983: 99], zapewne nie zachwycałaby ekspresją tak bardzo w pierwotnym miejscu wystawienia. Zaryzykuję tezę, że religijnego wyrazu, mistycznej aury dodało jej spojrzenie niezwykle wrażliwego artysty.

Podsumowując – w przypadku kolekcjonowania i wystawiania w muzeach dzieł sztuki ludowej na muzealniku ciąży odpowiedzialność umiejętnego poruszania się w delikatnej materii uczuć religijnych, poszanowania wszystkich wyborów etycznych, rezultatów naukowego opracowania dzieła, a także zaproponowanie w muzealnych wystawach takich dróg odbioru dzieł dawnej sztuki ludowej, aby nie zatracając wiedzy o ich sakralnym charakterze, umożliwić inne, indywidualne interpretacje.

Bibliografia

- Jackowski Aleksander, Jarnuszkiewiczowa Jadwiga
1967: *Sztuka ludu polskiego*, Warszawa: Arkady.
- Jackowski Aleksander
[1983]: *O rzeźbie i rzeźbiarzach*, Lublin: Krajowy Dom Twórczości Ludowej.
- Mironiuk-Nikolska Alicja
2006: *Arcydzieła polskiej rzeźby ludowej z kolekcji Wincentego p. Śliwińskiego. Katalog wystawy*, Warszawa: Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie.
- Pawłowska Krystyna
1996: *Zabytkowa ludowa rzeźba w drewnie ze zbiorów Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej we Włocławku. Katalog*, Włocławek: Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej we Włocławku.
2000: *Dawne malarstwo ludowe w zbiorach Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej we Włocławku. Katalog*, Włocławek: Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej we Włocławku.
- Rataj Andrzej
1999: *Oblicza Boga*, Kraków: Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli w Krakowie.
[2014]: *Rzeźba sakralna w dawnej litewskiej sztuce ludowej*, ulotka do wystawy w Państwowym Muzeum Etnograficznym w Warszawie, brak autora.
- Seweryn Tadeusz
1958: *Kapliczki i krzyże przydrożne w Polsce*, Warszawa: Instytut Wydawniczy „Pax”.

Krystyna Stawecka
Muzeum Ikon w Supraślu

Ikony z przemytu a kolekcja muzealna – etyczne i prawne problemy związane z pozyskiwaniem, przechowywaniem i udostępnianiem takich obiektów na przykładzie zbioru Muzeum Ikon w Supraślu – głos w dyskusji

W latach 90. XX stulecia w muzealnictwie polskim dochodzi do powstania trzech dużych zbiorów ikon rosyjskich¹. Stało się tak na skutek natężenia przemytu dzieł sztuki z terenów byłego ZSRR, najczęściej obiektów sakralnych usuniętych „[...] z życia społecznego [...]” i religijnego, zdegradowanych „[...] do kategorii zbędnych przedmiotów [...]”² [Kurpik 2010: 30, 33]. Jednym z depozytariuszy ikon zatrzymywanych na granicach państwa zostało Muzeum Podlaskie w Białymstoku³.

¹ Mowa tu o zbiorach ikon z Muzeum Podlaskiego w Białymstoku (obecnie składających się na inwentarz muzealiów Muzeum Ikon w Supraślu, oddziału MPwB, 1468 – obiektów zabytkowych, w tym 1425 ikon oraz 285 depozytów z Muzeum Łowiectwa i Jeździectwa w Warszawie i Muzeum Sztuki w Łodzi – dane na dzień 22.10.2014 r.), Muzeum Południowego Podlasia w Białej Podlaskiej (1493 obiektów zabytkowych) oraz Muzeum – Zamek Górków w Szamotułach (1200 obiektów zabytkowych) [Jastrząb 2012: 6]. Pod określeniem „obiekty zabytkowe” ujęte są ikony oraz paramenty liturgiczne.

² Autor w swym artykule obszernie opisuje dramatyczne wydarzenia mające miejsce w przestrzeni sakralnej porewolucyjnej Rosji radzieckiej, w której ikony „[...] z dnia na dzień, w swej ogromnej masie [stały się – K.S.] niepożądanym, ideologicznie wrogim reliktem minionego porządku”. To co nie zostało wówczas zniszczone lub przejęte przez rodzime muzea (o skali zjawiska świadczą statystyki z końca lat 60., np.: 6000 ikon trafiło wówczas do Galerii Trietiańskiej, 4000 – do Muzeum Rosyjskiego w Sankt Petersburgu), stało się przedmiotem przemytu w latach 90. XX w.

³ Urząd Celný w Białymstoku w latach 1994–1998 przekazał do zbiorów Muzeum Podlaskiego w Białymstoku 896 ikon zatrzymanych na granicy państwa. Pierwszy tego typu przekaz nastąpił w 1980 r., kiedy to Główny Urząd Ceł – Urząd w Kuźnicy Białostockiej skierował do

Rozmiar zgromadzonego zbioru stworzył podstawę do organizacji nowej placówki muzealnej poświęconej sztuce i historii ikony. Po latach przygotowań, w 2006 roku, powołano do życia nowy oddział Muzeum Podlaskiego w Białymstoku – Muzeum Ikon w Supraślu.

Specyfiką supraskiej kolekcji, która może być reprezentatywna dla powstałych w ten sam sposób muzealnych zasobów ikon, jest jej różnorodność stylistyczna i chronologiczna, wynikająca przede wszystkim ze sposobu pozyskania tych zabytków. Z ich pochodzeniem łączyć należy również zły stan zachowania, będący cechą charakterystyczną tego typu zbiorów. Oczywiście w tak licznej grupie możliwe było wyodrębnienie ikon charakteryzujących określone szkoły ikonograficzne czy okresy historyczne, a w oparciu o nie stworzenie przekrojowej prezentacji, oddającej bogactwo artystyczne malarstwa ikonowego. Jednak udział procentowy takich obiektów w zespole liczącym około tysiąc pięćset eksponatów stanowi jego niewielką część. Na kolejną grupę przejętych zabytków składają się ikony zniszczone, czekające na konserwację, wartościowe, będące potencjalnym zapleczem wystawienniczym, jak i uzupełnieniem wydzielonych już zespołów oddających twórczość określonych pracowni. W swym obecnym stanie są one także ciekawym materiałem badawczym. Ostatnią część tworzą zabytki związane z masową, wręcz przemysłową produkcją, np. pamiątek pątnicznych, dewocjonałów (oleodruków), ikon o niewielkich rozmiarach, najczęściej przykrytych mosiężnymi ryzami, które zakrywają niemal pustą deskę z naniesionym na niej jedynie graficznym schematem danego przedstawienia. Tego rodzaju obiektów, datowanych na koniec XIX bądź początek XX wieku, jest w naszym zbiorze bardzo dużo i to im zostanie poświęcony głos w dyskusji, traktującej o etycznych i prawnych problemach związanych z pozyskiwaniem, przechowywaniem i udostępnianiem obiektów sakralnych w muzeach.

Fakt pojawienia się w polskiej przestrzeni muzealnej możliwości pozyskania do zbiorów tak znaczącej liczby ikon, dotąd nigdy wcześniej niewystępującej, stanowił z pewnością olbrzymią szansę na rozwój istniejących już niewielkich kolekcji czy wręcz ich stworzenia od podstaw w szybki i tani sposób. Przy całym dobrodziejstwie zaistniałej sytuacji, potencjale

białostockiego muzeum 8 ikon. W chwili obecnej liczba obiektów pozyskanych w ten sposób wynosi 940, do czego należy dodać 91 zabytków depozytowych [Stawecka 2012: 111, 115].

wystawienniczym i naukowym, jakie zyskiwano wraz z rosnącym zbiorem ikon, muzea – z definicji powołane do ochrony dóbr kultury – stały się niejako zakładnikami tego zjawiska, przyjmując do inwentarza w komplecie zarekwirowane „transporty” zabytków⁴. W takiej sytuacji nie mogło być mowy o świadomym i zaplanowanym kształtowaniu kolekcji muzealnej, do czego przecież predysponowane jest muzeum. Skala przemytu oraz krótki okres jego występowania uniemożliwił wypracowanie mechanizmów weryfikacji pozyskiwanych tą drogą obiektów. W ten sposób ikony – dewocjonalia, niemal współczesne, o znikomej wartości artystycznej i historycznej, zniszczone, niekwalifikujące się do zbiorów – pozostają w muzealnych magazynach do dziś, bez perspektyw na zmianę ich stanu zachowania i przeznaczenia. Oczywiście korzyścią wynikającą z przechowywania tych ikon w muzeum jest zatrzymanie ich dalszej destrukcji, a tym samym zabezpieczenie świadectwa obyczajowości i duchowości nowożytnej Rosji oraz niestety irracjonalnego barbarzyństwa rewolucji [Kurpik 2010: 30, 44]. Jak się wydaje są to jedyne zagadnienia, w kontekście których mogą zaistnieć tego typu obiekty.

Co zatem winniśmy zrobić, aby nasze muzea przestały być przechowalnią pamiątek, rzeczy niechcianych i zapomnianych? Czy nie należy przełamać niechęci do sprzedaży lub darowizn tych przedmiotów, do czego upoważnia nas ustawodawca, tak aby pozyskać środki na uzupełnienie zbiorów o pożądane zabytki [Dz. Ust. 2012, art. 23]? Czy opór przed wyzbywaniem się muzealiów nie jest podyktowany silnie zakorzenioną potrzebą rosnącej liczby eksponatów, powiększaniem zbiorów? Co nie jest przecież równoznaczne z rozwojem muzeum jako takiego. Czy rzeczywiście tego oczekują od nas „nasi odbiorcy”, a może bardziej instytucja nadrzędna, finansująca naszą działalność? Niewątpliwie jest to problem, nad którym należałoby się zastanowić, mając na uwadze przede wszystkim wartość merytoryczną polskich kolekcji muzealnych, a nie ich wielkość. Bowiem – jak to ujęła Małgorzata Nikolska – „[...] przyszłość kolekcji powinna polegać na możliwości nadania jej kształtu, formowania, ukierunkowania. Obecnie nie jesteśmy już nastawieni na nadmierny wzrost liczby posiadanych obiektów. Zależy nam bardziej na wartości artystycznej zbioru [...]” [Nikolska 2012: 108].

⁴ Muzeum – Zamek Górków w Szamotułach, gdzie się znajduje jeden z trzech największych zbiorów ikon w Polsce, nie było brane pod uwagę jako miejsce przekazywania zatrzymanych na granicy tego typu obiektów. Dlatego też jako jedyne specjalnie zabiegało o ich pozyskiwanie.

Z przemysłem ikon łączy się jeszcze jedno zagadnienie, dotyczące rozproszenia tych obiektów, które w niewielkich ilościach znajdują się, w wielu różnych muzeach w Polsce⁵. W placówkach tych ikony pozostając poza statutowo określonym zakresem zbiorów, „[...] obce kulturowo, religijnie i terytorialnie [...]” [Król 2012: 93], najczęściej skazane są dożywotnio na magazynowe półki, stając się „martwym” numerem inwentarzowym. Tylko niektóre muzea dostrzegają w tej sytuacji szansę na rozwój kolekcji⁶, bądź potrzebę przekazania tych zabytków, chociażby w depozyt, do ośrodków specjalizujących się w sztuce sakralnej, które angażują „[...] cały swój potencjał na rzecz badań nad ikoną oraz popularyzacji tej tematyki”. Takie postępowanie wpisuje się w „[...] prawidłowe pojmowanie misji muzeum, która spełniana jest w obrębie jasno wytyczonych, spójnych celów” [Stawecka 2010]⁷. Innym rozwiązaniem, godnym naśladowania, jest przekazywanie ikon do rekonstruowanych świątyń, jak to czyni Muzeum – Zamek w Łańcucie, aktywnie wspierając akcję wyposażania cerkwi Podkarpacia zabytkowymi ikonami⁸.

Niejako pokrewną kwestią, do wyżej zasygnalizowanej tematyki dewocyjnych eksponatów, jest problem ikon współczesnych tworzonych na starych podobrazach, które dodatkowo były stylizowane na zabytkowe ikony i jako takie trafiały do muzeum. Niski poziom technologiczny wykonania tych wizerunków często prowadzi do szybkiej ich destrukcji,

⁵ Problem ten dotyczy nie tylko tzw. ikon z przemysłu, ale także przekazów sądowych i skarbowych. Obszernie na ten temat: [Jastrząb 2012: 4–9; Skibińska 2012: 7–8].

⁶ Możliwość taką wykorzystuje Muzeum Śląskie w Katowicach, przygotowując obecnie stałą ekspozycję ikon oraz opracowując katalog zbioru (160 ikon w całości pochodzących z działań służb celnych). Jak stwierdza kurator tej kolekcji Pani H. Olszewska-Jarema, pojawienie się ikon w zasobach śląskiego muzeum nie było decyzją świadomą, wyborem podyktowanym: „[...] tradycją, historią, kulturą, religią czy specyfiką regionu [...]”, a sam zespół zabytków nie: „[...] ma rangi zwartej kolekcji, tym samym nie stanowi przemyślanego, jednorodnego dorobku prac, lecz bazuje na zupełnej przypadkowości zatrzymanych obiektów”, to jednak został włączony do zasobów muzealnych i poddany opracowaniu naukowemu. Część tego zbioru po raz pierwszy został zaprezentowany śląskiej publiczności w 2008 r. Pozytywny odbiór wystawy, a także wysoka frekwencja uświadomiły autorom jak: „[...] duże jest zapotrzebowanie publiczności na ten rodzaj sztuki, odbieranej wciąż z niesłabnącym zainteresowaniem, czasem wręcz pietyzmem” [Olszewska-Jarema 2012: 77, 79, 87].

⁷ W 2009 r. Muzeum Sztuki w Łodzi przekazało w depozyt do Muzeum Ikon w Supraślu 194 obiekty zabytkowe (ikony i paramenta liturgiczne).

⁸ W danych opublikowanych w roku 2012 mowa jest o 100 obiektach cerkiewnych, elementach ikonostasu oraz 40 ikonach, przekazanych w depozyt do Lubaczowa, gdzie prowadzone są prace nad rekonstrukcją ikonostasu cerkwi w Radrużu [Jastrząb 2012: 4, 6].

stwarzając niemałe dylematy konserwatorskie. Czy warto bowiem angażować w ich ratowanie środki finansowe i czas, zdając sobie sprawę ze znikomej wartości tych „dzieł”?

Powyższa wypowiedź jest próbą przybliżenia problemów, jakie pojawiają się w momencie gromadzenia eksponatów, które – oprócz wartości duchowych – nie stanowią jednak większej wartości muzealnej, nie są także nośnikiem artystycznych idei. Weryfikacja pozytywnych, jak i negatywnych odcieni posiadania w kolekcji takiego zbioru nie jest prosta, zwłaszcza, że w ocenę wchodzi przedmioty użytku sakralnego. Niewątpliwie potrzebne są konkretne ustalenia, które pomogłyby regulować proces pozyskiwania takich zabytków. Ważne jest tutaj określenie granicy etycznej i prawnej wspomagającej przechowywanie i udostępnianie tego rodzaju muzealiów.

Bibliografia

I. Opracowania drukowane:

- Kurpik Wojciech
2010: *Losy ikon rosyjskich w XX stuleciu*, „Zeszyty Muzeum Warmii i Mazur, Ikona. Sacrum i piękno”, nr 6.
- Król Anna
2012: *Prezentacja kolekcji ikon Muzeum – Zamek Górków w Szamotułach*, „Ikonosfera. Zeszyty muzealne”, nr 1.
- Nikolska Małgorzata
2012: *Zbiory Muzeum Południowego Podlasia w Białej Podlaskiej*, „Ikonosfera. Zeszyty muzealne”, nr 1.
- Olszewska-Jarema Henryka
2012: *Ikony w kolekcji Muzeum Śląskiego w Katowicach*, „Ikonosfera. Zeszyty muzealne”, nr 1.
- Skibińska Katarzyna
2012: *Ikony w zbiorach muzeów polskich – prezentacja wyników kwerendy*, „Ikonosfera. Zeszyty muzealne”, nr 1.
- Stawecka Krystyna
2010: *Ikony w zbiorach muzeów polskich – Muzeum Sztuki w Łodzi, katalog wystawy*, Białystok 2010.

2012: *Muzeum Ikon w Supraślu – charakterystyka kolekcji*, „Ikonosfera. Zeszyty muzealne”, nr 1.

- Ustawa

2012: Dz.U.2012.0.987, Ustawa z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach; art. 23. Zmiana, sprzedaż lub darowizna muzealiów przez muzea państwowe i samorządowe.

II. Źródła niepublikowane:

- Jastrząb Przemysław

2012: „Ikony w Polsce (raport)”, Centrum Sztuki Sakralnej im. J. Nowosielskiego w Krakowie, Kraków (maszynopis w archiwum Muzeum Ikon w Supraślu).

Anna Nadolska-Styczyńska

Katedra Etnologii i Antropologii Kulturowej
Wydział Nauk Historycznych
Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

Sacrum w muzeum. Refleksje muzealnika

*Ten pan zgłupił chyba z wszyćkim
Łaps! i wyjął mnie z kapliczki
A na koniec tej sromoty
Gdzieś do miasta wywiózł potem.*

*Rzekła tego pana żona:
Świątka damy do salona.*

*A tam u nas jesień cicha
Kwiat umiera, pieśń usycha¹.*

Sacrum i profanum

Słowa tej popularnej przed laty piosenki Tadeusza Grześkowiaka wyjątkowo moim zdaniem pasują do tematu odbytego w Pieniężnie seminarium. Co prawda dotyczą ewidentnie prywatnej kradzieży, a nie przeniesienia zabytkowego zapewne tytułowego „Świątka” do muzeum, ale niewątpliwie opisują wyrwanie obiektu z jego naturalnego kontekstu kulturowego i całkowitą zmianę jego funkcji. Muszę przyznać, że tak jak chyba większość znanych mi osób, zapytana o prawo do przemieszczania obiektów zabytkowych do muzeów, nawet jeśli wyrwane one zostały ze sfery uznawanej za świętą, bez wahania odpowiedziałabym, potakując. Dzięki takim zabiegom wiele obiektów sakralnych przetrwało do naszych czasów. Od kościołów i kaplic poczynając, a na rzeźbach przedstawiających postacie świętych kończąc. Liczne dowody celowego niszczenia obiektów *in situ*, ich rabowania przez osoby postronne, czy też unicestwiania przez zwykły,

¹ Fragment tekstu piosenki Tadeusza Grześkowiaka, *Świątek*.

naturalny zniszczenia niesione przez upływ czasu, w pełni usprawiedliwia zmianę ich funkcji z sakralnej na muzealną. Zatem problemem nie jest według mnie sam fakt przenoszenia zabytku do muzeum, szczególnie w celu jego zabezpieczenia, ale sposób w jaki zostało to poczynione. Jestem zdania, że wszelki przymus w tym względzie powinien wywołać gorący sprzeciw i skuteczne przeciwdziałania. Bardzo wiele mówiono w tym kontekście o grabieżach wojennych i zdobywaniu zbiorów w obszarach pozaeuropejskich w następstwie działań o kolonialnym charakterze². Jednak problem ten nie omija pozyskiwania zabytków z obszaru Polski. Znane są przypadki, gdy decyzja o objęciu ochroną zabytku i jego przemieszczenie do muzeum wywoływała gorący sprzeciw jego użytkowników. Także w przypadku, gdy obiekt „wypadł” już ze sfery *sacrum*, gdy stracił swoje znaczenie szczególne. Warto tu zwrócić uwagę na fakt powszechnego przejścia przez humanistykę rozróżnienia sfer *sacrum* i *profanum*. Przypomnijmy, że Emil Durkheim uznał ten podział za cechę wspólną wszystkich wierzeń religijnych [Durkheim 1990: 33], że myślenie religijne dzieli świat na sferę obejmującą wszystko to, co święte i drugą, obejmującą to, co świeckie. Mircea Eliade twierdzi, że *sacrum* jest wręcz przeciwieństwem *profanum*. Istotą tego pierwszego jest *hierofania*, czyli objawienie, manifestacja świętości. Zatem świeckość i świętość to dwa odrębne rodzaje „bycia w świecie” [Eliade 2008: 7–11]. Wiemy jednak dobrze, że te sfery przenikają się wzajemnie. A w dzisiejszym, ponowoczesnym świecie jest to szczególnie widoczne³. Nikomu bowiem nie udaje się całkowicie „odrzuć odniesienia religijnego” [Eliade 2008: 20].

Warto jednak moim zdaniem postawić sobie także pytanie, czy to rzeczywiście tylko muzealnicy wyrывают te obiekty ze sfery *sacrum*. Sami wielokrotnie mniej lub bardziej świadomie naruszamy sfery świętości. W początku czerwca 2014 roku wybrałam się do łódzkich Łagiewnik, gdzie

² Jest to jeden z podstawowych nurtów nowego patrzenia na muzeum i rozważań studiów postkolonialnych. Łączy się bezpośrednio z postulatami oddania głosu „samym zainteresowanym” czyli twórcom prezentowanej kultury. Prowadzenia z nimi dialogu, szerokiej i ścisłej współpracy konsultacyjnej itp. Porównaj między innymi: [Dellis 2005: 379–400; Price brw: *Cultures en dialogue: option pour les musées du XXI siècle*, „Les actes de colloques en ligne du musée du quai Branly. Historire de l’art et anthropologie”, <http://actesbranly.revues.org/352>; data dostępu 15.10.2014]; Clifford 1997: 107–146; Philips brw: *The Mask Stripped Bare by its Cuurators: TheWork of Hybridity in the Twenty-First Century*, „Les actes de colloques en ligne du musée du quai Branly. Historire de l’art et anthropologie”, <http://actesbranly.revues.org/336>; data dostępu: 15.10.2014].

³ Pisał o tym szerzej Jacek Jan Pawlik: [Pawlik 2000: 79–88].

poza największym w Polsce rezerwatem leśnym znajdującym się w obrębie miasta znajduje się klasztor oo. Franciszkanów z cudami słynącym obrazem św. Antoniego. Trafiłam na odpust i towarzyszący mu olbrzymi odpustowy jarmark, na którym można było kupić wszystko, poza dewocjonaliami. Każdy z nas spotkał się kiedyś z przypadkiem turystycznego odwiedzania kościołów w strojach niewłaściwych albo podczas Mszy Świętej; z przechowywaniem w szufladowym bałaganie różańców i książeczek do nabożeństwa stanowiących już wyłącznie pamiątkę po babci itd. Jacek Jan Pawlik w jednym z tekstów, powołując się na C. Rivière, pisze: „[...] w ostatecznym rozrachunku *sacrum* zależy od tego, w co kto wierzy” [Pawlik 2000: 88]. I jest to stwierdzenie moim zdaniem bardzo istotne dla dalszych rozważań.

Przeniesienie do muzeum obiektów, które zostały zdesakralizowane już przez samych właścicieli/użytkowników uważam za jak najbardziej właściwe. I znowu nasuwa mi się konkretny przykład. Pamiętamy wszyscy, że jeszcze kilkanaście lat temu nie było możliwości zakupu na wsi obrazu świętego. Można go było otrzymać w darze. Pieniądze otrzymane w efekcie takiej transakcji były nazywane judaszowymi srebrnikami. Dzisiaj zapłacić trzeba, i to czasem niemało, za każdy obrazek dewocyjny. Straciły one swoje znaczenie sakralne na rzecz funkcji użytkowo-wymiernej. Potwierdza to tylko moją tezę, że działania ratownicze w czasach narastającej sekularyzacji są uzasadnione, a nawet konieczne. Dotyczy to także przenoszenia do muzeów obiektów związanych ze światopoglądami innych obszarów. Także pozaeuropejskich. Na przykład obiekty związane z afrykańskimi wierzeniami tradycyjnymi, które straciły już swoje znaczenie sakralne, chociażby w związku z postępującą islamizacją albo przyjęciem zasad religii chrześcijańskich, prędzej czy później trafiłyby przecież i tak na śmietnik bądź zostały oddane lub sprzedane do prywatnej, niedostępnej dla nauki kolekcji.

Wspomniane spotkanie seminaryjne przypomniało, i uświadomiło mi w pełni, że granica rozdzielająca *sacrum* i *profanum* bywa „nieszczelna” w obie strony. Obiekt, który pozornie utracił cechy *sacrum*, może nagle, czasem zupełnie niespodziewanie i je odzyskać, tak jak człowiek areligijny ma „zakorzenioną” możliwość odzyskania religijnego doświadczenia życia” [Eliade 2000: 232–233].

Jednak dopiero konkretne przykłady nagłego „odradzania się” uczuć religijnych wobec podejmowanych działań muzealnych i ochronnych pozwalają w pełni pojąć konsekwencje takich zjawisk. Warto pamiętać o sytuacjach,

kiedy obiekty muzealne „wracały” do sfery *sacrum* w sposób nieoczekiwany. W historii łódzkiego muzeum etnograficznego funkcjonuje od lat opowieść, kiedy w latach 40–50 na wystawie etnograficznej ustawiono kapliczkę z wizerunkiem Matki Boskiej. Pewien zwiedzający ukląkł przed nią i zaczął się modlić, co ściągnęło zresztą burzę na ówczesną dyrektorkę muzeum⁴. Z dużą ciekawością wysłuchałam więc na omawianym spotkaniu podobnych przykładów nadawania ekspozycji cech miejsca związanego z kultem prezentowanych na niej obiektów czy też nagłego protestu mieszkańców wobec decyzji objęcia ochroną muzealną zapomnianego obrazu albo zaniedbanej, opuszczonej kapliczki.

Warto poruszyć w tym miejscu także sprawę swoistej „sakralizacji” obiektów muzealnych. Muzeum świątynie – to motyw przewijający się przez liczne publikacje dotyczące muzealnictwa⁵. Przypomina się tu zazwyczaj Świątynię Sybilli Izabelli Czartoryskiej, wskazuje kojarzący się z miejscem kultu specjalny nastrój budowany w muzeach: kaptcie, ściszone głosy, odświętność stroju itp. Muzea były traktowane jako świątynie sztuki, świątynie pamięci narodowej, mauzolea itd. Były to jednak tylko pozory. Brakowało tu bowiem głównej cechy sfery *sacrum*, a mianowicie *hierofanii*, czyli przejawów świętości.

Jak przechowywać i wystawiać?

Kolejnym problemem poruszonym podczas spotkania był sposób przechowywania i prezentowania przejętych obiektów związanych z wierzeniami. Moim zdaniem winien on w sposób maksymalnie wierny starać się odtworzyć pierwotny kontekst kulturowy zabytku. Wiadomo, że tak samo niedopuszczalne jest pokazywanie afrykańskich masek jako przykładu „barbarzyńskich” wierzeń, jak tworzenie muzeum komunizmu w dawnym kościele czy cerkwi. Dzisiaj samo pokazywanie obiektów afrykańskiego czy amerykańskiego kultu jako eksponatów sztuki wzbudza szerokie dyskusje. Niewątpliwie jest to dziedzictwo światowej kultury, posiadające szerokie, często wybitne walory artystyczne. Jednak obiekty te tracą całkowicie swoje pierwotne funkcje. Podobnie jest z ołtarzami średniowiecznymi ustawianymi tryptykami w galeriach sztuki europejskiej czy też dawnymi

⁴ Opowieść potwierdzona przez moich starszych kolegów – muzealników, pracowników tego muzeum.

⁵ Między innymi: [Sedlmay 2005: 47–51], [Żygulski, 1980: 57, 77].

rzeźbami sakralnymi prezentowanymi w muzeach etnograficznych. I znowu problemem dla mnie bardzo istotnym jest nie tyle to, co się pokazuje, ile w jaki sposób. Należy bardzo uważać i zadawać sobie wielokrotnie pytanie, czy wybrany przez nas sposób ekspozycji lub interpretacji nie narusza zasad obowiązującej w konkretnej kulturze. Czy jest on zgodny z wizją pierwotnych użytkowników prezentowanego eksponatu. Warto – o tym mówią najnowsze trendy muzealnicze – pytać o to ich reprezentantów⁶. Jak jednak w Polsce środkowej znaleźć nagle przedstawiciela Czukczów czy Kawirondo? Przecież bez sensu byłoby pytać przedstawicieli jakiejś innej kultury lub grupy etnicznej z Azji czy Afryki. No więc co robić? Nie wystawiać wcale? W sposób oczywisty nasuwa się tu pytanie o zbiory sztuki prehistorycznej, starożytnej itd. Kto ma decydować o tym, czy dany obiekt sakralny ma się znaleźć na wystawie, czy nie? Czy nie narusza jakiegoś tamtejszego tabu? Czy wobec tzw. kultur umarłych rozważania takie mają większy sens? Archeologia prezentuje więc zazwyczaj przedmioty kultu bez takich oporów. Wystarczy wspomnieć choćby wystawy Muzeum Egipskiego w Kairze.

Rzeczywistość uczy, że w pewnych sytuacjach musimy mówić za innych. Powinniśmy to jednak czynić z namysłem i w miarę możliwości nie polegać jedynie na własnych przekonaniach. Konieczne jest w tych przypadkach konsultowanie się z osobami, które są uznawane za autorytety w danych obszarach wiedzy antropologicznej. W pełni popieram zalecenia ICOM i Kodeksu Etyki dla Muzeów w kwestii konieczności brania pod uwagę wrażliwości potencjalnych odbiorców wystawy w odniesieniu do obiektów reprezentujących ich kultury⁷. Pracując przez wiele lat w Muzeum Archeologicznym i Etnograficznym w Łodzi i opiekując się zabytkami pochodzącymi z obszarów pozaeuropejskich, wielokrotnie zastanawiałam się nad

⁶ Ciekawe przykłady i doświadczenia takich rozwiązań opisuje między innymi James Clifford w odniesieniu do muzeów kanadyjskich: The University of British Columbia Museum of Anthropology, The Kwaghiulth Museum and Cultural Centre on Quanda Island, The Royal British Columbia Museum, The U'mista Cultural Centre on Alert Bay [Clifford 1997: 107–146].

⁷ Punkt 4.3 dotyczący „Wystawiania przedmiotów „drażliwych”” mówi: „Szczątki ludzkie i przedmioty związane z kultem religijnym należy wystawiać zgodnie z zasadami postępowania profesjonalnego, licząc się z interesami oraz wierzeniami członków społeczności i grup etnicznych lub religijnych, z których one się wywodzą. Należy je przedstawiać z największym wyczuciem taktu i z poszanowaniem godności ludzkiej wspólnej dla wszystkich ludzi” [http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Codes/poland.pdf; data dostępu 15.10.2014] tłumaczenie prof. dr. hab. Stanisława Waltosia.

sposobem prezentacji obiektów związanych z kultem. Wobec braku możliwości konsultacji z „native people” pytałam o sposób i możliwość eksponowania tych zabytków na wystawie specjalistów z danego zakresu antropologii i starałam się nie naruszać wiadomych mi sfer tabu. Oczywiście problem ten pojawił się w polskim muzealnictwie dość późno, bo pod koniec lat 90. XX wieku. Nie mam zatem pewności, czy moje działania były w tym zakresie wystarczające. Niemniej jednak wprowadziłam ten zakres refleksji do mojej działalności wystawienniczej.

Problem ten spotykamy często, także w odniesieniu do naszej rodzimej kultury. Zdarzają się w naszych muzeach sposoby prezentacji i przechowywania obiektów powiązanych z *sacrum*, które wzbudzają, albo mogą wzbudzać co najmniej mieszane uczucia. W jednym z interesujących i uznanych muzeów etnograficznych, na ekspozycji stałej dotyczącej sztuki ludowej prezentowana jest dawna rzeźba postaci Chrystusa Ukrzyżowanego, podwieszona w gablocie na żyłkach za pozbawione rąk ramiona. Bywam w tej placówce dość często i za każdym razem widok ten budzi moje obiekcje. Podobnie mieszane uczucia rodzi we mnie widok szaf wypełnionych postaciami „Frasobliwych”, czy też postaci Madonny z Dzieciątkiem, z których niejedna do niedawna była obiektem kultu otoczonym czcią i miłością mieszkańców wsi. Rozumiem zatem istotę i potrzebę podejmowania próby zachowania swoistej atmosfery *sacrum* w odniesieniu do wszelkich obiektów powiązanych z kultem, a znajdujących się w zbiorach muzealnych.

Równie ważnym według mnie problemem jest sprawa właściwej konserwacji obiektów etnograficznych powiązanych z kultem i religijnością. Poddane tradycyjnym, oczyszczającym zabiegom konserwatorskim tracą często one swój kontekst kulturowy. Dotyczy to tak obiektów pochodzących z Afryki czy Ameryki Południowej, jak naszych rodzimych „świętych obrazów” – przemalowywanych, popękanych, których powierzchnie są odymione od świeczek, a ramy oklejone obrazkami dewocyjnymi. Oczyszczenie niewątpliwie poprawia ich stan zachowania, ale zarazem pozbawia pewnej swoistej aury związanej z wiejską religijnością⁸.

⁸ Zagadnienie to coraz częściej stanowi obiekt zainteresowania środowiska muzealniczego. Porównaj między innymi projekt: *Ethics and practice of conservation. A handbook for the conservation of ethnographic heritage and artifacts made with different materials*: [<http://www.aiccm.org.au/events/ethics-and-practice-conservation-call-papers>; dostęp 15.12.2014].

Muzea a szczątki kostne

Ostatnim problemem, który od pewnego czasu wzbudza moje szczere wątpliwości to diskutowany burzliwie na spotkaniu temat przechowywania w instytucjach naukowych i muzeach ludzkich szczątków kostnych. Będąc od dziecka związana ze środowiskiem archeologów, przyzwyczajona byłam do prezentowania na ekspozycjach muzealnych wyposażenia grobów. Znane mi było żartobliwe powiedzenie, że „Nic tak nie ożywia wystawy jak trup w gablotce”. Wątpliwości co do zasadności tego typu działań wzbudził we mnie jednak wiele już lat temu, widok kilkunastu egipskich mumii wyłożonych w gablocie studyjnej w jednym z muzeów holenderskich. Zaczęłam się wówczas zastanawiać nad zasadnością tego typu prezentacji. Kodeks etyki dla muzeów ICOM mówi wyraźnie, że tak szczątki ludzkie, jak obiekty związane z kultem należy prezentować na ekspozycjach „z największym wyczuciem taktu i z poszanowaniem godności ludzkiej wspólnej dla wszystkich ludzi” [*Kodeks...*]. Jestem zdania, że należy tych zasad przestrzegać. Bez względu na to, czy przewidujemy, że na wystawę trafi przedstawiciel reprezentowanej grupy etnicznej lub spadkobierca jej tradycji czy też nie.

Jest to jedyny przypadek, poza bezpośrednim zagrożeniem zniszczenia obiektu, w którym winno się moim zdaniem prezentować na ekspozycji w miejsce oryginalnych obiektów muzealnych ich kopie i rekonstrukcje. Rozumiem, że dla celów naukowych, szczątki ludzkie muszą być w instytucjach naukowych przechowywane. Pozwala to prowadzić badania genetyczne, antropologiczne i inne, co z kolei pozwala odtworzyć nasze dzieje, poznać choroby trapiące naszych przodków, ustalać ich kod genetyczny itd. Natomiast należy moim zdaniem zweryfikować nasz stosunek do prezentacji tych obiektów na muzealnych ekspozycjach i ich „unaoczniania” szerokiej publiczności. Nie są to sprawy oczywiste. Teoretycznie, dla przedstawiciela religii katolickiej to, co się dzieje z jego ciałem po śmierci nie powinno mieć znaczenia. Wiemy jednak że nie są to sprawy Polakom obojętne. Tym bardziej należy zweryfikować zasady postępowania ze szczątkami przedstawicieli nacji i religii, dla których problem ten ma znaczenie doktrynalne.

Jako organizatorce spotkania jest mi dość niezręcznie oceniać jego przydatność. Jednak mnie osobiście, jako muzealnikowi, seminarium pozwoliło skonfrontować własne przekonania i przeczucia z poglądami i doświadczeniami kolegów. I cieszę się, że spotkania takie będziemy odbywać systematycznie, poświęcając każde z nich innemu muzeologicznemu problemowi.

Bibliografia

I. Opracowania drukowane:

- Clifford James
1997: *Four Northwest Coast Museums: Travel Reflections*, [w:] J. Clifford, *Routes, Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Harvard University Press, Cambridge–Massachusetts–London.
- Dellis Clémentine
2005: *Swobodne spadanie – stopklatka. Afryka, wystawy, artyści*, [w:] *Muzeum sztuki. Antologia*, red. M. Popczyk, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS.
- Durkheim Emile
1990: *Elementarne formy życia religijnego*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Eliade Mircea
2008: *Sacrum a profanum. O istocie sfery religijnej*, przeł. B. Baran, Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.
- Pawlik Jacek Jan
2000: *Sacrum ponowoczesności*, [w:] *Czy sacrum jest jeszcze święte?*, red. Z. Kunicki, Olsztyn: „Hosianum”.
- Popczyk Maria (red.)
2005: *Muzeum sztuki. Antologia*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS.
- Sedlmayr Hans
2005: *Muzeum*, [w:] *Muzeum sztuki. Antologia*, red. M. Popczyk, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS.
- Żygulski Zdzisław, jun.
1980: *Muzea na świecie. Wstęp do muzealnictwa*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

II. Strony internetowe:

- *Ethics and practice of conservation. A handbook for the conservation of ethnographic heritage and artifacts made with different materials*: [<http://www.aiccm.org.au/events/ethics-and-practice-conservation-call-papers;data> dostęp: 15.12.2014].
- *Kodeks etyki dla muzeów ICOM*, http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Codes/poland.pdf; data dostępu 15.10.2015] (tłumaczenie prof. dr. hab. Stanisława Waltosia).

-
- Philips Ruth B.

The Mask Stripped Bare by its Cuurators: The Work of Hybridity in the Twenty-First Century, "Les actes de colloques en ligne du musée du quai Branly. Historire de l'art et anthropologie", <http://actesbranly.revues.org/336>; data dostępu: 15.10.2014].

- Price Sally

Cultures en dialogue: option pour les musées du XXI siècle, "Les actes de colloques en ligne du musée du quai Branly. Historire de l'art et anthropologie", <http://actesbranly.revues.org/352>; data dostępu 15.10.2014].



SUMMARY

The Sacrum in the Museum

Discussions on Violations of the Sanctity Realm

In June 2014, at the Divine Word Missionaries Seminary in Pieniężno, researchers of various specialties, representing disciplines within the scope of humanities and biological sciences, gathered in order to discuss a recurrent problem for museologists, directly affecting the daily work of museums. Namely, acquiring objects which cultural function was associated with a broadly understood sphere of the sacred, by both museums and strictly scientific institutions. The meeting was organized by: Department of Ethnology and Cultural Anthropology of Nicolaus Copernicus University in Toruń, Missionary-Ethnographic Museum of the Seminary of the Divine Word in Pieniężno, and Divine Word Missionaries Seminary in Pieniężno. The meeting was framed as seminars held in a plenary session divided into two consecutive panels. The first one concerned objects uprooted from the sphere of the sacred and placed in museums, whereas the second addressed the problem of human skeletal remains stored in museums and research units. Scientific management of the event was performed by: Assistant Professor (NCU) Anna Nadolska-Styczyńska and Associate Professor at the University of Warmia and Mazury in Olsztyn Jacek Jan Pawlik SVD. Secretary of the seminar was Renata Lesner-Szwarc (MA at NCU).

13 people participated in the meeting and they represented a variety of disciplines: ethnology/cultural anthropology, the study of open-air museums, museology, physical anthropology, archeology and theology. Seminar guests were invited to produce brief notes of the meeting which would indicate the main theses of their thinking as well as an overall impression after

discussions. Unfortunately, for various, often independent reasons, not all participants responded to the invitation, and in the end, no text representing natural sciences has reached the editor. In contrast, I was happy to accept a proposal from a researcher who, for accidental personal reasons, could not take part in our discussions, but decided to present her stance and reflections in the form of a comprehensive article.

Yet, all the conference texts we received are now before you in this part of our magazine. I hope that they will, in some measure, explain the nature of the meeting and the discussions we had, or moderately present main theses developed by the representatives of humanities.

WOKÓŁ JEDNEJ WYSTAWY

Erica Lehrer

Concordia University Montreal

Niepokojące pamiątki: kurator i muzeum w strefie konfliktów kulturowych

Muzea, zwłaszcza muzea etnograficzne, to miejsca testowania granic tolerancji większości wobec kultur mniejszościowych oraz tolerancji tych kultur wobec siebie i innych.

Reesa Greenberg [2002: 125–137]

Wśród wielu obszarów historii, które Polska musi wydobyć na światło dzienne, starając się zrozumieć sama siebie i rozpoznać swą postawę wobec bliskich „innych”, jeden wydaje mi się bardzo obiecujący i o kluczowym znaczeniu: interakcja pamięci żydowskiej i polskiej.

Diana Pinto [1996: 80]

5 września 2010

Szanowny Panie Ministrze,

Właśnie wróciłam z Polski, dokąd zostałam zaproszona na katolickie wesele moich przyjaciół. Podczas wizyty w Zakopanem (Krupówki) widziałam w licznych kramach wiele przykładów bardzo niepokojących pamiątek. Były to rzeźbione w drewnie figurki przedstawiające religijnych Żydów, w tradycyjnych szabasowych i świątecznych strojach, z tradycyjnymi nakryciami głowy. Wszyscy byli okropni, z przesadnie wydłużonymi nosami i workami pełnymi złotych monet. Są to znane antysemityczne wizerunki Żydów, przez pokolenia używane w celu ich demonizowania. Zszokowało mnie to i zasmuciło. Podobne rzeźby zobaczyłam na rynku w Krakowie i byłam niezmiernie zdumiona, widząc podobne figurki, z innych materiałów, dostępne w sklepiku z pamiątkami na krakowskim lotnisku. [...]

Z poważaniem

Dr Rivka Robinson¹

¹ Pseudonim. Jest to fragment listu wystosowanego przez izraelską turystkę do polskiego ministra turystyki. Poznałam autorkę na konferencji i przekazała mi ona kopię swej korespondencji [przekład za: Lehrer 2004: 175].



Fot. Marcin Wąsik

Pamiętka, zabawka, talizman to dwujęzyczna, polsko-angielska wystawa, w której kontrowersyjne polskie figurki przedstawiające Żydów wykorzystano, by pobudzić dialog na poziomie wewnątrz – i międzyetnicznym oraz poddać analizie jego ograniczenia². Odbywała się w krakowskim Muzeum Etnograficznym im. Seweryna Udzieli od 25 czerwca do 14 lipca 2013 roku. Figurki te – stanowiące przeszło stuletnią tradycję, która gwałtownie zyskała na popularności, gdy zaczął się rozwijać post-socjalistyczny rynek turystyczny [Lehrer 2013: 159–175] – istnieją w kontekście rozbieżnych wersji pamięci o żydowskiej historii Polski [Zimmerman 2003]. Podczas gdy polski dyskurs w większości prezentuje albo nostalgiczne wizje etnicznego współistnienia, albo też ambiwalentny wizerunek Żydów jako grupy w istocie nie poddającej się asymilacji, Żydzi pamiętają swoje wykluczenie, prześladowania, morderstwa i wywłaszczenie przez Polaków, których kulminacją – lecz bynajmniej nie zakończeniem – był Holokaust.

² Internetową wersję wystawy można zobaczyć pod adresem www.luckyjews.com. Krótkie omówienie zastosowanej w tym wypadku partycypacyjnej strategii kompletowania zbioru [zob. Lehrer, Ramsay 2013].

Najeżony trudnościami obszar stosunków polsko-żydowskich w znacznym stopniu obejmuje kwestie współuczestnictwa, heroizmu, bycia ofiarą oraz lojalności podczas II wojny światowej i bezpośrednio po jej zakończeniu, a także popieranym przez rząd antysemitycznym kampanii w czasach komunizmu. Od lat 60. XX wieku „stosunki” te odgrywały ważną rolę przede wszystkim w sferze symbolicznej, w tworzeniu wizerunku obcego, który okazał się niezwykle trwały. Utwierdzany w opowieściach i wizerunkach wraz z upływem czasu uległ wzmocnieniu, także pod wpływem oddziaływania socjalistycznej historiografii, międzypokoleniowych przemilczeń oraz na skutek braku kontaktu między tymi grupami, choć po upadku komunizmu w 1989 roku zaczął się proces trudnych rewizji historycznych. Równocześnie w ciągu dwóch ostatnich dziesięcioleci Żydzi i Polacy³ zaczęli też na nowo spotykać się za pośrednictwem żydowskiej turystyki, której początki zbiegły się z demokratyczną transformacją. „Kultura żydowska” jest w Polsce coraz szerzej publicznie fetowana w postaci festiwali, a także innego rodzaju oferty artystycznej, teatralnej i kulinarnej oraz innych formach kultury poddanej utowarowieniu [zob. Gruber 2004; Lehrer 2013].

We współczesnych polskich rozważaniach nad „rachunkiem sumienia” z historii względem żydowskiej mniejszości figurki Żydów można potraktować jako rodzaj odgromnika, ponieważ łączą dawne konflikty z dzisiejszą kulturą. Wśród Żydów przyjeżdżających do Polski w poszukiwaniu korzeni lub w celu zwiedzania miejsc związanych z Holocaustem budzą silne emocje, podczas gdy Polacy reagują na nie częściej obojętnością lub ich bronią, uważając za nieszkodliwe, a nawet pochlebne [Lehrer 2013]. Setki figurek Żydów są dostępne na straganach i w sklepach dla turystów, lecz także na półkach lub przy kasach w restauracjach, sklepach i na stacjach benzynowych w całym kraju. Podczas gdy katoliccy Polacy mogą traktować figurki jako folklorystyczne bibeloty odnoszące się do barwnej przeszłości albo talizmany przynoszące finansowy sukces, dla wielu Żydów w ich śmiesznych pozach, przerysowaniu pewnych cech wyglądu i złotych monetach, które nowsze figurki często ściskają w garści, pobrzmiwają stare antysemityczne

³ Brak jest nie budzącego wątpliwości słownictwa do opisu różnic między omawianymi grupami etnicznymi bez wzmocniania stereotypu Polaka jako katolika. Niektórzy Polacy są Żydami (albo: niektórzy Żydzi Polakami), a najważniejsze konflikty nie przebiegają dokładnie zgodnie z linią podziału na Polaków nie-Żydów i Żydów dowolnej narodowości. Posługuję się wyrażeniem „Żydzi i Polacy” pamiętając o tych problemach.

stereotypy. Między tymi krańcowymi postawami mieści się bardzo wiele zróżnicowanych perspektyw: w czasach schyłkowego komunizmu niektórzy postępowi Polacy wyrażali za pomocą przedstawiających Żydów figurek swój filosemityzm i opór przeciwko propagowanej przez rząd kulturowej jednorodności czy etnicznemu nacjonalizmowi; inni – z niektórymi Żydami włącznie – nadal podziwiają je jako poruszające ikony pamięci utraconego świata. Pomimo ich kulturowego i emocjonalnego potencjału, publicznej dyskusji na ich temat brak⁴.

W niezacytowanym fragmencie przytoczonego listu do polskiego ministra turystyki urodzona w Izraelu Brytyjka opisuje swych pochodzących z Polski żydowskich dziadków i ich rodziny, zamordowane w obozach koncentracyjnych podczas Holokaustu. Podkreśla, że figurki są obraźliwe i rasistowskie, utwierdzają antysemityzm i zawiść, a za podstawę mają mit, a nie prawdę. Domaga się, by objąć je prawnym zakazem, usunąć z półek wszystkich straganów oraz powstrzymać ich produkcję⁵.

Jak widać na podstawie tego listu, figurki ucieleśniają kluczowe rozbieżności między perspektywą polską a żydowską, wyznaczając nieprzekraczalną granicę. Zauważyłam w nich jednak jeszcze inny potencjał: mogłyby stać się czymś takim jak laska mówcy: generatorem opowieści, narzędziem pomagającym doprecyzować uczucia i sformułować pytania, katalizatorem dyskusji⁶. Często brałam ze sobą taką figurkę na wykład o dziedzictwie polskich Żydów i „puszczałam” wśród widowni, wywołując bardzo zróżnicowane i silne reakcje.

Zatem zamiast uciszać te niezwykle silnie działające przedmioty – czego domaga się autorka przytoczonego listu – chciałam sprawić, by przemówiły. Starłam się poszerzyć rozumienie figurek, które przedstawiła autorka listu, sprawić, by były jeszcze bardziej niepokojące. Chciałam nie tylko wskazać, że zniekształcają przedstawianych i odbierają im powagę,

⁴ W 2012 dwa artykuły autorstwa polskich intelektualistów ukazały się w największych dziennikach, utwierdzając mnie w przekonaniu, że sytuacja dojrzała już do wystawy: Tokarska-Bakir, *Żyd z pieniążkiem podbija Polskę* i Keff, *Żyd o imieniu Żyd*.

⁵ Odpowiedź polskiego ministra turystyki można przeczytać na www.luckyjews.com oraz w katalogu towarzyszącym wystawie [Lehrer (ed.) 2014].

⁶ Laska mówcy to przedmiot szeroko używany w tubylczych demokracjach, stanowiący „symbol władzy [dzierzącego go człowieka] i jego prawa do publicznego przemawiania” i posiadający „wielką wartość obrzędową i duchową”. W bliższych nam czasach przedmiot został zapożyczony przez różne grupy, by pobudzać dyskusję oraz jako pomoc w rozwiązywaniu sporów. Za: Wikipedia, „Talking stick”.

osłabiając ich pozycję, ale także zwrócić uwagę na sposób, w jaki figurki Żydów mogą „produktywnie zaburzyć” potoczne rozumienia, jak to, że żydowskość (czy antysemityzm) całkowicie należą w Polsce do przeszłości; że uprzedmiotowienie etniczności ma wyłącznie destrukcyjny charakter; że „Polacy” i „Żydzi” to dwie rozłączne wspólnoty; że turystyczne gadżety to powierzchowne formy ekspresji kulturowej, zupełnie pozbawione znaczenia etnograficznego⁷. Z mojej perspektywy te przedmioty są niepokojące w *niepowtarzalny sposób* – jak dla perłopława ziarno piasku, wokół którego narosnąć mogą perły zrozumienia. Figurki to „suweniry” w wielu różnych znaczeniach: tanie bibeloty o redukcjonistycznym charakterze, uspokajające stereotypowością – zwykły kicz, a równocześnie niepokojące przypomnienie, nośniki pamięci budzącej tarcia i sprzeciw, probierz miejsca, czasu, różnicy. Jako kuratorka chciałam zaangażować emocjonalny i mnemoniczny potencjał tych przedmiotów i otaczających je konfliktów, by wykreować przestrzeń „kuracji”, gdzie zwiedzający mogliby uczestniczyć w wytwarzaniu autorefleksyjnej i intersubiektywnej wiedzy o samych figurkach, o ludziach i ich wspólnotach, dla których mają one znaczenie, o samych sobie w kontekście historii⁸.

Muzeum

Wystawa *Pamiątka, zabawka, talizman* odbyła się w krakowskim Muzeum Etnograficznym im. Seweryna Udzieli. Mieszczące się na skraju historycznej dzielnicy żydowskiej, lecz poza „żydowskimi” trasami turystycznymi, to generalnie dziewiętnastowieczne muzeum (założone w 1905 roku) posiada imponującą kolekcję żydowskich figurek (a także przebrań Żydów wykorzystywanych w polskich chrześcijańskich obrzędach ludowych). W istocie to

⁷ *Tschotschke*, jidysz: niewielki przedmiot o przeznaczeniu raczej dekoracyjnym niż funkcjonalnym, bibelot.

⁸ Podążam tutaj za inspiracją pracami Marianne Hirsch i Michaela Rothberga, z których wynika, że pamięć jest **twórcza i generatywna**, a zwłaszcza, że wspomnienia podlegają **wymianom** i bywają **przejmowane** od „pierwotnych właścicieli”, leżąc u podstaw poczucia wspólnoty i solidarności nowego rodzaju. Jako **kuratorka** wystawy chciałam wykorzystać kontrowersyjne przedmioty w przestrzeniach zachęcających do partycypacji, by stały się platformą **ożywienia pamięci**, wywołując **dyskusję**, pozwalając na **wyrażenie zastrzeżeń**, a także **uczenie się** ponad granicami tworzącymi różnice. Partycypacyjne wystawy są dla mnie techniką umożliwiającą **dostęp** do wspomnień, które zostały zmarginalizowane, **uporządkowanie** ich na nowo i **rozpowszechnienie** w taki sposób, by **przecinały** one społeczności, a zarazem **łączyły** je ze sobą.

właśnie te eksponaty pokazywane na stałej wystawie muzeum stanowiły najważniejszą inspirację mojego kuratorskiego snu.

Muzea etnograficzne bywały krytykowane z perspektywy postkolonialnej za przedstawianie wiedzy opartej na wytwarzaniu obcości, rasizmie, esencjalizmie etnicznym i myśleniu ewolucjonistycznym w służbie imperium [zob. np. Clifford 2000; Karp, Lavine 1991; Price 2007]. Współczesne kraje Europy Wschodniej nie miały kolonii (a nawet niepodległości), w związku z czym posiadały jedynie kolekcje „obce” o dość fragmentarycznym charakterze. Miejskowa etnografia koncentrowała się w związku z tym na lokalnych chłopach: wewnętrznym, klasowym „obcym”, którego wychwalano równocześnie jako źródło i istotę własnej tożsamości kulturowej [Klekot 2013: 68–72]. Dokumentowano chłopską technologię, sztukę, obrzędy i mądrość jako empiryczne (a później, za czasów komunizmu, ideologicznie poprawne) podstawy monoetnicznej „kultury narodowej”, która stanowić miała fundament tożsamości narodowej i służyć konsolidacji społeczeństwa [Stauter-Halstead 2001; Robotycki 1995: 69–86; Kroh 2001: 391–397].

W krakowskim muzeum etnograficznym, gdzie aktualnie prezentowana stała ekspozycja kultury ludowej pochodzi z 1968 roku – roku największej popieranej przez rząd kampanii antysemitkiej kampanii, która poprzez wymuszoną emigrację zdziętkowała ocalałą po wojnie mniejszość żydowską – Żydzi ukazani zostali w najlepszym wypadku jako marginalny element narodu wyobrażonego przez wystawę [Szczurek (ed.) 2012]⁹. Polska wyłaniająca się ze zdjęć i artefaktów ilustrujących społeczne i gospodarcze życie wsi, z gablot ze strojami ludowymi, a przede wszystkim z zawartości obszernych galerii poświęconych obrzędowi dorocznemu, to Polska słowiańska i katolicka¹⁰. Żydzi pojawiają się przede wszystkim tak, jak byli widziani przez swych etnicznie polskich sąsiadów: w postaci kostiumów i masek noszonych przez kołędników, lalek w szopkach, kukieł Judasza, które wieszano, bito, palono i topiono na Wielkanoc, a także w postaci

⁹ Wystawa na drugim i trzecim piętrze, prezentująca życie na wsi, stroje i zwyczaje, została otwarta w styczniu 1969 roku. Wystawa na parterze prezentująca wnętrza mieszkalne i innego rodzaju użytkowe powstała w 1951 roku.

¹⁰ Tylko w pięciu działach z ponad czterdziestu sekcji tematycznych ilustrujących życie polskiego ludu pojawia się temat Żydów (w postaci pojedynczych przedstawień w szerszym kontekście); ich nieobecność rzuca się w oczy zwłaszcza na ekspozycjach o muzyce ludowej, wycinance, czy karczmie – dziedzinach, w których Żydzi byli wyraźnie widoczni, ważni i obecni w ludowej pamięci.

figurek – Żydów-zabawek grających na instrumentach muzycznych, czytających niezrozumiałe teksty albo kołyszących się czy podskakujących w komicznym naśladownictwie chasydzkiej modlitwy¹¹.

Króciutkie opisy tych obiektów – tam, gdzie w ogóle się pojawiają – mają postać zróżnicowaną, od krótkich, fachowych interpretacji sfery symbolicznej, ukazujących Żyda jako magicznego mediatora chłopskich kosmologii, po podpisy zawierające wyłącznie jedno polskie słowo „Żyd”. Z ekspozycji przebija poczucie oczywistości. Ton podpisów, a także informacje w nich zawarte oraz te, które się nie pojawiają, konstruują widza jako Polaka i katolika: to rzeczywistość znana, niekwestionowana i znajdująca w ekspozycji samopotwierdzenie [Strong 1997: 42–56]¹². Publikacja muzealna poświęcona drewnianym zabawkom wspomina o „zachwycie” i „rozbawieniu”, które widz może odczuwać na ich widok, lecz nie o bólu, wstydzie, urazie czy choćby pobudzeniu pamięci¹³.

W muzeum etnograficznym figurki Żydów nie tylko znajdują się poza historią i polityką, szczęśliwie nietknięte szeroką dyskusją o przeszłości i teraźniejszości stosunków polsko-żydowskich od piętnastu lat toczącą się w polskim społeczeństwie; pozostają też odcięte od swych współczesnych odpowiedników – figurek Żydów różnej maści rozmiaru, których setki można kupić tuż za drzwiami muzeum. Sielankowy świat „chłopskich obrzędów” ukazywany w muzeum sprawia, że prawdziwi Żydzi pozostają niewidoczni zarówno jako dawni sąsiedzi, jak i jako potencjalni współcześni zwiedzający. Sugeruje on także, że kupowanie i sprzedawanie „Żydków”, a także polskie myślenie magiczne z nimi związane należą do przeszłości.

Wystawa *Pamiątka, zabawka, talizman* starała się tak wykorzystać zbiory muzeum, by nie prowokować zarówno odruchowych reakcji łatwego zlekceważenia, jak i biernej akceptacji; aby Polacy niebędący Żydami oraz Żydzi mogli docenić różnorodność figurek i ich skomplikowane życie społeczne: historie powstania, obieg społeczny, występowanie, różne gatunki przed-

¹¹ Ogólne wprowadzenie do tematu w: Cała [1995 (2005)], [zob. też Tokarska-Bakir 2011].

¹² Pauline Turner Strong wykorzystuje analizę semiotyczną, by pokazać w jaki sposób podpisy w muzeum działają wykluczająco i włączająco, zakładając i wzmacniając konkretne perspektywy.

¹³ Opublikowany przez muzeum katalog *Czar zabawek krakowskich* mówi: „Mamy nadzieję, że zachwyci państwa piękno krakowskich zabawek, zaciekawi prostota rękodzieła, zafascynuje pomysłowość zabawkarzy, a w końcu także rozbawi, czasem niezamierzony, komizm scenek i osób, które przedstawiają” [Oleszkiewicz, Pyła 2007: 11].

stawieniowe i sposoby pamiętania, w których mają udział; materię życiowych doświadczeń, do której przemawiają; to dlaczego bywają odrzucane lub akceptowane; jak zmienia się ich forma w zależności od stanu gospodarki i turystyki; a także zamknięte często świąty znaczeń, do których należą. Wywołała ona też bardzo różne rodzaje pamięci polsko-żydowskiego dziedzictwa oraz rozmaite reakcje na tę pamięć, tworząc przestrzeń, w której mogło dojść do ich komunikacji i wymiany. Ocena żydowskiej przeszłości i przyszłości w Polsce wymaga przestrzeni, która nie tylko umożliwiłaby zwrócenie uwagi na historyczne wzorce przemocy, do której dochodziło, lecz także dyskusję o ludzkim wymiarze ich konsekwencji. Z pewnością są wśród nich ból i gniew. Także jednak rzadziej wyrażane emocje, jak poczucie kulturowej i społecznej straty, zmiany tożsamości i przynależności grupowej, wspólna przeszłość, a także nostalgia, wstyd, nadzieja i lęk na wielu różnych poziomach.

Wystawa jako „kuracja”

Po zmianie dyrekcji w 2008 roku (która była częścią fali postsocjalistycznych restrukturyzacji i reorientacji pod wpływem Zachodu), krakowskie muzeum etnograficzne zaczęło wymyślać się na nowo. Określając „etnografię” w kategoriach introspekcji, dialogu i „szacunku dla kultur”, zainaugurowało szereg projektów partycypacyjnych uwzględniających badania społeczności lokalnych oraz kulturową kreatywność. Częściowo przearanżowano też galerię „Wiosna”, w której eksponowano figurki Żydów (i jak na razie pozostają one w magazynie)¹⁴. W muzeum odbyło się również pięć wystaw o tematyce żydowskiej, z czego dwie dotyczyły wrażliwych tematów wtórnego wykorzystania zabytków kultury żydowskiej, takich jak synagogi i cmentarze¹⁵. Jednak ze względów ekonomicznych, a także

¹⁴ Przebudowę rozpoczęto w 2012 roku. Połowa galerii jest nie wykończona z powodu braku funduszy.

¹⁵ Wszystkie wystawy poświęcone tematyce żydowskiej odbywały się we współpracy z Festiwałem Kultury Żydowskiej, który trwa przez dziewięć dni latem. W 2007 roku pokazano cykl obrazów Jerzego Dudy-Gracza *Judaica*; w 2009 wystawę fotografii Wojciecha Wilczyka *Niewinne oko nie istnieje*, dokumentujących stan budynków dawnych synagog w całej Polsce; wystawę z 2010 roku *Oswajanie Jerozolimy: fotografie z 1857–1900* można uznać za żydowską jedynie poprzez skojarzenia; latem 2011 roku miały miejsce dwie wystawy: *Żydzi na winylach* lansująca wykonywaną przez Żydów muzykę z połowy XX wieku, sponsorowana przez nastawione na młodego odbiorcę stowarzyszenie Idelsohn z siedzibą w USA; oraz *Macewy codziennego użytku* Łukasza Baksika, pokazująca żydowskie kamienie nagrobne użyte przez Polaków jako materiał budowlany. Muzeum udzielało jedynie gościny tym wystawom, żadnej z nich nie współorganizowało, żadna nie opierała się na jego własnych zbiorach. Wystawa *Islam*.

z powodu pokoleniowej inercji (nadal nad większością kolekcji pieczę sprawują wyedukowani w czasach socjalizmu kuratorzy starszego pokolenia) zmiany w podejściu nie ogarnęły bynajmniej całej instytucji. Nowe hasło muzeum brzmi „Moje muzeum, muzeum o mnie”. Wisiało ono na fasadzie wypisane wielkimi literami. Wystawa *Pamiątka, zabawka, talizman* miała w założeniu sprawić, by słowa te zabrzmiały prawdziwie dla mnie, jak i dla szerokich rzesz publiczności, które – miałam nadzieję – ją zwiedzą.

Wystawa *Pamiątka, zabawka, talizman* starała się pomóc krakowskiemu muzeum etnograficznemu w jego nowej misji. Narzędzia pojęciowe czerpała zarówno z najnowszej teorii antropologicznej, jak i krytycznej muzeologii: intersubiektywność, refleksyjne podejście do siebie samego, wielogłosość, ponadnarodowe nurty przepływow kulturowych, płynne i hybrydyczne tożsamości, pęknięcia i napięcia wewnątrz kulturowe; kwestie władzy; pragnienie, by objaśniać, a zarazem podważać ustalone znaczenia; a także tolerancja, a nawet uznanie, dla niepewności i dwuznaczności otaczającej formy kulturowe, które istnieją na przecięciu wielu sił i uniwersów znaczeniowych. Jako kuratorka miałam aspiracje, by wprowadzić do muzeum wielorakie konteksty kulturowe i pamięci, które miały zderzyć się z beczasowym, wyidealizowanym wizerunkiem polskiej kultury ludowej, otwierając figurki na szerszy kontekst znaczeniowy. Równocześnie chciałam wykorzystać specyficzną technologię muzeum – oderwane spojrzenie, które muzeum generuje; sposób, w jaki łączy ono obcych sobie ludzi we wspólnej medytacji; przypisywaną mu często wiarygodność – by stworzyć eksperymentalną „klinikę” dla społecznej dolegliwości o rozległym zasięgu.

Metafory choroby często używano w odniesieniu zarówno do polskiego, jak i żydowskiego stosunku do wojennej przeszłości: czy to w kontekście psychoanalitycznym w związku z traumą, czy też przenośnie, jak w porównaniach do fizycznego bólu fantomowego po utracie kończyny¹⁶. Stosunek Żydów spoza Polski do kraju, gdzie znajdowały się wszystkie hitlerowskie obozy zagłady określano jako „spetryfikowany” [Pinto 2008: 25], a krytyce

Orientacja. Ornament z przełomu 2009 i 2010 roku została zorganizowana przez muzeum, w dużym stopniu przy wykorzystaniu jego własnych zbiorów.

¹⁶ Na temat polskiej „kultury post-traumatycznej” zob. Tokarska-Bakir [2003]. Konstanty Gebert proponuje koncepcję „kończyny fantomowej” [Smith 2007]; o antysemityzmie jako „chorobie społecznej” zob.: Musiał [1997]. Polskę opisywano też jako przeklełą lub zacadzoną zob. Ostachowicz [2012].

kulturowej zawdzięczamy opis rytualnego przekazywania ran Holokaustu nowym pokoleniom z wykorzystaniem Polski w charakterze tragicznej scenografii [Feldman 2008; Kugelmans 1995: 279–301; Sheramy: 2007: 307–326]. Na nagromadzone pokłady doświadczeń wojennych, okupacji, strat terytorialnych oraz dręczący status ofiary i prześladowcy zarazem nakłada się u Polaków poczucie lekceważenia czy też niezrozumienia ze strony Zachodu. Po obu stronach rozpowszechnione są sztywne, jednowymiarowe, zwykle zabarwione narodowo wzorce oskarżeń i obrony¹⁷. Maskują one wspólny problem polegający na „afektywnym zaparciu”, gdzie bardziej niejednoznaczne uczucia jak wstyd, wyrzuty sumienia, ciekawość, czy pożądanie nie znajdują określenia i pozostają nienazwane, co uniemożliwia bardziej złożone dyskusje o intymnym doświadczeniu życia po ludobójstwie i kilku okupacjach. *Pamiętka, zabawka, talizman* proponując alternatywny sposób wejścia w obszar, gdzie zwykle poruszano się utartym szlakiem wyznaczanym przez spetryfikowane formy pamięci, miała zbadać w jakim stopniu wystawa muzealna może stworzyć publiczną przestrzeń dla trudnej, lecz koniecznej „terapii kulturowej” i przekształcić stosunek do przeszłości oraz poglądy na temat innych ludzi¹⁸. Przestrzeń taka pozwoliłaby uznać istnienie wszystkich dręczących tę część Europy ran; zarówno tych, które łączą, jak i tych, które dzielą – a także sposób, w jaki patologie utrwalane są w publicznych przedstawieniach kulturowych – bez wywoływania uniemożliwiającego zrozumienie gniewu, lęku, winy czy strachu¹⁹. I w końcu, wystawa była też próbą dokumentacji tego, co zwykle pozostaje niewypowiedziane, by wiedza ta mogła wzbogacić publiczną dyskusję o historii, pamięci, kulturze, dziedzictwie i pluralizmie.

W dyskusjach toczących się w obszarze krytycznej muzeologii często odwoływano się do etymologii słowa „kuratorstwo”, wywodzącego się od słowa, które oznacza „dbanie, opiekę” (zwykle w kategoriach strzeżenia

¹⁷ Polski krytyk literacki Jan Błoński zarysował ten powtarzający się schemat w klasycznym już dziś artykule *Biedni Polacy patrzą na getto*, opublikowanym w „Tygodniku Powszechnym” w 1987 roku.

¹⁸ W ten sposób moje kuratorskie marzenia idą w parze z niedawnymi działaniami polskich i izraelskich artystów jak Yael Bartana, Rafał Betlejewski i Public Movement, które miały sprowokować pamięć [por. Lehrer, Waligórska 2013].

¹⁹ Odróżniam to dość ryzykowne podejście od na przykład zdecydowanie bardziej jednoznacznego potępienia widocznego w strategii Muzeum Pamiętek Rasistowskich im. Jima Crowa w Big Rapids, Michigan, którego sama nazwa tworzy już wyraźnie czytelną ramę, która – przynajmniej symbolicznie – ogranicza przestrzeń interpretacyjną, w której może się poruszać zwiedzający.



Fot. Sebastian Molski

czegoś lub kogoś albo zarządzania czymś). Jednak w spornych kwestiach kultury materialnej, gdy wytwory kulturowe i znaczenia jednej społeczności są kontrowersyjne z punktu widzenia innej (choć pierwsza społeczność lekceważy te zastrzeżenia lub ich nie dostrzega), wspólna etymologia kuratorstwa i kuracji odsyła chyba do lepszej metafory. Jeden z wątków dyskusji toczących się w muzeologii krytycznej dotyczy działania wystaw jako „samopomocy kulturowej” [Kurin 1991]; muzeum jest w nim postrzegane jako strefa kontaktu kulturowego, w której przedmioty pomagają „zakwestionować i przetworzyć związki i relacje” [Clifford 1997: 7] w sytuacji, gdy istnieje spór między różnymi grupami. Wyobraziłam sobie „terapię”, która nie tylko łagodzi ból, lecz także dotyka stojących za nim przyczyn – przy całym dyskomforcie, który taka sytuacja może sugerować²⁰. Chodziło mi o podejście homeopatyczne²¹, w którym starannie odmierzona dawka „trudnej wiedzy” wywołałaby *korzystne* w ostatecznym rozrachunku zakłócenie

²⁰ Magdalena Ujma przeciwstawiła nowe podejście reprezentowane przez krakowskie muzeum etnograficzne po 2008 roku, które określiła jako „terapeutyczne” podejściu „krytycznemu”, wskazując, że to pierwsze unika odniesień do kontekstów polityczno-historycznych i współczesnych napięć. Ja używam słowa terapia w innym rozumieniu, w sposób, który jak najbardziej odnosi się do wymienionych przez nią kontekstów (Obieg, „Muzeum Etnograficzne; świeże spojrzenie”, 29 marca 2012. <http://www.obieg.pl/teksty/24505>).

²¹ Homeopatia to system leczenia chorób za pomocą niewielkiej dozy substancji, które w większych ilościach wywołałyby symptom obserwowane u chorego.

o ograniczonym zasięgu; kryzys, w którym obok chwilowego poczucia bezbronności i rozluźnienia granic własnego ja pojawiają się niepewność oraz emocjonalna ulga.

Afektywny potencjał figurek wymaga okiełznania: starannie przemyślana koncepcja kuratorska wystawy ma więc kluczowe znaczenie, jeśli chcemy dotrzeć do niepokojących właściwości tych obiektów, nie wywołując jednocześnie odruchów obronnych, takich jak obwinianie, samoobrona, czy silna kontrola wewnątrzgrupowa, które przeszkadzają zarówno Polakom, jak i Żydom, powodując, że zamykają się oni w obrębie swych społeczności, kultywując własną, mocno już zużytą perspektywę. Chodzi więc o to, by wytworzyć atmosferę empatii; by „doświadczać razem” [Tokarska-Bakir 2003]²². W wypadku obiektów tak silnie z góry określonych, jak nasze figurki, wystawa musi podważać oczekiwania, zarówno z perspektywy poglądów dominujących wśród Polaków, jak i Żydów. Poruszamy się tutaj po bardzo cienkiej linii, którą łatwo przekroczyć, próbując na różne sposoby wybić z utartej koleiny myślenie obu społeczności równocześnie. Oznacza to wytworzenie tak zwanej „trzeciej przestrzeni” – przestrzeni, która jest „nieznana obu stronom [...] w której jednostka może przekraczać granice przynależności”²³. W takiej przestrzeni figurki stają się „obiektem trzeciego rzędu”: niejasnym punktem odniesienia pozwalającym na poruszanie tematów, które są zbyt trudne lub zbyt nieprzewidywalne, by o nich mówić wprost.

Holokaust miał ogromny wpływ na polską demografię. Przedwojenna populacja żydowska liczyła trzy i pół miliona osób, dziś liczy dziesięć czy dwadzieścia tysięcy. Polacy (w 98% katolicy) rzadko w życiu codziennym miewają jakiś bardziej znaczący kontakt z Żydami. W atmosferze

²² Pisząc o współczesnej Polsce Joanna Tokarska-Bakir sugeruje, że kuracja potrzebna jest zarówno, by „wytrącić z otępienia”, jak i „obudzić w pacjencie nieco świadomości krytycznej”. Empatia jest jej zdaniem „możliwością wydobycia na światło dzienne prawd wygłaszanych przez obie strony sporu bez zniesienia dzielących je różnic”. Inspiracji dostarczają mi polscy i zagraniczni artyści, których interwencje w przestrzeni publicznej miały właśnie terapeutyczne założenia. Na przykład Joanna Rajkowska ze swym projektem „Dotleniacz” na terenie dawnego getta warszawskiego stwierdziła, że „martwica tkanki miejskiej wymagała powrotu do najbardziej pierwotnych zjawisk naszego fizycznego współ-bycia – wspólnego oddychania, poczucia związku między naszymi ciałami przebywającymi w jednej przestrzeni, linii spojrzenia” [Rajkowska 2013: 1].

²³ Edgar, posłowie do *Playing With Fire* [2005], cyt. za Khan [2006], cyt. za Bodo et al. (eds.) [2009: 23]. Szersze omówienie „trzeciej przestrzeni” zob. Bhabha [2004]; Soja [1996].

globalizacji i europeizacji pojawiają się nowe kwestie dotyczące pielęgnowania pamięci zbiorowej ponad granicami państw narodowych [Peressut et al. (eds.) 2013; Krankenhagen 2011: 269–400; Aronson, Elgenius 2011]. Uzdrowiające doświadczenie, które proponują Polakom i Żydom nie może dojść do skutku pod nieobecność innego.

Jak zauważyli Schneider i Wright, „strategie ekspozycyjne i miejsca wystaw [...] niezwykle mocno wpływają na rodzaj potencjalnego dialogu oraz publiczności” [Schneider, Wright 2006]. Wystawa *Pamiątka, zabawka, talizman* starała się zogniskować dyskusję, tworząc jej lokalne centrum na skalę człowieka; miejsce, w którym mógłby on skonfrontować się z abstrakcyjnymi w innej sytuacji oskarżeniami i założeniami, stanąć twarzą w twarz z kulturą materialną oraz z innymi ludźmi i ich opiniami. Przeniosła kwestie bolesnej historii i odpowiedzialności w teraźniejszość, pokazując, że problemy przynależności narodowej, stereotypu, mitu czy zawiści mamy na wyciągnięcie ręki, w domach i sklepach, w obszarze polskiej kultury i w branży dziedzictwa.

Czym dziedzictwem są kupowane w Polsce figurki Żydów? O ile dyskusje wokół *własności kulturowej* komplikują się dziś ze względu na badania nad historią kolekcji muzealnych i w związku z powiązaniem muzeów etnograficznych w Europie Zachodniej i Nowym Świecie z dominacją kolonialną, to same obiekty często postrzegane są w kategoriach pojedynczej społeczności *pochodzenia* czy też „społeczności źródłowej”. Jednak żydowskie figurki z Polski wymagają, by je rozpatrywać w kategoriach „społeczności konotowanych”, ponieważ od chwili powstania wiążą one ze sobą dwie grupy społeczne²⁴. Dzisiejsza siła tych przedmiotów leży w ich potencjale ponownego połączenia ze sobą tych grup we wspólnej trosce o pamięć i rywalizacji o nią. Osadzenie figurek w ich niejednoznacznym „byciu pomiędzy” pozwala na płynność i wielość kulturowych identyfikacji i przynależności dziedzictwowej; kwestionuje też standardowe kategorie społeczności i tożsamości, choć równocześnie umożliwia [Karp, Kratz 2014] jasne określenie tego, o co chodzi w tożsamości grupy i jej reprezentacjach.

²⁴ Léontine Meijer-van Mensch, Dorota Kawęcka, Aleksandra Janus do opisu Polaków nie-Żydów, którzy uważają dziedzictwo żydowskie za swoje własne, używają pojęcia „wspólnoty dziedzictwa”, opracowanego przez Radę Europy [Mensch et al. 2013]. Podobnie Ivan Karp i Corinne Kratz mówią o wspólnotach „interesariuszy”, zgłaszających różne roszczenia do obiektów muzealnych lub wskazujących na łączący ich z nimi związki [Karp, Kratz 2014].

„Zrobić z problemu wystawę”

- Czy ci, którzy są od nas różni, posiadają moc magiczną?
- Czy modele ich postaci mogą być zabawką?
- Czy suvenir może upamiętnić zmarłych?
- W jaki sposób przedmiot rani i jak potrafi uzdrowić?

Zwiedzający wystawę *Pamiątka, zabawka, talizman* zamiast opierać się wyłącznie na dydaktycznych tekstach stanęli wobec tych właśnie pytań. Chodziło zarazem o oswojenie tego, co niepokojące i zachwianie samozadowoleniem; poczucie obcości, niejednoznaczność i niepewność stwarzają warunki, w których może dojść do powstania nowych znaczeń²⁵.

Przestrzeń wystawy otwierał mały, zaciemniony hall pełniący funkcję sali projekcyjnej, przez którą musiał przejść każdy zwiedzający w drodze do pozostałych galerii. Na ścianie wyświetlane były równolegle dwa filmy w stosunkowo niewielkim formacie – dwa jasne okna na ciemnej ścianie. Po prawej odtwarzano w formie pętli archiwalny film o społecznościach żydowskich w przedwojennej Polsce; głównie czarno-biały z nielicznymi fragmentami w kolorze. Śmiech i zawstydzenie na widok kamery, wygłupy i zaciekawienie – pierwszy film ukazywał żywotność żydowskiego życia w Polsce i jego codzienność, Żydów o różnym statusie i wyglądzie: brodatych chasydów w czarnych chałatach, nowocześnie ubrane zmodernizowane rodziny żydowskie, zarówno te w eleganckich strojach, jak i te w znoszonych ubraniach, mężczyzn i kobiety, uczonych i robotników. Po lewej wyświetlano kolorowy film ze współczesnego Krakowa: sklepowe półki i stragany pełne figurek Żydów. (Ponieważ figurki te stanowią tak wszechobecny, a zarazem banalny element krajobrazu polskich sklepów z pamiątkami, mieszkańcy zwykle ich *nie widzą*. Tylko zbierając ich wiele w jednym miejscu i pokazując ich różnaitość, można sprawić, że Polacy zaczną je dostrzegać jako pewne *zjawisko*). Zastygłe rysy tych drewnianych *ersatzów* wydają się jeszcze bardziej żałosne, a ich nędzna kondycja uwidacznia z całą ostrością, gdy pięćdziesięciozłotowy banknot wędruje nad ich głowami od kupującego do sprzedawcy. Widzowie nie mogą jednak nie zauważyć dokumentalnej wartości ubranych w czarne chałaty, brodatych, choć uproszczonych, figurek; sedna pamięci historycznej, które w istocie w nich tkwi.

²⁵ Julie Ellison zauważa użyteczność niepewności [2008: 120].

Główna część ekspozycji składała się z galerii, z których każda prezentowała figurki jednego „gatunku”. Na wystawie znalazły się takie eksponaty, jak osiemnastowieczny ul figuralny w formie postaci chasyda (do którego pszczoły wlatywały przez otwory na wysokości krocza) oraz kukiełki Żydów z jasełek – po części biblijnych, po części stereotypowych postaci, czasem mądrych, a czasem niegodziwych. Choć można się spierać, czy dziewiętnastowieczna zabawka wielkanocna jest aby na pewno tym samym co turystyczny suvenir z dwudziestego pierwszego wieku, to zaproponowana na wystawie aranżacja nadaje współczesnemu zjawisku, jakim są figurki Żyda z pieniążkiem, szerszy kontekst historyczny i kulturowy, pokazując zarazem ich specyfikę i głębokie korzenie kulturowe. Ważne cechy łączą te figurki zarówno ze słowiańskimi rekwizytami obrzędowymi chrześcijańskich świąt z czasów przedwojennych, jak i z powojennymi rzeźbami o całkowicie świeckim przeznaczeniu, opartymi na osobistych wspomnieniach, a później także na nostalgicznych wizerunkach rodem z kultury popularnej, jak *Skrzypek na dachu*. Rzadkie przykłady figurek ukazujących cierpienia Żydów i ich prześladowania przez hitlerowców to kolejny ważny gatunek przedstawień pokazany na wystawie. Różnorodność form i kontekstów sugerowała współistnienie w Polsce wielu wartościowań postaci „Żyda”. Kwestię zerwania z uporczywie utrzymującymi się stereotypami i myśleniem magicznym w kontekście Żydów pozostawiono otwartą do oceny samych zwiedzających.

Wybrane obiekty zestawiono w pary w taki sposób, by zaburzyć utrwalone sposoby widzenia. Na przykład zestawienie przedwojennej zabawki kiwającego się Żyda na sprężynowych nogach z figurką przedstawiającą katolickiego biskupa, wykonaną przez tego samego rzemieślnika pokazuje, że przedmiotem żartów były rozmaite charakterystyczne postaci lokalnego świata: dwie figurki stoją naprzeciw siebie demonstrując fizyczne podobieństwo postaci i profilu. Klasyczna polska figurka Chrystusa Frasobliwego posadzona obok podobnie zamyślnego Żyda wywołuje zarówno poczucie ogólnoludzkiego podobieństwa, jak i stanowi aluzję do żydowskości samego Jezusa (którą często pomija się w tym bardzo katolickim kraju). Natomiast Żyd w białej koszuli i czarnym chałacie został zestawiony z figurką pingwina autorstwa tego samego rzeźbiarza, a ich podobieństwo wskazuje na banał, który w większości stoi za biznesem, jakim jest handel figurkami.

Pomimo powagi tematu, w kilku miejscach wystawy wprowadzono tego rodzaju humorystyczne zestawienia, które miały rozbierać zwiedzających i uruchamiać ciekawość oraz otwierać ich na przyjęcie nowych idei, przed którymi stawali. Wystawę otwierał przedstawiający Żyda ul figuralny wysokości człowieka, któremu towarzyszyło emitowane w bezpośrednim sąsiedztwie nagranie brzęczenia pszczoł, co miało wyczuścić wrażliwość widza zarówno na etnograficzny kontekst, jak i na surrealizm; na racjonalne dociekanie i reakcję emocjonalną. Jest coś tragicznie komicznego w przedstawieniach Żydów z pieniążkiem, które sprzedawane są wraz z instrukcją, by wieszać je do góry nogami, bo wówczas pieniądze wypadną Żydowi z kieszeni – dlatego też zawisły one w ten właśnie sposób na ścianie galerii. Współczesną zabawkę kiwającego się Żyda z krakowskiego Emausu w 2013 roku przyklejono do specjalnej półeczki na zewnątrz gabloty z napisem: „Spróbuj! Lekko mnie stuknij, a zacznę się bujać!” Chciałam, by zwiedzający osobiście zetknęli się ze specyficzną techniką wywołującą ruch figurki i sami wzięli udział we wprawianiu w ruch kiwającego się podczas modlitwy drewnianego Żyda²⁶.

Wykorzystano różne strategie kuratorskie i techniczne rozwiązania projektowe, by uświadomić widzowi wielość punktów widzenia i zmusić go, by stawiał czoła pokładowi drzemiącego w nich ludzkiego potencjału, który zarówno inspiruje powstanie figurek, jak i różnie załamuje padające na nie spojrzenie. Wcześniej była już mowa o tym, że tym, czego brak zarówno w samym muzeum, jak i w szerszej dyskusji na temat figurek w Polsce jest żydowska podmiotowość, żydowskie doświadczenie, a także spojrzenie z żydowskiej perspektywy. Wystawa starała się położyć nacisk na figurki jako punkty przecięcia, przedmioty związane z pamięcią, które w znaczący sposób angażują Polaków, zarówno Żydów, jak i nie-Żydów, tworząc przestrzeń dialogu. Zatem głosy Polaków-nie Żydów – wytwórców figurek, ich sprzedawców i nabywców – także odgrywają istotną rolę, uwidaczniając ładunek psychologiczny i emocjonalny towarzyszący figurkom w ich miejscu pochodzenia. Prowadzone przez wiele lat, nagrywane na wideo wywiady etnograficzne zostały porozmieszczane na terenie wystawy, ukazując ludzkie ręce, które powołały do życia poszczególne figurki. Rzeźba trzymająca w dłoniach autentyczny zwój Tory – co u wielu Żydów wywołałoby głębokie oburzenie – stała się o wiele bardziej skomplikowana, gdy skonfrontowano

²⁶ Rozważania o etyczności śmiechu w kontekście upamiętnień Holokaustu zob. Rosen [2004].

ją z wywiadem, który przeprowadzono z jej twórcą. Opowiada on bardzo niejednoznaczną historię, o tym jak znalazł zwój po wojnie, a po wielu latach pewien izraelski turysta powiedział mu, że pocięcie zwoju to świętokradztwo, co skłoniło twórcę figurek do zastąpienia kawałków oryginału kserokopiami. Przedmiot zyskuje w ten sposób głębszą wartość z perspektywy pamięci, choć trudno uznać, że opowieść go w pełni ratuje.

Starając się odebrać moc upraszczającym i potencjalnie niebezpiecznym uczuciom, że współcześnie sprzedawane w Polsce figurki Żydów to prosty i bezpośredni wyraz odwiecznych postaw Polaków wobec Żydów – co mogłoby skłonić zwiedzających albo do obrony, albo do potępienia figurek – wystawa *Pamiątka, zabawka, talizman* odwoływała się do wielu kontekstów interpretacyjnych. Współczesne polskie figurki Żydów można rozumieć, wyłączając odwołując się do złożonego splotu sieci znaczeń religijnych, etniczno-narodowych, ekonomicznych oraz kształtowanej przez kulturę znaczeń wizualnych i pamięci, których część stanowią. Teksty rozmieszczone na ścianach galerii mówiły o tym, jak polityczna, społeczna i gospodarcza historia Polski wpłynęły na formę i losy tych figurek – jak państwowe komisje etnograficzne i pochodzący z miasta, czasem cudzoziemscy zbieracze (także Żydzi) oceniali co stanowi „autentyczną” sztukę ludową, a stworzony przez nich rynek wpływał na kompozycje wykonywane przez rzeźbiarzy. Podejście właściwe dla historii sztuki umożliwiło zestawianie różnych wizerunków, które odsyłało do historii wizualnej genealogicznie łączącej figurki Żydów z figurami o długim trwaniu obecnymi w sztuce nowoczesnej (Marc Chagall), ikonografią religijną (przedstawienia świętych i antysemickie drzeworyty), propagandą polityczną (zwłaszcza hitlerowską) oraz polską kulturą chłopską (figurki innych charakterystycznych postaci lokalnego świata); z zestawień tych widać społeczne uwarunkowania rzeźbiarzy i odbiorców, wspólne źródła pamięci, figury i stereotypy stojące zarówno za ocenami twórców, jak i interpretacjami widzów.

Niemniej bezpośrednie doświadczenia, wspomnienia i refleksje pojedynczych osób, Polaków i Żydów, były najważniejsze z perspektywy osobistych historii oraz niewidzialnych krajobrazów uczuciowych, w których figurki się poruszają – tego jak w perspektywie każdej ze „społeczności” przejawiają się zarówno wzorce, jak i zróżnicowanie. W końcu także wpływ międzynarodowej turystyki żydowskiej oraz niespokojne czasy polskiej gospodarki mają kluczowe znaczenie dla zrozumienia najnowszych

przekształceń żydowskich figurek – ich ogromnej liczby oraz nowych znaczeń jako przynoszącego szczęście amuletu. Ostatnia gablotka, zatytułowana „Czy tylko w Polsce?” zawierała wybór figurek z innych kontekstów narodowych i kulturowych: amerykańskie ogrodowe figury czarnych dżokejów, laleczka *kewpie*²⁷ w stroju „indiańskiej księżniczki”, a także figurki Żydów wyprodukowane we Włoszech i w Izraelu; miał on przypominać zwiedzającemu, że miniaturowe przedstawienia oparte na etnicznych stereotypach nie są wyłącznie polskim problemem.

Najważniejszy problem przedstawień ludzkich w zminiaturyzowanej formie figurek polega na tym, że człowiek dosłownie zostaje pomniejszony. Figurki etnicznych obcych – które reprezentują całą grupę – nie tylko „zatrzymują w kadrze”, upraszczają i esencjalizują, lecz także sprowadzają ich do postaci zabawek, nieruchomych przedmiotów w rękach działającego ludzkiego podmiotu²⁸. „Można mu odwrócić głowę tak, albo tak – jak pani chce!” – mówi jeden ze sprzedawców na nagraniu wideo, a drewniana zapadka w przekręcaney szyi klika mu do wtóru klik-klak, klik-klak. Wystawianie niewielkich figurek Żydów w gablotach niesie ze sobą ryzyko odtworzenia tej nierównej relacji, w związku z tym wystawa wykorzystywała taktykę Alicji w Krainie Czarów: widzowie mieli wejść w świat figurek w ich skali, wystawieni na ich spojrzenie i pytania. Na wysokości oczu widza umieszczono portretowe zdjęcia figurek wykonane przez profesjonalnego fotografa, w związku z czym zwiedzający stawał z każdą figurką twarzą w twarz jak równy z równym: każda stawała się indywidualną postacią Żyda, o odmiennych rysach twarzy i jej wyrazie, odpowiadającej spojrzeniem na spojrzenie. Miało to na celu zbitcie ich z tropu Polaków skłonnych do myślenia o Żydach za pomocą stereotypów, lecz powinno też powiedzieć coś także Żydom, którzy lekceważyli figurki jako zwykły dowód ignorancji Polaków i ich antysemityzmu. Z bliska widać bowiem z jaką starannością wykonano rzeźby, zwłaszcza te starsze. Niektóre z nich to zindywidualizowane postaci, znane twórcy, gdzieś widziane, a może wyobrażone: ten ma niebieskie oczy, tamten rude włosy i lekarską torbę. Niektóre wyglądają surowo, inne smutno. Przedstawienie *payes* (pejsów), *yarmulkes* (jarmulek),

²⁷ Produkowane od początku XX wieku laleczki o proporcjach i buziach niemowlęcych cherubinków, wzorowane na bohaterach komiksu autorstwa Rose O'Neill. Nazwa *kewpie* urobiona została od angielskiego *cupid*, czyli kupidynek [przyp. tłum].

²⁸ Ruth Phillips omawia kategorię „zabawkowości” [1998].

tsitsis (cicit, czyli rytualnych frędzli), czy *capotes* (chałatów) wymaga pewnej znajomości tradycji żydowskiej. Spojrzenie z bliska na twarze figurek rodzi pytanie o to, czym jest karykatura, a czym bardziej subtelne odniesienia do etnicznej odmienności; co jest stereotypowe i krzywdzące, a co nostalgiczne, a może nawet wrażliwe.

Ostatnia taktyka odnosiła się do autorytetu etnograficznego i władzy muzeum. Wystawa *Pamiątka, zabawka, talizman* stanowiła odpowiedź na zredukowany do niezbędnego minimum, pojedynczy, zdystansowany i z pozoru neutralny „głos muzeum”, który tradycyjnie wykorzystywano w muzeach etnograficznych. Takie podejście wymazuje kakofonię różnych optyk, różnorodność trajektorii i warunków sporu, które cechują „społeczne życie przedmiotów” [Appadurai 1986]. Wystawa stwierdzała, że polskich figurek Żydów nie można sprowadzić do żadnej pojedynczej perspektywy. Przedmioty te narodziły się na pograniczu i ich „graniczny” status nadal je kształtuje; stanowią wytwór ciągle zmiennego obszaru przecinania się kultur i społeczności. Wartość figurek jako zbioru leży w ich działaniu otwierającym dyskusję o zachodzących na tej granicy tarciach i łączności. W związku z tym nieodłączną częścią wystawy był poziom zabiegów kuratorskich, który określam „wywinięciem na lewą stronę”: chodzi o użycie obiektów i aranżacji, by wywołać interpretację w tym samym stopniu co jej dostarczyć; „zrobić z problemu wystawę”, jak ujęli to Karp i Kratz [2014]. Ramą dla całej wystawy były pytania, lecz w przestrzeni galerii znalazły się także książki, których karty były puste, a każda stawiała zwiedzającego wobec konkretnej kwestii. Były to nie tyle tradycyjne „księgi uwag i wniosków”, ile notatniki etnograficzne, zapraszające do wspólnych badań.

- „Czy figurki na wystawie wydają się zindywidualizowane czy stereotypowe?”
- „Jakie aspekty żydowskości przedstawiają?”
- „Czy sądzisz, że można upamiętnić Holokaust za pomocą figurki?”
- „Czy figurki Żadów przynoszą szczęście? Jeśli masz taką figurkę, to jak ona działa?”

Na końcu widzowie wchodzili do oddzielnego pomieszczenia – „pokoju rozmowy”. W instalacji, którą wcześniej zorganizowałam w Polsce w 2008 roku, zauważyłam, że stworzenie miejsca publicznego, lecz o bardziej intymnym charakterze pozwala na powiedzenie rzeczy, które dotąd nie

zostały wypowiedziane nawet w zaciszu prywatności²⁹. Środek pomieszczenia zajmował duży stół i krzesła, a w miękkie, tapicerowane ławki tworzyły w rogach przytulne kąciaki; przestrzeń miała służyć odprężeniu, refleksji, spotkaniom z innymi zwiedzającymi, dyskusjom i pisaniu. Młodzi wolontariusze mówiący w obu językach pełnili funkcję źródła informacji, uważnych słuchaczy oraz katalizatora rozmów. Na ścianach wisiały korkowe tablice, każda z konkretnym pytaniem: Co powinno się myśleć o sprzedawanych w Polsce figurkach Żydów? Czy to zabawki? Czy pozwalają nam w jakiś sposób zbliżyć się do naszych przodków? Czym różnią się od innych stereotypów rasowych i etnicznych? Co różni je od nostalgicznej sztuki, suvenirów czy kultury popularnej w wykonaniu samych Żydów? W czym są podobne do przedstawień antysemitycznych? I tak dalej. Stworzenie zwiedzającym możliwości, by zapisali odpowiedź na te krytyczne pytania miało dwojaki skutek: z jednej strony dostarczało materiału do dyskusji, z drugiej – nowych danych do toczącego się badania etnograficznego na temat figurek, które trudno byłoby przeprowadzić w innych okolicznościach. Wystawa odbywała się podczas niezwykle popularnego wydarzenia, jakim jest doroczny Festiwal Kultury Żydowskiej i miała „mimochodem” przyciągnąć część festiwalowej publiczności do muzeum zbyt słabo przez nią wykorzystywanego, poszerzając równocześnie rozmowę o nowych uczestników – zwłaszcza Żydów spoza Polski – którzy chcieliby dyskutować o międzykulturowych problemach; miała też skonfrontować muzeum etnograficzne z pytaniami stawianymi przez tę publiczność – niezamierzonego odbiorcę muzealnego przekazu. Równocześnie festiwalowi bywalcy stanęli przed koniecznością połączenia suvenirów i afirmacji żydowskości z kwestiami reprezentacji i ich historią. Aby dodatkowo poszerzyć zasięg oddziaływania wystawy, rozmowy i badań, zwrócono się z prośbą o zamieszczanie na stworzonej w tym celu stronie WWW (www.jewishfigs.pl) zdjęć figurek Żydów wykonanych w ich naturalnym otoczeniu – w sklepach, domach, w Polsce i poza jej granicami, wraz z informacją o ich pochodzeniu i znaczeniu.

Uwieńczeniem tego doświadczenia była obecność na wystawie Józefa Reguły, znanego rzeźbiarza, który sprzedaje figurki w położonym nieopodal sklepie. Zgodził się zrobić to, co zwykle robi: rzeźbić figurki Żydów

²⁹ Zob. www.conversationmaps.org; antropolożka Tamar Katriel zauważyła podobne zjawisko podczas wystawy, na której prezentowano zdjęcia wykonane przez izraelskich żołnierzy, przedstawiające maltretowanie przez nich Palestyńczyków [2011: 109–127].

i rozmawiać. Jego obecność przypominała zwiedzającym, że każda figurka to dzieło ludzkich rąk, a każdy rzeźbiarz czy rzeźbiarka miewa własne, bardzo różne intencje i motywacje. Pan Józef nie obawiał się negatywnych reakcji ze strony niektórych żydowskich widzów, choć przed taką możliwością go ostrzegałam. Powiedział, że rozumie ich zastrzeżenia, a zależy mu na wymianie poglądów. Klasyczne podejście stosowane przy wystawianiu kultury ludowej – pokazy w wykonaniu „autentycznych rzemieślników i twórców” – miało tu do spełnienia mniej jednoznaczne zadanie: chodziło o stworzenie możliwości spontanicznego uczenia się nawzajem, wymiany i rozwoju, zarówno na poziomie międzyludzkim, jak i międzykulturowym.

Tłumaczenie: **Ewa Klekot**

Bibliografia

- Appadurai Arjun
1986: *The Social Life of Things*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Aronsson Peter, Elgenius Gabriela
2011: *Building National Museums in Europe 1750–2010*. Conference proceedings from EuNaMus, European National Museums: Identity Politics, the Uses of the Past and the European Citizen, Bologna April 28–30, 2011. Linköping, Sweden: Linköping University Electronic Press.
- Bhabha Homi
2004: *The Location of Culture*. New York, London: Routledge.
- Bodo Simona, Gibbs Kirsten, Sani Margherita (eds.)
2009: *Museums as places for intercultural dialogue: selected practices from Europe*. Bologna: MAP for ID.
- Cała Alina
1995: *The Image of the Jew in Polish Folk Culture*. Jerusalem: The Hebrew University Magnes Press [wersja polska: *Wizerunek Żyda w polskiej kulturze ludowej*, Warszawa: Oficyna Naukowa 2005].
- Clifford James
2000: *Kłopoty z kulturą: dwudziestowieczna etnografia, literatura, sztuka*, tłum. Ewa Dżurak et al., Warszawa: KR.
- Clifford James
1997: *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

- Edgar David
2005: *Playing With Fire*. London: Hern Books.
- Ellison Julie
2008: "Humanities and the Public Soul". In *Practising Public Scholarship: Experiences and Possibilities Beyond the Academy*, edited by Katharyn Mitchell. Malden, MA and Oxford, UK: Wiley-Blackwell.
- Feldman Jackie
2008: *Above the Death Pits, Beneath the Flag: Youth Voyages to Poland and the Performance of Israeli National Identity*. Oxford, UK and New York: Berghahn Books.
- Greenberg Reesa
2002: "Jews, Museums, and National Identities". *Ethnologies* 24, no. 2: 125–137.
- Gruber Ruth Ellen
2004: *Odrodzenie kultury żydowskiej w Europie*, tłum. Agnieszka Nowakowska, Sejny: Pogranicze.
- Karp Ivan, Kratz Corinne
2014: "The Interrogative Museum". In *Museum as Process: Translating Local and Global Knowledges*, edited by Raymond Silverman. Oxford and New York: Routledge.
- Karp Ivan, Lavine Steven D. (eds.)
1991: *Exhibiting Cultures: the Poetics and Politics of Museum Display*. Washington: Smithsonian Institution Press.
- Katriel Tamar
2011: "Showing and Telling: Photography Exhibitions in Israeli Discourses of Dissent". In *Curating Difficult Knowledge: Violent Pasts in Public Places*, edited by Erica Lehrer, Cynthia E. Milton, and Monica Eileen Patterson, 109–27. Basingstoke, UK: Palgrave Macmillan.
- Keff Bożena
2012: "Żyd o imieniu Żyd". *Przekrój*, April 16,.
- Khan Neseem
2006: *The Road to Interculturalism: Tracking the Arts in a Changing World*. London Comedia.
- Klekot Ewa
2013: "A Journey to the Land of the People: 'Ethno' in Polish Design". 2+3D, special edition: 68–72.

- Krankenhagen Stefan (ed.)
2011: "Thematic Section: Exhibiting Europe". *Culture Unbound: Journal of Current Cultural Research* 3: 269–400.
- Kroh, Antoni
2001: "Vernacular Art – Traps and Paradoxes". In *Vernacular Art in Central Europe*, edited by Jacek Purchla, 391–397. Krakow: International Cultural Centre.
- Kugelmass Jack
1995: "Bloody Memories: Encountering the Past in Contemporary Poland". *Cultural Anthropology* 10, no. 3: 279–301.
- Kurin Richard
1991: "The Festival of American Folklife: Building on Tradition". 1991 *Festival of American Folklife*. Washington, DC: Smithsonian Institution: 7–20.
- Lehrer Erica
2013: *Jewish Poland Revisited: Heritage Tourism in Unquiet Places*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Lehrer Erica (ed.)
2014: *Na szczęście to tylko Żyd / Lucky Jews*. Kraków: Ha!art.
- Lehrer Erica, Ramsay Lauren
2013: "Collecting (as) Dialogue? International Collaborative Collecting and 'Difficult' Objects". *Comcol International Committee for Collecting Newsletter* 22 (July): 16–21.
- Lehrer Erica, Waligórska Magdalena
2013: "Cur(at)ing History: new genre art interventions and the Polish-Jewish past". *East European Politics & Society*. Published online March, paper July.
- Mensch Léontine Meijer-van, Kawęcka Dorota, Janus Aleksandra
2013: "Strategien zum Schutz jüdischen Kulturerbes in Polen". In *Partizipative Erinnerungsräume: Dialogische Wissensbildung in Museen und Ausstellungen*, edited by Feliz Ackerman, Anna Boroffka, and Gregor H. Lersch, 207–20. Bielefeld, Germany: Transcript.
- Musiał Stanisław
1997: „Czarne jest czarne”. *Tygodnik Powszechny*, November 16. Accessed May 26, 2014. <http://tygodnik.onet.pl/wiara/czarne-jest-czarne/g8xjk>.
- Oleszkiewicz Małgorzata, Pyla Grażyna (eds.)
2007: *Czar Zabawek Krakowskich*. Kraków: Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli w Krakowie.
- Ostachowicz Igor
2012: *Noc Żywych Żydów*. Warsaw: WAB.

- Peressut Luca, Lanz Francesca, Postiglione Gennaro (eds.)
2013: *European Museums in the 21st Century: setting the framework*. Volume 2. Milan: Politecnico di Milano.
- Phillips Ruth
1998: *Trading Identities: The Souvenir in Native North American Art from the Northeast, 1700–1900*. Seattle: University of Washington Press.
- Pinto Diana
2008: “Can One Reconcile the Jewish World and Europe?” In *The New German Jewry and the European Context: The Return of the European Jewish Diaspora*, edited by Michal Y. Bodeman, 13–32. New York: Palgrave MacMillan.
- Pinto Diana
1996: “Fifty Years after the Holocaust: Building a New Jewish and Polish Memory”. *East European Jewish Affairs* 26, no. 2: 79–95.
- Price Sally
2007: *Paris Primitive: Jacques Chirac’s Museum on the Quai Branly*. Chicago: University of Chicago Press.
- Rajkowska Joanna
2013: *Where the Beast is Buried*. Winchester & Washington: Zero Books.
- Robotycki Czesław
1995: “Antropologia kultury w Polsce – projekt urzeczywistniony”. *Lud* 78: 69–86.
- Rosen Joseph
2004: “Lunch with the Führer: Holocaust comedy, Trauma, and the Enemy”. *Poesis*: 6: 30–45.
- Schneider Arnd, Wright Christopher (eds.)
2006: *Contemporary Art and Anthropology*. Oxford, UK and New York: Berg.
- Sheramy Rona
2007: “From Auschwitz to Jerusalem: Re-enacting Jewish History on the March of the Living”. *Polin: Studies in Polish Jewry* 19: 307–26.
- Smith Craig S.
2007: “In Poland, a Jewish Revival Thrives – Minus Jews”. *New York Times*, July 12. Accessed May 25, 2014. <http://www.nytimes.com/2007/07/12/world/europe/12krakow.html>.
- Soja Edward W.
1996: *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, London: Blackwell.

-
- Stauter-Halstead Keely
2001: *The Nation in the Village: The Genesis of Rural National Identity in Austrian Poland, 1848–1900*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
 - Strong Pauline Turner
1997: "Exclusive Labels: Indexing the National 'We' in Commemorative and Oppositional Exhibitions", *Museum Anthropology* 21, no. 1: 42–56.
 - Szczurek Małgorzata (ed.)
2011: *Sto i pół. Opowieści z Muzeum Etnograficznego w Krakowie*. Kraków: Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli w Krakowie.
 - Tokarska-Bakir Joanna
2003: "Poland as the sick man of Europe?" *Eurozine*, May 30. Accessed May 25, 2014. <http://www.eurozine.com/articles/2003-05-30-tokarska-en.html>.
 - Tokarska-Bakir Joanna
2011: "'The Hanging of Judas'; or, Contemporary Jewish Subjects". *Polin: Studies in Polish Jewry* 24 (November): 281–400.
 - Tokarska-Bakir Joanna
2012: "Żyd z pieniążkiem podbija Polskę". *Gazeta Wyborcza*, February 18. Accessed May 26, 2014. http://wyborcza.pl/1,75475,11172689,Zyd_z_pieniazkiem_podbija_Polske.html.
 - Waligórska Magdalena
2013: *Klezmer's Afterlife: An Ethnography of the Jewish Music Revival in Poland and Germany*. Oxford and New York: Oxford University Press.
 - Wikipedia contributors
"Talking stick", *Wikipedia, The Free Encyclopedia*, http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Talking_stick&oldid=600971328 (accessed May 25, 2014).
 - Zimmerman Joshua (ed.)
2003: *Contested Memories: Poles and Jews During the Holocaust and its Aftermath*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.



Jacek Waltoś

malarz, profesor emeritus
ASP Kraków

Zastępcza obecność

Wystawa w Muzeum Etnograficznym w Krakowie: *Pamiątka, zabawka, talizman*¹ świadomie miała uprzytomnić obecność stereotypowej postaci Żyda w jarmarcznej, popularnej i quasi-amuletowej postaci w domach polskich kolekcjonerów. Zwłaszcza nowy rodzaj przedstawienia („nowa tradycja”): Żyd z monetą – czyli uosobienie bogactwa, a w konsekwencji zaklinacz (gwarancja) finansowego powodzenia. Przyjrzenie się stereotypom było – jeśli dobrze rozumiem – zamiarem kuratorki wystawy, Eriki Lehrer i Muzeum Etnograficznego w Krakowie.

Stereotypowe znaczenia, a zatem idące emocjonalne odmiany reakcji na te figurki od nostalgicznych, przez akceptację jako zaklinanie dobrobytu, po niechętnie, interpretowane jako przejaw antysemityzmu. Ale najważniejszym znaczeniem jest, zdaje się, ich obecność. Tak masowa w pamiątkarstwie polskim, kiedy obecność społeczności żydowskiej, kulturowo oddzielnej, a przecież istniejącej znacząco w historii naszego kraju, zniknęła bezpowrotnie. I kiedy dziś, spotkanie Polaka z Żydem zapośredniczone jest przez media filmowe, dokumenty przychodzące do Polski często z zewnątrz, z ocalonego archiwum, te odpustowe figurki są tutejsze. Zawsze obecne i nieprzerwanie modyfikowane. Rzeźbione w drewnie, ceramiczne, plastikowe; rękodzieło, odlewnictwo domowe lub fabryczne. Robione według starych wzorów (Żyd z księgą, proporcje postaci i cechy jej twarzy wyważone) i nowych, sięgających zarówno deformacji cech rasowych (może rodem z przedwojennych antysemickich karykatur) lub równie zdeformowane według smaku

¹ *Pamiątka, zabawka, talizman* Festiwal Kultury Żydowskiej: 25 czerwca – 14 lipca 2013, wystawa w Muzeum Etnograficznym w Krakowie.

zabawkarskiego czy filmu animowanego (Shrek jest monstrualny, a uchodzi za postać sympatyczną). Czy można stosować kryteria estetyczne wobec tak szerokiej produkcji? Żeby ją selekcjonować na szlachetną postać Żyda, którą popieramy i monstra popkulturowe, które potępiamy? Zawsze pozostaje własny wybór, a może bardziej intuicja i emocjonalne wyczucie. Co nie zmienia faktu, że obecność tych figurek nie tylko zastanawia, ale często razi i boli Żydów, może najbardziej Izraelczyków patrzących na ten „towar odpustowy” o cechach prymitywnych i peryferyjnych, niezgodnych z wizerunkiem obywatela nowoczesnego społeczeństwa, odcinającego się od tradycji jidysz i sztetlu. Na domiar, wytwarzanych dzisiaj nie przez twórców żydowskich i o nieczytelnym „zamówieniu społecznym”.

Znamienne, że problemem są figurki, banalne lub oryginalne, tradycyjne lub zaskakująco zbliżone do anonimowych wzorów globalnej popkultury, a nie malowane wizerunki, także obecne na wystawie. Z rzeźbą zawsze jest inaczej: od prehistorii nacechowana jest magicznie. Odnajdujemy w nim walory totemu, amuletu czy talizmanu. Rzeźby są figurami znamienia i zaklęcia, o właściwościach zwyczajowo kultowych, chociaż w sztuce wysokiej, zarówno akademickiej, jak awangardowej świadomie emancypowały się, tracąc tym samym na swym szczególnym znaczeniu. Te właściwości pozostają – zdaje się – obecne w wyrobach ludowych i ich przemysłowych replikach, mimo obniżenia wszelkich kryteriów roboty i bezpośredniego wzruszenia. Spełnia się przewrotnie myśl Rilkego rozwiniętą przy okazji Rodina (*Prelekcja* z 1907 roku) o rzeźbie jako przedmiocie i jego nieodzownej obecności w naszym życiu. „Jeżeli możecie, powróćcie częścią swych zwykłych już i dorosłych uczuć do jakiegokolwiek przedmiotu z dzieciństwa, z którym mieliście wiele do czynienia. Zastanówcie się, czy istniało coś, co byłoby wam bliższe, bardziej znajome i potrzebne od tej właśnie rzeczy. Czy raczej nie wszystko inne – oprócz niej – mogło wam dokuczyć lub skrzywdzić was, przerazić boleśnie albo mieszać niepewnością? Jeśli do pierwszych waszych doświadczeń należy dobroć, ufność i brak samotności – czy nie tej rzeczy je zawdzięczacie?” [Rilke 1963: 115]. „Ów drobny zapomniany przedmiot, który gotów był oznaczać wszystko, zapoznał was z tysiącem innych, ponieważ odgrywał tysiąc ról, bywał zwierzęciem i drzewem, i królem, i dzieckiem – a kiedy odszedł wszystko to było. To ‘coś’, mimo iż tak bezwartościowe, przygotowywało wasze stosunki ze światem, wprowadziło was w dzieje i pomiędzy ludzi i więcej jeszcze: dzięki niemu, dzięki



Fot. Marcin Wąsik

jego istnieniu, dzięki byle jakiemu jego wyglądowi, dzięki temu, że połamiał się w końcu, czy wysliznął w zagadkowy sposób, przeżyliście wszystko co ludzkie głęboko, aż po samą śmierć” [Rilke 1963: 116] Może to zbyt uniwersalne i pogłębione ujęcie problemu? Jarmarczne i dwuznaczne w swym wyrazie figurki, budzące ambiwalentne odczucia, miałyby być w jakiś sposób nieodwołalny robione i rozpowszechniane z intencji tyleż mrocznej co oczywistej? Uprzytamniają potrzebę przedmiotu bliskiego, oswojonego i znaczącego. „Jakiego przedmiotu? Pięknego? Nie. Któżby wiedział czym jest piękno? Podobnego. Przedmiotu, w którym rozpoznawało się to, co umiłowano, a także to, czego się bano, oraz to, co w tym wszystkim niepojęte.

Przypominacie sobie takie przedmioty? Jest może wśród nich taki, który przez długi czas wydawał się wam jedynie śmieszny. Lecz pewnego dnia zwróciła waszą uwagę jego uporczywość, osobliwość, rozpaczliwa niemal powaga, wszystkim przedmiotom właściwa; i czy nie spostrzeżliście wówczas, jak przedmiot ten, niemal wbrew swojej woli ogarnięty został pięknem, którego możliwości nigdy byście nie podejrzewali?” [Rilke 1963: 118–119].

Zaklęcie. Nie wnikając w magiczną skuteczność tego stanu (aktu), używając go metaforycznie, można mówić o potrzebie zaklęcia w jakąś figurę, typ, gmerk pamięci, tego co było życiem i staje się życiem – *en effigie*. „Nie od wielkich idei zależy bowiem, czy coś może stać się życiem, tylko od

tego, czy tworzy się z nich w sobie rzemiosło, powszedniość, coś, co trwać będzie przy człowieku aż po kres jego dni” [Rilke 1963: 123].

Dla polskich (chrześcijańskich) zbieraczy rozmaitych figurek postaci Żydów – tych przynoszących szczęście, tych modlących się i tych grających na instrumentach muzycznych – jest swego rodzaju przywoływaniem ze świata umarłych tych, którzy tworzyli społeczność żydowską od wieków tu obecną. Kiedy pod koniec lat 50. XX wieku oglądałem pełne bólu drewniane rzeźby artysty ludowego z Suchedniowa i słuchałem jego opowieści, mogłem je wziąć za wyraz potrzeby rekonstruowania wizerunków zamordowanych sąsiadów. Ale także, kiedy dostałem od pani mecenas Ruth Buczyńskiej ceramiczną parę muzykantów żydowskich, mogłem te figurki traktować jako akceptowanie przez jedną z ostatnich przedstawicielek inteligencji żydowskiej tej formy zastępczej obecności. Obecności tych, których życie zostało unicestwione, a kultura zanegowana.

Oto te „przedmioty” – jak mówił Rilke – są przy nas. Może czasem śmieszne, charakterystyczne, a najczęściej smutne, ale utrwalające pamięć. Przeważnie poza jakimkolwiek napiętnowaniem ideologicznym, ale wcielane we współczesną kulturę dzięki subkulturze popularnej. A jak by było, gdyby ich nie było? Czy wtedy nie odczulibyśmy, że dokonano się całkowite zniszczenie – bo łącznie z wymazaniem wizualnej pamięci – wielowiekowej obecności Żydów, współobywateli Rzeczypospolitej?

Bibliografia

- Rilke Rainer Maria,
1963: *August Rodin* (tłum. Witold Wirpsza), Kraków: Wydawnictwo Literackie.

Magdalena Zych

Muzeum Etnograficzne im.
Seweryna Udzieli w Krakowie

Pytania pomocnicze

– Za to Polacy są bardzo zafascynowani kulturą żydowską?

Rafał: – (...) Weźmy jednak na przykład wszechobecny malunek pejsatego Żyda z pieniążkiem. Ja mam do niego ambiwalentny stosunek. Bezpośrednie zestawienie Żyda z pieniędzmi pachnie oczywiście antysemityzmem, ale jakkolwiek by na to patrzeć, chociaż to antysemickie, jednak ludzie kupują portret Żyda, zawieszają go w domu i patrzą na niego codziennie. Pomysł, że obecność Żyda w domu przynosi szczęście, oznacza, że polski antysemityzm nie jest całkiem typowy [Wiszniewska 2014: 84].

Wszechobecny wizerunek, przedstawiający postać Żyda w czarnym stroju, często w kapeluszu, zwykle z monetą, ale także z instrumentem muzycznym, w postaci figurki, obrazu, rysunku, stał się powodem wystawy *Pamiętka, zabawka, talizman*, którą gościło w 2014 roku u progu lata Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli w Krakowie. Sposób prezentowania postaci Żyda ma swe intrygujące źródła, a wizerunki te w swym życiu codziennym wchodzą w nierozpoznany dotąd dialog z tymi, którzy je kupują, umieszczają w swej prywatnej przestrzeni, patrzą na nie, słowem, potrzebują ich obecności.

Na wystawie, której kuratorką była dr Erica Lehrer, antropolożka związana z Uniwersytetem Columbia w Kanadzie, pamiętki, talizmany i zabawki wciągały widzów w rodzaj gry w skojarzenia, przywoływały opowieści, których mogły być bohaterem. Zgromadzone pod jednym muzealnym dachem, chóralnie zadawały pytanie: kim jestem dla Ciebie? Zaprezentowano również ich szeroki kontekst, rzeźby, obrazy, filmy i fotografie, a także sylwetki twórców figurek i przedstawień, które za swój wzór mają obraz

postaci Żyda, tak chętnie utrwalony i powielany w różnych przedmiotach. To wzór obrysowany wyraźną kreską, obraz stereotypów, ambiwalencji, ale też nowych, zaskakujących znaczeń. Wystawa była z jednej strony wyprawieniem się do źródeł tych przedstawień, lecz w swym drugim nurcie, opowieścią i refleksją o ich współczesnym życiu.

Początek spotkania z figurkami to duża fotografia uła figuralnego za kształt mającego postać Żyda, kumulująca znaczenie ochronne wyrażone w tej postaci. Powody, dla których twórcy figurek je wykonują, są różne: bywa, że tak zwykłe jak chęć zarobku na pamiątkach, ale bywa też nimi chęć upamiętnienia sąsiadów, świata znanego z codziennego, przedwojennego życia najstarszych ich twórców, zwykła obecność w ludzkiej pamięci [Kroh 2014: 86, 285].

Na wystawie zachęcano publiczność do zapisu odpowiedzi na pytanie o to, kim są ci, którzy w postaci figurek się uobecniają. To figurki pytały: kim jestem dla Ciebie? Pośród wielu pytań wciągających widza w dialog było i takie: „W jaki sposób przedmiot może ranić lub leczyć rany?”. Zachęcano do fotografowania wizerunków obecnych w domach zwiedzających, autorzy wystawy między innymi w ten sposób zadbali o podkreślenie relacyjności tych obiektów, ich potencjału wyrażającego się w dialogu. Pamiątki stawały wobec pamięci i zapomnienia, talizmany wobec zaklęć i przekleństw, a zabawki wobec praktyk osvajania treści obecnych w codziennym obiegu.

Wystawa prezentowana w Domu Esterki, przestrzeni ekspozycyjnej Muzeum Etnograficznego w Krakowie, była jedną z wielu gościnnych wystaw Festiwalu Kultury Żydowskiej, które wielokrotnie prezentowane były w tym miejscu. Warto przywołać takie wystawy jak „Oswajanie Jerozolimy. Fotografie 1857–1900” z 2010 roku czy „Macewy codziennego użytku” (fotografie Łukasza Baksika) prezentowane w 2011 roku. Wystawa Eriki Lehrer od poprzednich wystaw gościnnych różniła się poprzedzającym prezentację sposobem pracy, włączeniem zbiorów MEK w ekspozycję. Wystawę poprzedzała współpraca z kustoszami muzeum, kwerenda w zbiorach. Zestawienie zbiorów innych instytucji oraz kolekcjonerów dało efekt wielogłosu, ukazanego tak, by zachęcać do myślenia i szukania odpowiedzi na postawione pytanie. Świat dwustu pięćdziesięciu figurek, z których najstarsza pochodziła z połowy XIX wieku, a najmłodsza została wykonana w roku wystawy, cieszył się ogromną popularnością publiczności i mediów. Muzeum otrzymywało liczne prośby o jej dalsze przedłużenie, co nie było to możliwe ze względu na kolejną planowaną wystawę w tym miejscu.



Fot. Marcin Wąsik

I co ważne, kolejny raz okazało się, że idea współpracy z zewnętrznymi kuratorami, którzy nim przygotowują wypowiedź, badają zbiory, sprawdza się w MEK doskonale i pozwala zobaczyć kolekcję w odświeżającej perspektywie.

Figurki dotykały obecności i nieobecności. Obcości i oswajania. Pytanie, kim jestem dla Ciebie – zadane przez autorkę, w imieniu prezentowanych figurek, wymagało pytań pomocniczych. Skąd ja to znam? Kiedy we mnie ten portret zagłada? I czyj to portret? Jeden ze znajomych, przedsiębiorca z Podkarpacia, w swym biurze jako talizman powiesił na głównej ścianie obraz przedstawiający Żyda z monetą, obraz podarowano mu na imieniny. I przekonany jest, że przynosi mu szczęście w interesach. W biurach jego kolegów to samo. Podobny obrazek wisi w osiedlowym punkcie sprzedaży parkietu. W punkcie ksero i w poczekalni u lekarza. Jedna z Polek mieszkających od lat w Belgii, na honorowym miejscu w salonie obok wizerunków przodków powiesiła portret Żyda z pieniążkiem, i z dumą komentuje: „Widzi pani? Każdemu Belgowi to pokazuję, to takie polskie! Kupiłam sobie na pamiątkę!”

Skąd jeszcze znam te figurki? Z kolekcji zabawek emausowych, z postaci zaludniających grupy kolędnicze. Ze sklepu za rogiem, przy Placu Wolnica, tuż obok Muzeum, z przynajmniej dwóch sklepów z pamiątkami, z witryn.

Znam je też z trudniejszej sytuacji. Podczas pewnego wesela w Lublinie przed kilku laty, w którym brałam udział jako badaczka, goszczący tam londyński przyjaciel rodziny, Żyd, od lat odwiedzający polską rodzinę żony, zapytał o te figurki. Dlaczego to tu takie jest i stanowi drwinę z nieobecnych? Dlaczego nic z tym nie robicie? Nie potrafiłam na to odpowiedzieć.

Ale wystawa próbowała pomóc w odpowiedziach. Dopełniła to, czego na wystawie stałej Muzeum Etnograficznego brak albo nie wybrzmiewa czystym tonem. Była dla niej pytaniem pomocniczym. Jak wynika z rozmów z publicznością, na przykład tam, gdzie dziś prezentowane są instrumenty, dziwi brak informacji o muzyce żydowskiej. Mimo, że na przedwojennych weselach i zabawach w wielu wsiach muzykanci żydowscy stanowili ważną część dźwiękowego widnokągu. Z kolei w przestrzeni prezentującej odświętne stroje głównie mieszkańców wsi sprzed stu lat, brak informacji o roli krawców żydowskich, jubilerów, choć jest to podkreślane podczas zwiedzania z przewodnikiem. Tam, gdzie mowa o życiu społecznym wsi, kontekst współistnienia i przenikania się kultur jest zaznaczony, jak choćby na fotografiach przedstawiających wesela – są także wesela żydowskie, ale niektórym widzom pozostaje wrażenie, że oto mamy swoje muzeum z kulturą ludową, tworząca zaś jej kontekst kultura żydowska jest parę ulic dalej, w innych muzeach, że są to zbiory rozłączne. A przecież takie nie są. W kolekcji MEK zarówno pośród dzieł sztuki, fotografii jak i przedmiotów codziennego użytku nie brak przedmiotów, które opowiadają o łączności kultury chłopskiej i małomiasteczkowej z kulturą żydowską. Są też obiekty przynależne tylko religijnej kulturze polskich Żydów, jak chorągiewki świąteczne używane podczas Simchat Tora. Są w kolekcji także dzieła artystów, odnoszące się do wydarzeń czasu wojny, stanowiące twórczy wizualny komentarz, oryginalne świadectwa, jak choćby prace Jana Staszaka. Tymczasem wystawa stała, podlegając powolnej zmianie (otwarta w roku 2011 nowa część dotycząca obrzędów wiosennych), wciąż jeszcze jest oparta na scenariuszu z lat 60. XX wieku, który został jedynie zmodyfikowany w początku lat 90. Praca Eriki Lehrer stworzyła okazję do wejścia w tożsamość muzeum, wyrażaną w jednej z jego ekspresji, a więc wystawie stałej, ustanawiając dla niej wyrazisty kontrapunkt.

Wystawa *Pamiętka, zabawka, talizman* poruszając temat figurek, jednocześnie dotykała sposobów mówienia o tym przez muzea, które prezentują zagadnienia związane z kulturą ludową w historycznym ujęciu, a zapewne

dotyczy to nie tylko muzeów etnograficznych czy skansenów. Skłaniała do pytań, czy w ogóle prezentują w Polsce temat polsko-żydowskich relacji, a jeśli tak, to w jaki sposób. Sytuacja, gdy ważna wystawa uzupełnia i dopowiada stałą ekspozycją jest niezwykle cenna, z tego także powodu, że konieczne zmiany w scenariuszu i scenografii wystaw stałych wymagają dużych nakładów finansowych i organizacyjnych, i są z tego powodu trudne do przeprowadzenia. Wystawa wpisała się swym refleksyjnym wymiarem w program goszczącego ją muzeum, wybrzmiewający w słowach „moje muzeum, muzeum o mnie”. Opowieść o figurkach przedstawiających Żydów, akcentowała to, co w naszej codzienności ważne, a zagadkowe, poruszające i potrzebne, prezentowała kod kultury, pełen ważkich znaczeń.

Wydaje się, że szczególnie to muzeum jest dobrą przestrzenią refleksji nad współczesną obecnością nieobecnych, na co wystawa zwracała uwagę. Powodem są wielokulturowe początki tego miejsca, a także jego lokalizacja na krakowskim Kazimierzu. Warto dodać, iż środowisko naukowe, które utworzyło Towarzystwo Muzeum Etnograficznego, składało się z elity obywatelskiej o różnej proveniencji klasowej czy religijnej, byli tam nauczyciele, profesorowie, artyści, lekarze, przedstawiciele ziemiaństwa. Ich współpraca pozwoliła placówce zaistnieć. To w oficynie wspierającego inicjatywę powołania muzeum, Adolfa Grossa, adwokata i pośta, ojca socjologa Feliksa Grossa, przy ul. Studenckiej 9 w 1911 roku, zaprezentowano po raz pierwszy etnograficzną kolekcję w pierwszej samodzielnej siedzibie Muzeum. Lokal ten wynajął prof. Julian Talko-Hryniewicz od swego sąsiada [Gruszka et Al. 2011: 11]. Natomiast powojenna lokalizacja w renesansowym ratuszu Kazimierza, administracyjnym ośrodku żydowskiej dzielnicy, stanowi rodzaj ram, które nałożone muzealną kolekcję, mogłyby pozwolić kadrować opowieść o zbiorach i widzieć ją w wielu planach.

Najważniejszym, jak sądzę, echem wystawy jest wzbudzenie debaty, refleksji, dalszego ciągu, w którym ważna jest rozmowa, oparta o lokalnie wizualny język, jakim porozumiewają się figurki w domach z tymi, którzy na nie patrzą, którzy je do swych domów wnieśli. Przykładem reakcje publiczności, prasy, strona internetowa www.luckyjews.com, książka Eriki Lehrer pt. *Na szczęście to Żyd. Polskie figurki Żydów*, wreszcie cały szereg pytań pomocniczych, które dzięki wystawie mogło zostać zadanych. Pisze o nich Roma Sendyka w opublikowanej na łamach internetowego czasopisma recenzji pt. *Żyd w sieni, pieniądze w kieszeni*, analizując wyjawiające się z działań Eriki Lehrer wątki obecności,

upamiętniania, oddziaływania właściwości przynależnych tym przedmiotom [www.widok.ibl.waw.pl; data odczytu: 21.01.2015].

Joanna Tokarska-Bakir w tekście z 2003 roku o *Dybuku* Krzysztofa Warlikowskiego pt. *O czymś co zginęło i szuka imienia* zauważa, że branie odpowiedzialności za rzeczywistość niejako wymusza sam język („Kiedy zbyt długo się ociągamy z braniem odpowiedzialności za rzeczywistość, język, kurcząc się i kołowaciejąc, sam to na nas wymusza. Pewne słowa wychodzą z użycia, a na ich miejsce wcale nie przychodzą nowe. [...] Są doświadczenia, które dokonują spustoszeń w języku” [Tokarska-Bakir 2004: 210]. W przypadku wystawy, która powstała z konieczności nazwania tego, co wizualnie obecne, co przemawia, wciska się przed oczy, jej autorka zestawiając lokalny język przedstawić w rodzaj alfabetu, pokazała źródła wizerunków, ich oddziaływanie, pokazała również, czym wypełnia się miejsce spustoszeń. Gdyby potraktować figurki jak język, który przemawia tym, w co się wpatrujemy, co wpatruje się w nas, okazuje się, że rzeczy-wizerunki są z nami współobecne. To obecność nieobecnych. W witrynach sklepów, hurtowniach, salonach i przedpokojach, na komodach i ścianach domów, i na szczęście, są.

Bibliografia

I. Opracowania drukowane:

- Kroh Antoni
2014: *Wesołego Alleluja Polsko Ludowa*, Warszawa: Iskry.
- Gruszka Dorota, Kożuch Barbara, Majkowska-Szajer Dorota, Małeta Alicja, Szczurek Małgorzata, Tenerowicz Eleonora, Zych Magdalena
2011: *Sto i pół. Opowieści z Muzeum Etnograficznego w Krakowie*, Kraków: Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli.
- Tokarska-Bakir Joanna
2004: *Rzeczy mgliste*, Sejny: Fundacja Pogranicze.
- Wiszniewska Irena
2014: *My Żydzi z Polski*, Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca.

II. Strony internetowe:

- Strona projektu Eriki Lehrer: www.luckyjews.com.
- Strona czasopisma internetowego *Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej*, nr 6 (2014): www.widok.ibl.waw.pl/index.php/one/article/view/205/351.

Ewa Klekot

Uniwersytet Warszawski
Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej

Żyd na szczęście

Jak podaje żydkolog¹ Jan Gebert, w lipcu 2013 roku w krakowskich Sukienicach wystawiano do sprzedaży 177 Żydków, 12 Matek Boskich, 43 Jezusy Chrystusy oraz 67 figurek symbolu miasta – Smoka Wawelskiego [Lehrer red. 2014: 203]. „Żydki można kupić na terenie całego kraju – pisze Gebert – bez względu na to, czy przed drugą wojną światową w danym mieście występowała duża społeczność żydowska czy nie. Występują wręcz lokalne odmiany; na przykład w nadbałtyckich kurortach można kupić Żydka z bursztynem, a na Śląsku Żydka w czarnej sadzy. Żydki są też do kupienia w Czechach, Niemczech i USA, są jednak zawsze produkcji polskiej” [Lehrer red. 2014: 203]. Oczywiście chodzi o figurki i obrazki z przedstawieniem brodatego Żyda, najczęściej ubranego w sposób sugerujący jego ortodoksyjność, nierzadko zaopatrzonego dodatkowo w atrybut w postaci pieniążka lub worka z pieniędzmi, których popularność w polskiej branży pamiątkarskiej, a co za tym idzie, domach prywatnych oraz rozmaitych przedsiębiorstwach, jak sklepy czy restauracje na terenie całego kraju gwałtownie wzrosła w pierwszej dekadzie XXI wieku [por. Pabian 2008, Tokarska-Bakir 2013].

Wydana w 2014 roku dwujęzyczna książka *Na szczęście to Żyd/Lucky Jews* pod redakcją Eriki Lehrer stanowi część większego projektu jej autorstwa. Obejmował on wystawę *Pamiątka, zabawka, talizman* w krakowskim Muzeum Etnograficznym im. Seweryna Udzieli, która odbyła się na przełomie czerwca i lipca 2013 roku oraz cały czas działająca strona internetowa www.luckyjews.com. Erica Lehrer jest antropolożką; pod koniec lat dziewięćdziesiątych XX wieku zaczęła prowadzić w Polsce badania nad turystyką

¹ Takiej autodefinicji użył on w wywiadzie z Ireną Wiszniewską [Wiszniewska 2014: 213].

związaną z żydowskim dziedzictwem i wówczas po raz pierwszy zetknęła się z pamiątkami przedstawiającymi Żydów wytwarzanymi i sprzedawanymi w Polsce. Jest autorką książki *Jewish Poland Revisited: Heritage Tourism in Unquiet Places* (Indiana University Press 2013), wykłada na Uniwersytecie Concordia w Montrealu. Jest Żydówką, co automatycznie czyni z niej również uczestniczkę złożonej relacji międzykulturowej, w którą świadomie wpisuje swój projekt. Książka, podobnie jak wystawa i strona WWW, wychodzą od materiału odnoszącego się do sfery reprezentacji – przedstawień Żydów wytwarzanych w Polsce przez nie-Żydów. Głównymi bohaterami tego projektu są figuralne przedstawienia Żydów we współczesnym polskim pamiątkarstwie – „Żydki z pieniążkiem” – które autorka kontekstualizuje, łącząc je z figurkami przedstawiającymi Żydów w polskiej kulturze ludowej, folklorze oraz sztuce neoludowej².

Książka ma układ odpowiadający porządkowi wystawy; podobnie zorganizowana jest też strona WWW, choć oczywiście, zarówno ze względu na różnice medium, jak i na czas powstania (strona i książka wykorzystują materiał wizualny i tekstowy dokumentujący reakcje zwiedzających) ich zawartość nie jest tożsama. Całość otwiera wstępny artykuł autorki, po którym następuje prezentacja pochodzącego z Polski materiału wizualnego podzielonego na sześć sekcji, z krótkim odautorskim wstępem poprzedzającym każdą z nich, a następnie prezentacja trzech twórców figurek neoludowych, z nieco obszerniejszym komentarzem na temat ich życiorysów i motywacji, skonstruowanym w oparciu o ich wypowiedzi. W kolejnym rozdziale do zaprezentowanego materiału autorka dodaje kontekst w postaci stereotypowych przedstawień Żydów, Afroamerykanów i Indian bardzo różnego pochodzenia (Izrael, USA, Kanada, Muzeum Żydowskie w Berlinie) poprzedzonych fotografią ekspozycji Muzeum Pamiątek Rasistowskich w Big Rapids w Stanach Zjednoczonych. Następny rozdział zawiera wybór cytatów z wypowiedzi zwiedzających, a po nim, w ostatniej sekcji książki, zamieszczono siedem stosunkowo krótkich komentarzy ekspertów, wśród których znalazły się etnografki Alina Cała i Olga Goldberg-Mulkiewicz, antropolożka Joanna Tokarska-Bakir oraz czworo intelektualistów, przedstawicieli środowiska żydowskiego w Polsce, różniących się między sobą

² Termin „neoludowy” stosuję za wybitnym etnografem, znawcą zagadnienia i jego wieloletnim uczestniczącym obserwatorem, Antonim Krohem [por. Kroh 2014].

pokoleniowo i światopoglądowo: Stanisław Krajewski, Michał Bilewicz, Jan Gebert i Bożena Keff.

W narracji, za pomocą której autorka wyjaśnia historię swego zainteresowania figurkami, wyraźnie można wyczytać, że budzą jej zainteresowanie ze względu na element szoku i niechęci pojawiający się w jej własnych reakcjach, podczas gdy ich wszechobecność w polskich domach, sklepach i na straganach sugeruje wyraźnie, że w otaczających ją ludziach takich emocji nie wywołują. Dysonans poznawczy jest – jak wiadomo – jedną z najczęstszych motywacji podjęcia badań naukowych czy dociekań filozoficznych. Jako antropolożka, Erica Lehrer zaczyna więc zbierać materiał umożliwiający kulturowe osadzenie interesujących ją figurek – i same figurki; trafia do kilku wytwórców figurek neoludowych i do muzeum etnograficznego w Krakowie. Antropologicznie rzecz biorąc, staje przed problemem reprezentacji grupy mniejszościowej jako obcej – grupy, z którą sama się identyfikuje i z której stereotypowym przedstawieniem emocjonalnie nie chce się pogodzić. Równocześnie jako antropolożka stara się znaleźć zarówno społeczne uwarunkowania własnego odbioru, jak i zrozumieć odbiór tych, którzy te stereotypowe wizerunki tworzą. „Poszukiwania figurek sprawiły, że byłam coraz mniej przekonana, czy łączy je jeden wspólny sens” – pisze w wprowadzeniu do książki [Lehrer red. 2014: 14].

Jednak sięgnięcie do materiałów etnograficznych jako jedyne szeroko pokazanego polskiego kontekstu³ przedstawień „Żyda z pieniążkiem” potęguje trudności, zamiast pomagać w rozwiązaniu kwestii, ponieważ „kultura ludowa”, w obrębie której funkcjonowała część pokazanych na wystawie i omówionych w komentarzach etnografek wizerunków Żyda, sama jest reprezentacją uwikłaną w bardzo skomplikowane mechanizmy polityczne, społeczne i historyczne⁴. Natomiast kontekst rasistowskich przedstawień

³ Potencjalnych kontekstualizacji figurek jest oczywiście więcej: nie tylko ich zestawienie z wizerunkami Żydów we współczesnej polskiej sztuce (takie zderzenie pamiętkarstwa ze sztuką pokazałoby obszar walki ze stereotypem i obszar jego utwierdzenia; obszar służący badaniu obcości i obszar tę obcość bezpiecznie zamykający w stereotypie), ale także pokazanie ich w kontekście innych pamiątek i suvenirów z tych samych kramów, co autorka dość nieśmiało robi, zestawiając na s. 10 magnesy z krakowskich Sukiennic, z których jeden przedstawia Żyda, a drugi Jana Pawła II, a także wskazując podobieństwa formalne między różnymi tematycznie pracami artystów neoludowych, jak Jezus Frasośliwy i zadumany Żyd.

⁴ „Kultura ludowa” oraz „ludowość” były i nadal w wielu wypadkach pozostają dyskursywnymi narzędziami egzotyzacji mieszkańców wsi oraz ich estetyzacji. Równocześnie „ludowość” jako sposób reprezentacji chłopów stała się ważnym narzędziem tradycji wynalezionej,

Afroamerykanów czy Indian – choć uprawniony z perspektywy refleksji nad mechanizmami konstruowania wizerunku obcego jako mechanizmu wykluczenia i dyskryminacji – wikła polskie figurki Żydów w kontekst podporządkowania i zniewolenia w sposób nie oddający sprawiedliwości ani różnicowaniu społecznemu chrześcijańskiej większości i wynikającym z niego podporządkowaniom i dyskryminacjom społecznym, ani wewnętrznemu różnicowaniu samej mniejszości żydowskiej. Na tę drugą kwestię zwraca zresztą uwagę Michał Bilewicz, który w zamieszczonym w książce komentarzu przywołuje stereotyp „chałaciarza”, pisząc „chodzi o to, że oni, Polacy, widzą nas, Żydów, jako brudnych, zacofanych chałaciarzy. [...] My, polscy Żydzi, podobnie jak diaspora amerykańska czy Izraelczycy, nie chcemy być wtłaczani w stereotypowe ramy. Tak naprawdę jesteśmy jednak „słoikami”, którym przypomnienie o prowincjonalnych korzeniach mocno zagraża. Chcemy być potomkami Freuda, profesorów uczelni, w najgorszym razie wielkich rabinów, czy sefardyjskich przybyszów. Prawie w każdej żydowskiej rodzinie kultywowana jest odległa pamięć o uczonych przodkach. Do przodka nosiwody czy cholewkarza raczej nikt się nie przyznaje. A tych jest przecież większość w każdym drzewie genealogicznym” [Lehrer red. 2014: 199–200]. Podobny wątek pojawia się w wypowiedziach niektórych zwiedzających wystawę Żydów, którzy z niesmakiem i niechęcią konstatują utożsamienie żydostwa ze stereotypem „chałaciarza”.

Pokazane przez Ericę Lehrer figurki Żydów nie konotują więc tylko stereotypów etnicznych i dyskryminacji rasowej, ale także stereotypy społeczne oraz wykluczenia, podporządkowanie i krzywdy wynikające z hierarchii podziałów stanowych i klasowych. Te kwestie są jednak nieobecne zarówno w jej tekście, jak i w skonstruowanej przez nią narracji wizualnej. Dwie grupy są w ujęciu Lehrer spójnymi „narodami”, które „pojmują z reguły figurki wyłącznie w obrębie znanego sobie kontekstu kulturowego, nieświadomi ich znaczenia dla innych” [*op. cit.*: 14]. Być może ta homogenizująca perspektywa wynika z przyjętego przez autorkę na użytek badań nad turystyką i nieświadomie przeniesionego na figurki spojrzenia turysty, patrzącego na odwiedzany kraj przez pryzmat marketingowych stereotypów,

która miała umożliwić skonstruowanie nowoczesnego narodu ze społeczeństwa opartego na podziałach stanowych i wykluczeniu wynikającym z feudalnego podporządkowania. Krytyczna refleksja nad ludowością toczy się w etnologii polskiej od lat osiemdziesiątych XX wieku i biegnie w kilku różnych kierunkach, o czym szerzej pisałam niedawno w Klekot 2014b oraz 2014a, zwł.s. 35–37 i przyp. 20.

które starają się każdą destynację przedstawić w postaci nieskomplikowanego wewnątrznie i łatwo zapadającego w pamięć wizerunku. Niezależnie jednak od uproszczeń – z których autorka, będąc antropolożką, z pewnością zdaje sobie sprawę – projekt jest próbą poszerzenia perspektywy każdej ze stron relacji i nakłonienia widza do spojrzenia na figurki oczyma drugiej strony – autora przedstawić do spojrzenia na nie oczyma przedstawianego, i vice versa. Taka zamiana perspektyw owocuje z jednej strony zagniewaną uwagą po angielsku, by przedstawiać Polaków ze szklanką wódki i krzyżem, a z drugiej wpisami, które świadczą o tym, że niejeden zwiedzający Polak miał przed oczyma obraz do złudzenia przypominający następującą sytuację: „niemiecka stacja benzynowa. Wchodzisz zapłacić za paliwo, a tam przy kasie figurki z modeliny czy plastiku, również nalepki: rumiany, złotowłosa i z wąsem – żeby nie było wątpliwości, w koszulce z orzełkiem – Polak siedzący w samochodzie. „Po co to?” – pytasz zdziwiony sprzedawcy. Na szczęście, chroni przed kradzieżą samochodu. Taki niewinny przesąd” [Radzik 2013: 189].

Oczywiście książka stanowiąca reprezentację wystawy o reprezentacjach zawiera pewne sugestie znaczeń, do których przedstawienia stanowiące jej temat mogą odsyłać. Na stronie 22 autorka zestawia współczesną figurkę Żyda z workiem pieniędzy z plakatem antysemitycznej wystawy *Der Ewige Jude*, która w latach 1937–1939 prezentowała niemieckiej publiczności tzw. sztukę zdegenerowaną. Skojarzenie z antysemitycznym stereotypem jest bardzo oczywiste; wspomina o nim Michał Bilewicz w kontekście karykatur zamieszczanych w piśmie *Der Strümer*; szerzej o rasistowskich, antysemitycznych treściach stojących za skojarzeniem Żyda z pieniędzmi piszą także w swych komentarzach Bożena Keff i Stanisław Krajewski. Szkoda, że autorka nie poszerzyła wizualnej puli skojarzeń poprzez odwołanie się do ikonografii Judasza z workiem srebrników. Zaproponowane w książce (i na wystawie) kontekstualizacje „Żydów z pieniążkiem” nie proponują jednak żadnego wyjaśnienia popularności tych przedstawień na polskim rynku pamiątkarskim w pierwszym dziesięcioleciu XXI wieku. Joanna Tokarska-Bakir pisze o antysemityzmie polskiej świadomości zbiorowej, nieprzerobionej lekcji po Holokauście i agresywności obecnej w żartach ludzi, „dla których antysemityzm zaczyna się dopiero wtedy, gdy bije się Żydów” [Lehrer red. 2014: 192] – i trudno się z tym wszystkim nie zgodzić. Nie ma tu jednak odpowiedzi na pytanie dlaczego właśnie teraz, na początku

XXI wieku, przeżywamy wysyp „Żydów z monetą”, podczas gdy, jak sama Tokarska-Bakir pisze, sakiewka to atrybut Żyda już od XV wieku. Jedna ze zwiedzających napisała, że nosi w portmonetce „figurkę Żyda – ma mnożyć pieniądze i pilnować, żeby mi ich nie zabrakło. Figurka spisuje się średnio (nie jest źle, ale może być lepiej). Mam nadzieję, że wytrwałość moja i wiara w pomoc figurki zaowocuje fortuną”⁵. Portmonetka, czy portfel to miejsce, gdzie wiele współczesnych Polek i Polaków nosi – poza zdjęciami bliskich – także święte obrazki. Przedstawieni na nich święci i błogosławieni, Matka Boska czy Pan Jezus mają strzec przed wszelkiego rodzaju nieszczęściami, wspomagać w trudnych chwilach, a w kontekście portfela – zapobiegać jego zgubieniu i kradzieży. Nie ma jednak świętego, który by miał monety mnożyć po to, by właściciel portfela zdobył fortunę. Wśród świętych katolickich bardzo wielu jest takich, co bogactwem wzgardzili; są tacy, co wykorzystali je nie dla siebie, lecz dla chwały Bożej i bliźnim na użytek – krótko mówiąc, wzorce osobowe reprezentowane przez świętych i błogosławionych pozytywnie wartościują rezygnację z dóbr doczesnych, a nie ich posiadanie, nie mówiąc o gromadzeniu bogactwa. A przecież współczesnemu neoficie na kapitalizm – dobrowolnemu czy nie – najbardziej potrzebny jest święty od robienia kasy. I jak zwykle w takich przypadkach – jeśli chrześcijaństwo nie dostarcza odpowiednich postaci – adaptuje się lokalnie istniejące bóstwa i demony, strzegące złota koboldy czy trolle. Jak wiadomo, dla radykalnej większości współczesnych mieszkańców Polski Żyd jest postacią mityczną, a nie człowiekiem znanym z bezpośredniego doświadczenia. Wiedza mieszkańców współczesnej Polski o Żydach i o żydowskiej przeszłości kraju także oscyluje między nostalgicznym mitem o zabarwieniu filosemickim a podsycającą strach przed obcością mitologią antysemitką. Wizerunek mityczny zaś charakteryzuje się tym, że homogenizuje swego zbiorowego bohatera, obdarzając uczestników grupy tą samą tożsamością. Mitologiczni Żydzi nie różnią się więc między sobą, podobnie jak zmitologizowani Polacy.

Z wypowiedzi zwiedzających wynika, że pomimo wspomnianego wewnętrznego ujednoczenia grup „Polaków” i „Żydów”, autorce wystawy w wielu wypadkach udało się zamiana perspektyw, a poczucie napiętnowania stereotypową reprezentacją obcości i niezgoda na bycie jej przedmiotem przebija z wielu wypowiedzi, zwłaszcza tych formułowanych w kontekście „Żydów z pieniążkiem”. Także zamieszczone w ostatniej części książki

⁵ Wpis z księgi reprodukowanej na stronie www.luckyjews.com, w książce nie przedrukowany.

komentarze w zdecydowanej większości odnoszą się nie do ludowych czy neoludowych rzeźb, lecz do tych właśnie przedstawień. To one najbardziej są najbardziej *niepokojące* – takiego określenia angielskiego słowa *disturbing*⁶ użyto w tłumaczeniu zamieszczonego w książce (a także na wystawie) listu interwencyjnego, który pewna żydowska turystka skierowała w 2010 roku do polskiego ministra turystyki, załączając fotografię zrobioną w kiosku z pamiątkami na lotnisku w Balicach. Na zdjęciu widać grupę form z modeliny; całość – z powodu obłych i miękkich kształtów wynikających z właściwości surowca – na pierwszy rzut oka budzi przyrodniczo-fizjologiczne skojarzenia: wygląda to jak nagromadzenie polipów lub jakichś bąblastych narośli. Dopiero po chwili udaje się wyróżnić jakieś całości – i to głównie dzięki jednogroszowym monetom, w które twórca wyposażył te kiczowate, monstrualnie brzydkie, karykaturalne figurki Żydów czy też „Żydków z grosikiem”.

Modelina jako surowiec, zdrobnienie w nazwie – to oczywista infantylizacja, której działania względem tego, co przedstawione, nie trzeba tłumaczyć. Jednak zarówno tutaj, jak i w wypadku wielu reprodukowanych w książce przedstawień „Żyda z pieniążkiem” imperatyw wydania sądu smaku jest nieodparty. Erica Lehrer w żaden sposób nie problematyzuje jednak estetyki i artystycznej wartości prezentowanych przedstawień⁷, choć wyraźnie widać z wpisów i wypowiedzi nagranych na wideo, że te wykonane w drewnie, pociągające współczesnych widzów „ludową archaicznością” i stylistyką o cechach potocznie uznawanych za „prymitywne” – czy to w wariancie chłopskich akcesoriów obrzędowych z początku wieku XX, czy w neoludowym wcieleniu „żydowskich świątków” – odbierane są przez zwiedzających wystawę raczej pozytywnie; tak też zresztą odbiera je sama autorka, choć wstrząsem jest dla niej odkrycie, że jeden z rzeźbiarzy jako atrybutu swoich figurek używał autentycznego zwoju Tory pociętego na kawałki. Drewno to współcześnie surowiec niosący znaczenia szlachetności rękodzieła, a twórcy neoludowi to artyści zdefiniowani przez nowo-

⁶ W kontekście sytuacji, o którą chodzi, trudno o tłumaczenie słowa *disturbing* za pomocą jednego polskiego przymiotnika – *niepokojący* to pewnie literacko najlepsze rozwiązanie, aczkolwiek gubiące sensu takie jak przeszkadzanie, uwieranie, sprawianie problemu, naruszanie istniejącego spokoju i ładu; być może najbliższe znaczeniowo jest tutaj polskie *problematyczny*, ale na pewno nie tak ładne literacko.

⁷ O ich niskiej jakości artystycznej oraz „niewyrafinowanym odbiorcy” wspomina natomiast Jan Gebert [Lehrer red. 2014: 204].

czesne pole sztuki i w tym polu działający. „Kicz” zaś to dyskryminacja oparta o sąd smaku; kicz to „obcy” pola sztuki. Wytwarzanie kiczu opiera się na wydobywaniu stereotypowych cech sztuki w taki sposób, jak widzi je ktoś, kto obok sztuki żyje, lecz znajduje się poza obrębem wytworzonej przez nią wspólnoty, która jest, jak pokazał Pierre Bourdieu, klasową wspólnotą gustu i stylu życia. Sąd smaku, odwołujący się do zmysłów, ulega ucieleśnieniu; dlatego właśnie tworzy elementy tożsamości tak trudne do zmiany. W kulturze zachodniej gust to niezwykle ważny wyznacznik tożsamości społecznej – tożsamości, która znów biegnie w poprzek podziału na narody uwikłane w relację reprezentacji stanowiącej temat projektu Eriki Lehrer.

Tworząc wystawę, a następnie przygotowując dwujęzyczną książkę, Erica Lehrer postanowiła skonfrontować uczestników relacji, której wystawa dotyczyła, ze swoją własną reprezentacją elementów ich kultury. Choć coraz więcej antropologów decyduje się na ten krok, zawsze trzeba szanować ich za odwagę. Dzielenie się z badanymi własną reprezentacją ich rzeczywistości zawsze niesie w sobie ryzyko niezrozumienia, a nawet odrzucenia. Metodologiczna obcość wobec badanej grupy, która jest w antropologii wymogiem warsztatowym, w połączeniu z uczestnictwem w jej doświadczeniach, stanowiącym równie ważny wymóg antropologicznego rzemiosła, bardzo długo wiązała się z nierównością. Była to w dużym stopniu nierówność reprezentacji: przedstawienie formułowane przez antropologa miało większą moc wyjaśniającą, niż przedstawienia formułowane przez grupę badaną. Być może dlatego książka wiele pokazuje, ale niewiele wyjaśnia – żeby tej nierówności uniknąć. Autorka zdaje się mówić: mamy problem, wy i ja – i tak on wygląda. Tylko co teraz? Barbara Kirshenblatt-Gimblett wypowiadając się do kamery po zwiedzeniu wystawy (wypowiedź można obejrzeć na stronie WWW projektu), nazywa wystawę prowokacją. W zamiarze autorki cały projekt miał prowokować uczestników do refleksji, co na bardzo różnych poziomach z pewnością robi.

Pozostawienie ostatecznej interpretacji czytelnikom i widzom wydaje się postawą równościową i moralnie słuszną; czasem jednak trudno powstrzymać się od wątpliwości, czy nie wynika ona przypadkiem z pewnej bezradności autorki wobec zgromadzonego materiału. Oczywiście antropolog w obcym środowisku kulturowym zawsze będzie na przegranej pozycji wobec lokalnego antykwariusza, jeśli chodzi o faktografię. Trochę jednak

szkoda, że współpracy takiego antykwariusza przy projekcie najwyraźniej zabrakło, skutkiem czego kiwający się święty Mikołaj doskonale zestawiony z kiwającym się Żydem (obie figurki autorstwa Stanisława Nowaka) na stronie 19 podpisany został jako „Biskup”, a figurka wyglądająca jak żydowski muzyk, któremu popękały struny w cymbałach (i wiszą smętnie po jednej stronie instrumentu) nosi podpis „Żyd z pulpitem” (s. 84). Zabrakło też kompetentnej pomocy redaktora, którego imię i nazwisko stopka litościwie przemilcza, a który zgodził się, by polskie tłumaczenie angielskiego tytułu *Lucky Jews* brzmiało *Na szczęście to Żyd*. Kiedy zdanie w tym brzmieniu pada w rozmowie z ust Polki kupującej figurkę Żydka, jego sens jest jasny: Co na szczęście? Na szczęście to Żyd. Niestety zdanie to w charakterze tytułu kompletnie traci sens i zamiast *Żyda na szczęście* (jak powinien brzmieć tytuł książki) polski czytelnik dostaje konstatację *Na szczęście to Żyd*, w której pobrzmiwa całkowicie niezrozumiała w tym wypadku ulga. Na szczęście to Żyd a nie kto? A nie Murzyn, z przeproszeniem za polityczną niepoprawność? Nie Polak? Na szczęście polski tytuł będący ewidentną wpadką językową to jedyne poważne potknięcie zasłużonego i dobrego skądinąd wydawnictwa Ha!art, które graficznie stanęło na wysokości zadania zarówno pod względem reprodukcji zdjęć i ilustracji, jak i czytelnie złamanego dwujęzycznego tekstu.

Bibliografia

- Klekot Ewa
2014a: *Konwencja UNESCO w sprawie ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego: archeologia pojęć*, „Ochrona Zabytków” nr 1/2014, s. 31–40.
2014b: *Samofolkloryzacja. Współczesna sztuka ludowa z perspektywy krytyki postkolonialnej*, „Kultura Współczesna”, nr 1/2014, s. 86–99.
- Kroh Antoni
2014: *Wesołego Alleluja Polsko Ludowa*, Warszawa: Iskry.
- Lehrer Erica red.
2014: *Na szczęście to Żyd / Lucky Jews*, Kraków: Korporacja Ha!art.

- Pabian Barbara
2008: *Nadzieja na szczęście? Portret Żyda w domach częstochowskich*, „Literatura Ludowa”, nr 2/2008, s. 39–49.
- Radzik Zuzanna
2013: *My z tych miasteczek*, [w:] *PL: Tożsamość wyobrażona*, red. J. Tokarska-Bakir, Warszawa: Czarna Owca, s. 182–194.
- Tokarska-Bakir Joanna
2013: *Żyd z pieniążkiem*, [w:] *PL: Tożsamość wyobrażona*, red. J. Tokarska-Bakir, Warszawa: Czarna Owca, s. 8–31.
- Wiszniewska Irena
2014: *My, Żydzi z Polski*, Warszawa: Czarna Owca.

SUMMARY

Pamiętka, Zabawka, Talizman was an exhibition held in Kraków's Seweryn Udziela Ethnographic Museum, from June 25th to July 14th, 2013, and organized as a part of a yearly Festival of Jewish Culture in that city. The exhibition was curated by Erica Lehrer, an anthropologist from Concordia University in Montreal, Canada. It focused on Polish figurines depicting Jews and presented the exhibits ranging from over a hundred years old objects from the collection of Ethnographic Museum, wooden sculptures in neofolk tradition from post-WWII times, to contemporary souvenirs, mostly from the curator's own collection. The exhibition was supplemented by the webpage **www.luckyjews.com** and a bilingual book *Na szczęście to Żyd/Lucky Jews* published by a Cracow publishing house Korporacja Ha!art. The section *Around One Exhibition* consists of the curatorial statement by Erica Lehrer, presenting her rationale behind the whole project, describing the process of designing and organizing the exhibition, as well as providing a discussion of the exhibition as a tool for opening up a difficult dialogue on mutual stereotypes between the Poles and the Jews. Apart from the curator's article, there are two reviews of the exhibition: one written by Magdalena Zych from the Seweryn Udziela Ethnographic Museum in Kraków, and the other by a Kraków artist Jacek Waltoś, commenting on the problem of Jewish figurines from Polish perspective. The review of the book *Na szczęście to Żyd/Lucky Jews* by anthropologist Ewa Klekot from University of Warsaw is an attempt to provide a broader perspective to the whole project, pointing at the issue of representation and its complexities, both in the context of museum exhibitions, as well as in relation to two socially differentiated ethnic groups sharing hundreds of years of their complicated pasts.



RECENZJE I SPRAWOZDANIA

Damian Kasprzyk

Uniwersytet Łódzki

Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej

O prawie do młodości, wolności i kontestacji. Wystawa czasowa *Lokalny pejzaż kontrkultury. Peace, Love i PRL*, Muzeum Etnograficzne im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu

Recenzję wystawy muzealnej można napisać w rozmaity sposób. Może to być tekst posiadający charakter informacyjny, felietonowy, eseistyczny. Może swoją formą zbliżyć się do rozprawy, realizując zasady wywodu naukowego. Poniższy tekst tylko w pierwszej części będzie opisem-streszczeniem w drugiej zaś, posiadającej cechy niewielkiego studium, zostanie podjęta próba oceny dzieła w myśl zasady, że recenzja ma być przede wszystkim tekstem krytycznym. Zaczniemy jednak konwencjonalnie...

* * *

W okresie od maja 2013 do marca 2014 roku Muzeum Etnograficzne im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu prezentowało czasową wystawę zatytułowaną *Lokalny pejzaż kontrkultury. Peace, Love i PRL*. W starannie wydanym komentarzu do wystawy czytamy, iż jej celem było „ukazanie zjawisk kontrkultury lat 60. i 70. XX w. w wymiarze lokalnym i przybliżenie klimatu tej epoki buntu i kontestacji poprzez przywołanie wybranych postaci, faktów, zdarzeń i miejsc” [Trapszyc 2013: 8].

Autorami scenariusza byli Marek Reddig i Artur Trapszyc (współpraca: Dorota Kunicka). M. Reddig zajął się także projektem plastycznym (współpraca: Justyna Szydłowska). Z kolei oprawa dźwiękowa wystawy to dzieło Rafała Kołackiego i Kuby Kopczyńskiego.

Wystawa została zlokalizowana na pierwszym piętrze zabytkowego Arsenалу – głównego budynku Muzeum. Przestrzeń wystawienniczą stanowiła wydłużona sala, której zagospodarowanie na potrzeby ekspozycyjne zdeterminowane było obecnością elementów konstrukcyjnych w postaci łukowatych przęseł-arkad oraz drewnianych słupów. Przęsła dzielą salę wzdłuż na dwie połowy, co autorzy wystawy skrzętnie wykorzystali. Cześć arkad przeszklono, tworząc z nich rodzaj wypełnionych eksponatami gablot. Rozwiązanie to sugerowało jednocześnie kierunek zwiedzania wzdłuż wschodniej a następnie zachodniej ściany. Ostatecznie twórcy wystawy mieli do dyspozycji 500 m² powierzchni.

Wystawę podzielono na kilkanaście części. Liczba i różnorodność obiektów, plansz z informacjami, fotogramów i innych elementów plastycznych a przede wszystkim zastosowanie wielu, nieraz bardzo ciekawych i oryginalnych rozwiązań ekspozycyjnych sprawia, że precyzyjny opis musiałby siłą rzeczy przyjąć rozmiar i formę zbliżoną do koncepcji szczegółowej scenariusza. Nastrój całości niechaj odda kilka dołączonych do recenzji zdjęć, natomiast ograniczmy się w tym miejscu do wymienienia kolejnych fragmentów wystawy z ich krótką charakterystyką.

Elementy wprowadzające to prosta osiedlowa ławka, kosz na śmieci, skrzynka na listy i słup ogłoszeniowy – swoiste symbole „małej ojczyzny”, znaki, że zaklęty w tytule przedmiot muzealnej prezentacji, zanurzony zostanie w lokalności. Tło stanowił fotogram z kilkuakapitowym wprowadzeniem zatytułowanym *Lokalny pejzaż kontrkultury*. Dalej – podobnych rozmiarów tablice *Czym żyła Polska...* oraz *Czym żył świat...*, zawierające kalendaria najważniejszych wydarzeń mających wpływ na rozwój młodzieżowej kontrkultury i kultury alternatywnej w latach 60. i 70. XX wieku.

Pierwsza z zasadniczych części wystawy poświęcona została inspiracjom i ideom płynącym z USA i zachodniej Europy. Ukazano tu w pierwszej kolejności korzenie ruchu hipisowskiego, co – w założeniach – miało nadać ton i kierunek narracji obowiązujący na wystawie. Słup z nazwami ulic Haight i Ashbury w San Francisco (ulubione miejsce spotkań bitników), symbole Zachodu – Statua Wolności, flagi USA i Wielkiej Brytanii a pod arkadami – moda *hippie*, książki i prasa. Wskazano też na rolę szeregu postaci (ikony ówczesnej popkultury), wydarzeń (koncerty, festiwale m.in. Woodstock) i instytucji (firmy fonograficzne, rozgłośnie radiowe m.in. Radio Luxembourg).

Część poświęcona muzyce to obszerny fragment wystawy, w ramach którego zaprezentowano imponujący zbiór płyt (sporą ich liczbę przymocowano do stropu, uzyskując ciekawy efekt estetyczny), okładek oraz sprzętu audio „epoki winylu”. Tym sposobem podkreślono rolę muzyki jako nośnika młodzieżowych idei i ważnego narzędzia ekspresji. Znalazło się tu miejsce dla piosenkarzy i zespołów z USA oraz krajów zachodniej Europy, jak również dla twórców z Polski i innych krajów tzw. bloku wschodniego. Na podwyższeniu imitującym scenę zgromadzono sprzęt muzyczny, oświetlenia i nagłaśniający, a na ścianach znalazły się fotografie z koncertów.

Fragment ukazujący realia knajpiano-kawiarniane, to szatnia, stoliki, bufet, ekspozycje restauracyjnej i barowej zastawy, szafa grająca. Wokół charakterystyczne dla tamtych czasów i lokali gastronomicznych reklamy oraz inne komunikaty. Realizatorzy wystawy zwrócili uwagę na literacki charakter tego typu miejsc. Tu znalazł się skromny a niezwykle ważny element narracyjny poświęcony tzw. „kaskaderom literatury”. Oprócz fragmentów twórczości miłym zaskoczeniem dla miłośników nurtu reprezentowanego m.in. przez Edwarda Stachurę, Rafała Wojaczka czy Ryszarda Milczewskiego-Bruna była oryginalna kurtka, koszula i spodnie tego ostatniego.

Kolejnym, wyróżniającym się, elementem wystawy była konstrukcja stylizowana na fasadę regularnych rozmiarów kiosku „Ruchu” z lat 70. Oferta jest dość bogata (katastrofa gospodarcza lat 80. dopiero miała nastąpić): papierosy, zapałki, prasa, koperty, znaczki, drobne zabawki, żyletki i maszynki do golenia, zeszyty, linijki, farby plakatowe, widokówki i karty pocztowe, grzebień, szczotki i pasty do zębów i butów, perfumy, mydła, kalendarze zrywane i biurkowe, szpilki, przybornik do szycia itp. Zapewne każdy dzisiejszy 40-latek zwiedzający wystawę znalazł tu coś co niegdyś – jako dziecko – posiadał i czego używał.

Kino – to jedna z najbardziej „symbolicznych” części wystawy. Umieszczono tu dwa fotele na wprost zakratowanego okna (zaadoptowano otwór strzelniczy Arsenалу). Nad nim wiele mówiący napis: KINO WOLNOŚĆ. Ściany i przepierzenia wokół pokryto plakatami filmowymi, przy czym na gablocie z fotosami przedstawiającymi czarno-białe kadry z filmów takich jak *Znikający punkt*, *Love story*, *Powiększenie*, *Absolwent*, *Hair* nakleiono kartkę „NIECZYNNE”.

Z „kina” można było przejść na „dworzec”. Ten fragment otwierał szerszą część wystawy poświęconą podróżowaniu. Kolejowy klimat oddano za pomocą elementów takich jak wielki dworcowy zegar, rozkłady jazdy, konduktorskie mundury i akcesoria, podróżne walizy i plecaki postawione lub leżące na podłodze-peronie, „czekające” na przyjazd pociągu. Dalej nawiązano do auto-stopu – modnego w tamtych latach sposobu podróżowania. Drogowskazy przypomniały popularne wówczas cele wypadów młodzieży: Ustrzyki, Ostróda, Sopot, Kazimierz... Zgromadzono tu również rozmaity sprzęt turystyczny i biwakowy. Wakacyjną a zarazem hipisowską atmosferę zbudowano tutaj przy pomocy okazałych rozmiarów fotogramu z elementami dioramy. Na tle ukwieconej łąki umieszczono czarno-białe – być może pochodzące właśnie z wakacyjnych zdjęć – sylwetki młodych ludzi.

Kolejna część wystawy poświęcona została przestrzeni domowej. Odtworzono pokój młodzieńca i bardziej „stonowany” pokój dzienny (rodziców). Ten pierwszy, ciasny – jak to w blokach – wypełniony mnóstwem wizerunków idoli z tamtych lat, z nieodłączną słomianką na znaczki i proporczyki, niewielką biblioteczką i biurkiem. Pokój rodziców – bardziej przestronny, z telewizorem, fotelami i regałem wypełnionym bibelotami. Przestrzeń ta stawała się miejscem prywatek – kluczowych wydarzeń w życiu towarzyskim i emocjonalnym nie tylko hipisowskiej młodzieży.

Szkoła. Tu wykorzystano zdecydowanie mniejszą liczbę obiektów. Ławka, tablica (nad nią godło) oraz dokumenty i fotografie szkolnych wnętrz, uroczystości, uczniów i nauczycieli. Vis-à-vis umieszczono, pod jedną z arkad, kilka przedmiotów milicyjnych – elementy umundurowania i wyposażenia.

Uczelnia, kluby i życie studenckie ukazano na wystawie w dość statyczny, ale interesujący plastycznie sposób. Wykorzystano mianowicie podłużne odcinki poliestrowego materiału niespełna metrowej szerokości, o brzegach zadrukowanych wzorem imitującym perforację taśmy filmowej lub fotograficznej. Wewnętrzne powierzchnie taśmy wypełniono – niczym klatkami filmowymi – fotografiami ukazującymi studenckie życie w różnych jego aspektach. Tak zaprojektowany i wykonany materiał podwieszono następnie pod sufitem i przymocowano do ścian. Na podobnych, choć mniejszych, kawałkach taśmy umieszczono również teksty informacyjne. W pobliską arkadę wkomponowano piętrowe łóżko z fotogramami całującej się pary na górze i uczącej się studentki na dole.

Ostatnią część realizatorzy wystawy zatytułowali *Co nam zostało?* Przestrzeń zabudowano tu z trzech stron ścianami, które pokryła współczesna twórczość młodzieży zainspirowanej hasłami: *Love, Peace, Freedom*. Ostatnim akcentem wystawy była naścienna kompozycja przedstawiająca tęczę na tle niebieskiego nieba. Na niej czarne sylwetki ludzi z plecakami i gitarami. Całość pieczętowała *pacyfa*. Zwiedzających zegnana umieszczona nad wyjściową arkadą sentencja: „Dzięki niegdysiejszym hipisom dzisiejsi ludzie są nieco lepsi. Ty też”, autorstwa przedstawiciela dawnej kontrkultury, późniejszego dziennikarza toruńskich „Nowości”, Stanisława Świątką.

Ilość komentarza pisanego wkomponowanego w wystawę zbliżała się wprawdzie do granicy możliwości recepcji zwiedzającego w ramach jedno-razowej wizyty, ale jej nie przekroczyła. Teksty te stanowiły istotny komentarz wprowadzający (jak w przypadku wspomnianych dużych rozmiarów tablic zawierających kalendaria) i uzupełniający kolejne fragmenty wystawy (jak w przypadku mniejszych rozmiarów tablic rozproszonych pośród ekspozycji).

* * *

Dobra wystawa muzealna powinna posiadać moc prowokowania rozmaitych przemyśleń natury mniej lub bardziej ogólnej. W przypadku przedsięwzięcia zatytułowanego *Lokalny pejzaż kontrkultury. Peace, Love i PRL* refleksje te odnosić się mogą tak do przeszłości, jak i teraźniejszości.

Dla muzycznie zorientowanych zwiedzających była to wystawa z dominantą. Bez wątpienia ich (choć pewnie nie tylko ich) uwagę przyciągał fragment poświęcony gatunkom muzycznym, wokalistom i zespołom którymi zafascynowana była młodzież lat 60. i 70. Jest rzeczą oczywistą, że ówczesni wykonawcy mają i dzisiaj licznych fanów, nie tylko wśród pokolenia 50+. Była to także część wystawy najściślej związana z zagadnieniem kolekcji-kolekcjonerstwa, można bowiem powiedzieć, że została poświęcona płycie winylowej jako swoistemu zjawisku, obudowanemu całą masą znaczeń. Na „czarne krążki”, podobnie jak na gramofony (również tu wyeksponowane w kilku wersjach) można spojrzeć jak na semiofory – przedmioty pośredniczące między zwiedzającym a sferą niewidzialną [por. Popczyk 2008: 20].

W poszukiwaniu głębszych uzasadnień takiego potraktowania zgromadzonych w tej części wystawy obiektów, sięgnijmy po fragment książki

Wymowność rzeczy Zdzisława Skroka. Autor tak oto wypełnił fragment zatytułowany *Gramofon Bambino*, który pośrednio poświęcony jest także gramofonowej płytce:

[gramofon] pojawił się pod koniec lat sześćdziesiątych minionego stulecia i okazał się demiurgiem wolności. Był walizkowy, a więc przenośny, zawsze można było zanieść go tam, gdzie była wolna chata. (...) Broń wielkiego rażenia, mocniejsza niż rakiety z atomowymi głowicami. Pierwszy wojownik młodzieżowej rewolucji rock and rolla, która – kto wie, czy nie bardziej niż wielki ruch robotniczych związków – przyczyniła się do upadku imperium Zła. Bawiliśmy się nią do upadłego w młodzieżowej naiwności, całkowicie nieświadomi powagi sprawy. To co robiliśmy nazywało się prywatką. Była to nazwa ze wszech miar właściwa, choć dziś nieoddająca istoty tamtych zdarzeń. Zamknięci w czterech ścianach wypełnionych hałasem muzyki Zachodu braliśmy pierwsze lekcje wolności, smakowaliśmy jej uwodzicielski czar, po raz pierwszy oddzieleni od wścibstwa zetemesowskich kapusiów i partyjnych nadzorców. Odurzeni tańcem, tanim alkoholem i wibracją ciała walczyliśmy o wolność, oczywiście nie zdając sobie z tego sprawy. Dowiedzieliśmy się o tym później, gdy we włosach pojawiły się siwe pasma, a socjolodzy i historycy zaczęli przekonywać, że nasze muzyczno-alkoholowo-miłosne prywatki były w istocie bombami o wielkiej mocy, które jako pierwsze i najbardziej skuteczne zaczęły kruszyć pojałtański monolit [Skrok 2012: 100].

Zatem tym, do czego odsyłają nas „czarny krążek” i gramofon w semioforycznym ujęciu, jest niewidzialny obszar swobody, wolności i ekspresji młodego pokolenia tamtych lat.

Oczywiście tropów znaczeniowych, jakie odsłaniała ta część toruńskiej wystawy jest więcej. Obecnie uważa się, że płyta gramofonowa przeżywa „drugą młodość”. Rozrastają się działy z „czarnymi krążkami” w antykwariatach, powstają osobne – specjalistyczne sklepy, wracają do łask wydobywane z głębi szaf, pawlaczy, piwnic i strychów stare adaptory. Sprzyja temu popularność hip-hopu, muzyki klubowej, ale także – a może przede wszystkim – audiofilia jako znak ostentacyjnej konsumpcji dzisiejszej „klasy prózniczej” i towarzyszący jej styl, który Adam Czech określa mianem „próżnowania na pokaz” [2005: 224–225]. Obecnie kolekcjonowanie „winyli” i słuchanie muzyki odtwarzanej z tego nośnika to oznaka stylu; wędrowanie po ulicy z płytą gramofonową pod pachą to dowód posiadania pasji; w ogóle sięganie po muzykę bez pośrednictwa internetu to sposób na bycie oryginalnym [Dąbrowski 2014: 44].

Dzisiejsza popularność „winyłu” to także przykład przybierającej na sile nostalgii w kulturze. „Czarny krążek” to relikwyt poprzedniej epoki pozwalający uchwycić coś, co określa się popularnym i pojemnym terminem „klimat”. Kolekcjonowanie i słuchanie starych płyt wpisuje się w szeroko

komentowaną na gruncie antropologii „tęsknotę za PRL-em”. Współczesne kolekcjonerstwo – co podkreśla A. Czech, nawiązując do przemysłu Marka Krajewskiego – jest przede wszystkim elementem „kultury repetycji”, bezustannego odtwarzania czasu minionego, głównie w wymiarze biograficznym, jednostkowym, co z kolei ma ułatwiać proces budowania własnej, unikalnej tożsamości [Czech 2005: 227–228].

Skoro o „klimacie”, sentymentach i nostalgii mowa, zaznaczmy, że wystawa stanowić mogła nie lada atrakcję dla zwolenników szeroko pojętej stylistyki PRL-u. Popularność m.in. lokali gastronomicznych w rodzaju „Seta Meta Galareta” czy sklepów internetowych typu „Pan Tu Nie Stał” świadczy o rosnącej liczbie amatorów *peerelizmów* – wybranych i przetworzonych elementów nastroju i wystroju tamtej epoki. Zgromadzony na wystawie imponujący zbiór przedmiotów to pokaźny rezerwuar designerskich inspiracji. Nurt twórczości artystycznej nawiązującej np. do polskiego wzornictwa lat 60. i 70. ubiegłego wieku doczekał się już antropologicznego komentarza. Katarzyna Orszulak-Dudkowska postuluje nawet, aby cały zespół zjawisk obejmujących wszelkie stylizacje inspirowane estetyką miejskiej i robotniczej kultury PRL-u objąć pojęciem etnodesignu [2013: 389–391]. Zwróćmy w tym miejscu uwagę, że to co było PRL-owskie, było jednocześnie – zazwyczaj – rodzime. Dodatkowo styl życia przedstawicieli środowisk kontrkulturowych i kontestacyjnych ukazanych na wystawie jawi się jako alternatywny wobec popkultury forsowanej przez dzisiejsze media i nadal atrakcyjny. Radość z każdej przeżywanej chwili, gotowość do życia we wspólnocie, chęć zerwania więzów opresyjnego systemu (dziś utożsamianego z pracą, szczególnie w warunkach korporacyjnych), to wartości i pragnienia wciąż aktualne w ramach chociażby filozofii *Slow*.

Wystawa nie miała wprawdzie charakteru monografii dedykowanej subkulturom, szkoda jednak, że w ramach ekspozycji pominięte zostały inne – pozahipisowskie – wzorce subkulturowe. W czasach, którym poświęcona została wystawa, funkcjonowali w niejkiej opozycji cokolwiek „inteligency” hipisi i „robotniczy” chuligani. Z czasem pojawili się także gitowcy (dzielnie walczył z nimi kapitan „Żbik” – komiksowy bohater epoki). Dzisiejsze narracje na temat tych grup – w tym także te muzealne – są dziełem ludzi nauki i kultury (zaliczających się i zaliczanych do tradycyjnie pojmowanej inteligencji), natomiast subkultury młodzieży pochodzącej z nizin społecznych lat 60. i 70. rzadko lub wcale nie emitowały

tekstów o charakterze ideowo-programowym. Czyżby z tych powodów kwestia ta nie zasłużyła na obecność w ramach *Lokalnego pejzażu kontrkultury*? Pamiętajmy jednak, że robotnicze, bardziej „twarde” i zhierarchizowane subkultury zapewne nie ominęły blokowisk Bydgoszczy, Torunia, Włocławka czy Grudziądza. Warto też zwrócić uwagę, że w gruncie rzeczy, to subkultury nizinne są bardziej konsekwentne w swojej kontrkulturowości, w dodatku dziś potrafią one wykrzyczeć idee w ramach chociażby twórczości hip-hopowej. Z kolei subkultury inteligentkie obecnie szybko się komercjalizują [por. Pęczak 2001: 48]. Wygodnictwo synów i córek „klasy średniej” sprawia, że dziś kontrkultury w tych środowiskach jest „jak na lekarstwo”. Dominuje tu częściej postawa pragnącego dołączyć do elity *leminga* niż poszukującego kulturowych alternatyw *hipstera* [Dubrowska].

W związku ze swoistym dowartościowaniem *Flower Power* pojawia się także niebezpieczeństwo pewnych zniekształceń natury historycznej. Można odnieść wrażenie jakoby kontrkulturowe gesty ruchu hipisowskiego były głównym dziełem aktywnej młodzieży tamtych lat, podczas gdy to tylko jeden z możliwych punktów widzenia. Na wystąpienia robotników w grudniu 1970 roku również można spojrzeć jak na bunt młodzieży. Inna była tylko jego skala, forma, pochodzenie społeczne i środowiskowe uczestników. Zbyszek Godlewski (ofiara starć w Gdyni upamiętniona w *Balladzie o Janku Wiśniewskim*) miał w dniu śmierci zaledwie 18 lat. Jego postać może nie pasuje do nurtu *Peace & Love*, ale z całą pewnością mieści się w nurcie *Freedom*. Wystąpienia robotników Wybrzeża, a 6 lat później Radomia i Ursusa, to także – a może przede wszystkim – ekspresja ludzi młodych.

Z drugiej zaś strony wystawa nie stanowi próby rozliczenia z okresem PRL-u i dobrze, że jej autorzy nie poszli w tym kierunku. Czasy ukazane na wystawie to okres wdrażania systemu nakazowo-rozdzielczego, forsowania filozofii marksistowsko-leninowskiej i konsekwentnego izolowania kraju. Zabiegi te skutkowały niewydolnością gospodarczą, dyktatem monoidei i monokultury oraz ograniczonymi możliwościami poznawania świata – co szczególnie uderzało w ludzi młodych. Okoliczności te zostały w ramach wystawy ukazane, ale nie uczyniono z tego głównego celu i wątku merytoryczno-ekspozycyjnego. To, co najbardziej czytelne, cenne, ambitne i zarazem udane w tej wystawie, to próba ukazania rozmaitych strategii radzenia sobie młodzieży w siermiężnych czasach. Wśród owych strategii odnajdujemy zarówno te buntownicze, jak i te (tylko) dostosowawcze.

Podróż auto-stopem lub organizacja przestrzeni domowej według własnego widzimisię nie musi wszak oznaczać sprzeciwu, może natomiast stanowić skuteczny sposób doświadczania wolności w czasach, gdy brakowało jej w szerokiej przestrzeni publicznej – w szkole, pracy, urzędzie, mediach i na ulicy. Wystawa nie stanowi *martyrologium* młodzieży tamtych lat, jest raczej pochwałą entuzjazmu, witalności, pomysłowości młodego pokolenia, któremu wypadło żyć w specyficznych warunkach.

Autorzy wystawy zwrócili uwagę na trzy jej warstwy. Po pierwsze, starali się oni naszkicować specyfikę bloku krajów socjalistycznych. Po drugie ukazali sytuację Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. Po trzecie zaś, ulokowali młodzieżowe zjawiska kontrkulturowe w lokalnym – kujawsko-pomorskim kontekście [Trapszyc 2013: 9]. Istotnie można było przejść po wystawie wielokrotnie i za każdym razem przyglądać się zagadnieniu z odmiennej perspektywy lub zgoła przyglądać się czemuś innemu. Podczas pierwszej wędrówki można było na przykład skoncentrować się na epoce, podczas drugiej można było przyjrzeć się młodzieżowej kontestacji stanowiącej podstawę zjawisk kontrkulturowych, a ostatni spacer poświęcić szukaniu wspomnianej lokalności. W świetle tych różnorodnych a możliwych sposobów zwiedzania, wystawa odsłoniła swój symultaniczny charakter.

Szczególnie wdzięcznym zajęciem było poszukiwanie elementów lokalnych. Nie sprawiało to trudności, gdyż wystawa była nimi przesiąknięta. Prawdziwą radość dawała natomiast świadomość obcowania z wielką i arcyciekawą kolekcją przedmiotów, plakatów, ogłoszeń, a przede wszystkim archiwalnych zdjęć ukazujących region kujawsko-pomorski w latach 60. i 70. XX w. Nawet w kiosku „Ruchu” można było zauważyć nie tylko toruńską czy bydgoską prasę, ale nawet drobne przedmioty produkowane właśnie tu. W części muzycznej udokumentowane zostały zespoły z regionu; w ramach ekspozycji poświęconej lokalom gastronomicznym prezentowano reklamy m.in. napojów produkowanych przez Toruńskie Zakłady Spożywcze Przemysłu Terenowego w Toruniu; na „Dworcu PKP” wisiał rozkład jazdy stacji Bydgoszcz Główna, zaś fragment poświęcony życiu studenckiemu odnosił się rzecz jasna do wydarzeń i atmosfery panującej w uczelniach Torunia i Bydgoszczy. W ramach narracji zwrócono uwagę na lokowane w nurcie kultury alternatywnej, wyjątkowe – także w skali kraju – wydarzenia artystyczne. Przypomniano o wystawach organizowanych w latach 70. w poczekalni i na dworcu kolejowym w Bydgoszczy, a także do słynnej „Akcji

Podróż” polegającej na bezpośrednim konfrontowaniu dzieł z podróżnymi we wnętrzach wagonu kursującego na trasie Bydgoszcz – Kraków – Cieszyn. Nawiązano również do „Akcji Lucim”, której uczestnicy-artyści odcięli się od oficjalnego „galeryjnego” sposobu prezentacji sztuki na rzecz alternatywnych sposobów jej upowszechniania – na wsi, w tradycyjnej społeczności.

Ostatni akt wystawy – *Co nam zostało?* – był mało czytelny. Szkoda, że autorzy nie pokusili się o zasygnalizowanie chociażby wpływu hipisowskiego stylu na współczesne rozwiązania w obszarze mody, zdobnictwa, sztuki użytkowej itp. (por. wcześniejsze refleksje dotyczące etnodesignu). Generalnie zwiedzający wystawę mógł odnieść wrażenie, że przekaz słabnie. Po „mocnym uderzeniu” w postaci ekspozycji związanej z muzyką, po dającej wiele radości aranżacji kiosku ruchu, nostalgicznych migawkach dworcowo-podróżnych i posiadającym czytelne, indywidualne piętno pokojem młodzieńca, ostatnie części nie były już tak wciągające. Nie był to efekt znużenia wcześniejszymi odsłonami. Ekspozycja pokoju nastolatka była moim zdaniem ostatnią bezapelacyjnie wciągającą spośród zaproponowanych.

W ramach wystawy ewidentnie zabrakło ekspozycji poświęconej wojsku/służbie wojskowej, z czego zdawali sobie sprawę autorzy¹. Zagadnienie to sygnalizuje (bo trudno tu mówić o autonomicznej części wystawy) jedynie tablica z napisem WOJSKOWA KOMENDA UZUPEŁNIENI i krótka informacja tekstowa. To zdecydowanie za mało. Autorzy dali się złapać we własne sidła, które zastawili, odwołując się w tak wyraźny sposób do ruchu hipisowskiego i wprowadzając na wystawę związaną z tym symbolikę. Pacyfizm, postawa antywojenna (sprzeciw wobec wojny w Wietnamie), legły przecież u podstaw tego ruchu. W Polsce lat 70. i 80. unikanie służby wojskowej, oprócz świadomie kontrkulturowego, posiadało także inny kontekst, nie mniej zawsze stanowiło formę młodzieżowego buntu. Dobrze, że poświęcono temu zagadnieniu nieco miejsca we wspomnianym wcześniej *Komentarzu do wystawy* [Trapszyc 2013: 28].

Szkoda, że o przedsięwzięciu *Lokalny pejzaż kontrkultury. Peace, Love i PRL* wypadło pisać w czasie przeszłym. Sądzę, że wysiłek włożony w jej urzeczywistnienie, fundamentalny cel, jaki realizowała zarówno w kontekście historii kulturowej regionu, jak i współczesnej roli muzeum

¹ Rozmowa z Arturem Trapszycem w trakcie zwiedzania wystawy.

etnograficznego, to wystarczające argumenty przemawiające za potrzebą udokumentowania jej tekstem o charakterze recenzji. Omawiane przedsięwzięcie muzealne znakomicie uzupełniało przez prawie rok stałą wystawę *Tajemnice codzienności. Kultura ludowa i jej pogranicza od Kujaw do Bałtyku (1850–1950)*. Wystawa *Lokalny pejzaż kontrkultury* stanowiła jej kontinuum chronologiczne, ale i w jakimś sensie ukazywała dalsze dzieje ludowości. Warto w tym miejscu podkreślić, że kamuflażem dla stylu *hippie* stała się nad Wisłą właśnie ludowość, co nie zostało może w należyty sposób w ramach omawianej wystawy zaprezentowane, ale i tak znakomicie brzmiało w murach Muzeum Etnograficznego.

Autorzy ulokowali przekaz gdzieś pomiędzy dwiema konkurującymi ze sobą legendami PRL-u – tą martyrologiczno-heroiczną w duchu paradygmatu romantycznego i tą ludyczną, kształtowaną przez dzisiejszą kulturę popularną [Talarczyk-Gubała 2004: 33]. Nie znajdziemy tu „twarzy bezpieki” uganianiającej się za hipisami, ale też wystawa nie „wybiela” politycznego oblicza tamtych lat i nie koncentruje się li tylko na śmiesznościach i zabawnych absurdach. W ramach wystawy udało się utrzymać nastrój pewnego niepokoju związanego z niemocą systemu i ograniczeniami wolnościowymi (dobrym przykładem jest część poświęcona kinu). Można nawet powiedzieć, że nastrojem tym autorzy zręcznie operowali, dzięki czemu fragmenty poświęcone muzyce i podróżom były tak ożywcze. W tych punktach wystawy można było „zaznać wolności”, „poczuć się bezpiecznie”, „odetchnąć z ulgą”.

Wystawa pozwalała więc na swobodę interpretacyjną. To jej zaleta. I trzeba się pogodzić z tym, że mogła wzbudzić nostalgię za PRL-em, podobnie jak mogła utrwalić u zwiedzającego przekonanie, że był to okres mroczny i beznadziejny. Owa swoboda interpretacyjna, na którą pozwolili autorzy, nie oznacza, że nie potraktowali oni zagadnienia odważnie. Oznacza natomiast, że potrafili skonstruować taki przekaz, w ramach którego wędrowkę przez lata 60. i 70. XX wieku mogli odbyć przedstawiciele kilku pokoleń, osoby o różnych rodowodach politycznych i światopoglądowych, nostalgicy poszukujący siebie w przeszłości, kujawsko-pomorscy regionaliści a nawet łowcy designerskich inspiracji.

Bibliografia

- Czech Adam
2005: *Płyta gramofonowa*, [w:] *W stronę socjologii przedmiotów*, red. M. Krajewski, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, s. 217–230.
- Dąbrowski Adam
2014: *Druga młodość winylu*, „Przegląd”, nr 17–18, s. 42–44.
- Dubrowska Magdalena
Kim są hipsterzy, kim lemingi. Co ich łączy, co dzieli, http://warszawa.gazeta.pl/warszawa/1,34889,13600027,Kim_sa_hipsterzy__kim_lemingi__Co_ich_laczy__co_dzieli.html (odczyt: 28.06.2014).
- Orszulak-Dudkowska Katarzyna
2013: *Etnodesign – tradycja i terażniejszość. Próba współczesnego komentarza*, [w:] *Nie tylko o wsi... Szkice humanistyczne dedykowane Profesor Marii Wieruszewskiej-Adamczyk*, red. D. Kasprzyk, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, s. 373–392.
- Pęczak Mirosław
2001: *Kostium buntownika*, „Polityka”, nr 10, s. 48–49.
- Popczyk Maria
2008: *Estetyczne przestrzenie ekspozycji muzealnych*, Kraków: Universitas.
- Skrok Zdzisław
2012: *Wymowność rzeczy*, Warszawa: ISKRY.
- Talarczyk-Gubała Monika
2004: *Kultura popularna i nostalgia za komunizmem*, „Kultura Popularna”, nr 4, s. 33–38.
- Trapszyc Artur
2013: *Lokalny pejzaż kontrkultury. Peace, Love i PRL (komentarz do wystawy)*, Toruń: MET.

Fotografie













Protokół z zebrania Sekcji Muzeologicznej przy ZG PTL, Lublin, 20 września 2014 r.

I. Sprawy organizacyjne i informacje

1. Spotkanie otworzyła i powitała wszystkich zebranych dr hab. Anna Nadolska-Styczyńska, p.o. Przewodnicząca Sekcji Muzeologicznej, wybrana podczas pierwszego, założycielskiego zebrania Sekcji podczas WZD w Zielonej Górze.
2. Wyłoniono spośród wszystkich zebranych członków Sekcji Muzeologicznej uprawnionych do głosowania (11 osób).
3. Dokonano wyboru Komisji Skrutacyjnej, w skład której weszły następujące osoby: Katarzyna Barańska, Krystyna Reinfuss-Janusz, Hanna Golla.
4. Odbyły się jawne wybory Zarządu Sekcji. Głosowanie było en bloc, tzn. czy członkowie są za pozostawieniem tymczasowego Zarządu Sekcji na aktualną, 2-letnią kadencję, co przegłosowano 10 głosami „za” i jednym wstrzymującym się. W wyniku głosowania Zarząd Sekcji Muzeologicznej obecnie funkcjonuje w składzie:
 - Przewodnicząca: dr hab. Anna Nadolska-Styczyńska
 - Z-ca Przewodniczącej: mgr Małgorzata Oleszkiewicz
 - Sekretarz: dr Magdalena Kwiecińska
 - Członek Zarządu: dr Katarzyna Kuligowska.
5. Przewodnicząca Sekcji Muzeologicznej przedstawiła członkom informacje dotyczące:
 - dotychczasowej działalności Zarządu Sekcji: spotkaniu Zarządu i redakcji ZWAM-u w Łodzi, przesyłaniu informacji oraz apeli do członków o wnioski odnośnie tematów spotkań, utworzenia adresu mailowego Sekcji itd.;

- seminariów Sekcji, które będą się odbywały 2 razy do roku, a których tematy będą zgłaszane przez członków Sekcji. Najbliższe spotkanie odbędzie się wiosną 2015 roku w Łodzi i będzie poświęcone tematowi współpracy lub braku współpracy na płaszczyźnie muzeum – organizator. Temat ten był zgłoszony podczas poprzedniego spotkania w Zielonej Górze. Przy okazji stwierdzono, że do jego poprowadzenia trzeba będzie zaprosić któregoś z dyrektorów muzeów;
- kongresu Muzealników Polskich organizowanego przez Stowarzyszenie Muzealników Polskich, NIMOZ i PKN ICOM, którego wstępne złożenia nie uwzględniały innych środowisk muzeologicznych. Przewodnicząca Sekcji poinformowała, że zostało w tej sprawie wystosowane pismo prezesa PTL, prof. dr. hab. Michała Buchowskiego, skierowane na ręce prezesa SMP – Michała Niezabitowskiego;
- regulaminu Sekcji Muzeologicznej, który został zatwierdzony przez ZG PTL oraz rozesłany do członków Sekcji.

6. Regulamin Sekcji Muzeologicznej został przegłosowany przez aklamację.

7. Skierowano do członków Sekcji prośbę o przemyślenie i składanie pomysłów na temat dyskusji panelowych, które mają prowadzić sekcje PTL podczas WZD w 2016 roku. Propozycje mają być nadsyłane drogą mailową.

II. Przewodnicząca zakończyła tę część zebrania informacją, że do końca października prześle sformułowany na piśmie projekt działalności na rok 2015 i będzie czekać na uwagi członków przez kolejne dwa tygodnie. Zaprosiła też osoby obecne na zebraniu, a niebędące członkami sekcji, do złożenia odnośnej deklaracji.

III. „Zarządzanie partycypacyjne w muzeum” wykład dr hab. Katarzyny Barańskiej

Wykład dotyczył zarówno problematyki współpracy muzeum ze środowiskiem, w którym działa, jak i zaawansowanego współdziałania pracowników dla dobra i rozwoju instytucji.

IV. Dyskusja

W dyskusji głos zabierali: dr Artur Trapszyc, dr hab. Katarzyna Barańska, mgr Małgorzata Oleszkiewicz, Wiktoria Blacharska, dr hab. Piotr Grochowski, dr hab. Anna Nadolska-Styczyńska, dr Damian Kasprzyk.

Poruszone zostały kwestie dotyczące:

- projektu budowy Muzeum Historii Polski i roli polityków plasujących się pomiędzy pobudkami politycznymi a dbałością o narodową tożsamość;
- roli muzealników w realizacji wystaw wobec idei partycypacji publiczności;
- wykorzystywania ksiąg wpisów na wystawach jako środka dialogu z publicznością;
- wizerunku muzeum kreowanego przez dyrektora;
- wprowadzania artystów do muzeum i zależności podejmowanych działań muzealnych od wielkości muzeum;
- uzależnienia partycypacji od wielkości muzeum liczby pracowników, przestrzeni;
- postaw społecznikowskich przy powstawaniu muzeów w Polsce. Zwrócono uwagę na fakt, że idea partycypacji nie jest nowa. Należy jedynie do niej wrócić;
- potrzeby rozmowy wewnątrz Sekcji Muzeologicznej na temat problemów wewnątrzmuzealnych – dzięki czemu będzie możliwa ewentualna reakcja na złą praktyki.

Małgorzata Oleszkiewicz



NOTY O AUTORACH

Katarzyna Barańska – dr hab., w latach 1995–2008 pracownik Muzeum Etnograficznego w Krakowie. Stały opiekun kolekcji etnograficznej w Muzeum – Zespole Zamkowym w Niedzicy. Autorka książek: *Muzeum etnograficzne: misje, struktury, strategie*, Kraków 2004 oraz *Muzeum w sieci znaczeń. Zarządzanie z perspektywy nauk humanistycznych*, Kraków 2013. Członek Międzynarodowej Rady Muzeów (ICOM) oraz Rady ds. Muzeów przy Ministrze Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Adiunkt w Instytucie Kultury Uniwersytetu Jagiellońskiego. Redaktor naczelny ZWAM.

Anna Weronika Brzezińska – dr, etnologka i instruktorka rękodzieła artystycznego. Adiunkt w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej UAM w Poznaniu, członkini Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego, Wielkopolskiego Towarzystwa Kulturalnego i Stowarzyszenia Instytut im. Oskara Kolberga w Poznaniu. Badaczka terenowa, animatorka i popularyzatorka wiedzy dotyczącej dziedzictwa kulturowego. Inicjatorka i współredaktorka książek na temat edukacji regionalnej i kulturowej, dziedzictwa kulturowego Żuław. Redaktorka naczelna Atlasu Polskich Strojów Ludowych, członkini redakcji „Przeglądu Wielkopolskiego”.

Hubert Czachowski – dr, etnolog, dyrektor Muzeum Etnograficznego w Toruniu. Zajmuje się głównie zagadnieniami z zakresu kultury symbolicznej i antropologii wizualnej. Autor wielu wystaw poświęconych religijności ludowej, magii, obrzędom i obyczajom, kulturze współczesnej. Wśród publikacji ważne miejsce zajmuje książka *Cuda, wizjonerzy i pielgrzymi – studium religijności mirakularnej końca XX wieku w Polsce*, Toruń 2003. Członek redakcji ZWAM.

Małgorzata Jaszczolt – absolwentka etnologii w Uniwersytecie Jagiellońskim oraz Podyplomowego Studium Muzeologicznego UJ. Pracuje w Państwowym Muzeum Etnograficznym w Warszawie. W sferze jej zainteresowań znajdują się zagadnienia związane z wystawiennictwem, prywatnym muzealnictwem, filmem etnograficznym, etnodizajnem, dziedzictwem niematerialnym, rzemiosłem ludowym.

Damian Kasprzyk – dr, etnolog, interesuje się dawnymi i współczesnymi obliczami regionalizmu oraz muzeologią. Autor książki *Regionalizm płocki w II Rzeczypospolitej*, Płock 2008. Prezes Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego oddziału w Łodzi, członek redakcji „Zeszytów Wiejskich”, adiunkt w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Łódzkiego. Członek redakcji ZWAM.

Ewa Klekot – dr, antropolożka i tłumaczka, adiunkt w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej UW. Zajmuje się antropologią sztuki, a zwłaszcza zagadnieniami różnicującego potencjału sztuki w społeczeństwie nowoczesnym oraz materialnością rzeczy uznawanych za sztukę. Publikowała ostatnio w „Kontekstach”, „Etnografii Nowej”, „Ethnologie Francaise”, „International Journal of Heritage Studies”; autorka licznych tłumaczeń prac z zakresu antropologii i historii kultury m.in.: Kirsten Hastrup, *Droga do antropologii. Między doświadczeniem a teorią*, Kraków 2008; Paul Willis, *Wyobraźnia etnograficzna*, Kraków 2005. Członek redakcji ZWAM.

Olga Kwiatkowska – dr, etnolożka, adiunkt w Muzeum Etnograficznym im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej, edukatorka muzealna w Dziale Edukacji MET. Wiceprezesa toruńskiego Oddziału Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego. Etnolożka o wieloletnim akademickim doświadczeniu badawczym i dydaktycznym. Autorka artykułów z zakresu antropologii współczesności, antropologii rzeczy, wystawienictwa i edukacji muzealnej. Autorka muzealnych programów edukacyjnych propagujących wiedzę o kulturze ludowej, a także etnologię i antropologię kulturową oraz antropologiczną analizę dawnych i współczesnych zjawisk kulturowych skierowanych do różnych grup odbiorców. Jest pomysłodawczynią i realizatorką muzealnego cyklu wykładów popularnonaukowych *Etnologiczne ABC...* skierowanych do osób dorosłych a także nowatorskiego cyklu zajęć *Etnowyprawka Malucha* dla małych dzieci, zaznajamiających je z wybranymi aspektami kultury ludowej. Prowadzi wykłady dla studentów kierunków humanistycznych a także artystycznych z zakresu etnografii Polski oraz historii i specyfiki muzealnictwa etnograficznego.

Erica Lehrer – antropolożka społeczno-kulturowa i kuratorka. Wykłada w Instytucie Historii oraz Instytucie Socjologii i Antropologii Uniwersytetu Concordia w Montrealu, gdzie kieruje też sekcją badań kanadyjskich oraz jest założycielką i dyrektorem Centre for Ethnographic Research and Exhibition in the Aftermath of Violence (CEREV). Jest autorką książki *Jewish Poland Revisited: Heritage Tourism in Unquiet Places* (Indiana University Press 2013), oraz współredaktorką *Curating Difficult Knowledge: Violent Pasts in Public Places* (Palgrave-Macmillan 2010) oraz *Jewish Space in Contemporary Poland* (Indiana University Press, w druku). Latem 2013 roku była kuratorką wystawy *Pamiętka, Talizman, Zabawka* w Muzeum Etnograficznym

im. Seweryna Udzieli w Krakowie, a w 2014 opublikowała towarzyszącą wystawie książkę *Na szczęście to Żyd/Lucky Jews* i wystawę internetową www.luckyjews.com.

Katarzyna Maniak – absolwentka i doktorantka Instytutu Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prowadzi projekt badawczy poświęcony strategiom kuratorskim realizowanym w muzeach etnograficznych. Autorka opracowań z zakresu funkcjonowania instytucji sektora GLAM (galleries, libraries, archives, museums).

Alicja Mironiuk Nikolska – etnograf, muzealnik od 1986 roku, obecnie w stopniu starszego kustosa Główny Inwentaryzator w Państwowym Muzeum Etnograficznym w Warszawie. Autorka wielu wystaw i tekstów popularyzujących sztukę i rękodzieło ludowe, także książki *Polska sztuka ludowa* (Warszawa 2010). Pracuje na rzecz środowiska w Radzie ds. Muzeów przy Ministrze Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Komisji Nagrody im. Oskara Kolberga *Za zasługi dla kultury ludowej* oraz Radzie Muzeum Wsi Radomskiej. Przewodnicząca Sekcji Sztuki Ludowej Rady Naukowej Stowarzyszenia Twórców Ludowych. Wykładowca w Wyższej Szkole Ekologii i Zarządzania w Warszawie.

Anna Nadolska-Styczyńska – dr hab. etnolog, muzealnik. Przez kilkanaście lat prowadziła Dział Kultur Ludowych Krajów Pozaeuropejskich Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi. Autorka książek: *Ludy zamorskich łądów. Kultury pozaeuropejskie a działalność popularyzatorska Ligi Morskiej i Kolonialnej*, Wrocław 2005; *Pośród zabytków z odległych stron. Muzealnicy i polskie etnograficzne kolekcje pozaeuropejskie*, Toruń 2012. Adiunkt w Katedrze Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Członek redakcji ZWAM.

Małgorzata Oleszkiewicz – etnograf, absolwentka Katedry Etnografii Słowian Uniwersytetu Jagiellońskiego. Od 1987 roku zatrudniona w Muzeum Etnograficznym im. Seweryna Udzieli w Krakowie, obecnie na stanowisku starszego kustosa. Przedmiotem jej zainteresowania są m.in. zagadnienia związane ze zwyczajami i obrzędami, religijnością ludową, kulturowymi i społecznymi aspektami wytworów rzemiosła i sztuki ludowej oraz problematyka nowoczesnego muzealnictwa. Autorka licznych artykułów w prasie fachowej i wydawnictwach muzealnych, a także wielu wystaw realizowanych w kraju i za granicą. Członek Stowarzyszenia Muzealników Polskich, Towarzystwa Miłośników Historii i Zabytków Krakowa oraz Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego, gdzie pełni funkcje: Przewodniczącej Głównej Komisji Rewizyjnej PTL, Vice-prezesa Krakowskiego Oddziału PTL i Vice-przewodniczącej Sekcji Muzeologicznej PTL.

ks. **Jacek Jan Pawlik** – dr hab., etnolog, afrykanista; misjonarz Zgromadzenia Słowa Bożego w Togo; dr – Université René Descartes – Paris V (1988); hab. – Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu (2007); profesor Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie. Od 1985–2001 prowadził badania terenowe u ludu Basari w Północnym Togo. Od 2008 roku bada dynamikę społeczną mieszkańców Lomé. W kręgu zainteresowań badawczych znajdują się studia nad rytuałem, widowiska kulturowe oraz antropologia miasta. Publikacje książkowe: *Expérience sociale de la mort*, Fribourg 1990; *Zaradzić nieszczęściu. Rytuały kryzysowe u ludu Basari z Togo*, Olsztyn 2006; wybór opowiadań ludu Basari: *Iciin Takaldau. Les contes bassar*, Olsztyn 2010.

Ewa Prądyńska – etnolog, kustosz w Dziale Kultur Pozaeuropejskich w Muzeum Narodowym w Szczecinie. Zajmuje się rękodziełem i sztuką ludów Afryki i Ameryki Łacińskiej. Interesuje się szczególnie tradycyjnym teatrem ludów Mande (Afryka Zachodnia).

Magdalena Izabella Sacha – autorka książek *Topos Mazur jako raju utraconego w literaturze niemieckiej Prus Wschodnich* (OBN, Olsztyn 2001) oraz „*Gdyście w obóz przybyć już raczyli...*”. *Obraz kultury lagrowej w świadectwach więźniów Buchenwaldu 1937–1945*, (IPN, Gdańsk–Bydgoszcz 2014). W latach 2001–2009 prowadziła Muzeum Regionalne w Krokowej na Nordzie (Północnych Kaszubach) – filię Muzeum Prus Zachodnich w Münster. Od 2004 roku pracuje jako adiunkt w Katedrze Kulturoznawstwa Uniwersytetu Gdańskiego i wykłada podstawy wiedzy o kulturze, muzealnictwo oraz wiedzę o regionie. Jest członkinią Instytutu Kaszubskiego w Gdańsku, Wspólnoty Kulturowej „Borussia” w Olsztynie oraz Macierzy Ziemi Cieszyńskiej w Cieszynie.

Krystyna Stawecka – dr, kierownik Muzeum Ikon w Supraślu, historyk, muzeolog, kustosz dyplomowany, autorka opracowań naukowych z dziedziny sztuki i teologii ikony, doświadczona realizatorka wielu projektów konserwatorskich i wystawienniczych.

Renata Tańczuk – dr hab. kulturoznawca, adiunkt w Instytucie Kulturoznawstwa Uniwersytetu Wrocławskiego. Zainteresowania badawcze: studia nad rzeczami, muzeami, praktykami kolekcjonerskimi oraz sound studies. Autorka *Ars colligendi. Kolekcjonowanie jako forma aktywności kulturalnej* (2011) oraz współredaktorka publikacji m.in. *Do rzeczy. Szkice Kulturoznawcze* (2011), *Audiosfera miasta* (2012), *Audiosfera Wrocławia* (2014).

Jacek Waltoś – malarz, rzeźbiarz, emerytowany profesor ASP w Krakowie. Uprawia sztukę i pisanie o niej. Uczestnik wystaw *Wprost, 1966–1986*. Organizator licznych programów i wystaw artystycznych.

Maria Wrońska-Friend – dr, etnolog i kustosz muzealny, absolwentka etnografii Uniwersytetu Łódzkiego, od 1992 roku jest pracownikiem naukowym na Uniwersytecie im. Jamesa Cooka w Australii. W latach 1999–2012 pracowała również jako doradca dla muzeów w północnej części stanu Queensland. Zainteresowania badawcze: przemiany kultury materialnej społeczeństw Melanezji, tkaniny Azji w kontekście powiązań międzykulturowych, zagadnienia teoretyczne i praktyczne współczesnego muzealnictwa. Jest autorką dwóch książek: *Roses and Red Earth. Polish Folk Art in Australia* (Macmillan 2000) oraz *Sztuka Woskiem Pisana. Batik na Jawie i w Polsce* (Gondwana 2008).

Magdalena Zych – antropolożka kultury, etnografka. W Muzeum Etnograficznym w Krakowie koordynuje projekty badawcze. W Instytucie Etnologii i Antropologii Kultury UJ przygotowuje pracę doktorską na temat współczesnych kolekcji etnograficznych. Współautorka i współredaktorka książki *Dzieło-działka* (2012). Publikowała m.in. w „Autoportrecie”, „Kontekstach”, miesięczniku „Znak”.

