

## Spiskie muzealizacje<sup>1</sup>

### Musealizations in Polish Spisz

#### Abstract

The subject of the article are musealizations in the region of Polish Spisz. The local specific museum complex – within the thematic scope adopted by the article – consists of: rustic aesthetics of the home environment, regional school chambers, a local family museum, and, finally, the annual cultural performances. All these endeavours use artefacts from the past or their replicas, which are metonymic vehicles connecting the inhabitants of the region with the local cultural heritage. They are part of a larger whole, which is the contemporary regional cultural heritage; containing elements of folklore, folk costume, architecture, aesthetic or ethical values, religious beliefs, local dialect, etc. In fact, the processes of musealization, which are an inherent feature of the production of cultural heritage, go beyond primary museum activities of the cases indicated above and make it a kind of extended naturally-occurring ecomuseum.

**Keywords:** naturally-occurring ecomuseum, musealization, regional culture, heritage, identity

Punktem wyjścia poniższego artykułu są w znacznej mierze ustalenia poczynione we wcześniejszych tekstach dotyczących kultury regionalnej Polskiego Spisza, choć wykorzystałem również materiał, który nie był jeszcze przedmiotem analiz i publikacji. Te pierwsze zostaną przywołane w dalszej części niniejszego tekstu, a będą dotyczyły: rustykalnej estetyki otoczenia domowego, oddolnych inicjatyw muzealnych, dziedzictwa niematerialnego i regionalnych przedstawień kulturowych. Jak wynika z powyższych rozważań, w jednej z tych publikacji tematem głównym jest muzealnictwo, choć tutaj jedynie wernakularne i amatorskie, wolne od formalistycznych i administracyjnych ograniczeń. Kilka lat badań i studiów nad spiską kulturą regionalną przywiodło mnie jednak do szerszej konstatacji, że w jej obecnie praktykowanej postaci mamy do czynienia z silnym rysem muzeali-

---

<sup>1</sup> Projekt został sfinansowany ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji nr UMO-2021/41/B/HS2/00797.

zacyjnym, nawet jeśli nie można wskazać tutaj bezpośredniego związku z jakąkolwiek formą muzealnictwa. A zatem muzealizacja dotyczy nie tylko przypadków oczywistych, jak tworzenie i rozwijanie rozmaitych przedsięwzięć określanych mianem muzeum lub tych, które tego miana nie zyskują, wykorzystują jednak artefakty materialne, między innymi w obszarze owej estetyki rustykalnej, lecz dotyczy i tych, które zwykle nie kojarzą się ze sferą muzeum, na przykład przedstawień kulturowych. Co więcej, rys muzealizacyjny można przypisać właściwie całości dziedzictwa kulturowego. Na głębokim strukturalnym poziomie determinantów kulturowych dostrzec można bowiem pierwotny wzorzec fundujący znaczenie i funkcje rozmaitych praktyk kultury symbolicznej, który wykazuje właśnie cechy muzealizacji. Dodać jednak należy, że nie jest to – by tak rzec – rys odwieczny, istniejący *ab origine*, lecz nowa jakość, związana z przesunięciem sposobu transmisji kulturowej – z formy tradycji w postać dziedzictwa.

\*

W literaturze przedmiotu zwykle wskazuje się dwa znaczenia muzealizacji. Po pierwsze, ma ona charakter ilościowy i odnosi się do zwiększającej się liczby i roli muzeów w ciągu XX wieku aż do dzisiaj (por. Lübbe 1991). Pojęcie to pierwotnie odnosiło się do zjawiska wzrostu liczby muzeów, zwłaszcza w świecie zachodnim, a współcześnie dotyczy już także innych części świata, jak Azji czy Ameryki Południowej. Zjawisko to wyjaśnia się najczęściej reakcją na zaburzenie ciągłości przekazu kulturowego między przeszłością a teraźniejszością, utratę dawniejszych wartości, erozję spuścizny kulturowej. Za sprawą muzealizacji ma się przy tym dokonywać swoista instytucjonalizacja przeszłości, którą reprezentuje muzeum – repozytorium i bastion spuścizny kulturowej. Tak rozumiana muzealizacja ma na ogół charakter sformalizowany, zaplanowany, będący wynikiem określonej polityki kulturalnej i historycznej. Trzeba jednak zauważyć, że równoległe mają miejsce inicjatywy oddolne, polegające na tworzeniu w sposób spontaniczny kolekcji i muzeów (u nas choćby izb regionalnych organizowanych w szkołach czy domach kultury) oraz szerzej wszelkich innych wernakularnych przedsięwzięć służących zachowaniu spuścizny kulturowej czy naturalnej. Co bardziej ambitne pomysły w zakresie takich w istocie amatorskich działań otrzymują w różnych krajach stosowne nazwy, np. *communit ymuseum*, *neighbourhood museum*, *vernacular museum*, *family museum*, *écomusée*, *museo integral* etc. (por. Jannelli 2012), wyrażające oddolny charakter tworzenia tych placówek. Przejawami muzealizacji w tym ilościowym znaczeniu są również: rosnący rynek staroci, coraz popularniejsze praktyki kolekcjonerskie czy obejmowanie ochroną licznych krajobrazów kulturowych i naturalnych. Wiąże się z tym zwiększające się zainteresowanie przeszłością i samymi muzeami wśród ogółu społeczeństwa, jak również profesjonalizacja zawodu muzealnika oraz rozwój samej dyscypliny tą sferą się zajmu-

jącej. Coraz częściej muzeologia jako osobna dyscyplina wiedzy staje się zresztą przedmiotem specjalistycznych studiów akademickich.

Po drugie, muzealizacja ma charakter jakościowy i dotyczy procesu przemieszczania artefaktów materialnych z ich pierwotnego otoczenia i umieszczenia ich w przestrzeni muzealnej. Na skutek tego tracą one swoją pierwotną funkcję, natomiast stają się źródłem wiedzy i obiektami szczególnego oglądu pośród wielu im podobnych w miejscu, gdzie tę wiedzę się gromadzi – muzeum. Skutkiem tego jest utrata przez nie powiązań z innymi obiektami i środowiskiem, z którymi pozostawały w rozmaitych związkach: determinacji fizycznej, znaczenia semantycznego, kontekstu historycznego itp. Poprzez proces muzealizacji zmienia się także ich status ontyczny – z czynnego na pasywny: obiekty stają się przedmiotami badań, analiz, zabiegów konserwatorskich, wreszcie wystaw muzealnych. Ogólnie rzecz biorąc, zostają przeniesione ze „świata życia” do świata wiedzy – do muzeum, które jest repozytorium wiedzy o rzeczach<sup>2</sup>. Lynn Maranda uważa, iż wynika to z ludzkiej potrzeby przekształcania wszystkiego w przedmiot wiedzy, której główną cechą jest przypisywanie obiektom znamion niezmienności. Wobec nieustannej intensywnej zmiany kulturowej obiekty poddawane muzealizacji stają się przy tym tak dalece oderwane od swych pierwotnych kontekstów – czasu, społeczności, religii itp. – że zebranie wiedzy na ich temat okazuje się nie lada wyzwaniem. Z taką trudnością mają do czynienia w szczególności archeolodzy badający artefakty nawet sprzed tysięcy lat (por. Maranda 2009: 251–54). Jednak i sam proces tak rozumianej muzealizacji sprzyja odrywaniu obiektów od pierwotnego kontekstu i – jak się uważa – przekształca je w rodzaj substytutów rzeczywistości, z której pochodzą – co najwyżej ją reprezentują, lecz nie są nią samą (Desvallés 1998; za: Desvallés, Mairesse 2010: 51).

Czy wskazane powyżej kryteria – z jednej strony ilościowe, z drugiej zaś jakościowe – wyczerpują całość procesu muzealizacji, w dodatku odnosząc go wyłącznie do takiej instytucji, którą jest muzeum? Aspekt ilościowy, oznaczający zwiększającą się liczbę muzeów, w swej istocie nie wymaga szczególnych uzasadnień, natomiast inaczej rzecz się przedstawia z aspektem jakościowym. Maranda zauważa, że samo muzeum jako instytucja i jako pojęcie ma względnie trwałe zakres znaczeniowy, natomiast muzealizacja wymyka się jednoznaczному określeniu i pojęcie to może obejmować wiele przypadków działań (Maranda 2009: 257). Ów jakościowy aspekt muzealizacji w zreferowanym rozumieniu redukuje przy tym jego istotę – jak można było zauważyć, do funkcji wskazanego procesu badawczego; dodajmy jeszcze – za Wojciechem Gluzińskim – pozostałe funkcje tej praktyki: gromadzenia, przechowywania i udostępniania (Gluziński 1980: 103). Tymczasem już potoczne doświadczenie wskazuje na istnienie i innych funkcji,

---

<sup>2</sup> Niech za oddolne, intuicyjne potwierdzenie tego poglądu posłuży uwaga Wasyla Sowy, łemkowskiego znajomego Antoniego Kroha, który w trakcie wizyty w chyży nowosądeckiego skansenu miał powiedzieć: „Ale – niech się pan nie gniewa, panie Kroh – wyście w takiej chyży nigdy nie mieszkali, to dla was problem naukowy, nie miejsce do życia” (Kroh 2016: 28).

tym razem nie po stronie muzealnika, a odwiedzającego muzeum. W tym obszarze, recepcji, muzeum: edukuje, lecz także bawi, dostarcza wrażeń i wartości: estetycznych, artystycznych, jak również etycznych, narodowych, ekologicznych, wzbudza emocje, służy podtrzymywaniu tożsamości i więzi grupowych oraz same te grupy różnicuje, lecz bywa także forum debaty między nimi. Wszystko to dzieje się za sprawą zgromadzonych artefaktów, będących wehikułami znaczeń składających się na dziedzictwo kulturowe, które dobrze ujmuje formuła: „o przeszłości, w teraźniejszości, dla przyszłości” (Neville, Bridgland 2006). Słowem, w tym odbiorczym, recepcyjnym wymiarze obiekty muzealne wymykają się „unieruchamiającym” zabiegom muzealizacyjnym.

Czy jednak proces muzealizacji może dotyczyć jedynie muzeum? Autorzy hasła słownikowego, pomieszczonego w opracowaniu *Key Concepts of Museology*, stwierdzają, co następuje: „Muzealizacja oznacza umieszczenie w muzeum lub ogólniej przekształcenie jakiejś dziedziny życia, którą może być pewna ludzka aktywność lub przestrzeń naturalna, w rodzaj muzeum” (Desvallés, Mairesse 2010: 50). Widzimy zatem, że fakt muzealizacji nie wiąże się wyłącznie z muzeum jako instytucją, w tym z określonym budynkiem lub kompleksem budynków, jak to ma miejsce na przykład w przypadku muzeów na wolnym powietrzu, dotyczyć bowiem może przekształcenia jakichś ludzkich działań lub natury, co czyni je „rodzajem muzeum”. Gdybyśmy jednak chcieli wskazać przykłady wciąż związane jedynie z muzeum, to w obszarze nauk humanistycznych będą to działania „ożywiające” muzea, jak aranżowanie rozmaitych sytuacji z przeszłości, które odtwarzają pracownicy muzeum ubrani w stroje z epoki: wytwarzający przedmioty w warsztatach, uprawiający ziemię czy rekonstruujący wszelkie inne sceny codzienności i niecodzienności; to praktyki charakterystyczne dla tak zwanych żywych muzeów (*living history museums*; por. Shafernich 1993: 45 i nast.). Jak już wspomniano, działania muzealizacyjne wykraczają poza mury muzeów i ogrodzenia skansenów – muzealizacja może bowiem zachodzić niezależnie od instytucji muzealnej i jej formalnych ram. Można ją wskazać w decyzjach administracyjnych obejmujących opieką konserwatorską określone przypadki architektury, a nawet tematyzujących ich większe kompleksy, w działaniach upamiętniających rozmaite ważne zdarzenia czy postaci, którym poświęca się pomniki i tablice pamiątkowe, a dalej w rekonstrukcjach owych zdarzeń i postaci mających w wielozmysłowej formie służyć zachowaniu o nich pamięci. Należy zatem stwierdzić, że oprócz wcześniej omówionych znaczeń muzealizacji, odnoszących się do instytucji muzeum, warto wskazać jeszcze jedno – muzealizację przestrzeni publicznej, a także naturalnej, czego przykładami niech będą parki narodowe czy rezerваты przyrody.

Ostatni z wyżej podanych szczegółowych przykładów, tak zwanych rekonstrukcji historycznych, oddala nas już nieco od problematyki „muzealizacji muzealnej”, choć wpisuje się w pole semantyczne diskutowanego pojęcia. Bywa zresztą przedmiotem zainteresowania zwłaszcza historyków, choć ze swej istoty praktyki rekonstrukcyjne, choćby ze względu na ich performatywny charakter, są

niezwykle podatne na ujęcia antropologiczne (por. Baraniecka-Olszewska 2018). Natomiast bliższy dyskutowanej tutaj problematyce jest specyficzny przypadek przedsięwzięcia muzealnego, będący najlepszą ilustracją owej muzealizacji przestrzeni publicznej, czyli ekomuzeum. Jest to rodzaj „muzeum rozproszonego”, składającego się często z wielu obiektów różnego pochodzenia: kulturowego i przyrodniczego, znajdujących się *in situ*, czyli w obszarze ich pierwotnego występowania. W terminologii anglojęzycznej znane również jako *neighborhood museum*, a jego naczelną cechą jest związek muzeum z lokalną społecznością. Nancy Fuller wskazuje, że ekomuzeum dostarcza wiedzy o przeszłości danej społeczności, a jego obiekty, kolekcje i działania mają ukazywać to, co jest dla niej najważniejsze. Nie pełni roli magazynu ani też świątyni, które są odizolowane od zwykłych ludzi i wymagają profesjonalnej obsługi, jak to ma miejsce w przypadku „klasycznego” muzeum, lecz eksponuje wagę własnej kultury danej społeczności dla rozwoju tożsamości i jej znaczenia w procesach przystosowawczych – pełni funkcję mediatora w procesie zmiany kulturowej (por. Fuller 1992: 328). Badaczka ta omawia między innymi przykład społeczności indiańskiej Ak-Chin w Arizonie, która stworzyła własny kompleks ekomuzealny, składający się z budynków zrekonstruowanych na podstawie eksploracji archeologicznych. W ramach tego kompleksu stworzono archiwum, bibliotekę, sale edukacyjne, w których sami mieszkańcy organizują wystawy czy pokazy tradycyjnych ceremonii. Znane polskie przykłady to Ekomuzeum Mazur czy Rozproszone Muzeum Nowej Huty, lecz w pewnym stopniu w tę formułę wpisuje się również „lokalny kompleks muzealny”, jak nazwał Aleksander Jackowski zbiór placówek rozproszonych na terenie Zakopanego: Atma Szymanowskiego, Muzeum Tatrzańskie, Willa pod Jedłami czy „zabytki zachowane *in situ*: budownictwo góralskie, szałas; w ‘Tei’ sztuka Podtatrza” (Jackowski 1993: 33). Listę tę opatruje następującym komentarzem:

Widziałbym właśnie w Zakopanem szansę pokazania relacji między kulturą górali a inteligencją, elitą artystyczną kraju, pokazanie pięknych złudzeń Witkiewicza (ojca), fascynacji formistów kulturą ludową, wszystko to w aspekcie historii kultury, a nie tylko czystej etnografii. Tak rozumiem sens i ideę muzeum kultury zarażonego etnologią. Muzeum, w którym widoczne są relacje wzajemne między warstwami, środowiskami. Relacje „pionowe”, ale także i „poziome” – między kulturą naszych ziem a sąsiednich, przede wszystkim Karpat (Jackowski 1993: 33).

Jakkolwiek szeroko rozumieć muzealizację, powodów dyskutowanego procesu upatruje się w intensywnej zmianie kulturowej, która – jak się uważa – ostatecznie zagraża utratą związku z przeszłością. Jak stwierdza badacz pamięci Pierre Nora, w czasach przednowoczesnych ów związek był zapewniony dzięki istnieniu „pamięci prawdziwej” – implicytnej, nieświadomej, bezrefleksyjnej, silnej mocą praktyk przekazywanych z pokolenia na pokolenie. W czasach nowoczesnych tę rolę przejmuje „pamięć historyczna”: eksplicytna, samoświadoma, refleksyjna, usankcjonowana systemem edukacji i nauką, w tym muzeami (Nora 2009). Temu charakterystycznemu przesunięciu towarzyszy trauma utraty, która prowadzi do tworzenia się afektywnego, zwykle afirmującego stosunku wobec własnej

przeszłości, postaw nostalgii i potrzeb upamiętniania osuwającej się w przeszłość spuścizny kulturowej, choć zdarza się i postawa negacji wobec jej niektórych składowych (por. Turner 1987). Zauważa się przy tym, że przyjmuje to czasem formę zgoła kompulsywną, która bywa pozbawiona głębszego namysłu nad samym fenomenem zmiany kulturowej, uosabiającej jedynie utratę znanej i pewnej przeszłości na rzecz nieznannej i niepewnej przyszłości. Bartosz Korzeniewski wskazuje, odwołując się do Hermanna Lübbego, na dosyć niefortunną funkcję takiej kompulsywnej, substytucyjnej postaci muzealizacji: „Nie ma ona oferować pełnego zaspokojenia potrzeb związanych z rolą, jaką pełniła niegdyś tradycja. Ma jedynie kompensować poczucie utraty kulturowej swojskości” (Korzeniewski 2004: 29). Sam Lübbe twierdzi przy tym, że jest to reakcja na swoiste kurczenie się terażniejszości, co jest również symptomem nieustannego przyspieszenia wpływającego czasu. Przeszłość z chwili na chwilę staje się coraz bardziej odległa, stąd w coraz mniejszym stopniu pełni rolę drogowskazu dla współczesnych, którzy tracą ją z oczu, a równocześnie przyszłość staje się coraz bardziej niewiadoma. Pozostaje kurczone trzymanie się pamięci, lecz już tej sformalizowanej, spisanej, encyklopedycznej (Lübbe 1991: 13) i – dopowiedzmy – muzealnej.

Rzecz bowiem dotyczy i procesu muzealizacji: „Uderza jednak tutaj wtórny charakter tych zjawisk: funkcją muzealizacji i zwrócenia się ku przeszłości, w pełni rozpoznaną także i przez Lübbego, nie może już być przywrócenie utraconego sposobu kontaktu z przeszłością, lecz dostarczenie czegoś w rodzaju *ersatzu*, stanowiącego kompensację nieodwracalności utraty możliwości dostępnych dawniej” – zauważa Korzeniewski (2004: 30). W takim oto kontekście interesująca jest uwaga, rodzaj kontrapunktu wobec powyższych rozpoznań, którą formułuje ów badacz: „Wraz z innymi zjawiskami składającymi się na proces zwrotu ku przeszłości muzealizacja jest warunkiem kulturowej przyswajalności postępu związanego z modernizacją. Nowoczesność, broniąc się przed samodestrukcją, grożącą z powodu zbyt dużego tempa zmian, sprzecznego z potrzebą zakorzenienia człowieka, zwraca się ku przeszłości, poszukując w niej koniecznych kompensacji” (Korzeniewski 2004: 33). Badacz tej problematyki Andreas Huyssen twierdzi nawet coś więcej i mniej optymistycznie. Odrzucił pogląd o tak rozumianej kompensacyjnej funkcji muzeum i stwierdził, że „popularność muzeum jest głównym kulturowym przejawem kryzysu zachodniej wiary w modernizację jako panaceum” (Huyssen 1995: 34). A zatem modernizacja jest warunkiem muzealizacji? Na pewno można stwierdzić, że idą w parze. Huyssen dodaje jeszcze, iż „muzeum jest miejscem i poligonem doświadczalnym refleksji nad czasowością i podmiotowością, tożsamością i innością” (Huyssen 1995: 16). I jeszcze dwie uwagi tego badacza: „muzealne spojrzenie opiera się również postępującej dematerializacji świata, która jest napędzana przez telewizję i wirtualne światy sieci komputerowej” oraz „unieważnia weberowskie odczarowanie świata w nowoczesności” (Huyssen 1995: 34). Sharon Macdonald spostrzeżenia niemieckiego badacza poszerza o ca-

łość procesu muzealizacji, również poza muzeum (Macdonald 2021: 213–14), co okaże się ważne w dalszej części niniejszego artykułu.

Na pewno można mówić o oczywistej koincydencji obu fenomenów – muzealizacji i modernizacji. Zapewne można również wywieść z tego dosyć negatywne rozpoznania odnośnie do istoty muzealizacji, do których odnosi się Korzeniewski – muzeum i zjawiska mu pokrewne jako rodzaj *ersatzu* dawniejszej harmonijnej, stabilizującej, dającej poczucie egzystencjalnego bezpieczeństwa rzeczywistości. Jean Baudrillard, dociekliwy obserwator ponowoczesności, ukuł nawet termin „muzeifikacja”, który – jak się łatwo domyślić – ma być analogonem mumifikacji. Stwierdził niegdyś o profesji etnologów, „że w kontakcie z nimi tubylcy natychmiast się rozkładają jak mumia na świeżym powietrzu” (Baudrillard 1997: 182). W jego optyce hiperrealności rzecz dotyczy zapewne wszelkich przedsięwzięć badawczych, nie tylko etnologicznych, a antidotum na ten rozkład jest zapobieżenie mu poprzez mumifikację badanej materii, w tym tej tutaj dyskutowanej – muzealnej. Można by rzec, iż każdy badacz z samej natury swej profesji uśmierca badaną rzeczywistość, powinien zatem natychmiast ją zmumifikować, gdy zakończy swoje procedury badawcze/uśmiercające, by ją już w postaci *post mortem* zachować dla przyszłości. Czy wniosek taki nie jest jednak zbyt pochopny i powierzchowny? Czy tak rozumiana przeszłość to jedynie martwa, co najwyżej dobrze zmumifikowana forma, która ze swej istoty nie może już służyć za ożywcze źródło współczesnym? Widzieliśmy już w dyskutowanych tutaj ujęciach podkreślany wpływ muzealizacji w kategoriach ogólnych: tożsamościowych, identyfikacyjnych, memoratywnych itd. – w muzeach i poza nimi. Pora na konkrety z Polskiego Spisza.

Jak wspominałem w słowie wprowadzającym, niektóre przykłady, które tutaj się pojawią, były już przedmiotem moich analiz, stąd nawiązanie do nich będzie miało charakter skrótowy – czytelnik może sięgnąć do artykułów, w których są szczegółowo omawiane. Zarazem ilustrują praktyki rozpowszechnione we wszelkich regionalnych układach kulturowych, choć te mają i swoją lokalną specyfikę. W poprzednich publikacjach były one przedstawiane w obramowaniu nieco innych redukcji tematycznych, teraz pora na ramy muzealizacji. Niektóre z nich zresztą *implicite* lub *explicite* ów element zawierają. Ich przywołanie podyktowane jest potrzebą wyeksponowania szerszego kontekstu praktyk muzealizacyjnych *sensu stricto*, związanych z dziedzictwem materialnym, co będzie sprzyjać lepszemu uchwyceniu kompleksu innych, *sensu largo*, których na ogół z ową muzealizacją się nie łączy, a związanych z dziedzictwem niematerialnym.

\*

Pierwszy przykład stanowi wykorzystywanie artefaktów przednowoczesnej kultury materialnej w aranżacjach estetyki otoczenia domowego (Barański 2016). Chodzi tutaj o eksponowanie rozmaitych przedmiotów, zwykle związanych z pracą na roli lub hodowlą, czasem z aktywnościami domowymi, przedmiotów, które wy-

stawiane są lub wieszane w widocznych miejscach na zewnątrz domostw. Na swój sposób odnowione i zakonserwowane, w porze roku temu sprzyjającej ozdobione kwiatami, tracą swą pierwotną funkcję gospodarczą, użytkową, a zyskują estetyczną. Szczególną popularnością cieszą się w tej roli wozy drabiniaste i osobno ich koła, pługi, brony, poidła dla bydła czy kołowrotki. Estetyczna funkcja multiplikowana jest poprzez bezpośrednią styczność z innymi elementami otoczenia domowego: rabatami kwiatowymi, finezyjnie przyciętymi krzewami, ostrzyżoną trawą, plastikowymi lub gipsowymi figurami zwierząt, ludzi, np. górala pykającego fajkę, czy bohaterami bajkowymi – głównie popularnymi krasnalami. Wskazane poidła czy inne dawniejsze naczynia same służą na przykład za większe lub mniejsze donice na kwiaty. Przeprowadzone badania wykazały, że oprócz funkcji estetycznej, wprost wskazywanej przez samych rozmówców, artefakty te pełnią również funkcję metonimicznych łączników z dawniejszą kulturą w ten właśnie „wystawienniczy” sposób afirmowaną. Zwykle należą do rodzinnej spuścizny materialnej, co czyni je również katalizatorami silnych emocji, które ujawniają się w rozmowach z twórcami tych aranżacji.



Il. 1. Element estetyki otoczenia domowego w Jurgowie. Fot. Janusz Barański.

Ponieważ mamy do czynienia ze świadomym wystawianiem ich na widok publiczny, nasuwa się skojarzenie z wystawami muzealnymi. Podobnie jak w omawianych wcześniej „muzealizacjach muzealnych” mamy tutaj do czynienia z wyjęciem artefaktów z uprzedniego kontekstu użycia i pozbawieniem ich poprzednich funkcji. Wszelako w tym przypadku nie oznacza to uczynienia z nich obiektów badań, lecz afirmacji podbudowanej nostalgią i poczuciem łączności z przeszłością nie tylko rodzinną, lecz i regionalną. Estetyczny komponent upodabnia je zresztą do artefaktów muzealnych, co w szczególności dotyczy etnograficznej wersji muzealizacji, na co zwróciła uwagę Barbara Kirshenblatt-Gimblet: „Często obiekty etnograficzne, choć niegdyś bardzo liczne, z czasem stają się pojedyncze – a im rzadsze i bardziej unikalne się stają, tym chętniej klasyfikuje się je jako sztukę i tak też wystawia” (Kirshenblatt-Gimblet 2016: 36). Wreszcie, wskazywana wcześniej przestrzeń publiczna, jako jedna z domen muzealizacji, również jest zmienną uprawomocniającą traktowanie ich w takich kategoriach. Można by pokusić się o jeszcze inne określenie tych działań – „protomuzeum”, przypadek pozostający w zasięgu każdego, kto jest uwrażliwiony na potrzebę upamiętniania.

Drugi przykład dotyczy inicjatyw, które można uznać za rozwinięcie owego projektu „protomuzeum” w kierunku metodycznej, a w pewnym stopniu już misyjnej formy muzealizacji. Chodzi tu o podobne wystawy, organizowane już nie na zewnątrz domostw, lecz we wnętrzach izb regionalnych, najczęściej urządzanych w szkołach. Są one formą niewielkich wystaw, na których wyeksponowane zostają artefakty „ocalałe” po okresie komunistycznej i postkomunistycznej modernizacji. Znajdziemy tutaj w szczególności względnie trwałe obiekty kultury materialnej: żelazka na duszę, tarki do prania, maselnice, ceramikę, utensylia kuchenne, drobne narzędzia gospodarskie, a w jednej z takich izb (w szkole w Łąpszach Niżnych) nawet dwa manekiny odziane w tradycyjne stroje regionalne. W miejscach edukacji, którymi są szkoły, wydają się odgrywać szczególnie ważną rolę, wplatając elementy rodzimej spuścizny kulturowej w program edukacyjny. „Można je wykorzystać na lekcjach języka polskiego – gwarowe słownictwo, prawda? I dziecko widzi na przykład przedmiot i automatycznie uczy się nowego słowa” – komentuje użyteczność ekspozycji lokalna nauczycielka szkoły podstawowej. Czasem występują równocześnie wraz z edukacyjną ścieżką regionalną, co tym bardziej sprzyja zachowaniu pamięci o osobliwościach lokalnej kultury. Nawet jeśli skromne, przypadkowe i stanowią jedynie zawartość swoistej niszy recyklingu kulturowego (por. Davis 1999: 32), to jednak mimetycznie i metonimicznie reprezentują większą całość: „obiekt to część pozostająca w styczności z nieobecną całością, która może zostać odtworzona lub nie” – zauważa B. Kirshenblatt-Gimblet (2016: 32). To, czy izba regionalna odegra sprawczą rolę, przyczyni się do jakiejś formy owego odtworzenia, zależy oczywiście od różnych zmiennych, w tym nie tylko od stopnia obecności spuścizny kulturowej w danej społeczności czy jej inicjatywności w pielęgnowaniu tej spuścizny.

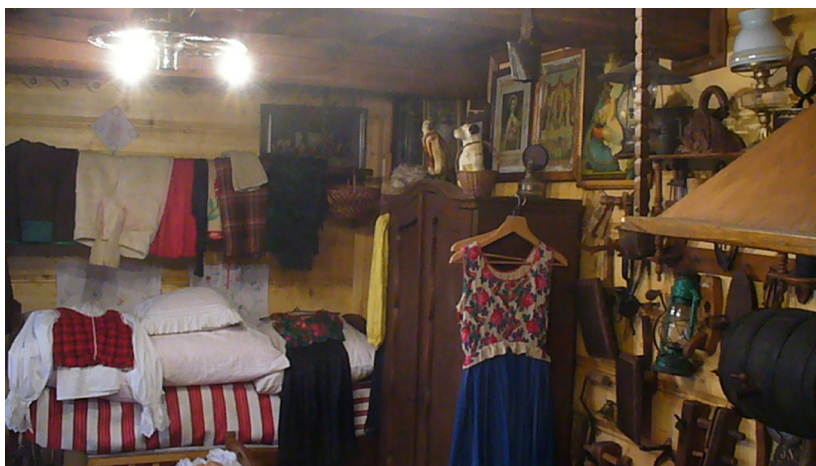


Il. 2. Izba regionalna w szkole w Łąpszach Niżnych. Fot. Janusz Barański.

Ów metonimiczny potencjał zgromadzonych artefaktów wykorzystywany jest na lekcjach prowadzonych w izbie w Łąpszach Niżnych nie tylko na temat gwary regionalnej, która podlega erozji w zderzeniu z literackim językiem polskim oraz współczesnymi procesami modernizacyjnymi. Wyeksponowane przedmioty są mianowicie poręcznymi „wehikułami czasu”, które pozwalają na przeniesienie się w przeszłość i odsyłają do poszczególnych dziedzin życia. Ubiory, narzędzia pracy, sprzęty domowe, „święte obrazy”, zabawki, ozdoby – wszystkie te grupy artefaktów stają się dla uczniów atrakcyjnymi reprezentantami dawniejszej gospodarki i wytwórczości, stosunków społecznych, religijności, obyczajowości, folkloru, estetyki, kuchni, a nawet higieny. Co ważne, nie obowiązuje zakaz brania do ręki i oglądania obiektów. Ponadto nauczyciele umożliwiają podjęcie prób wyszywania czy wykonywania własnoręcznie prostszych, np. drewnianych przedmiotów. Tłem narracyjnym bywa czytanie lub opowiadanie lokalnych historii i legend, które pomagają w stworzeniu wyobrazeniowego kontekstu życia społeczności. W taki oto sposób podjęta zostaje w przestrzeni muzealizacji „komunikacja aktywna” – jak to określa Sandra K. Shaferlich – w odróżnieniu od tej najczęstszej, tj. „pasywnej”, charakterystycznej dla muzeów instytucjonalnych (Shaferlich 1993: 43).

Trzeci przykład jest ilustracją działania idącego o krok dalej od omawianych dotychczas inicjalnych przedsięwzięć muzealizacyjnych. Jest nim placówka nazwana przez jego twórcę, nieżyjącego już mieszkańca spiskiej wsi Niedzica – Józefa Iwańczaka, „muzeum rodzinnym” (Barański 2018). W dawnej, wyremontowanej stajni urządził swoje muzeum, w którym zgromadził ok. 500 eksponatów pochodzących głównie z rodzinnych zasobów – w większości zachowanych na strychu jego domu rodzinnego. Na parterze zaaranżował replikę izby spiskiej,

wypełnionej sprzętami domowymi, ubraniami, obrazami i innymi obiektami sięgającymi swą historią XIX wieku, typowymi dla życia domowego mieszkańców regionu. Na strychu natomiast stworzył wystawę przedmiotów gospodarczych, nie wyłączając wozu drabiniastego, żaren, krosien oraz całej gamy narzędzi gospodarskich. Co więcej, dla wszystkich tych eksponatów sporządził swoistą księgę inwentarzową, w której znajdują się ich zdjęcia i opisy w gwarze spiskiej. Na uwagę zasługuje nazwa nadana placówce przez jej założyciela - „muzeum rodzinne”, będąca przejawem pewnej ponadkulturowej wrażliwości muzealniczej, czego potwierdzeniem jest funkcjonowanie takiego właśnie terminu w piśmiennictwie anglojęzycznym, wspomnianego wcześniej *family museum*.



Il. 3. Parter muzeum rodzinnego. Fot. Janusz Barański.



Il. 4. Strych muzeum rodzinnego. Fot. Janusz Barański.

Nazwa placówki nie jest wyłącznie uzasadnionym genezą kolekcji odsyłaczem do przeszłości rodziny, gdyż periodicznie stanowi również miejsce spotkań rodzinnych. Pan Iwańczak zapraszał tutaj także bliższych i dalszych sąsiadów na spotkania towarzyskie czy lokalnych miłośników kultury regionalnej noszących się z zamiarem stworzenia podobnego miejsca. Pojawiają się w tym miejscu również indywidualni turyści i zorganizowane wycieczki, odbywają się lekcje regionalne dla młodzieży szkolnej. Nawiasem mówiąc, i tutaj można brać eksponaty do ręki, co jest praktyką typową dla formuły ekomuzeum – można dosłownie dotknąć zakłętej w nich przeszłości regionu. Wreszcie, *last but not least*, zrekonstruowana izba – jako część muzeum rodzinnego – stała się miejscem spotkania niedzickiego zespołu regionalnego „Czardasz”, który w jej wnętrzu nagrał techniką audio-video dwie scenki rodzajowe – jedną wigilijną, a drugą związaną z nowo narodzonym dzieckiem (z *radośnikami*). Wagi szczególnej scenografii izby nie sposób w tym przypadku przecenić, co znajduje wyraz w opinii członkini wspomnianego zespołu, biorącej udział w tych nagraniach: „Jak mielibyśmy nowy stół, nowe krzesła, to nic z tego. Inaczej się odgrywa scenkę, jak się jest w miejscu takim, gdzie jest przeznaczone specjalnie, fajnie i ładnie to wygląda – inaczej się człowiek czuje”. Wtórjuje jej inna, ogólnie odnosząc się do diskutowanego muzeum: „Mamy w Niedzicy taki a taki skarb, taki kawałek historii”. Podobnie jak w przypadku diskutowanych aranżacji obiektów w otoczeniu przydomowym, również muzeum pana Iwańczaka stanowi swoistą „kotwicę pamięci” (*Erinnerungs-Krücke*), charakterystyczną – według Angeli Jannelli – dla rozmaitych oddolnie tworzonych muzeów, alternatywnych wobec tradycyjnych muzeów „naukowych” (Jannelli 2012: 52). W naszym przypadku okazuje się również źródłem dla podejmowanych rozmaitych działań służących kultywowaniu kultury regionalnej: przeglądów lokalnego folkloru, projektów architektonicznych nawiązujących do tradycyjnego budownictwa, współczesnej twórczości plastycznej czy inicjatyw wydawniczych. Co więcej, możliwość zapoznania się ze zgromadzonymi artefaktami, których wiek można nierzadko liczyć na więcej niż 100 lat, sprzyja działaniom rekonstrukcyjnym często w skali mikro, gdy pojawia się na przykład konieczność uszycia strojów regionalnych, które dawno wyszły już z użycia. Niech za ilustrację posłuży w tym przypadku męska sukmana, którą nosił dziadek pana Iwańczaka, dostrzeżona w jego zbiorach. Uchodziła za zaginioną, natomiast po jej odkryciu posłużyła za wzór dla lokalnych regionalistów, którzy mogli dzięki temu odtworzyć istotny element tradycyjnej męskiej garderoby.

Pora na omówienie czwartego i najważniejszego przypadku muzealizacji, który bezpośrednio łączy z muzeum rodzinnym pana Iwańczaka wspomniana sesja nagraniowa. Dodać jednak należy, że owa sesja to zdarzenie, które nie jest typowe dla wszelkich możliwych inicjatyw regionalistycznych, bo i takie wernakularne przedsięwzięcia, jak wskazane muzeum, nie zdarzają się często w świecie regionalnym. Ważne natomiast jest to, że w tym konkretnym przypadku mamy oto do czynienia z przejściem od rekonstrukcji lokalnego zwyczaju odgrywanego

w dyskutowanym muzeum rodzinnym do jego przedstawienia na scenie widowiska kulturowego. Takie i inne scenki rodzajowe, jak również pokazy lokalnego folkloru, są bowiem treścią regularnie organizowanych przeglądów kultury regionalnej. Na Polskim Spiszu takie przeglądy o zasięgu regionalnym organizowane są cyklicznie przynajmniej dwa razy w roku, co dotyczy wydarzenia zimowego – Spiskich Zwyków i letniego – Spiskiej Watry. Odpowiednio mają one miejsce: pierwszy – na przełomie stycznia i lutego, zwykle w pierwszy weekend drugiego z miesięcy (na Zamku Dunajec w Niedzicy i w Gminnym Ośrodku Kultury w Łapszach Niżnych z siedzibą w Niedzicy), i drugi – w pierwszą niedzielę lipca (na scenie plenerowej GOK), przy czym wspomniane scenki stanowią repertuar jedynie pierwszego z nich. Poza tym pierwszy ma charakter konkursowy i rozbudowany jest do dwóch dni, drugi jest jedynie przeglądem licznych regionalnych zespołów folklorystycznych i stanowi główną część festynu, który można uznać za rodzaj święta społeczności Polskiego Spisza.

Szczegółowy repertuar wskazanych imprez omówiony został w publikacjach im poświęconych (Barański 2024a, Barański 2024b). Na użytek obecnych analiz wykorzystamy tutaj jeden z punktów pierwszego z przeglądów: zwyczaje i obrzędy. Składają się na niego przedstawiane na scenie ośrodka kultury takie rekonstrukcje, jak: wesele, odpust, pogrzeb, święta religijne, zabawy dziecięce, darcie pierza, narodziny dziecka, „ogrywanie moja”<sup>3</sup> i wiele innych. Skupiam się na tym punkcie Spiskich Zwyków nie tylko z powodu wskazanego faktu rejestracji audio-video niektórych scenek rodzajowych w muzeum rodzinnym pana Iwańczaka, lecz nade wszystko z powodu ich performatywnego charakteru, który ujawnia się w całości scenicznych przedsięwzięć regionalnych. Są one zarazem niewątpliwymi przykładami dziedzictwa kulturowego. Warto zatem przywołać pogląd Kirshenblatt-Gimblett i na tę kwestię: „Dziedzictwo rozumiem jako sposób produkcji kulturowej odwołujący się do przeszłości i produkujący coś nowego. Będąc sposobem produkcji kulturowej, dziedzictwo zwiększa wartość tego, co przebrzmiało, zamieniając je w wystawę” (Kirshenblatt-Gimblett 2011: 126).

W powyższym poglądzie badaczka eksponuje zarówno istotowe pokrewieństwo dziedzictwa kulturowego i muzealizacji z uwagi na ową „produkcję czegoś nowego” – wskazaną wcześniej zmianę funkcji, lecz również podkreśla wprost wystawienniczy charakter dziedzictwa jako takiego. W podobnym duchu wypowiada się i nasz badacz, Andrzej Kadłuczka, który przywołuje tutaj ponownie zagadnienie muzealizacji: „muzealizacja w dużej mierze dotyczy właśnie *przestrzeni publicznej*, a polega na lokowaniu w niej nie tylko obiektów *sensu stricto* muzealnych, *quasi*-muzealnych czy w ogóle obiektów publicznych: często

---

<sup>3</sup> „Ogrywanie moja” to zwyczaj stawiania drzewka iglastego lub gałęzi leszczyny przed domami pańien w noc zielonoświątkową z soboty na niedzielę. W niedzielę wskazane w ten sposób miejsca są odwiedzane przez kapelę składającą się z kawalerów, którzy tańczą z pannami, rewanżującymi się datkami. Zwyczaj praktykowany wciąż w niektórych wsiach. „W tradycji ludowej z Zielonymi Świątkami łączą się zwyczaje i obrzędy agrarne, pasterskie oraz towarzyskie” (Masłowiec 2012: 263).

centrów kultury projektowanych z założenia jako struktury funkcjonalnie hybrydowe przystosowane także do okazjonalnej prezentacji *nowości z przeszłości*” (Kadłuczka 2018: 33). Przestrzeń publiczna pojawiła się już wcześniej, choćby na przykładzie owych „wystaw przydomowych”, w dyskutowanym obecnie przypadku mamy natomiast do czynienia z jej odsłoną sceniczną, z dokładnym wskazaniem „obiektów publicznych”. Może to być przecież muzeum, ale też Gminny Ośrodek Kultury w Łapszach Niżnych z siedzibą w Niedzicy. Owa „nowość z przeszłości”, jak u Kirshenblatt-Gimblett, to nic innego jak wybiórczo potraktowane elementy spuścizny kulturowej niczym artefakty muzealne, przekształcone mocą refleksyjnego i adaptacyjnego projektu w coś nowego właśnie. Gdy chodzi o prezentację dziedzictwa niematerialnego, nie będzie to oczywiście na przykład prawdziwe wesele z przeszłości w funkcji elementu obrzędu zaślubin, lecz wesele wystawiane na scenie współcześnie – w funkcji katalizatora pamięci i tożsamości regionalnej. Oboje badacze przypisują zatem dziedzictwu/przestrzeni publicznej/widowisku cechy muzealizacji. Kadłuczka wskazuje jednak i na odwrotny stan rzeczy – muzeum posiada cechy dziedzictwa/przestrzeni publicznej/widowiska, gdyż przestaje być jedynie sferą „ekspozycji i elitarnej kontemplacji, ale staje się teatrem dla publiczności, przestrzenią widowiska, w której możemy wysłuchać i zobaczyć atrakcyjnie przygotowaną narrację o kolekcji i historii z nią związanych bez konieczności udziału w niej autentycznych artefaktów” (Kadłuczka 2018: 34). Ostatni punkt tej wypowiedzi, brak artefaktów, to dziś częsty przypadek muzeów narracyjnych, lecz fakt ten jeszcze bardziej podkreśla zacieranie się granic między widowiskiem a muzeum.

Czemu mają służyć powyższe odwołania do refleksji dwojga badaczy? Oto podział na to, co muzealne, i to, co widowiskowe, okazuje się pewną reifikującą konwencją pojęciową, wprowadzającą nieco sztuczną dystynkcję na dwie sfery posiadające w istocie więcej cech wspólnych niż różnicujących. W obu przypadkach mamy bowiem działania rekonstrukcyjne, których przedmiotem jest jakaś spuścizna kulturowa (materialna/niematerialna), zyskująca na skutek tych działań status dosłownie lub przenośnie rozumianej wystawy: w jednym przypadku we wnętrzach muzealnych – statycznej, w innym na scenie – dynamicznej. Celowo kładę nacisk na wystawowy charakter widowiska, a nie widowiskowy wystawy, gdyż – jak się wydaje – pierwszy może budzić wątpliwości związane z pewnymi rozpowszechnionymi schematami myślowymi, wedle których widowisko jest czymś odmiennym od wystawy. A jednak nie jest to tylko hipoteza bez oparcia, ponieważ dalsze potwierdzenia zdają się ją wzmacniać.

Za przykład niech posłużą ustalenia Michelle Stefano z badań na temat współczesnej scenicznej odtwórczości starego tańca górników angielskich – *Rapper Dance*. Taniec ten znany był przynajmniej od XVIII wieku w miejscowościach górniczych północno-wschodniej Anglii. Współcześnie, zrewitalizowany po wielu dekadach, cieszy się popularnością wśród miłośników folkloru nie tylko w Anglii, lecz również w Stanach Zjednoczonych. Należy jednak dodać, że obecnie dotyczy

to jedynie jego postaci scenicznej, rekonstruowanej, co nie przeszkadza badaczce określać go jako „żywą tradycję kulturową” (*living cultural tradition*), ponieważ reprezentuje artystyczne, obyczajowe i obrzędowe elementy kultury (Stefano 2017). Co ciekawe, badaczka przypadek tego tańca przypisuje sferze, którą określa jako *naturally-occurring ecomuseum* – termin trudny do przekładu w sposób jednoznaczny, choć można oddać jego znaczenie opisowo; zresztą pomocne będą tutaj poczynione wcześniej uwagi na temat ekomuzeum. Termin ten odsyła mianowicie do specyfiki współczesnej scenicznej wersji tańca, który jest elementem dziedzictwa niematerialnego praktykowanym oddolnie, w niezinstytucjonalizowany sposób. Jednak z racji jego rekonstrukcyjnego charakteru, posiadającego ów dyskutowany wcześniej rys wyłączenia z pierwotnego kontekstu praktykowania, można go umieścić w obrębie procesu muzealizacji. Ponadto Stefano uważa, iż ekomuzeum jako takie znajduje się w „świecie zewnętrznym” wobec klasycznego muzeum, jest wręcz synonimem dziedzictwa kulturowego praktykowanego spontanicznie, „naturalnie”, pozostającego zarazem w związku z szerszym kontekstem społecznym, politycznym, ekonomicznym i środowiska naturalnego (Stefano 2017: 162). Stąd też i potrzeba traktowania dziedzictwa kulturowego całościowo, co jest zresztą odwiecznym metodologicznym postulatem etnologii odnośnie do wszelkich pól badań. Co więcej, *naturally-occurring ecomuseum* stanowią właśnie przypadki niematerialnego dziedzictwa kulturowego – twierdzi Stefano – które w odróżnieniu od dziedzictwa materialnego nie są w pełni uchwytnie w formule „muzeum tradycyjnego”. Przeciwwstawia zresztą te dwa przypadki muzeów (Stefano 2017: 162):

muzeum tradycyjne = budynek, zbiory, profesjonalny personel, odwiedzający  
ekomuzeum = terytorium, dziedzictwo, pamięć, społeczność.

Można by rzec, iż mamy oto kolejny już aspekt fenomenu muzealizacji, która odbywa się wprawdzie w przestrzeni publicznej, nie ma jednak charakteru zinstytucjonalizowanego i dotyczy dziedzictwa niematerialnego. Dodajmy jeszcze, że Stefano bynajmniej nie kwestionuje istnienia kompetencji i narzędzi owego muzeum tradycyjnego w dokumentowaniu również dziedzictwa niematerialnego. Ten typ muzeum ma jednak istotne ograniczenia, które zawężają jego procedury na przykład do rejestracji szczegółów stroju czy kroków tańca, umykają mu natomiast znaczenia, wartości, emocje, które dziedzictwu niematerialnemu „nadają życie” (Stefano 2017: 160).

Czy w świetle powyższych ustaleń amerykańskiej badaczki cechą owego *naturally-occurring ecomuseum* można przypisać dyskutowanym tutaj przykładom spiskich przeglądów kultury regionalnej? W ich najgłębszej warstwie tak. Wszak prezentowane tam tańce, muzyka, gawędy czy scenki rekonstruujące dawne obrzędy i zwyczaje są zasobem kulturowym wytworzonym spontanicznie, oddolnie i wolontariacko przez liczne zespoły kultywujące tradycję lokalną w regionie. Tego typu widowiska kulturowe to w tej perspektywie rodzaj zmuzealizowanego

działania *in situ*. Zarazem dostrzegalny jest tu jedynie niewielki wkład administracji lokalnej, który pozostaje w gestii władzy samorządowej, udzielającej miejsca na prowadzenie tych imprez – domu kultury. Udostępnienia z kolei swych wnętrz przez Zamek Dunajec w Niedzicy nie sposób już traktować w kategoriach administracyjnych, ponieważ zabytek ten od setek lat jest nieodłącznym elementem lokalnego krajobrazu kulturowego, co znajduje wyraz również w rozmaitych formach twórczości regionalnej. Warto jednak mieć na uwadze fakt, że ostatecznie mamy do czynienia już nie ze względnie niezmienną, bezrefleksyjną, akceptowaną „na wiarę” tradycją, ale z relatywnie zmiennym, refleksyjnie ujmowanym dziedzictwem kulturowym<sup>4</sup>. Dlatego też jego zawartość ma charakter wybiórczy, podyktowany aktualnymi potrzebami, co z kolei jest konsekwencją dyskusowanego mechanizmu muzealizacji, któremu podlega – zmiany funkcji. Zauważmy zarazem, że wybiórczość sama w sobie niesie potencjał sporu – to, co może być ważne dla jednych, może nie mieć znaczenia dla drugich. Taka sytuacja stała się podstawą do wyodrębnienia dwóch modelowych podejść do dziedzictwa, określanych z jednej strony jako usankcjonowany dyskurs dziedzictwa, z drugiej – nieusankcjonowany dyskurs dziedzictwa (Smith 2006). Pierwszy z nich to „narzucony” punkt widzenia gremiów rządzących i/lub eksperckich, orzekających, co zasługuje na miano dziedzictwa i podlega zachowaniu, drugi reprezentuje rozmaitego rodzaju podejścia oddolne, nieformalne, które podpadają właśnie pod kategorię określoną tutaj jako *naturally-occurring ecomuseum*<sup>5</sup>. W naszym przypadku rzecz dotyczy nade wszystko tego drugiego znaczenia dziedzictwa.

Najogólniej rzecz ujmując, sformułowany powyżej pogląd służy wyeksponowaniu aspektu niematerialnego dziedzictwa kulturowego dyskusowanych przedstawień kulturowych, którym jest jego rys muzealizacyjny. Powtórzmy: elementy spuścizny kulturowej podlegają procesom muzealizacji i dotyczy to nie tylko kultury materialnej, lecz również tej niematerialnej. Zarazem nie musi, a często nie może się to odbywać w murach tego czy owego muzeum, lecz „w naturze” – jak to ujmuje Stefano – czyli w obszarze „żywej kultury” praktykowanej tu i teraz. Bezpośrednio lub pośrednio ów proces muzealizacji odbywającej się w przestrzeni publicznej, wymykający się często rozmaitym restrykcjom z porządku usankcjonowanego dyskursu dziedzictwa, a co najwyżej tylko częściowo nimi naznaczony, ujmują w podobny sposób i inni badacze. Richard Bauman oraz Patrycja Swin, już bardziej precyzyjnie odnosząc się do przypadku festynu ludowego, nazywają go „żywym muzeum bez ścian” (Bauman, Swin 1991: 289). Anthony Giddens zauważa, iż „zwyczaje będące pozostałością bardziej tradycyjnych praktyk najczęściej przekształcają się w ekspozycje w czymś, co nazwano kiedyś *living museum*” (Giddens 2005: 385). O folklorze scenicznym Piotr Kowalski pisał, że ma charakter „wystawienniczy” (Kowalski 1990: 29). Wreszcie,

<sup>4</sup> O różnicy między tradycją a dziedzictwem kulturowym zob. Barański 2019.

<sup>5</sup> O sporze, który można dostrzec pomiędzy tymi konkurującymi podejściami na Polskim Spiszu, zob. Barański 2022 i 2023.

przywołajmy nieco bardziej rozbudowaną wypowiedź Kirshenblatt-Gimblett na temat muzealizacji *in situ* i jej mimetycznego charakteru:

Sztuka mimesis, czy to w postaci wnętrza z epoki, skansenów, rekonstrukcji, fototapet, czy odtwarzanych obrzędów, sytuuje obiekty (lub ich repliki) *in situ*. Podejście *in situ* do kwestii instalacji poszerza obiekt etnograficzny tak, by objął więcej fizycznego, kulturowego i społecznego otoczenia, które pozostało tam, skąd został wycięty – nawet gdyby to miała być tylko replika. Metonimiczna natura obiektu etnograficznego zaprasza do mimetycznego ewokowania tego, co pozostało w miejscu jego pochodzenia, a podejście *in situ* do kwestii instalacji skłania do odtworzeniowych prezentacji o charakterze skansenu [...]. W swym najbardziej mimetycznym wariantcie instalacje *in situ* obejmują też żywych ludzi, najlepiej prawdziwych przedstawicieli wystawianych kultur (Kirshenblatt-Gimblett 2016: 32–33).

Skupmy się na terminach użytych w tej wypowiedzi, istotnych dla poniższego wywodu na temat przedstawień kulturowych: „odtworzane obrzędy”, „*in situ*” i „żywi ludzie, najlepiej prawdziwi przedstawiciele wystawianych kultur”. Otóż właśnie z takim zjawiskiem mamy do czynienia w diskutowanych przeglądach kultury regionalnej: mieszkańcy regionu odtwarzają *in situ* obrzędy (także tańce, pieśni, codzienne scenki rodzajowe). Może to być darcie pierza, „ogrywanie moja” czy tańczenie czardasza. Może to być i wesele, którego scenariusz oraz forma zmieniły się w ciągu dziesiątków lat, jednak na scenie Spiskich Zwyków odgrywa się je, nawiązując do dawniejszych wzorców. To właśnie jest rodzaj takiego żywego muzeum, *tableau vivant*, znanych przynajmniej od czasów średniowiecza żywych obrazów, choć tutaj dynamicznych.



Il. 5. Oczepiny na scenie Spiskich Zwyków. Fot. Janusz Barański.

Zilustrowany powyżej przykład przedstawia fragment wesela wystawianego na scenie Spiskich Zwyków. Można by stwierdzić, wskazując na ten element przedstawienia kulturowego, że ot – kolejna rekonstrukcja, *tableu vivant*, który ma wprowadzić status „żywej muzeifikacji”, jakkolwiek by to oksymoronicznie zabrzmiało – by uzupełnić przytoczone wcześniej pojęcie ukute przez Baudrillarda – jednak to tylko zmuzealizowany z istoty swojej formy element dziedzictwa niematerialnego. Ta swoista sceniczna mumifikacja nie musi jednak oznaczać nieodwołalnej śmierci. Oto bowiem zdarza się, że takie działania, zrazu jedynie rekonstrukcyjne i muzealizacyjne, posiadają życiowy potencjał. Zmumifikowana, a może raczej zahibernowana i jedynie okresowo reanimowana forma może dać życie nowej, potwierdzając potencjalną nieśmiertelność praktyk kulturowych składających się na proces długiego trwania (Braudel 1999). A tą nową formą może być po prostu prawdziwe wesele, a nie jedynie sceniczne, przy czym to ostatnie okazuje się niezbędne jako wzór kulturowy, jeśli chce się przywrócić do życia coś, co wydawało się już definitywnie pogrzebane, a co najwyżej zmumifikowane czy raczej zahibernowane. *Świat potrzebuje wciąż zaczarowania, co* – jak pamiętamy – zdawał się sugerować Huyssen.

I takie ożywienia miewają właśnie miejsce z inspiracji widowisk kulturowych. Oto coraz częściej zdarza się, że zespół regionalny zostaje poproszony o przedstawienie swojego repertuaru muzyczno-tanecznego na weselu. Co więcej, często z inspiracji scenicznych wprowadza się przynajmniej niektóre elementy dawniejszego wesela (już zapomniane i od dziesiątków lat niepraktykowane) do wesel współczesnych, jak na przykład rozpowszechnione niegdyś oczepiny (por. Barański 2024b). Można by rzec, iż „schodzą ze sceny” i na powrót stają się elementami – jak by stwierdził Emile Durkheim – „życia na serio” (Durkheim 2010). Fakt ów potwierdzały po części konstatację Arjuna Appaduraia o zasięgu już globalnym, że „przeszłość grupy zarówno w krajowych, jak i transnarodowych spektaklach przekształca się w coraz większym stopniu w zasób muzealny i wystawowy eksponat oraz przedmiot kolekcji, kultura staje się bardziej przestrzenią świadomego wyboru, uzasadnienia i demonstracji, często przed liczną i rozproszoną przestrzenią publicznością niż habitusem” (Appadurai 2005: 68). To prawda potwierdzająca się na każdym poziomie skali społecznego zasięgu praktyk kulturowych, również tej regionalnej. Wszelako w dyskutowanym przypadku „reaktywacji” tego czy innego elementu obrzędowości – tutaj wesela, dostrzec można element emergencji, powrót owego rysu habitualnego, przeżywanego i postrzeganego jako niezbędny do ukonstytuowania się pewnego społecznego stanu rzeczy – związku małżeńskiego. Jak wyznała widoczna na zdjęciu panna młoda poddawana obrzędowi oczepin, który wprowadzono do scenariusza jej własnego wesela: „*żeby podkreślić, że ta kobieta wychodzi za mąż, więc to się po prostu... to była tradycja, żeby ją tak, tę pannę młodą odprawić, a później już przyszło małżeństwo [...]. U nas to musiało być po prostu [...]. Dla nich [starszego pokolenia – przyp. J.B.] było to też ważne, musiało się to wydarzyć*”.

Znawcy problematyki z łatwością dostrzegą tutaj element pierwotnego rytuału przejścia, niezbędnego do zmiany statusu społecznego z panny na mężatkę. Rytuału, w tym przypadku „czepienia” panny młodej, który niegdyś był nieodzowny do uprawomocnienia się tej zmiany. Stąd też ta ostatnia odsłona muzealizacji (niematerialnej), reprezentowana tu przez owe „reaktywowane” oczepiny, wydaje się najważniejsza w procesie potencjalnej transmisji kulturowej, ponieważ posiada siłę „ożywiania” spuścizny kulturowej – wprawdzie pod postacią dziedzictwa, działającego jednak w trybie sprawczości. Oczepiny nie muszą pełnić jedynie roli *ersatzu*, jak twierdził Korzeniewski odnośnie do wszelkich tego typu rekonstruowanych fragmentów spuścizny kulturowej, której elementy przekazywane są już w postaci dziedzictwa kulturowego. Wielce prawdopodobne, że znawczynie problematyki, Laurajane Smith, opatrzyłaby nasz przypadek komentarzem, który wprawdzie odnosi się do muzeów i miejsc dziedzictwa, ale dotyczyłby również naszego przykładu muzealizacji: „te przedstawienia mają konsekwencje społeczne poza »odwiedzina« [...], są przedstawieniami wzmocnienia” (Smith 2020: 4). Na podstawie tego, co ustalono powyżej, można powiedzieć nawet więcej: elementy dziedzictwa nie tyle zostają wzmocnione, lecz zyskują „drugie życie”. Pokuśmy się zatem o wskazanie takiego oto schematu tego mechanizmu, który z mroków kulturowych dziejów wydobywa elementy niezmuzeifikowane/zmumifikowane, jak by chciał Baudrillard, a jedynie zahibernowane. Ta hibernacja to proces muzealizacji/patrymonializacji, rodzaj „kulturowej przechowalni” form kulturowych, które w sprzyjających okolicznościach mogą zostać ożywione, „reaktywowane”:

tradycja → muzealizacja/dziedzictwo → „reaktywacja”

Wydaje się wszakże, iż moc dyskutowanego tutaj elementu dziedzictwa niematerialnego, którym są oczepiny czy inne elementy dawnego wesela włączane do wesela współczesnego, „wracające do życia” za sprawą „muzealizacji scenicznych”, zależy w naszym przypadku od kontekstu „muzealizacji muzealnych”: przydomowych wystaw, izb regionalnych, muzeum rodzinnego pana Iwańczaka. Dziedzictwo materialne jest bowiem ze swej istoty najbardziej trwałym elementem spuścizny kulturowej, jej podłożem, i w tym kontekście nie sposób jego roli przecenić. Z tej też przyczyny okazuje się często jedynym repozytorium dawniejszych jawnych form i ukrytych treści, które umożliwiają odbudowę zapomnianego świata. Mogą to być męskie portki – jeszcze jeden przykład lokalnych znalezisk – odkryte na strychu starego spiskiego domu, bez których zasób regionalnego dziedzictwa kulturowego byłby niepełny. W szerszej skali kulturowej zdarzają się wszak i odkrycia dużo bardziej brzemiennie w skutki, jak choćby w przypadku ludu Alutiiq zamieszkującego wyspę Kodiak, którego odrodzenie tożsamości i odrębności kulturowej na początku XXI wieku, wyjście ze stanu wielopokoleniowego wykorzenia stało się za sprawą odkrycia w prowincjonalnym francuskim muzeum kolekcji artefaktów ich przodków, w szczególności masek rytualnych,

pochodzących z wieku XIX (Clifford 2013). Przykłady znajdziemy i bliżej, choćby w parku etnograficznym w Kłóbce na Kujawach, który stał się inspiracją dla architektów i budowniczych chcących nawiązać do tradycji lokalnej architektury, miejscem szkolenia cieśli, dekarzy, zdunów w starych technikach budowlanych. Sami „pracownicy skansenu zachęcają lokalne środowisko architektów do korzystania z bogatych materiałów zgromadzonych w archiwum muzealnym, udzielają konsultacji, wygłaszają wykłady z tego zakresu” – zauważa Jan Świąch (2002: 87). Czy to zatem będą weselne oczepiny, maski rytualne czy poszycie dachu, to wraz ze zmianą kulturową nie muszą przejść w niebyt lub być doprowadzone jedynie do stanu muzealnej mumifikacji/muzeifikacji – w czym mylił się Baudrillard. Mylili się również autorzy *Flirtów tradycji z popkulturą*, którzy muzealizację potraktowali w kategoriach wskazanej wcześniej kompensacji, mającej się jedynie „sprowadzać do ucieczki w estetykę i historię” (Nieroba, Czerner, Szczepański 2010: 185). Z powyższych przykładów (w tym także wspomnianych oczepin) widać, że „reaktywowane” elementy spuścizny kulturowej zyskują drugie życie, stają się równe tym współczesnym. Jeśli praktyka ta się utrwali (na Polskim Spiszu czy gdziekolwiek indziej) w skali społeczności lokalnych, środowiskowych, narodowych czy zgoła ponadnarodowych, będzie to dobry prognostyk procesów transmisji elementów dziedzictwa kulturowego istotnych dla spójności i trwałości rozmaitych zbiorowości ludzkich zagrożonych wykorzeniem lub choćby postępującą erozją spuścizny kulturowej.

\*

Na zakończenie warto spojrzeć na omówioną problematykę z dystansu – w szerszym kontekście kultury regionalnej i jej aktualnego stanu. Z przedstawionych przykładów i analiz wyłaniają się oto dyskutowane muzealizacje jako przedsięwzięcia wernakularne, oddolne, niebędące zasadniczo wynikiem polityki lokalnych władz. Wprawdzie w niektórych przypadkach owe władze towarzyszą życzliwą uwagą (izby regionalne) czy pewnym wsparciem organizacyjnym (wiodowiska kulturowe), zasadniczo jednak wspomniane muzealizacje są działaniami wolontariackimi, podejmowanymi przez lokalnych animatorów i znajdującymi rezonans w spiskich społecznościach, nie wyłączając tutejszej młodzieży, dostrzegającej w nich wręcz szansę na przyszłość, oraz przy aprobacie najstarszego pokolenia, dla którego są usankcjonowaniem przeszłości. Nie ma tutaj planów, budżetów i etatów, w odróżnieniu od takich placówek muzealnych, jak np. Zagroda Sołtysów w Jurgowie czy Zagroda Korkoszów w Czarnej Górze, które są oddziałami Muzeum Tatrzańskiego. Śmiało można stwierdzić, że wszystkie dyskutowane powyżej przypadki – od muzeum rodzinnego Józefa Iwańczaka po Spiskie Zwyki i Spiską Watrę – to rodzaj wernakularnego ekomuzeum. Jeśli traktować to pojęcie szeroko, jak sugerują przywołane wcześniej – Nancy Fuller i Michelle Stefano z jej *naturally-occurringecomuseum*, to w ramach owego ekomuzeum znalazłyby się

jeszcze: Dzień Polowaca w Jurgowie czy Koncert Noworoczny w Krempachach, questy, np. niedzicki „700 lat tradycji i historii”, festyny wiejskie, konkursy wiedzy regionalnej w szkołach, lokalne przedsięwzięcia wydawnicze, wystawy, strony internetowe itp. Niemal wszystkie te inicjatywy powstały w ciągu ostatnich kilku dekad w sposób niezaplanowany – jako działalność społeczna, obywatelska. Co najwyżej w pewnym stopniu włączyły się w nie lokalne władze, podążając za oddolną inicjatywą społeczną. Być może dlatego sami mieszkańcy regionu nie postrzegają tego „lokalnego kompleksu muzealnego” w kategoriach ekomuzeum, choć pojęcie to jest tutaj znane, stosowane jednak wobec inicjatyw oficjalnych, odgórnych, jak np. Ekomuzeum „Dziedziny Dunajca”, obejmujące swym zakresem naddunajeckie rejony Podhala, Gorców, Spisza, Pienin oraz Czerwony Klasztor na Słowacji. To jednak omawiane inicjatywy nieoficjalne, oddolne, zakorzenione w głęboko internalizowanym poczuciu tożsamości regionalnej, a zarazem je wzmacniające, są przedsięwzięciami o szczególnej mocy, ponieważ wyrastającymi wprost ze źródła rodzimej kultury i znajdującymi wsparcie w społeczności lokalnej. Stąd też – wydaje się – stanowią najlepszy gwarant zachowania w dobie intensywnej zmiany kulturowej tego, co z punktu widzenia mieszkańców najcenniejsze w regionalnej spuściznie kulturowej.

Badacz dziedzictwa antropocenu Colin Sterling wspomina scenę jednego z odcinków serialu *The Walking Dead* (*Żywe trupy*), ukazującą grupę ludzi ocalałych po apokalipsie, którzy udają się do niegdysiejszego muzeum w poszukiwaniu przedmiotów pomocnych w odbudowie zniszczonego, pełnego niebezpieczeństw świata (Sterling 2023: 195). Muzeum okazuje się tutaj skarbnicą wiedzy, „skarbem” – jak o muzeum rodzinnym pana Iwańczaka mówiła jedna z młodych Spiszaczek. W scenie filmowej widać pług jednoskibowy wyróżniający się wśród narzędzi wywożonych końskim zaprzęgiem z waszyngtońskiego muzeum – być może przyczyni się do przetrwania postapokaliptycznej filmowej społeczności. Jak pamiętamy, w muzeum pana Iwańczaka znaleziono męską sukmanę, która pomogła w odbudowie istotnego wyróżnika lokalnej kultury – męskiego stroju regionalnego. Czy jednak o obecnej sytuacji Polskiego Spisza można mówić w kategoriach postapokaliptycznych? Region ten nie został dotknięty szczególnie dotkliwie przez procesy modernizacyjne doby komunizmu ani też przez transformację ustrojową ostatniej doby. W aspekcie stopnia zachowania spuścizny kulturowej, choć już pod postacią dziedzictwa, może być uznany za wzorcowy w porównaniu z większością regionów kulturowych w skali kraju. W znacznym stopniu zawdzięcza to swojemu pogranicznemu położeniu i stąd też silnemu poczuciu odrębności kulturowej. Kluczową rolę odgrywa tutaj jednak aktywność samej społeczności lokalnej, która niczym zmultiplikowany pan Jourdain z komedii Moliera, nawet nie wie, że oto w sposób niezamierzony, spontanicznie i własnymi siłami stworzyła kulturowo ożywcze ekomuzeum, które tym bardziej służy społeczności lokalnej, że jest własne.

## Bibliografia

Baraniecka-Olszewska K.

2018 *Reko-rekonesans: praktyka autentyczności. Antropologiczne studium odtwórstwa historycznego drugiej wojny światowej w Polsce*, Kęty.

Barański J.

2016 *Objects de memoire: rustykalna estetyka na Spiszu* w: M. Czapiga, K. Konarska (red.) *O rzeczach zbędnych, zagubionych i zmarnowanych*, Wrocław, s. 23-48.

2018 „Arka” Józefa Iwańczaka – o pewnym spiskim muzeum rodzinnym, „Zbiór Wiadomości do Antropologii Muzealnej”, nr 5, s. 67-155.

2019 *Spiski regionalizm: uwagi o tradycji, dziedzictwie i metakulturowości*, „Rocznik Podhalański”, nr 14, s. 240-271.

2022 *Praktykowanie spiskości. O dyskursie regionalnego dziedzictwa kulturowego, cz. I*, „Prace Etnograficzne”, t. 50, s. 33-67.

2023 *Praktykowanie spiskości. O dyskursie regionalnego dziedzictwa kulturowego, cz. II*, „Prace Etnograficzne”, t. 51, s. 59-86.

2024a *Spiski etnoperformans, cz. I*, „Literatura Ludowa”, t. 68, s. 21-44.

2024b *Spiski etnoperformans, cz. II*, „Literatura Ludowa”, t. 69, s. 7-29.

Baudrillard J.

1997 *Precesja symulaków*, przeł. T. Komendant w: R. Nycz (red.), *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Kraków, s. 175-189.

Bauman R., Swin P.

1991 *The Politics of Participation in Folklife Festivals*, w: I. Karp, S.N. Lavine (eds.) *Exhibiting Cultures. The Politics and Poetics of Museum Display*, Washington, s. 288-314.

Braudel F.

1999 *Historia i trwanie*, przeł. B. Geremek, Warszawa.

Clifford J.

2013 *Returns: Becoming Indigenous in the Twenty-First Century*, Cambridge.

Davies P.

1999 *Ecomuseums. A Sense of Place*, London.

Desvallés A.

1998 *Cent quarantetermes muséologiques ou petit 79 glossaire de l'exposition* w: M.-O. de Bary, J.-M. Tobelem (red.), *Manuel de muséographie*, Paris, s. 205-251.

Desvallés A., Mairesse F. (red.)

2010 *Key Concepts of Museology*, bmw.

Durkheim E.

2010 *Elementarne formy życia religijnego. System totemiczny w Australii*, przeł. A. Zadrożyńska, Warszawa.

Fuller N.

1992 *The Museum as a Vehicle for Community Empowerment: The Ak-Chin Indian Community Ecomuseum Project* w: I. Karp, C.M. Creamer, S.D. Lavine (red.), *Museums and Communities*, Washington, s. 327-365.

Giddens A.

2005 *Życie w społeczeństwie posttradycyjnym*, przeł. W. Zrałek-Kossakowski, „Krytyka Polityczna”, nr 9 (10), s. 348-389.

Gluziński W.

1980 *U podstaw muzeologii*, Warszawa.

- Huyssen A.  
1995 *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*, New York.
- Jackowski A.  
1993 Czy wymyślilibyśmy dzisiaj muzea etnograficzne?, „Śląskie Prace Etnograficzne”, t. 2, s. 27-38.
- Jannelli A.  
2012 *Wilde Museen: zur Museologie des Amateurmuseums*, Bielefeld.
- Kadłuczka A.  
2018 Muzealizacja przestrzeni publicznej jako forma obecności dziedzictwa kulturowego we współczesnym społeczeństwie, „Budownictwo i Architektura”, nr 17 (1), s. 29-40.
- Kirshenblatt-Gimblett B.  
2011 *Od etnologii do dziedzictwa. Rola muzeum*, przeł. K. i J. Sieliccy, „Etnografia Nowa”, nr 3, s. 125-136.  
2016 *Przedmioty etnografii*, przeł. E. Klekot, „Zbiór Wiadomości do Antropologii Muzealnej”, nr 3, s. 30-45.
- Korzeniewski B.  
2004 *Muzealizacja a późnonowoczesna przemiana stosunku do przeszłości*, „Kultura Współczesna”, nr 2, s. 24-34.
- Kowalski P.  
1990 *Współczesny folklor i folklorystyka*, Wrocław.
- Kroh A.  
2016 *Za tamtą górą. Wspomnienia łemkowskie*, Warszawa.
- Lübbe H.  
1991 *Muzealizacja. O powiązanie naszej teraźniejszości z przeszłością* w: M. Gołaszewska (red.), *Estetyka w świecie*, t. 3, Kraków, s. 7-29.
- Maranda L.  
2009 *Museology, Back to the Basics: Musealization*, „Icoform Study Series. Museology – Back to Basics”, nr 38, s. 251-258.
- Masłowiec J.  
2012 *Obrzędy doroczne* w: U. Janicka-Krzywdą (red.), *Kultura ludowa Górali Spiskich*, Kraków: Oficyna Wydawnicza „Wierchy”, s. 245-268.
- Mcdonald S.  
2021 *Krainy pamięci. O dziedzictwie i tożsamości we współczesnej Europie*, Kraków.
- Neville A., Bridgland J. (red.)  
2006 *Of the Past, for the Future: Integrating Archaeology and Conservation: Proceedings of the Conservation Theme at the 5th World Archaeological Congress, Washington, DC, 22-26 June 2003*, Los Angeles.
- Nieroba E., Czerner A., Szczepański M.S.  
2010 *Filirty tradycji z popkulturą. Dziedzictwo kulturowe w późnej nowoczesności*, Warszawa.
- Nora P.  
2009 *Między pamięcią i historią: Leslieux de Mémoire*, „Tytuł roboczy: Archiwum”, nr 2, s. 4-12.
- Shaferlich S.M.  
1993 *On-Site Museums, Open-Air Museums, Museum Villages and Living History Museums: Reconstructions and Period Rooms in the United States and the United Kingdom*, „Museum Management and Curatorship”, nr 12, s. 43-61.

Smith L.

2006 *Uses of Heritage*, London–New York.

2020 *Emotional Heritage. Visitor Engagement at Museums and Heritage Studies*, London–New York.

Stefano M.L.

2017 *At the Community Level: Intangible Cultural Heritage as Naturally-occurring Ecomuseum* w: B. Onciul, M.L. Stefano, S. Hawke (red.) *Engaging Heritage, Engaging Communities*, Woodbridge, s. 159–177.

Sterling C.

2023 *Dziedzictwo jako krytyczna metoda antropocenu*, przeł. A. Ostolski w: M. Stobieccka (red.), *Krytyczne studia nad dziedzictwem. Pojęcia, metody, teorie i perspektywy*, Warszawa, s. 177–208.

Święch J.

2002 *Park Etnograficzny w Kłóbce – jego rola w ochronie oraz kultywowaniu tradycji architektury regionalnej Kujaw i Ziemi Dobrzyńskiej*, „Biuletyn Stowarzyszenia Muzeów na Wolnym Powietrzu” 2002, nr 2, s. 85–88.

Turner B.

1987 *A Note on Nostalgia*, „Theory, Culture & Society”, nr 4, s. 147–156.