

## O ZAPĘTLENIU. RELACJA MUZEUM–DZIEDZICTWO KULTUROWE

HUBERT CZACHOWSKI

---

W podtytule artykułu użyto dwóch terminów, które na pierwszy rzut oka wydają się oczywiste: muzeum i dziedzictwo. Dlaczego zatem poprzedza je fraza „O zapętleńiu”, sugerująca niejasne zależności pomiędzy nimi? W tekście tym chcę przeanalizować relacje, jakie zachodzą pomiędzy tytułowymi podmiotami. Czy na pewno ta – na pierwszy rzut oka postrzegana – oczywistość nie wywołuje żadnych dodatkowych implikacji albo zgłębia kontrowersji? Chciałbym przypatrzeć się wzajemnym zależnościom i spróbować zasygnalizować ich znaczenie, zarówno dla szerokiego dyskursu społecznego (w tym edukacyjnego i naukowego), którego muzea i dziedzictwo kulturowe są obecnie częścią, jak i podczas budowania strategii ochrony dziedzictwa kulturowego. Przy okazji wskażę problemy pojawiające się w tym kontekście w pracy muzealnej.

Uwagi zawarte w tym tekście na pewnym poziomie ogólności dotyczą muzeów każdego rodzaju, chociaż, oczywiście, specyfika poszczególnych instytucji jest inna. Dlatego poszczególne aspekty relacji muzeum–dziedzictwo różnią się w szczegółach, w zależności od dziedziny reprezentowanej przez dane muzeum. Inaczej rzecz układa się w muzeach sztuki, inaczej w muzeach historycznych czy martyrologicznych, a jeszcze inaczej w etnograficznych. Wszędzie jednak taka relacja występuje mniej lub bardziej bezpośrednio i dotyczy tak naprawdę każdego aspektu działań: od tworzenia kolekcji muzealiów, poprzez wystawiennictwo, na działaniach edukacyjnych kończąc. Zapętleńie relacji muzeum–dziedzictwo jest mocno widoczne w muzeach etnograficznych. Wynika to przede wszystkim

---

HUBERT CZACHOWSKI – etnolog, dyrektor Muzeum Etnograficznego im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu. E-mail: h.czachowski@etnomuzeum.pl

z faktu, że spora część działań dokumentacyjnych, kolekcjonerskich i edukacyjnych w muzeach o tym profilu odbywała się i odbywa nadal w obszarze kultury współczesnej. Chodzi zwłaszcza o tę jej część, którą umownie możemy nazwać „kulturą ludową” (pomijam tu trudności i kontrowersje definicyjne wokół tego desygnatu), czy może lepiej – „współczesną kulturą wsi”. W drugiej połowie XX wieku wiele działań prowadzonych było w Polsce (ale także w innych krajach), zwłaszcza przez muzea o charakterze etnograficzno-regionalnym, na – że tak to sformułuję – żywej tkance społecznej. Powodowało to bardzo silne ich sprzężenie, polegające na bezpośredniej animacji różnych elementów kultury. W zasadzie muzea historyczne (w tym martyrologiczne) odwołują się w swoich strategiach tylko do przeszłości, nieraz niedalekiej, ale jednak przeszłości. Nie znaczy to, że nie oddziałują na współczesność, ale wpływ ten możemy nazwać pośrednim. Z terażniejszością za pan brat są za to – co oczywiste – muzea sztuki współczesnej (ewentualnie muzea wielodziałowe, prowadzące tego rodzaju prezentacje). Do tego wątku jeszcze powrócę.

Pojęcie „muzeum” jest oczywiście historycznie zmienne – sformułowano wiele różnych definicji<sup>1</sup>, współcześnie zresztą toczy się dyskusja nad zmianą jego zakresu<sup>2</sup>. Aby doprecyzować wywód i analizę zjawisk zawartych w tym tekście, przywołam na początek jednoznaczny definicję „muzeum” zawartą w obowiązującej ustawie o muzeach z roku 1996, a zatem zacznijmy od oczywistości. W rozdziale I Artykuł 1 jest zapisane:

Muzeum jest jednostką organizacyjną nienastawioną na osiągnięcie zysku, której celem jest gromadzenie i trwała ochrona dóbr naturalnego i kulturalnego dziedzictwa ludzkości o charakterze materialnym i niematerialnym, informowanie o wartościach i treściach gromadzonych zbiorów, upowszechnianie podstawowych wartości historii, nauki i kultury polskiej oraz światowej, kształtowanie wrażliwości poznawczej i estetycznej oraz umożliwianie korzystania ze zgromadzonych zbiorów.

Jak widać, związek muzeum i dziedzictwa kulturowego (pomijam aspekt dziedzictwa naturalnego w tym tekście) jest tutaj wyartykułowany jako podstawowy, można powiedzieć, że dziedzictwo jest warunkiem *sine qua non* istnienia

---

<sup>1</sup> Vide: W. Gluziński, *U podstaw muzeologii*, Warszawa 1980, s. 90–120; K. Barańska, *Muzeum w sieci znaczeń. Zarządzanie z perspektywy nauk humanistycznych*, Kraków 2013, s. 57–64.

<sup>2</sup> Wynika to np. z rozwoju cyfryzacji, a co za tym idzie – pojawienia się muzeów wirtualnych, a także z powstawania muzeów właściwie bez zbiorów, bez kolekcji, które to do tej pory stanowiły o specyfice instytucji muzealnych.

muzeum. Po to została stworzona instytucja muzeum, aby zajmowała się dziedzictwem – dokumentowała je, chroniła i kolekcjonowała. Ktoś mógłby powiedzieć, że próba analizy tej oczywistości jest stratą czasu, bo przecież definicja jest jednoznaczna i nie budzi żadnych wątpliwości. Ale nie jest to w pełni tożsame.... Weźmy chociażby pod uwagę fakt, że powstały w Polsce dwa niezależne Narodowe Instytuty: jeden Dziedzictwa (NID), drugi Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów (NIMOZ). Gdyby potraktować dosłownie zapis z ustawy o muzeach, wynikałoby, że kompetencje NIMOZ są nadrzędne w stosunku do NID, a samo ich rozdzielenie jest niejasne.

Zanim wyciągniemy wnioski, zobaczymy jednak, jak wygląda definicja dziedzictwa kulturowego. Na stronie NID-u znajdujemy taki ustęp:

Dziedzictwo kulturowe to ważny czynnik życia i działalności każdego człowieka. Stanowi ono dorobek materialny i duchowy poprzednich pokoleń, jak również dorobek naszych czasów. Oznacza wartość – materialną lub niematerialną – przekazaną przez przodków i określającą naszą kulturę. Zawiera w sobie wszystkie skutki środowiskowe, wynikające z interakcji pomiędzy ludźmi a otoczeniem na przestrzeni dziejów<sup>3</sup>.

Dziedzictwo kulturowe nie jest jednak terminem precyzyjnym i bardzo różnie jest definiowane. Powyższa definicja wydaje się szersza niż te, które pojawiają się np. w Karcie Weneckiej (przyjętej w 1964 roku) czy dokumentach UNESCO. Te ostatnie zwracają uwagę przede wszystkim na zabytki tzw. nieruchome: budynki – kościoły, pałace, fortyfikacje, zespoły miejskie – stanowiska archeologiczne i historyczne. Tak jest w enumeracyjnej definicji zapisanej w Konwencji UNESCO o ochronie dziedzictwa światowego z roku 1972<sup>4</sup>. Do pełnego obrazu oficjalnych dokumentów UNESCO na temat dziedzictwa należałoby dodać Konwencję *W sprawie ochrony niematerialnego dziedzictwa*<sup>5</sup> z roku 2004, która niewątpliwie rozszerza zakres wcześniej przyjętych definicji. Jak widać, definicja NID-u obejmuje obydwa te zakresy, ale jest zdecydowanie szersza, wykracza poza nie, obejmując całość dorobku przekazaną przez przodków, w tym zabytki ruchome, którym przede wszystkim zajmują się muzea. Jest to zresztą zgodne z polską ustawą o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami

---

<sup>3</sup> [http://www.nid.pl/pl/Informacje\\_ogolne/Ochrona\\_dziedzictwa\\_kulturowego](http://www.nid.pl/pl/Informacje_ogolne/Ochrona_dziedzictwa_kulturowego).

<sup>4</sup> Vide: A. Kępczyńska-Walczak, *Zarządzanie dziedzictwem kulturowym w społeczeństwie opartym na wiedzy*, Łódź 2014, s. 32.

<sup>5</sup> Ze względu na ramy artykułu nie ma tutaj miejsca na analizę tego pojęcia, odsyłam więc chociażby do publikacji wydawanych przez NID zatytułowanych właśnie „Niematerialne Dziedzictwo Kulturowe”.

z roku 2003. Co prawda, w pozostałych informacjach, które znajdują się na stronie NID-u, większość materiałów odnosi się do zabytków nieruchomych i różnych zabytkowych przestrzeni, a więc zakresów najczęściej niełączonych bezpośrednio z pracą muzeów. Oczywiście, nad konwencją UNESCO z 1972 roku wisi znak czasu, w którym została ona sformułowana. Od tego momentu wiele się zmieniło, także w postrzeganiu dziedzictwa. Obecnie – pomimo tego że ciągle definicji różnych jest sporo – podkreśla się przede wszystkim znaczenie dziedzictwa dla współczesnego człowieka, który je postrzega, definiuje, a nowe pokolenia<sup>6</sup> ciągle redefiniują je na nowo.

Powstaje zatem podstawowe pytanie: czy zbiory muzealne są dziedzictwem kulturowym? Z jednej strony mamy definicję jednoznacznie pokazującą, że muzeum kolekcjonuje zbiory należące do dziedzictwa. Z drugiej zaś podkreśla się jego dynamiczne rozumienie, gdzie dopiero odniesienie się konkretnej społeczności do zasobów przeszłości staje się dziedzictwem. Wynika to z rozróżnienia pojęcia zabytku i dziedzictwa, a także wiedzy eksperckiej od wiedzy społeczeństwa. Marie-Theres Albert pisze, że „sam w sobie żaden budynek, zabytek czy obiekt historyczny nie ukierunkuje doświadczeń i nie ukształtuje tożsamości. Nawet najbardziej autentyczne dobra kulturowe o «uniwersalnej wartości» nabierają wagi dla tożsamości jedynie wtedy, gdy są reprezentatywne dla przekonani społeczeństwa”<sup>7</sup>. Idąc tropem nowszych ujęć dziedzictwa, można powiedzieć, że zbiory muzealne są dziedzictwem potencjalnym, są bowiem zbiorem zabytków, które dopiero mogą być wykorzystane jako dziedzictwo przez daną społeczność w budowaniu własnej tożsamości. Zaryzykuję jednak stwierdzenie, że w potocznym rozumieniu zapewne muzea są instytucjami jednoznacznie kojarzonymi z ochroną dziedzictwa, także wtedy, gdy społeczeństwo ma niewielką wiedzę na temat zgromadzonych przez muzeum zbiorów, a nawet nie bardzo się nimi interesuje<sup>8</sup>.

#### KOLEKCJA A REPREZENTACJA DZIEDZICTWA

Zacznijmy od sprawy zasadniczej, czyli jak zajmować się dziedzictwem w muzeach. Zajmować się, czyli właściwie co robić? Ustawa o muzeach wymienia jako najważniejsze zadanie gromadzenie dóbr dziedzictwa<sup>9</sup>. Sformułujmy

---

<sup>6</sup> Vide: M. Murzyn-Kupisz, *Dziedzictwo kulturowe a rozwój lokalny*, Kraków 2012, s. 24–31.

<sup>7</sup> M.-T. Albert, *Kultura, dziedzictwo, tożsamość*, [w:] *Dziedzictwo kulturowe w XXI wieku. Szanse i wyzwania*, red. M. Murzyn, J. Purchla, Kraków 2007, s. 49–56.

<sup>8</sup> Wydaje mi się, że biorąc pod uwagę nowoczesne definicje traktujące dziedzictwo jako wytwór danej społeczności, ciekawe byłyby badania pokazujące jak rzeczywiście to dziedzictwo jest przez nie postrzegane.

<sup>9</sup> Na temat motywów tworzenia kolekcji oraz ich celów vide: K. Barańska, *Muzeum*

zatem kilka zagadnień w formie pytań, na które chcielibyśmy w tym momencie znaleźć odpowiedź: czy muzea wiernie dokumentują dziedzictwo kulturowe?; w jakim zakresie kolekcje gromadzone w muzeach są rzeczywistym dziedzictwem danej grupy społecznej czy odzwierciedleniem konkretnego zagadnienia albo zjawiska?; jakie przesłanki decydują o tym, czy dany przedmiot jest wart włączenia do zbiorów muzealnych, a co za tym idzie – zostanie ustanowiony dziedzictwem kulturowym?

Chyba nikt już nie przypuszcza – po wielu latach kwestionowania możliwości obiektywnego poznania – że kolekcja muzealna złożona z artefaktów jest obiektywnym odzwierciedleniem jakiejś konkretnej rzeczywistości. Przede wszystkim mamy do czynienia z różną rzeczywistością w sensie ontologicznym. Nie da się bowiem przenieść prawdziwego życia w muzealne mury, obojętnie jak nowoczesnymi środkami będziemy operować. Trzeba także zawsze pamiętać, że nawet muzealne odtwarzanie wnętrza pałacowych czy wnętrza typu skansenowskiego jest zawsze tylko interpretacją prawdziwego wnętrza, z jego całym mechanizmem realnego życia, nawet wtedy, gdy nasycimy ekspozycję dużą liczbą szczegółów. Zawsze jest to tylko akt odwzorowania przeszłości, nigdy nie jest nią samą, a „każda wystawa jest opowieścią o tym, jak chcemy postrzegać daną kulturę i tylko w ograniczonym stopniu mówi, jaka ona była”<sup>10</sup>.

Również subiektywizm tworzonej kolekcji wydaje się obecnie oczywisty, często podkreśla się autorski charakter powstających kolekcji<sup>11</sup> (i nie dotyczy to tylko zbiorów sztuki). Same kolekcje powinny mieć zdefiniowane ramy, a ich program powinien wynikać z misji muzeum. Już jednak samo określenie przydatności i reprezentatywności obiektu do kolekcji jest problematyczne i obciążone dużym ryzykiem. Oczywiście są przedmioty – których pochodzenie i znaczenie dla dziedzictwa nie budzą zastrzeżeń, a co za tym idzie – do zbiorów muzealnych są włączane prawie bezdyskusyjnie (ich późniejsze wykorzystanie może być już bardziej problematyczne, o czym dalej). Jako przykład niech posłużą nam drewniane tablice z zapisanymi postulatami strajkujących z sierpnia 1980 roku<sup>12</sup>. Ich umiejscowienie na skali semiotycznej – jak pisał Albert Bajburin – byłoby bardzo wysokie<sup>13</sup>. Jednak duża część przedmiotów trafiających do muzeów już takiej oczywistości ze sobą nie niesie. Dlatego często zwraca

---

w sieci..., s. 67–82.

<sup>10</sup> K. Kulikowska, *Problematyczna egzotyczność muzeum etnograficznego: język ekspozycji a tożsamość*, „Etnografia nowa”, 2009, nr 1, s. 107.

<sup>11</sup> W muzeach oczywiście kolekcje powstają najczęściej z nawarstwień doświadczeń różnych pokoleń następujących po sobie.

<sup>12</sup> Znajdują się one obecnie w Centrum Solidarności w Gdańsku.

<sup>13</sup> A. Bajburin, *Semiotyczne aspekty funkcjonowania rzeczy*, przeł. B. Żyłko, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”, 1998, nr 3/4, s. 109–117.

się uwagę na konieczność bardzo precyzyjnej kwalifikacji obiektów do zbiorów, co powinno być wynikiem długiej i weryfikowalnej analizy. W sytuacji idealnej tego typu decyzje byłyby poprzedzone rzetelnymi porównawczymi badaniami archiwalnymi czy terenowymi. Rzeczywistość pracy muzealnej często jest jednak inna (wynika to z różnych przyczyn – m.in. ze zbyt małej liczby pracowników, co powoduje, że trzeba dzielić czas na bardzo różne zajęcia, nie tylko merytoryczne). Jednak także sama decyzja o włączeniu danego przedmiotu do zbiorów zawsze jest związana z jakąś przedwiedzą (nieraz stereotypową), także wtedy, gdy nie wynika to z dokładnego rozeznania badawczego.

Kwintesencją obiektywistycznych sposobów kwalifikacji zbiorów jest powoływanie komisji zakupu, weryfikującej pojedyncze stanowiska kustoszy. Należy jednak zwrócić uwagę na drugą stronę medalu – mam na myśli indywidualne motywacje kustoszy, które są nie do przecenienia przy budowaniu muzealnych kolekcji. Tak się dzieje, gdy do głosu dochodzą (a trudno tego uniknąć) estetyczne gusta muzealników. Nadmierna estetyzacja jest na pewno jednym z ważnych czynników kształtujących muzealne kolekcje. Posłużę się cytatem z listu prof. Cezarii Baudouin de Courtenay Ehrenkreutz do swojej asystentki – Marii Znamierowskiej-Prüfferowej – z uniwersyteckiego Muzeum Etnograficznego w Wilnie z roku 1929. Na wieść o znalezieniu na Polesiu *leziwa* (narzędzie bartników do wspinania się na drzewo) przez Tadeusza Seweryna napisała takie zdanie: „Zazdrość mnie zjada z powodu leziwa, na które zawsze poluję, a tu w dodatku rzeźbione!”<sup>14</sup>. Taka estetyzacja istnieje np. w zbiorach archeologicznych, gdy pokazuje się w większości przedmioty bogato zdobione, a nie te uboższe<sup>15</sup>. Trzeba zdać sobie sprawę, że nie tylko estetyczne upodobania wpływają na motywacje i wybory obiektu do kolekcji, ale także zainteresowania merytoryczne poszczególnych kustoszy i kuratorów.

W przytoczonym cytacie uwidacznia się także następna cecha pracy muzealnych kustoszy – pasja kolekcjonerska. Ona także wywiera wpływ na kształtowanie kolekcji i jej charakter. Nieposkromiona pasja może przejawiać „znaki chorobowe”, przedkładając samo gromadzenie nad wartości czysto merytoryczne. Tak jest chociażby wtedy, gdy kustosz nie może się powstrzymać przed włączeniem do kolekcji jeszcze jednego, a potem kolejnego wariantu danego obiektu. Może wtedy nastąpić zaburzenie wagi danej kolekcji w kulturze z powodu jej nadreprezentatywności. Tylko pozornie nieistotna może być jeszcze jedna cecha kolekcjonerów, także tych pracujących w muzeach – mianowicie rywalizacja

---

<sup>14</sup> H. Muzelewska-Alexandrowicz, *Korespondencja Cezarii Baudouin de Courtenay Ehrenkreutz-Jędrzejewiczowej z Marią Znamierowską-Prüfferową. Przyczynek do historii etnologii polskiej*, „Rocznik Muzeum Etnograficznego w Toruniu”, 2007, t. 3, s. 124.

<sup>15</sup> K. Barańska, *Muzeum w sieci...*, s. 101.

pomiędzy nimi, co także bywa często nieświadomym motorem do tworzenia i rozbudowywania zbiorów. Pomimo tego że zbiory muzealne powinny być tworzone inaczej niż kolekcje prywatne, tak naprawdę psychologiczne aspekty i motywacje kolekcjonowania w obydwóch wypadkach mogą być podobne.

Obecnie wydaje się jasne, że przy analizie mechanizmów powstawania muzealnych kolekcji trzeba brać pod uwagę możliwości finansowe danej instytucji, a także aktywność poszczególnych pracowników, wynikającą tak z możliwości intelektualnych, jak i z braku motywacji czy nawet z lenistwa. Nie bez znaczenia jest także przypadek powodujący, że dany obiekt trafi do muzealnej kolekcji. Przede wszystkim obiekt ów musi najpierw zostać znaleziony. Potem ze strony właścicieli musi pojawić się oferta sprzedaży czy daru dla muzeum, a następnie pozytywna decyzja o jego nabyciu. Często trudno o to, żeby jeden czynnik zbiegł się z drugim (np. pojawienie się oferty z możliwościami finansowymi muzeum). Problem polega jednak na tym – jak słusznie zauważa Katarzyna Barańska – że „najcenniejsze pamiątki najczęściej nie są oferowane do muzealnych zbiorów, tylko przeznaczone do sprzedaży na wolnym rynku, lub też zostają w zasobach rodzinnych. W ten sposób muzea stają się niejednokrotnie depozytariuszami przedmiotów drugiego gatunku, zamiast stanowić miejsca kreacji najbardziej odpowiadających misji i przez to najcenniejszych przedmiotów (z zastrzeżeniem, że wartość muzealiów często nie jest tożsama z wartością ekonomiczną)”<sup>16</sup>.

Wszystkie te aspekty powodują, że nie może być mowy o tym, iż kolekcje muzealne w pełni i obiektywnie odzwierciedlają jakąś rzeczywistość. Trzeba zdać sobie sprawę z ich fragmentaryczności i przypadkowości. Nie znaczy to jednak, że są one nieme. Mówią wiele, ale nigdy nie są wyczerpujące i jednoznaczne. Dużo mówią też o tych, którzy kolekcje tworzyli, oraz o czasach, w których żyli.

#### KOLEKCJA A IDEOLOGIE

Konieczne jest zwrócenie uwagi na zjawisko, które bardzo istotnie oddziałuje we wszystkich aspektach relacji muzeum–dziedzictwo, a mianowicie na panujące ideologie. Jest to ważne także ze względu na pozyskiwanie obiektów do zbiorów. Jako oczywiste można mnożyć przykłady ideologizacji kolekcji z czasów realnego socjalizmu, gdy także muzea były poddawane presji politycznej. Były to zarówno działania bezpośrednie – poprzez tworzenie konkretnych placówek muzealnych, a co za tym idzie – specyficznych kolekcji, jak i działa-

---

<sup>16</sup> Ibid., s. 78–79.

nia pośrednie. Te ostatnie widać dobrze na przykładzie pracy muzeów etnograficznych w PRL-u. Jedną z powszechnych form ich działalności było organizowanie konkursów na sztukę ludową. Konkursy organizowały muzea zarówno duże, jak i regionalne. Profesjonalne jury składały się w dużej mierze z etnografów czy etnograficznie nastawionych historyków sztuki, którzy w sposób ostateczny i bezdyskusyjny decydowali, co przynależy do ludowej kultury i jaką formę powinny dane artefakty przyjąć. I – oczywiście – ogromne ilości prac (a były to rzeźby, obrazy, tkaniny, rekwizyty obrzędowe, garncarstwo, haft, koronka itp.) zapełniały muzealne magazyny. W tym miejscu należy koniecznie wspomnieć o ważnym fakcie – po ogłoszeniu takiego konkursu często następował instruktaż ludowych twórców na temat tego, co i w jaki sposób należy wykonać. Potem te same osoby oceniały prace wykonane według swoich wytycznych. Zjawisko to zostało określone przez naukowców jako etnograficzne błędne koło, w którym przedmiot badań był kreowany przez samych badaczy<sup>17</sup>. Proceder ten ma jednak swoje konsekwencje do teraz i – jak sądzę – nawet obecnie trudno byłoby go zahamować. Konkursy – mniejsze lub większe – ciągle w Polsce są organizowane, głównie jednak przez muzea regionalne, widzące sens swojej działalności w animowaniu życia lokalnych społeczności. Można utyskiwać na tego typu działalność muzeów, daleką – jak by się wydawało – od etnograficznego/etnologicznego i antropologicznego namysłu nad kulturą, nad dokumentacją kultury i jej badaniem. Gwoli prawdy historycznej trzeba zaznaczyć, że w tej akcji, stymulującej działania twórców i zespołów ludowych, brali udział nie tylko pracownicy muzeów, ale także etnolodzy zatrudnieni na uniwersytetach. Jednak muzea angażowały się instytucjonalnie, wyrabiając przy tym bardzo silne społeczne przekonanie o zasadności oceniania „kultury ludowej” przez wysoce wyspecjalizowanych etnografów. Ugruntowywano tym samym przekonanie, że właśnie placówki muzealne mają być współkreatorami kultury na wsi (dodajmy, że tylko tej odświętej, festynowo-folklorystycznej, a nie kultury codziennej). Ta sytuacja na mniejszą skalę ma miejsce także dzisiaj.

Jednak sam problem trzeba widzieć szerzej. Przede wszystkim ta wcześniejsza działalność muzeów spowodowała ogromny rozkwit „ludowej” twórczości, którą trzeba byłoby raczej nazwać paraludową, bo przecież w dużej mierze

---

<sup>17</sup> Pisali na ten temat Piotr Kowalski i Czesław Robotycki. Omówiłem to zagadnienie w tekście *Etnograficzne qui pro quo, czyli kłopoty z czasem*, „Etnografia Polska”, 2006, t. L: z. 1–2, s. 213–220. Nie tylko oczywiście konkursy na sztukę ludową były domeną muzeów etnograficznych czasów PRL-u, w których w tym czasie zrobiono wiele pozytywnych rzeczy. Jednak konkursy mocno przyczyniały się do swoistej mityzacji kultury ludowej w całości pracy muzealnej. Vide: K. Barańska, *Muzeum etnograficzne. Misje struktury, strategię*, Kraków 2004, s. 71–74.



została ona wywołana sztucznie. Problem stał się faktem i nie byłoby wskazane tego zjawiska nie zauważać. Już teraz żyje ono bowiem własnym życiem, stając się dziedzictwem właśnie, zarówno na poziomie lokalnym, jak i ogólnokrajowym. Wokół działań paraludowych tworzy się cały obszar działań konstytuujących współczesną tożsamość różnych grup społecznych. Mamy zatem do czynienia z folkloryzmem, który jest żywą współczesną kulturą<sup>18</sup>. Muzeum może pobudzać „eksperymenty z tymi tradycjami, rejestrując zmiany, gdy się pojawiają i pomagając rozwinąć krytyczne standardy, za pomocą których ludzie będą w stanie ocenić swoje eksperymenty z formami własnej kultury”<sup>19</sup>.

Myliłby się jednak ten, kto sądziłby, że wpływ ideologii na działania muzealne ma miejsce tylko w systemach totalitarnych. W bardziej zawaolowany sposób ideologie dochodzą do głosu także w społeczeństwach demokratycznych. Mam tu na myśli zarówno odgórne polityczne decyzje o powoływaniu określonych placówek muzealnych, co jest wynikiem prowadzenia określonego dyskursu historycznego przez partie polityczne<sup>20</sup>, jak i odczytywanie przez muzealników zapotrzebowania społecznego na tworzenie określonego rodzaju wystaw. W tym ostatnim wypadku chodzi zarówno o proste wpisywanie się w ideologiczne postawy dominującego akurat politycznego nurtu, jak i o tworzenie ekspozycji biorących udział w jakimś ideologicznym sporze<sup>21</sup>. Powstaje więc kluczowe pytanie o to, czy w ogóle możliwa jest ucieczka od istniejących ideologii? Czy nie jest właśnie tak, że to, co chcemy uważać w danym czasie za ważne poznawczo, a w konsekwencji za dziedzictwo, zyskuje pierwszeństwo przed innymi zagadnieniami w budowaniu muzeów czy kolekcji? W takiej sytuacji mielibyśmy do czynienia ze sprzężeniem zwrotnym – myślenie o dziedzictwie wpływa na tworzenie kolekcji, ta zaś następnym pokoleniom przynosi „wiedzę” o tym dziedzictwie.

Kolekcjonowanie to nadawanie znaczeń i ważności zarówno artefaktom życia codziennego, jak i dziełom sztuki. Wyszczególnianie z całego zasobu i nazywanie ich są obarczone subiektywnością wynikającą z cech psychicznych kolekcjonera oraz z jego wiedzy. Tak dzieje się również w przypadku budowania

---

<sup>18</sup> Vide: W.J. Burszta, *Wymiary antropologicznego poznania kultury*, Poznań 1992, s. 198–208.

<sup>19</sup> M.M. Ames, *Cannibal Tours and Glass Boxes: The anthropology of Museums*, Vancouver 1992, za: K. Kulikowska, op.cit., s. 108.

<sup>20</sup> W Polsce można zauważyć, że powoływanie muzeów wtopiło się w bieżącą walkę polityczną. Jedna partia powołuje muzeum A, druga odpowiada placówką B. Nie ma tu miejsca na szeroką analizę i krytykę tego zjawiska, zwracam tylko na nie uwagę.

<sup>21</sup> Za zasadę przyjąłem w tym tekście nie odwoływać się do konkretnych ekspozycji. W tym jednym wypadku ją złamię, przywołując wystawę przygotowaną przez Kazimierza Piotrowskiego *THYMÓS. Sztuka gniewu 1900–2011* w toruńskim CSW.

kolekcji dzieł sztuki współczesnej. Nie ma tu żadnych obiektywnych (czy przynajmniej próbujących być obiektywnymi) wskaźników, które pomagałyby ustalić hierarchię czy strukturę budowanych zbiorów. Wszystko zależy od decyzji kuratorów. I właśnie to autorskie naznaczenie poprzez decyzję o wcieleniu lub niewcieleniu dzieła do kolekcji jest bezpośrednim działaniem na rzecz postrzegania dziedzictwa w tym zakresie.

#### MUZEA JAKO ZASOBY DZIEDZICTWA

Początki powoływania instytucji muzealnych wiązały się z sytuacją, w której były one przeznaczone przede wszystkim dla tych samych warstw społecznych, które je powoływały. Mieliśmy więc zamknięty obieg informacji. Krąg odbiorców miał do dyspozycji ten sam – możemy przyjąć takie założenie – zasób wiedzy, co twórcy kolekcji i ekspozycji muzealnych. Muzea były przede wszystkim świątyniami sztuki albo zbiorami osobliwości, które miały porażać odmiennością, pokazywać rzeczy egzotyczne, dziwne. W ten sposób stawały się potwierdzeniem własnej tożsamości osób, które oglądały zgromadzone zbiory. Ta sytuacja zmieniała się na skutek demokratyzacji społeczeństw w XX wieku. Do muzeów zaczęli zaglądać ludzie wyznający inne wartości, kierujący się odmiennymi gustami, a przede wszystkim mający inny bagaż kulturowy i dysponujący inną (nie znaczy to, że gorszą czy lepszą) wiedzą. W ten sposób zasób muzealny staje się odniesieniem dla dyskursu społecznego, wpływa na wiedzę oraz określa tożsamość. Dla społeczności lokalnej staje się lub może się stać ważnym elementem w postrzeganiu własnego dziedzictwa kulturowego. Dla turystów muzea są jedną ze składowych postrzegania dziedzictwa odwiedzanej grupy lokalnej.

Oczywiście, ekspozycja przygotowana przez kuratorów jest jakimś konkretnym przekazem. Każdy scenariusz zakłada jakiś cel, nawet jeżeli jest to prezentacja dzieł jakiegoś twórcy, a nie wystawa problemowa. Ważne jest, jak pisała Anna Wieczorkiewicz, że „Autorom wystaw, niejako z urzędu, zostaje przyznany pewien autorytet – mają stworzyć ważną i prawdziwą wypowiedź przeznaczoną do publicznej prezentacji. Kryje się za tym sugestia, że dysponują oni obiektywnymi standardami weryfikacji wiedzy, że mają pewien klucz do rozumienia np. procesów historycznych czy form istnienia innych kultur”<sup>22</sup>. Obecnie – poza tradycyjnymi muzealnymi prezentacjami – coraz powszechniej mówi się o muze-

---

<sup>22</sup> A. Wieczorkiewicz, *Czyja jest kultura, czyje jest muzeum? Muzealne interpretacje kultury*, „Kultura i Społeczeństwo”, 2000, t. XLIV, nr 4, s. 192. Vide: ead., *O funkcji i retoryce wypowiedzi muzealnej*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”, 1996, nr 1/2, s. 37–53.

ach krytycznych, tzn. takich, które mają zabierać zdecydowany głos w bieżącym dyskursie społeczno-politycznym. Takie muzea – według ich zwolenników – „mają olbrzymią rolę do odegrania w budowaniu krytycznej wiedzy o historii, w przepracowywaniu i budowaniu alternatywnych spojrzeń na historię sztuki, na kwestię kanonu i organizacji wiedzy”<sup>23</sup>. Jakbyśmy jednak nie postrzegali roli muzeów, niezbity jest fakt, że każdy rodzaj muzealnej ekspozycji jest społecznym komunikatem. Jako taki musi zostać odebrany i stać się przedmiotem refleksji. Trzeba to jasno powiedzieć – tak dzieje się rzadko. Przebijanie się propozycji muzealnych do szerokiego grona odbiorców nie przychodzi łatwo, poza niektórymi spektakularnymi przykładami. Znowu wrócę do dynamicznej definicji dziedzictwa tworzonego aktualnie przez daną społeczność podczas konstytuowania tożsamości. Otóż w większości wypadków zbiory muzealne pozostają niemal niezauważalne. Jeżeli grupa zauważa dziedzictwo, to najczęściej w budynkach, które stają się symbolami jej własnego miejsca na ziemi, „małej ojczyzny” lub narodu. Zbiory muzealne i ich prezentacje na ekspozycjach zazwyczaj pozostają poza zainteresowaniem. Gdyby społeczność w określaniu swojej tożsamości poprzez postrzeganie dziedzictwa czuła taką potrzebę „sale wystawowe tętniłyby życiem, a przed kasami ustawiałyby się kolejki [...] jednak większość sal muzealnych na ogół świeci pustkami i nie sposób odpowiedzialnie stwierdzić, że są one dla ludzi ważnym wyznacznikiem pamięci zbiorowej”<sup>24</sup>. W tej sytuacji – w myśl definicji dziedzictwa – zbiory takie trudno byłoby uznać za przynależne do niego. Jednakże właśnie w zbiorach muzealnych leży potencjał ich wykorzystania jako dziedzictwa.

W bezkrytycznym przyjęciu dynamicznej definicji dziedzictwa leży pewne niebezpieczeństwo. Jeżeli za dziedzictwo uznamy tylko to, co obecnie istotne dla danej społeczności, tylko to, co ona właśnie obdarza znaczeniami i uważa za ważne dla własnej teraźniejszości, może się okazać – gdybyśmy potraktowali z całą konsekwencją poprowadzone wskazania w tym duchu – że dana społeczność uzna zbiory muzealne za niepotrzebne dla określenia jej współczesnej tożsamości. Problem bowiem może się pojawić, gdyż „wykorzystanie przeszłości (tj. tego, co pozostawiły po sobie wcześniejsze pokolenia) przesądza o tym, czy istotnie jest ona dziedzictwem, a więc czy jakieś podmioty chcą ją dziedziczyć, tj. używać do realizacji teraźniejszych celów i zaspokajania współczesnych potrzeb”<sup>25</sup>. Dana grupa społeczna, będąca tak naprawdę depozytariuszem

---

<sup>23</sup> P. Piotrowski, *Muzeum krytyczne to nie dyskursywny ornament*, rozmowę przeprowadziła M. Ziółkowska, 2011, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/2290-muzeum-krytyczne-to-nie-dyskursywny-ornament.html> [data dostępu: 10.05.2015].

<sup>24</sup> K. Barańska, *Muzeum w sieci...*, s. 95.

<sup>25</sup> M. Murzyn-Kupisz, op.cit., s. 29.

lokalnego dziedzictwa, może uznać je za niepożądane. Tego rodzaju zjawisko określa się mianem „dziedzictwa nieakceptowanego”<sup>26</sup>. Taka sytuacja może dotyczyć muzealnych kolekcji, i to w każdej dziedzinie: historii, etnografii czy chociażby sztuki współczesnej.

Obecnie jednak coraz częściej zdarza się, że to kolekcja muzealna, czy to poprzez wystawy, czy także jako zbiór w magazynie, staje się impulsem działań do reaktywacji dziedzictwa kulturowego. Dzieje się tak nie tylko w Polsce, ale także na świecie, gdzie do muzeów trafiają przedstawiciele różnych grup lokalnych i tubylczych w poszukiwaniu własnych kulturowych wzorów. Na wznoszącej się fali działań ruchów regionalnych wielu ich uczestników właśnie w muzeach widzi szansę na reaktywację własnego dziedzictwa<sup>27</sup>.

Kolekcje muzealne są jednym z elementów zasobów przeszłości, które dana społeczność może wykorzystać przy określaniu swojego dziedzictwa, a co za tym idzie – w budowaniu własnej tożsamości. Dokonuje się to na zasadzie wyboru, tak jak dokonujemy wyborów różnych tradycji<sup>28</sup>. Otwarte pozostaje pytanie o to, czy samo tworzenie kolekcji ma pozostać w gestii wiedzy eksperckiej, czy też ma być wynikiem szerokich konsultacji, podczas których to społeczność będzie decydowała, co jest dla niej ważne.

#### KOLEKCJE MUZEALNE JAKO ZUBOŻENIE DZIEDZICTWA

Spróbujmy teraz odwrócić sytuację. Nie będziemy zajmować się kolekcją jako taką, a kulturowym dziedzictwem, które poprzez włączenie danego przedmiotu do zbiorów zostaje pozbawione ważnego elementu tożsamości. To – być może paradoksalne – stwierdzenie jest istotne z punktu widzenia przyjęcia nowoczesnej definicji dziedzictwa jako ważnego dla danej społeczności, która każdorazowo je formułuje i kształtuje. Popatrzmy na najbardziej jaskrawe przykłady z dziedziny muzeów etnograficznych. Etnograf w terenie, którego zadaniem jest zbieranie artefaktów do muzealnej kolekcji, nie raz staje przed możliwością pozyskania przedmiotu ciągle obecnego i używanego przez daną społeczność. Dotyczy to etnografów zarówno zajmujących się rodzimą kulturą ludową (choć coraz rzadziej), jak i tych, którzy penetrują kultury wielu grup etnicznych na świecie. Warto w tym miejscu zauważyć raz jeszcze różnicę pomiędzy pojęciami zabytku a dziedzictwa. Anetta Kępczyńska-Walczak pisze,

---

<sup>26</sup> Ibid., s. 30.

<sup>27</sup> Vide: D. Wolska, *Sztuka w świetle cienia muzeum antropologicznego*, [w:] *Muzeum sztuki. Od Luwru do Bilbao*, red. M. Popczyk, Katowice 2006, s. 263.

<sup>28</sup> Pouczające przykłady zebrał Marcin Kula w książce *Wybór tradycji*, Warszawa 2003. Vide: *Tradycja wynaleziona*, red. E. Hobsbawm, T. Ranger, Kraków 2008.

że „...istotą zabytku jest jego przynależność do przeszłości oraz określone wartości, zaś w przypadku dziedzictwa istotną kwestią jest jego przejęcie od poprzednich pokoleń. [...] Specjaliści decydują o tym, czy dany obiekt posiada cechy, które predestynują go do uznania za zabytek, natomiast ludzie – społeczeństwo – decyduje o tym, czy przyjmie go jako swoje dziedzictwo”<sup>29</sup>. Mamy więc tutaj zarysowany dalszy ciąg kontrowersji pomiędzy kustoszem a członkami danej grupy. Każdy ma swoje powody, dla których ceni sobie ów obiekt. Oczywiście, działanie muzealników ma za zadanie rozszerzyć zakres społecznego oddziaływania danego przedmiotu poza daną grupę. Jednak „wyrwanie” konkretnego przedmiotu z kultury staje się faktem nawet wtedy, gdy dana społeczność w jego miejsce sprawi sobie zamiennik.

Ponownie posłużę się przykładami etnograficznymi. Takie sytuacje zdarzają się np. gdy etnolog trafia na jakiś rekwizyt związany z wierzeniami religijnymi lub obrzędami. Możliwe są dwie sytuacje – albo pozyskuje się do zbiorów autentycznie używany przedmiot, albo przedstawiciele lokalnej społeczności robią jego dokładną kopię, która trafia do muzealnych magazynów. W pierwszym wypadku rekwizyt używany przez pokolenia zostaje wyrwany ze swojej kultury, pomimo znaczeń, które są mu nadane przez społeczność. W drugim przypadku do zbiorów trafia przedmiot, który nie był używany, nie ma w sobie zawartych całych znaczeń symbolicznych i nie ma własnej biografii, a więc jest nieautentyczny. A przecież – jak pisał już Wojciech Gluziński – „powierzchowne byłoby mniemanie, że Muzeum przechowuje tylko przedmioty, rzeczy w ich fizycznej substancji. Wraz z nimi utrwała i przechowuje ich symboliczną wymowę, petryfikuje trwanie tego, co minęło, i w ten sposób stale nawiązuje rwącą się w strumieniu przemian nić ciągłości”<sup>30</sup>. W przypadku pozyskiwania zamienników ta nić wyraźnie zostaje zerwana. Kłania się tutaj cała teoria spod znaku biografii kulturowej rzeczy, o której pisał Igor Kopytoff, i różnicy pomiędzy przedmiotami ujednostkowanymi a utowarowanymi<sup>31</sup>.

Nie ulega wątpliwości, że muzea przede wszystkim ratują zbiory przed zniszczeniem i zapomnieniem. Tak jest wtedy, gdy trafia do nich np. cenna ludowa rzeźba z kapliczki przydrożnej, narażona na niszczące działanie warunków atmosferycznych, a w zamian w miejscu jej występowania pojawia się jej kopia. Dylemat pozostaje jednak ten sam. Działania pracowników muzeów są nastawione na zachowanie zabytku właśnie w imię ochrony dziedzictwa, z dru-

---

<sup>29</sup> A. Kępczyńska-Walczak, op.cit., s. 31.

<sup>30</sup> W. Gluziński, op.cit., s. 30.

<sup>31</sup> I. Kopytoff, *Kulturowa biografia rzeczy – utowarowienie jako proces*, przeł. E. Klekot, [w:] *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*, wybór M. Kempny, E. Nowicka, Warszawa 2003, s. 249–274.

giej strony jednak tworzy się w tym dziedzictwie wyrwę. Wszystko bowiem zależy od punktu widzenia i przyjętych założeń. Znane są powszechnie głosy społeczności tubylczych domagających się zwrotów od muzeów na świecie artefaktów ważnych dla określenia rozbudzonej na nowo ich tożsamości. Dotyczy to zwłaszcza obiektów będących bardzo mocno ujednostkowionych – insygniów władzy czy przedmiotów związanych ze sferą sacrum.

Sam zakup obiektów, który wiąże się z kuszeniem ich właścicieli i członków społeczności zapłatą, rodzi pewne wątpliwości natury etycznej. Podobnie zresztą jak pozyskiwanie przedmiotów do zbiorów poprzez oferowanie towarów na wymianę i zastępowanie ich współczesnymi erzacami. Z takimi sytuacjami mamy do czynienia wtedy, gdy kolekcjoner-muzealnik prowadzi swoją zbieracką pracę wśród różnych grup plemiennych. Wystarczy podać przykład wymiany drewnianej kopaczki na bardziej funkcjonalną metalową. Niby jesteśmy usprawiedliwieni, a nawet może wydawać się nam, że w ten sposób pomagamy tamtejszym ludziom poprzez dostarczenie bardziej funkcjonalnego i ergonomicznego narzędzia, a co za tym idzie – ułatwiamy im pracę, ale jednak dokonujemy kulturowej zmiany.

Co ciekawe, głosy o tym, że muzea wyrywają dzieła z ich naturalnego kontekstu i zamykają je w muzealnych murach, pojawiały się już w XIX wieku.

Tłumaczono, że obraz najlepiej spełnia swe zadanie, gdy zawieszony jest w odpowiednio urządzonym wnętrzu mieszkalnym choćby uboższego nawet robotnika, że posąg z marmuru i brązu potrzebuje światła i wolnej przestrzeni, że stać tedy winien na wolnym powietrzu, a nie w ciasnych ubikacjach muzealnego gmachu [...] W Muzeum – dodawano – panuje duch martwoty, a dzieła sztuki wymagają otoczenia ludzi żywych, którzyby mogli je w całej pełni odczuwać i podziwiać, i to nie tylko od święta, ale nawet podczas pracy najcięższej<sup>32</sup>.

Natychmiast takie stanowisko spotykało się z całym arsenałem zasadniczych kontrargumentów, gdyż poprzez kolekcje zgromadzone przez muzea zostało przecież zachowane dziedzictwo ludzkości, które w inny sposób mogłoby zostać rozproszone lub zniszczone. Przykładów takich można oczywiście podać wiele. Spór jednak tak naprawdę pozostaje – moim zdaniem – nierozstrzygnięty. Podczas kolekcjonowania warto jednak pamiętać o tym, że zachowanie artefaktów w ich naturalnym kontekście kulturowym także ma swoją wartość i nie

---

<sup>32</sup> M. Treter, *Muzea współczesne. Studium muzeologiczne*, nakładem redakcji „Muzeum Polskiego”, Kijów 1917, s. 25.

zawsze musi ona być mniej istotna niż przejęcie obiektu do muzealnej kolekcji. Współcześnie nie można i nie wolno ograniczać ciągle rosnącej społecznej roli muzeów, przede wszystkim właśnie roli ochronnej i dokumentacyjnej wobec dziedzictwa ludzkości, ale także ich nowoczesnej roli edukacyjnej, polegającej coraz bardziej na „przełamaniu tradycyjnych form dyskursów”<sup>33</sup>.

#### WNIOSKI

W tekście tym – szkicowo – próbowałem pokazać, jak wzajemna relacja pomiędzy dziedzictwem kulturowym (jako konstytutywnym elementem tożsamości) a instytucją muzeum jest skomplikowana i wieloaspektowa. W dużej mierze wiele wątków uwypukla się w zależności od przyjętych definicji. Jak by jednak nie było, należy mieć świadomość zarówno tych starych problemów, pojawiających się już przed kilkadziesiąt laty, jak i tych rodzących się ciągle na nowo. Te drugie wynikają ze zmieniającej się optyki i przeformułowywania zadań oraz celów muzeów, a także rozwoju teorii na temat dziedzictwa kulturowego i jego znaczenia dla tożsamości. Pamiętać należy, że relacja ta jest wzajemna. Zatem nie tylko jest tak, że to muzea wpływają na dziedzictwo kulturowe poprzez kolekcjonowanie i tworzenie ekspozycji, ale także myślenie o dziedzictwie (i o tożsamości) ma wpływ na pracę muzeów. Warto zaznaczyć jednak, że obie te perspektywy są wytworzone przez grupy specjalistów, a w minimalnym tylko stopniu przez samych depozytariuszy dziedzictwa kulturowego, mimo prób przełamania tego charakteru.

---

<sup>33</sup> Cz. Robotycki, *Czy można współcześnie tworzyć muzea etnograficzne*, „Etnografia Nowa”, 2009, nr 1, s. 10.

