

Katarzyna Waszczyńska
Uniwersytet Warszawski
Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej

Głos w dyskusji w odpowiedzi na pytania ankiety czasopisma „Zbiór Wiadomości do Antropologii Muzealnej” dotyczącej polskich muzeów etnograficznych w XXI wieku

Zamiast wstępu kilka słów wyjaśnienia

Muszę przyznać, że kiedy otrzymałam ankietę dotyczącą polskich muzeów etnograficznych w XXI wieku i przeczytałam zawarte w niej pytania, długo wahałam się, zanim zabrałam się do udzielania odpowiedzi. Nie zajmuję się na co dzień antropologią muzealną, nie jestem też muzealnikiem, chociaż niekiedy wkraczam na to terytorium. Tę działalność rozpocząłam jeszcze podczas studiów – realizowałam wówczas specjalizację muzealniczą, byłam także (przez całe studia) wolontariuszką w Państwowym Muzeum Etnograficznym (PME). Z poznanymi tam kustoszami współpracowałam nieraz także po skończeniu studiów, a kontakty z niektórymi utrzymuję do dzisiaj. Mogę więc z całą pewnością powiedzieć, że mój sposób patrzenia na muzeum etnograficzne i pracę muzealnika zawdzięczam właśnie Im.

Od trzech lat prowadzę zajęcia ze studentami pt. *Miniatury etnograficzne*. Część z nich to konwersatorium poświęcone lokalnym zbieraczom i zgromadzonym przez nich zbiorom, a część to zajęcia praktyczne, podczas których staram się przybliżyć studentom warsztat muzealnika, dzieląc się w ten sposób doświadczeniami, które sama zebrałam podczas współpracy z muzealnikami PME. Razem ze studentami opracowaliśmy zbiory (zinwentaryzowaliśmy je i przygotowaliśmy cyfrowy katalog kart z opisem przed-

miotów oraz fotografii) w Ośrodku Etnograficznym Dziedzictwa Kulturowego i Przyrodniczego Kurpiów w Lelisie (prace zakończone) i Muzeum Kurpiowskim w Wachu (prace trwają), a także rozpoczęliśmy prace w Skansenie w Kuligowie. Jednym słowem, chociaż problematyką muzealniczą *sensu stricto* nie zajmuję się, to dzięki zainteresowaniu lokalnymi zbieraczami i kolekcjonerami mam z nią kontakt. Dlatego też ostatecznie zdecydowałam wypowiedzieć się w ankiecie przygotowanej przez czasopismo „Zbiór Wiadomości do Antropologii Muzealnej”.

Muzeum i jego rola oraz porównanie z innymi instytucjami kultury/edukacji

Pytania o muzeum, czym ono jest oraz jaką pełni rolę, przywodzi mi na myśl książkę Yoko Ogawy *Muzeum ciszy*, w której autorka stwierdza: „Wielu ludzi myśli, że muzeum to taki magazyn, który można obejrzeć” [Ogawa 2012: 112]. Warto wspomnieć, że zacytowana autorka nie jest jedyną, która używa metafory „magazynu” w kontekście muzeum. Również inni, jak na przykład Peter Vergo [2005: 314], wykorzystują to określenie. Notabene, odnosi się ono do podobnych funkcji gromadzenia i przechowywania. Jednak między muzeum a magazynem są różnice. Jako pierwsza nasuwa się różnica w wyglądzie budynku, co nie znaczy, że budynek muzeum nie może przypominać magazynu. Najczęściej jednakże muzeum kojarzy się z zaadaptowanym obiektem architektonicznym o historycznej wartości, co dodatkowo podnosi rangę zgromadzonych w nim muzealiów, lub z budynkiem specjalnie zaprojektowanym, często o oryginalnej, nowoczesnej architekturze. Różni je także organizacja wnętrza oraz to, co i jak jest gromadzone oraz zakres działań zatrudnionych w nich ludzi i pełnionych przez nich funkcji. Te różnice sprawiają, że jak dalej wyjaśnia Yoko Ogawa, „muzeum to coś bardziej skomplikowanego, coś nieskończonego. Muzeum to cały osobny świat” [Ogawa 2012: 112]. Muzeum więc to coś więcej lub coś zupełnie innego – „osobny świat”, do którego mogą dostać się tylko nieliczni¹: „większość

¹ Warto tu przypomnieć, że źródłosłów łaciński i grecki nazwy *muzeum* akcentuje dwa istotne fakty. Pierwszy, że było to miejsce, świątynia przeznaczona dla muz – a więc szczególne miejsce, w którym dochodziło do kontaktu z bóstwem/bóstwami, a doświadczali tego nieliczni – czyli od zarania było to miejsce przeznaczone dla wąskiego grona osób. Drugi zaś podkreśla, że traktowano muzea jako ośrodki naukowe – także dostępne dla określonej grupy osób. Jako przykład podawana jest tu najczęściej Aleksandria i ośrodek z Biblioteką Aleksandryjską, założony przez Ptolemeusza I Sotera.

ludzi nigdy się w ten świat nie zagłębia, najwyżej stoją przy samym wejściu i są zadowoleni. Takich, którzy zechcą wejść do środka, jest tylko garstka” [tamże].

Określenie muzeum jako „osobnego świata” to zwrócenie uwagi na jego specyfikę, którą można odnosić do wielu aspektów: do zbiorów i reguł postępowania z nimi (pozyskiwania², konserwacji czy powoływania ich do roli eksponatów – przedmiotów mówiących „o czymś” oraz tworzenia strategii wystawienniczych, kuratorskich itd.), a także do tych, którzy się nimi zajmują, pracowników muzeum oraz do sposobu postrzegania muzeum jako instytucji. Możliwości jest wiele, choć sama Yoko Ogawa koncentruje się przede wszystkim na zbiorach i kustoszu. Moje pierwsze skojarzenia kierują się jednak ku muzeum jako instytucji. Muszę wszakże zastrzec, że nie tyle chodzi mi o spojrzenie na muzeum jako organizację (ludzi i miejsca), którą regulują określone zasady (odgórnie sformułowane dla tego typu organizacji), ile o podejmowane w jej ramach działania. A te związane są z drugą, charakterystyczną dla mnie cechą muzeum, czyli ze zbiorami. Działania te polegają na specyficznych relacjach ze zgromadzonymi zbiorami³. Można zatem powiedzieć, że instytucję, którą jest muzeum, wyróżnia skomplikowana sieć relacji zachodzących między ludźmi (pracownikami, ale także odwiedzającymi – odbiorcami), zbiorami oraz miejscem. I choć miejsce traktuję tu w kategoriach fizycznych, to trudno nie dostrzec, że od momentu, w którym dzięki rozwojowi technologii zwrócono uwagę na możliwości świata wirtualnego, zmienia się jego znaczenie. Coraz częściej mówi się o muzeach wirtualnych [Folga-Januszewska 2008: 200–203]⁴, choć wciąż pozostaje dylemat czy lepiej widzieć i móc „dotknąć” przedmiotu, czy wystarczy obejrzeć go na ekranie komputera (mając np. możliwość obejrzenia go w 3D, obrócenia, przybliżenia). Warto dodać, że dyskusję tę zapoczątkował André Malraux, twórca idei Muzeum Wyobraźni [2005: 196 i dalsze],

² W kontekście pozyskiwania zbiorów warto zwrócić uwagę na użyte przez Ogawę określenie „nieskończoność”. Zwraca na to uwagę również K. Barańska, mówiąc, że „muzeum jest instytucją, która – poza nielicznymi wyjątkami – nie może nigdy uznać swojego celu za osiągnięty, a kolekcji za zamkniętą” [Barańska 2004: 76].

³ Odwołuję się tu do twierdzeń Petera Verga, które zawarł w eseju „Milczący obiekt” [2005: 313–334].

⁴ Należy dodać, że choć Dorota Folga-Januszewska dostrzega potencjał, który internet daje muzeum, to zwraca również uwagę na potrzebę przededefiniowania gromadzenia jako jednej z funkcji muzeum, a także stosunku odbiorców do „materialnie istniejącego »oryginału«, bądź jego fizycznej kopii” [2008: 200].

w którym dzięki wykorzystaniu reprodukcji (w tym kontekście rozumiał zarówno zdjęcia, jak i film) poszerza się odbiór i dostęp do zbiorów. Perspektywy, które dają Muzeum Wyobraźni i muzeum wirtualne (dodam, że czasem są one traktowane jak synonimy, choć poznając bliżej koncepcję Malraux trudno postawić między nimi znak równości), mogłyby stwarzać możliwość dopełnienia działań muzeum tradycyjnego, pozwalałyby bowiem na przykład na pokazanie tego, co znajduje się w magazynach muzealnych, a nie jest wykorzystywane na wystawach, umożliwiałyby także gromadzenie rejestrowanych treści/zjawisk kultury, które z różnych powodów nie mogą być pozyskane do muzeów (np. ciągłego wykorzystywania) czy też stanowią kontekst pozyskiwanych zbiorów.

Drugim skojarzeniem z pojęciem muzeum są, kilkakrotnie już wspomniane, zbiory. Warto tu dodać, że ich zróżnicowany charakter sprawił, że mniej więcej od XIX wieku dokonuje się, właśnie ze względu na nie, podziału muzeów na muzea archeologiczne, etnograficzne, geologiczne, historyczne, sztuki itd. Wydaje mi się jednak, że podobnie jak w przypadku samego pojęcia muzeum, również ta klasyfikacja wymagałaby refleksji i być może wprowadzenia zmian. Stosowane kryteria mają bowiem charakter umowny, czego przykładem może być dyskusja poświęcona muzeom sztuki i muzeom etnograficznym [np. Bel 2005: 345–368]. Mimo powyższych wątpliwości przyjmuję ten podział i w dalszej części tekstu, pisząc o zbiorach, będę się odnosiła do zbiorów nazywanych etnograficznymi.

Dla mnie muzeum to przede wszystkim zbiory – dobrze pamiętam jedną z pierwszych wizyt w magazynach Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie. Byłam wówczas studentką I roku Katedry Etnologii i Antropologii Kulturowej UW⁵. Znalazłam się wśród wysokich regałów, komód i szaf, wypełnionych różnymi przedmiotami, byłam pod wrażeniem tego ogromu. Pamiętam, że nie wszystkie dostrzeżone przedmioty udawało mi się zidentyfikować, ale każdy mogłam wziąć do ręki i dokładnie mu się przyjrzeć. Mogłam także, operując numerem inwentarza, sięgnąć do kart katalogu, by dowiedzieć się, jak się nazywa, do czego służy i skąd pochodzi. Wielokrotnie wracałam do magazynów, za każdym razem traktując to nie tylko jako element obowiązkowej praktyki w opisywaniu konkretnego przedmiotu, ale także jako możliwość przeżycia przygody z odkrywaniem nieznanego świata przechowywanych tam rzeczy. Chyba wówczas uświa-

⁵ Obecnie Instytut Etnologii i Antropologii UW.

domiłam sobie, że studiowanie etnografii pozwala mi na inne spojrzenie na zbiory, ale także inne oglądanie wystaw. Tę inność wiązę z bezpośredniością i gruntownością czy wnikliwością. I tak, pierwsza z nich związana była przede wszystkim z dotykiem – kiedy inni za takie zachowanie byli/są strofowani, ja nie (oczywiście, dotyczy to tylko niektórych jednostek muzealnych) – zgodnie z przekonaniem, że jako etnografka umiem obchodzić się ze zbiorami etnograficznymi, a więc ich nie zniszczę. Przy tej okazji przypomina mi się pewna anegdotyczna sytuacja, w której brałam udział. Otóż w ramach współpracy Państwowego Muzeum Etnograficznego z Salezjańskim Ośrodkiem Misyjnym w Sójkach zostałam dołączona do zespołu etnografów, którzy katalogowali tamtejsze zbiory. Szybko jednak okazało się, że nasze umiejętności pozwalają także na inne prace, a szczególnie te związane ze sprzątaniem, myciem i przecieraniem gablot czy odkurzaniem eksponatów – nikt bowiem, jak tłumaczono, tak fachowo tego nie mógł i nie umiał zrobić... Swoją inność przy poznawaniu zbiorów etnograficznych mogłam także dostrzec podczas odwiedzin w Białostockim Muzeum Wsi (we wrześniu 2012 roku). Nie tylko nie byłam strofowana, kiedy chciałam coś wziąć do ręki, ale także nawiązałam w trakcie zwiedzania „nić porozumienia” z pracownikami, która wynikała z przekonania, że posiadamy porównywalną wiedzę o tym, co oglądamy. Pozwalało to z jednej strony na ograniczanie podawanych informacji (wspólna wiedza), a z drugiej na przywoływanie takich wiadomości, które mogą być ciekawe dla znawcy czy specjalisty, ale niekoniecznie dla przeciętnego zwiedzającego. To zaś można powiązać z wymienioną wcześniej gruntownością czy wnikliwością. O tej inności przypominają mi również znajomi nieetnografowie, z którymi czasem oglądałam wystawy, kiedy żądają, bym opowiedziała coś więcej niż to, co można zobaczyć, przeczytać w podpisach czy tekstach towarzyszących wystawie.

Oglądanie muzealnych magazynów, choć czasem może sprawiać przygnębiające wrażenie, szczególnie gdy patrzy się na nagromadzenie zbiorów i zdaje sobie sprawę, że gros z nich jest rzadko wykorzystywana (sprawdza się tu metafora: „cmentarzyska kultury”), to może też być doświadczeniem inspirującym. Pozwala bowiem samemu budować wyobrażenia na dany temat (o ile tego chcemy, oczywiście), a nie patrzeć na nie przez pryzmat narzuconych konwencji czy sposobów interpretacji, związanych ze strategią budowania wystawy. Co prawda, także pozyskanie przedmiotu do muzeum

„ingeruje w niego” zmienia jego postrzeganie, pozbawia pełnionych funkcji ale możliwość oglądania go w magazynie lub po prostu poza kontekstem wystawy daje oglądającemu szansę na „samodzielne rozpoznanie” i decyzję, co dalej. Stąd też uważam, że pomysł, by pokazywać/udostępniać magazyny muzealne zwiedzającym, jest ciekawy poznawczo. I chociaż ma to miejsce na przykład podczas Nocy Muzeów, to działania takie mogłyby być wpisane na stałe do oferty muzealnej. Sądzę, że mogłoby to przynieść nieoczekiwane efekty, jak choćby zwiększenie liczby zainteresowanych. Pokazanie bowiem tego, co do tej pory było „ukryte”, może być równie atrakcyjne jak nocne zwiedzanie muzeum (idea ta cieszy się dużym zainteresowaniem i co roku zwiększa się zarówno oferta, jak i liczba jej odbiorców).

Zbiory, a w zasadzie ich prezentacja, to wspomniane już wystawy, które także wpisują się w moje skojarzenia z muzeum. Warto dodać, że wokół nich toczy się wiele dyskusji, choć głównie w środowisku muzealników. Być może zasadne byłoby podpytanie odbiorców, jaką wystawę chcieliby obejrzeć, lub przeprowadzenie eksperymentu, by to oni (odbiorcy) stali się jej twórcami/współtwórcami. Nie chodzi jednak tylko o dostrzeżenie, że:

nie jest on, jak by się wydawało, jedynie biernym odbiorcą, lecz jest może nawet współtwórcą wygenerowanej tutaj wiedzy czy przeżycia. Tak wytworzona wiedza ma czasem charakter intymny, osobisty, którą można podzielić się co najwyżej w rozmowie z kimś innym [Barański 2010a: 320]

ale o umożliwienie odbiorcy wzięcia udziału w akcie twórczym. Pierwszy krok ku temu został już poczyniony przez wskazania „Nowej muzeologii”, by obok podpisu kuratora było miejsce na podpis widza [Szczerki 2005: 342]. Podobny pomysł zastosowano (chyba w 2011 roku) na wystawie prac absolwentów Akademii Sztuk Pięknych w jednej z galerii na warszawskiej Pradze. Z tym, że tu podpisów żadnych nie było, a każdy mógł przykleić kartkę z propozycją podpisu lub dłuższego tekstu na temat oglądanego dzieła. Można by jednak pójść dalej...

Wracając zaś do dyskusji na temat wystawiennictwa/wystaw, warto zaznaczyć, że wbrew potocznym opiniom, nie koncentrują się one tylko na kwestiach technicznych, ale także dotyczą założeń teoretycznych. Jednym z inicjatorów dyskusji na ten temat jest Peter Vergo, który zauważa, że:

w przypadku przynajmniej większości wystaw, przedmioty są gromadzone nie tylko po to, by je zestawić i zaprezentować, lecz ponieważ są częścią historii, którą ktoś stara się opowiedzieć. Kontekst wystawy nadaje im znaczenie wykraczające

poza to, które już posiadają jako obiekty kultury lub przedmioty kontemplacji estetycznej. Przez włączenie ich na wystawę stają się one nie tylko dziełami sztuki lub podmiotami pewnej kultury czy społeczeństwa, lecz elementami narracji, tworząc część wątku dyskursu, który sam w sobie jest już fragmentem bardziej złożonej sieci znaczeń [Vergo 2005: 319–320].

Dostrzega więc w wystawiennictwie swego rodzaju strategię i obecność polityki. I to one sprawiają, że obiekty muzealne nie są „milczące”. Do podobnych wniosków dochodzą także inni, m.in. Mieke Bal [2005: 357–358, 367] czy Anna Wieczorkiewicz, która stwierdza, że zbiory muzealne: „z rzeczy zmieniają się w dowody rzeczowe, mogące służyć jako środek muzealnej perswazji” [Wieczorkiewicz 2001: 239].

Oczywiście staje się więc stwierdzenie, że charakter wystawy zależy od chęci i możliwości realizujących je osób (w tym również od ich postaw metodologicznych), pomysłu oraz możliwości finansowych. W tym kontekście chciałabym odnieść się do kilku przykładów muzeów i organizowanych w nich wystaw, które szczególnie zapadły mi w pamięci. Na uwagę zasługuje Muzeum Etnograficzne w Neuchâtel⁶. W ofercie tego muzeum znajdują się, podobnie jak w innych muzeach, wystawy stałe i czasowe. Wyróżnikami tych ostatnich są tematyka, ujęcie problemowe (o uniwersalnym charakterze, wieloaspektowe) oraz nowoczesna forma przekazu; proces tworzenia scenariusza i późniejszej realizacji, będący dziełem współpracy nie tylko muzealników i artystów zatrudnionych w muzeum, ale i naukowców z pobliskiego ośrodka etnologicznego. Rezultatem tych działań jest otwierana raz do roku wystawa, której celem jest:

zerwanie więzi łączącej widza z przedmiotem muzealnym, desakralizacją jego stosunku do eksponatu na korzyść dystansu krytycznego i refleksyjnego [...], aby wywołać [...] zrozumienie [Jaworska 1996: 62].

Jak bowiem głosiło jedno z haseł manifestu, który rozpoczynał wystawę pt. *La différence*, „Wystawiać, to zakłócać komfort intelektualny widza” [La différence 1995: 13]. I muszę potwierdzić trafność tego hasła. Doświadczyłam tego podczas oglądania przywoływanej wystawy *La différence*, która zmuszała do czegoś więcej niż obejrzenie. Była bowiem zbudowana na pokazaniu różnicy poprzez odmienne jej postrzeganie i rozumienie. I tak, postrzeganie różnicy pokazano, angażując w projekt trzy ośrodki muzeal-

⁶ M. Jaworska [1996: 54–65] wnikliwie opisuje i analizuje działalność Muzeum Etnograficznego w Neuchâtel, koncepcje J. Hainarda, i wystawy organizowane przez niego (i zespół).

nicze, które znały jedynie temat i dane dotyczące przestrzeni wystawiennej, natomiast nie mogły kontaktować się co do zawartości merytorycznej. Rozumienie tematu było więc wypadkową tradycji danego muzeum, jego zbiorów, a przede wszystkim poglądów jej twórców. Oglądając tę wystawę, mimowolnie byłam wciągana w dyskusję o różnicy, pobudzano moją wyobraźnię oraz pamięć, w której poszukiwałam wspomnień moich doświadczeń pojmowania różnicy. Wystawa miała charakter dialogu i być może dlatego przedmiot (szczególnie ten należący do zbiorów prezentujących się muzeów) nie był tu dominującym elementem, raczej uzupełniał inne sposoby prezentacji, takie jak: zdjęcie, film, tekst.

Inny charakter miały wystawy, które obejrzałam w Tropenmuseum w Amsterdamie (dodam, że było to pierwsze zagraniczne muzeum etnograficzne, które zwiedzałam) i w Muzeum Narodowym w Szczecinie. Miały one charakter wystaw kontekstualnych, w których wykorzystano technikę dioramy. Pamiętam do dzisiaj gwar i feerię barw indyjskich uliczek, podobnie jak złudzenie orientalnego zapachu, czy tłumu osób, wśród których „musiałam się przedzierać” (Amsterdam), pamiętam także wioskę Dogonów, ulepione z gliny prostopadłościennie domy kryte strzechą z traw, sprawiające wrażenie przyklejonych do wznoszącego się terenu (Szczecin).

Jeszcze innym doświadczeniem była wizyta w Muzeum Historii Hong Kongu i obejrzenie tamtejszej wystawy „historyczno-etnograficznej”. To, co od samego początku było uderzające, to przestrzeń i relatywnie niewielka liczba zbiorów prezentowanych na ekspozycjach podziemia, parteru i pierwszego piętra, wpisanych w inscenizacje kolejnych opowieści o Hong Kongu. Inszenizacje te są jednak czymś więcej niż wspomnianą powyżej dioramą (makieta). Można bowiem w nie wejść, dotknąć, zajrzeć itd., można „poczuć się” jak na statku, w tramwaju, w sklepie kolonialnym, w domu rybaka czy też rolnika, w kinie, teatrze itp. Ekspozycjom towarzyszy stosunkowo niewielka grupa podpisów i tekstów wyjaśniających, za to dla zainteresowanych jest do dyspozycji (przy każdej sekwencji, zagadnieniu) sprzęt do odsłuchu lub/i komputer z tematycznymi prezentacjami multimedialnymi. Warto dodać, że mają one różny stopień szczegółowości, więc tylko od zainteresowanego zależy, czy i ile dowie się na dany temat. A jeśli i to jest zbyt mało lub zwiedzający odczuwa potrzebę podsumowania, przypomnienia jakiejś części narracji muzealnej, to również ma taką możliwość, może bowiem zdecydować się na jedną rozbudowaną prezentację multimedialną,

kończącą konkretny fragment wystawy. Tak przygotowana wystawa daje zatem szansę oglądającemu, by sam zdecydował, co obejrzy i jak (jak wnikliwie), ile czasu spędzi na wystawie i na co go poświęci.

Mogłabym jeszcze wymieniać przykłady wystaw, które z różnych powodów zapadły mi w pamięć (jak choćby *Kunstkamera* w Sankt Petersburgu, w którym obok szaf ze zbiorami etnograficznymi z różnych zakątków świata oglądałam kolekcję osobliwości Piotra Wielkiego, czy nieistniejące już dzisiaj *Musée de Traditions Populaires* w Paryżu), ale wybór tych czterech podyktowany był chęcią zwrócenia uwagi na różne strategie i założenia muzealnej prezentacji, która ma zmusić do refleksji i podjąć dialog z widzem (Neuchâtel), przybliżyć inność przez skoncentrowanie się na konkretnym, charakterystycznym fragmencie (Amsterdam, Szczecin) czy wreszcie edukować (Hong Kong). Poza tym wszystkie wymienione muzea wykorzystują w różnym stopniu swoje zbiory, a mimo to realizują przypisaną im rolę upowszechniania/popularyzacji.

Postrzeganie muzeów przez pryzmat zbiorów, tych w magazynach i tych prezentowanych na wystawach, nawiązuje do najstarszych/pierwszych założeń muzeum, a dla mnie jest właśnie tym, co odróżnia je od innych instytucji kultury czy edukacji.

Pozostaje jeszcze zastanowić się nad rolami, które pełni muzeum. W tym kontekście warto przyjrzeć się zapisom prawnym, które regulują organizację muzeów, a także sposoby ich funkcjonowania, i wpływają na ich postrzeganie, ja również nie jestem wolna od tego oddziaływania. Chodzi tu przede wszystkim o definicję muzeum wraz z określonymi w niej celami działania. Zawarte są one w statucie (oraz *Kodeksie etyki muzeów*) utworzonej po II wojnie światowej Międzynarodowej Radzie Muzeów (ICOM)⁷ oraz w ustawach o muzeach, np. w tej obowiązującej w Polsce [*Ustawa z dnia 29 czerwca 2007 roku o zmianach ustawy o muzeach*, art. 1⁸]. Warto dodać,

⁷ „Muzeum jest trwale istniejącą instytucją, nie nastawioną na osiągnięcie zysku, służącą społeczeństwu i jego rozwojowi, otwartą dla publiczności, która pozyskuje, konserwuje, udostępnia i wystawia w celu badawczym, edukacyjnym lub dla rozrywki materialne i niematerialne świadectwa ludzi oraz ich środowiska” [http://icim.museum/fileadmin/user_upload/pdf/; dostęp: 14 października 2012 roku]. Definicja ta oparta jest na definicji Geорга Henri Riviera [Folga-Januszewska 2008: 200].

⁸ Muzeum jest jednostką organizacyjną nie nastawioną 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

że definicja ta⁹ ma charakter podmiotowy, a nie przedmiotowy, jak było w latach dwudziestych XX wieku [Antoniak 2012: 17–18]. Poza tym zaznacza się jej elastyczność i możliwość dostosowania do wymogów prawnych oraz do rzeczywistości, w której definicja ta ma mieć zastosowanie. Przykład tej „elastyczności” można dostrzec chociażby w doprecyzowaniu takiej kwestii jak ochrona „dóbr kultury”, które obecnie są określane w formule rozbudowanej jako „dobra naturalnego i kulturalnego dziedzictwa ludzkości o charakterze materialnym i niematerialnym” [patrz: art. 1 ustawy z 2007 roku]. Innym przykładem może być zmiana nacechowanego określenia „muzealia” na neutralne: „zbiory”¹⁰. W definicji muzeum zawierają się także cele, które są przez nie realizowane, tzn.:

- a) gromadzenie i trwała ochrona dóbr [...],
- b) informowanie o wartościach i treściach gromadzonych zbiorów,
- c) upowszechnianie podstawowych wartości historii, nauki i kultury polskiej oraz światowej,
- d) kształtowanie wrażliwości poznawczej i estetycznej,
- e) umożliwienie korzystania ze zgromadzonych zbiorów [Antoniak 2012: 23].

Widać tu dwie zasadnicze role muzeum, związane z gromadzeniem (wraz z ochroną) i prezentowaniem/upowszechnianiem zbiorów, które zostały mu przypisane od początku jego istnienia, ale także nowe, które można określić jako edukacyjne i poznawczo-estetyczne. Widać w nich nawiązanie do toczących się od lat 60. XX wieku dyskusji muzealników na temat ról muzeum oraz wypracowanej koncepcji tzw. nowej muzeologii, w której postrzega się muzeum jako narzędzie edukacji społeczeństwa, która jest jednym z istotnych celów jego działalności. Tu chciałabym raz jeszcze przywołać Muzeum Etnograficzne w Neuchâtel, które jest dla mnie przykładem muzeum, które właśnie realizuje tak określone cele. Organizowane tam wystawy czasowe

oraz światowej, kształtowanie wrażliwości poznawczej i estetycznej oraz umożliwienie korzystania ze zgromadzonych zbiorów” [Ustawa z dnia 29 czerwca 2007 roku o zmianie ustawy o muzeach, art. 1].

⁹ Porównanie przytoczonych definicji (przypis 8 i 9) pokazuje, że chociaż pochodzą z różnych dokumentów, to ich brzmienie jest zbliżone i takie samo pod względem zawartości merytorycznej.

¹⁰ Według prawników, mimo tych zabiegów, wciąż można dostrzec nieostrość stosowanych terminów oraz niekonsekwencje w zapisach – wnikliwie sytuację tę analizuje Patrycja Antoniak w książce pt. *Ustawa o muzeach. komentarz* [2012].

są głosem w dyskusji o kondycji współczesnego człowieka. Myślę, że jest to kierunek, który mogłyby przyjąć także inne muzea etnograficzne. Uważam bowiem, że jedną z ważniejszych ról muzeum (obok gromadzenia i rejestracji treści kultury) powinna być jego rola kulturalno-społeczna. Rozumiem ją zaś jako zobowiązanie muzeum (w sensie instytucji, o której pisałam powyżej) do bycia czynnym i równie ważnym uczestnikiem dyskusji o sprawach, problemach istotnych dla ludzi, wśród których i dla których działa (w danym kontekście społeczno-ekonomiczno-politycznym).

Kończąc tę odpowiedź, chciałabym jeszcze odnieść się do widocznej od kilku lat tendencji przekształcania muzeów (etnograficznych) w kolejne miejsce rozrywki, rodzaj domu kultury – uważam, że nie jest to muzeum potrzebne. Czyniąc tak, tracą unikatowość (nawet jeśli opiera się ona na charakterze zbiorów i przez to jest dyskusyjna) i stają się tylko kolejnym punktem oferty kulturalnej. A to sprawia, że głównym zadaniem staje się zabieganie o odbiorcę, a więc poszukiwanie głównie atrakcyjności, co zwykle bardzo trudno połączyć z jakością oferty. W efekcie muzeum przestaje być miejscem, które ma coś do powiedzenia ciekawego, ważnego, czy intelektualnie interesującego.

Miejsce muzeów etnograficznych w systemie muzealnictwa

Obecny podział muzeów, uwzględniający charakter posiadanych zbiorów, staje się coraz bardziej elementem historii muzealnictwa i z czasem, wraz z pozyskiwaniem nowych zbiorów, trudny będzie do utrzymania (sygnalizowałam już dyskusję na temat rozróżnienia muzeum sztuki – muzeum etnograficzne). Widać to chociażby w próbach rejestracji współczesnych działań człowieka i jego udziału w procesie tworzenia i rozumienia kultury – przyjęcie jednoznacznych kryteriów (co gdzie zaliczyć) jest dyskusyjne. Jeśli jednak przyjąć, że podział ten, mimo wszystko, będzie obowiązywał, to uważam, że muzeum etnograficzne uzupełnia propozycje innych muzeów i jest z nimi równoważne. Dodam, że dla mnie, ciekawym projektem – choć pomysł może wydawać się równie utopijny, co naiwny – byłby ten, w którym muzea wypracowałyby wspólną ofertę, pokazującą przenikające się dziedziny aktywności człowieka i uwzględniający odmienne efekty tej działalności.

Zbiory – kierunki dokumentacji i budowania kolekcji w muzeach etnograficznych

Według mnie to zagadnienie dotyczy dwóch spraw – tego, co miałyby znaleźć się w centrum zainteresowania muzealników i tego, jak należałoby do tego podejść. I tak, w kwestii pierwszej uważam, że dzisiejsze muzeum etnograficzne powinno kontynuować swoje wcześniejsze działania, ale i poszerzać te tradycyjne zainteresowania o współczesne treści i przejawy kultury. Ta dwoistość działań od dawna obecna jest przy pozyskiwaniu zbiorów, wspomina o tym Katarzyna Barańska, powołując się na Krzysztofa Makulskiego [2004: 70]. Zgadzam się więc z jej stwierdzeniem, że:

ustalając zakres kolekcji muzeum, należy przede wszystkim przyjąć założenie, że muzeum jest instytucją, która poza nielicznymi wyjątkami nie może nigdy uznać swojego celu za osiągnięty, a kolekcji za zamkniętą, oraz że powinna raczej rozwijać się w drodze ewolucji niż rewolucji [tamże: 76].

Dodałabym może tylko, że już posiadane zbiory wymagają „odczarowania”, nie zważając na fakt, że są dowodami odmienności „dzikiego / obcego”, którym w przypadku polskim byli przedstawiciele rodzimego ludu wiewskiego [Barański 2010b: 358], co zaowocowało stworzeniem mitu kultury ludowej. Tym bardziej, że:

sam fakt kolekcjonowania takich, a nie innych obiektów posiadał wymiar polityczny, ideologiczny, estetyczny. To muzeum decydowało, jakie obiekty definiują określoną kulturę i dlaczego warto przechować je dla potomności, określało kryteria piękna i historycznego znaczenia. [...] Muzeum przedstawiało określoną konstrukcję historii, a nabywanie obiektów, ich eksponowanie, komentowanie w katalogach czy podpisach pod eksponatami zamierało niewypowiedziany »podtekst« [Szczerki 2005: 336].

Wydaje mi się, że nic w tej mierze się nie zmieniło, może poza zdobyciem świadomości na ten temat, muzeum nadal pełni taką rolę¹¹. Dlatego warto wykorzystać posiadane już zbiory i świadomość ich wpływu na rzecz

¹¹ W tym kontekście chciałabym opisać sytuację, która wydarzyła się wiosną 2011 roku. W Państwowym Muzeum Etnograficznym była wówczas wystawa pt. *Mapuche. Ziarno Chile* [PME; 03.03.–04.06.2011 rok]. Pamiętam, że zapowiedzi były entuzjastyczne – rozpisywano się o jej wyjątkowości (była to wystawa „zewnętrzna”, ale uzupełniona zbiorami PME), ale nie tylko ze względu na poziom merytoryczny, ale dlatego, że pokazano szerszemu odbiorcy społeczność, która walczy o przetrwanie. Równoległe z tymi komentarzami na moją (choć nie tylko moją) skrzynkę mailową przyszedł list od jednego z dawnych kolegów ze studiów. Ów e-mail również dotyczył tej wystawy, ale w tonie był zdecydowanie inny. Autor wyrażał w nim oburzenie dotyczące sposobu zaprezentowania społeczeństwu Mapuche i domagał się reakcji etnologów / antropologów.

muzeum, a nie przeciwko niemu. I z tym wiąże się propozycja dostrzeżenia wartości posiadanych zbiorów. Sądzę bowiem, że ich potencjał nie został wykorzystany, a także rozpoznany. Jednakże za równie ważne uważam odnotowanie/rejestrację współczesnych działań człowieka na rzecz kultury, z którymi człowiek się utożsamia, czy poprzez które wypowiada. Tu, co prawda, pojawia się problem, zdiagnozowany przez Katarzynę Barańską jako „wszystkoizm” [2004: 70], który może doprowadzić do przekształcenia muzeum w „bezwartościowy śmietnik wszelkich kultur” [tamże]. I dlatego badaczka postuluje znalezienie odpowiedniego *modus operandi* [tamże, s. 76]. Jedną z propozycji mogłoby być wykorzystanie pomysłu „ekomuzeów”, które miałyby być tworzone przez lokalne społeczności, przez co nie istniałby dystans między publicznością a tym, co i w jaki sposób jest eksponowane w muzeum. Muzea takie byłyby bowiem częścią życia miejscowych wspólnot, a nie tylko je reprezentowały [Szczerski 2005: 339]. Na kwestię lokalności zwraca uwagę także Andrzej Rottermund [1998: 23, za: Barańska 2004: 78]. W ten sposób można byłoby dokonać choćby zakreślenia obszaru pozyskiwanych zbiorów czy „ich użytkowników”. Z kolei to, co miałyby znaleźć się w zbiorach, byłoby wskazywane przez głównych zainteresowanych. Byłyby to więc te treści kultury, które Krzysztof Pomian nazywa semioforami:

nazwę semiofory nadamy przedmiotom uznanym w danej społeczności za nośniki znaczeń, a zatem tak wytwarzanym lub wystawianym, by przyciągać spojrzenie z wyłączeniem wszelkiej innej funkcji bądź zachowując przy tym również funkcję użytkową [Pomian 2006: 100].

I dalej tłumaczy:

gdy zastanowimy się nad tym, co mają wspólnego przedmioty tak różne pod względem wyglądu i tworzywa, jak teksty, obrazy, substytuty dóbr, odznaki i eksponaty, dochodzimy do wniosku, że każdy składa się z jakiegoś nośnika i ze znaków [...] wszystkie są przedmiotami widzialnymi wyposażonymi w znaczenia. Słowo semiofor próbuje uchwycić właśnie to, co im wspólne, próbuje narzucić widzenie ich jako różnych realizacji tej samej funkcji i nadać tej funkcji nazwę [tamże: 130].

Podobne postrzeganie gromadzonych zbiorów można odnaleźć w cytowanej książce Yoko Ogawy. Opisywane przez nią muzeum gromadziło pamiętki po dopiero co zmarłych mieszkańcach pewnego prowincjonalnego miasteczka. Zatrudnionemu do pracy kustoszowi zbiór ten wydawał się chaotyczny i pozbawiony wartości. Dopiero z czasem dostrzegł w nim to,

co łączyło wszystkie przedmioty. Było to ich zindywidualizowanie, polegające na szczególnej wadze, jaką im nadawali „ich właściciele”, wadze, o której nie decydowała wartość materialna, ale emocjonalna. Tworzone przez młodego muzealnika muzeum miało więc szczególny charakter – miało zachować od zapomnienia ludzi, którzy zamieszkiwali w miejscu x, a o ich obecności zaświadczał nie tylko określony przedmiot, ale także spisana historia ich życia. Przedmiot był więc z jednej strony identyfikatorem danej osoby, a z drugiej – pośrednikiem pozwalającym wniknąć w jej życie. Całość kolekcji została nazwana wymownie „muzeum ciszy”.

Idąc dalej tropem poszukiwań ograniczania współcześnie pozyskiwanych zbiorów, warto przyjrzeć się idei realizowanej przez muzea tematyczne/problemowe. Przykładem niech będzie kilka muzeów, zajmujących się obuwem, kanadyjskie Bata Shoe Museum w Toronto (założone w 1979 roku), francuskie Musée International de la Chaussure w Romans (otwarte dla publiczności w 1971 roku), niemieckie Muzeum obuwia GARANTA (1967; udostępnione w 1997 roku, we współpracy z HetjensMuseum w Düsseldorfie). Podobne muzea całkiem niedawno otwarto w Belgii czy na Filipinach. Muzeum butów znalazło się także jako jedna z propozycji muzeów wirtualnych Virtual shoe museum (www.virtualshoemuseum.com). Innym przykładem muzeum tematycznego jest Muzeum Modniarstwa i Naparstków w Warszawie (ul. Marszałkowska 9/15). Tu jednak tym, co ma przyciągać uwagę, obok konkretnej tematyki, jest miejsce i kontekst, w którym prezentowane są zbiory. Właściciele firmy Porthos i organizatorzy muzeum tak o tym piszą na swojej stronie:

Przekonaliśmy się też, że rękodzieło pokazywane w muzeach etnograficznych jest nudne i martwe. Stąd pomysł pokazania zbioru o charakterze muzealnym w sklepie w bezpośrednim sąsiedztwie sprzedawanych najmodniejszych nakryć głowy [www.porthos.com.pl; dostęp: 26.11.2012 roku].

Powstawanie i popularność muzeów tematycznych może być odpowiedzią na pytania dotyczące współczesnego muzealnictwa, w tym także tego etnograficznego. Jest także odpowiedzią na zapotrzebowanie odbiorcy, w końcu ktoś te muzea odwiedza. Należy dodać, że przyjęcie założeń muzeów tematycznych nie wykluczałoby udziału w dyskusji na temat kultury, wymagałoby jednak współpracy między różnymi jednostkami muzealnymi (wraz

z wymianą doświadczeń czy wiedzy o zbiorach) i stworzenia platformy dla wspólnych wypowiedzi [por. ideę *museum mundi*, Barański 2010b: 383].

Jeszcze inną propozycją mogłaby być ta, koncentrująca zainteresowania muzealników na tych treściach kultury, które są *sensu stricto* postrzegane jako dziedzictwo. Notabene, tak też są opisane zbiory muzealne w artykule 1 obowiązującej *Ustawy o muzeach*. Cała sztuka jednak polegałaby na zdefiniowaniu pojęcia dziedzictwo. Mnie przekonuje rozumienie zaprezentowane przez Barbarę Kirshenblatt-Bimblett, która stwierdza: „dziedzictwo rozumiem jako sposób produkcji kulturowej odwołujący się do przeszłości i produkujący coś nowego” [2011: 126].

Przyjęcie tej definicji pozwalałoby określić, że w muzeum gromadzone będą nie tylko przejawy dziedzictwa (materialnego i niematerialnego), ale przede wszystkim rejestrowane będą sposoby/formy dysponowania nimi oraz powstałe w ich wyniku przekształcenia. W kolekcjach muzealnych znalazłyby się reprezentacje kultury materialnej, a także mniej uchwytnie formy ludzkich zdolności i pomysłowości, jak na przykład opowieść/historia czy wydarzenie/wydarzenia, dotyczące/istotne dla grupy i jednostki.

Za każdym jednak razem ważne jest, by umieć dostrzegać zmiany, którym podlega i będzie podlegać kultura i jej odbiór, co powinno wpływać na działania muzeów. Dlatego muzealnik nie powinien być definiowany jako ktoś, kto – jak w anegdocie Aleksandra Jackowskiego – zawsze się spóźnia, ale ktoś, kto posiada umiejętność nadążania za tymi zmianami. W tym kontekście chciałabym zacytować fragment rozmowy ze znanym mi małżeństwem zbieraczy. Rozmowa dotyczyła różnic między tym, co można zobaczyć w muzeum etnograficznym a co w ich zbiorach:

ZB. często te skanseny państwowe, czy społeczne przespały ten moment przejście chłopca z konia na traktor, ten okres praktycznie nie jest wyeksponowany, a one już zginą w zasadzie. Bo jak nie na złom poszedł, czy Ruskie wykupili swego czasu, a teraz już to wszystko zginie w szybkim czasie... [...] Właśnie ten etap przejścia chłopca z konia na ciągnik. Okazuje się, że to jest już trzydzieści lat tego etapu. Tam [w muzeach etnograficznych – KW] się zamykają, że tam pięćdziesiąty rok i koniec był. Tak samo było swego czasu z tymi rykowiskami i makatkami. Moment był krótki i znikły, jak się obudzili za parę lat, to już żadnej nie było.

LB. Ja mam takie obserwacje, nie jestem etnografem, ale praktykiem, to jest chyba związane z polityką, ogólnie. Zamknąć etnografię na etapie wojny, przed wojny i jak by to co było później było sprzeczne z etnografią, tradycją.

ZB. Etnografia, etnografia, tam ona nie ma roku, nie? Że tam masz zamknięte w jakimś tam roku. Jeżeli chodzi o to użytkowo, to powinno być tak, że częściowo to, co teraz ten chłop użytkuje, to już powinno być gromadzone. Na przykład szklanka, w tym roku jest produkowana, a za rok już jej nie będzie. Bardzo często narzędzia, czy tam jakieś inne rzeczy są jednostkowe, bo ktoś tam sobie zrobił i nie będzie już takich samych.

LB. To jest tak, że tysiąclecia ludzie obywali się na koniu, w wozie i ręcznej obróbce i to trwało tysiąc lat. A ostatnie pięćdziesiąt lat dało takiego kopa, że chłop się z konia w rakiętę przesiadł, a my się zamykamy na tym etapie tego konia, prawda? Jakby ta cała reszta w ogóle nie istniała. I robimy się takim zupełnie nieużytkowym przeżytkiem, którego współczesny człowiek nie może zupełnie zastosować i przyjąć tego do niczego [ZB, LB, Wach, 2010]¹².

I chociaż przytoczona refleksja dotyczyła głównie przedmiotów codziennego użytku, obecnych na wsi, to myślę, że można ją rozszerzyć także na inne dziedziny życia. Koncentrowanie się jedynie na przeszłości jest ograniczające i wcale nie było charakterystyczne dla muzeów etnograficznych. Warto tu przypomnieć choćby zainteresowania teraźniejszością, które towarzyszyły powoływaniu muzeów w Wielkiej Brytanii czy Irlandii. Ich celem była bowiem edukacja farmerów, którzy

dzięki organizowanym przez stowarzyszenia różnym działaniom, także wystawom, mieli poznać rozwój technologii produkcji rolnej. Zainteresowania przeszłością rodzimej wsi przyszło nieco później [Barańska 2004: 47].

Z kolei – odpowiadając na pytanie o sposób podejścia do tego „CO”, które znalazło się w muzeum, chciałabym przypomnieć „program tzw. pełnej inwentaryzacji”, który – na początku lat 80. XX wieku – zaproponował Piotr Szacki – etnograf i muzealnik. Była to propozycja postawy badawczej, pozwalającej, obok pozyskiwanych przedmiotów, dokumentować także „sytuację” (zaznaczenie cudzysłowem tu i dalej P.S.), w jakiej się znajdują, czyli wzajemne, wieloaspektowe relacje między elementami zespołu, np. zagrody czy budynku chłopskiego, traktowanego jako „stanowisko” o wyraźnie ograniczonej przestrzeni, podlegającej intensywnej „obróbce” kulturowej [Szacki 1990: 25–26]. Przyjęcie takiej postawy badawczej do praktyki muzealnej – przekonywał – pozwoliłoby na „poznanie i zrozumienie przedmiotu” zanim się go pozbawi kontekstu, w którym funkcjonował [tamże]. Należy dodać, że pomysł ten był efektem prowadzonych wówczas

¹² Zapis rozmowy znajduje się w archiwum autorki.

w środowisku muzealników dyskusji wokół zagadnień pozyskiwania zbiorów, ale nic nie stracił na swojej aktualności. Można jedynie dodać/uzupełnić, że owa „pełna inwentaryzacja” powinna dotyczyć nie tylko „poznania i zrozumienia przedmiotu”, ale także działań człowieka (ich różnorodnych form i przejawów) czy wydarzeń, które on inicjuje i/lub w nich uczestniczy. Ich rejestrowanie zaś możliwe dzięki nowoczesnej technice – stanowić powinno równoważny element zbioru muzealnego. Tu powraca więc pomysł wykorzystania idei muzeum wirtualnego i muzeum wyobraźni jako składowych muzeum tradycyjnego.

Relacje: muzea etnograficzne – etnologia akademicka

Moim zdaniem zagadnienie to ma dwa oblicza, choć z pewnością zazębiające się ze sobą. Jedno dotyczy sfery kontaktów muzeum i jednostek naukowo-badawczych, a drugi kontaktów personalnych, a szczególnie tych dotyczących pracowników muzeum i studentów. I tak, w odniesieniu do pierwszego oblicza uważam, że relacje muzeów etnograficznych i etnologii akademickiej powinny opierać się na zasadach wymiany myśli i doświadczeń, a także współpracy. Obydwie bowiem instytucje: muzeum i uniwersytet/institut mogą na tym zyskać. To samo tyczy się prowadzonych badań, które mogłyby być prowadzone wspólnie, a kończyć się wspólnymi raportami czy analizami. Zwracała na to uwagę Cezaria Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutzowa, podkreślając, że takie współdziałanie jest potrzebne, by:

z jednej strony Muzeum nie zmartwiało, z drugiej zaś, ażeby etnografowie-książkownicy również nie kamienieli w fikcjach mózgowych [Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutzowa 1933: 94–95, za: Engelking 2008: 2].

Notabene, te wspólne działania już istniały, tak było w początkach kształtowania się dziedziny naukowej, jaką jest etnologia/antropologia. Owa współpraca czy też połączenie poddane zostało próbie po II wojnie światowej. Wówczas

etnologia stała się uniwersytecką dziedziną nauki, zapominając o zgromadzonych zbiorach, pozostawiła je samym sobie [Kirshenblatt-Gimblett 2011: 125].

Ta sytuacja dotyczyła jednak przede wszystkim etnologii uprawianej poza granicami Polski, w której owo rozłączenie uwidoczni się dopiero w latach 80. XX wieku. Wydaje mi się jednak, że czas zmienić tę sytuację,

tym bardziej że można wskazać ciekawe efekty takich wspólnych działań, co starałam się pokazać na przykładzie Muzeum Etnograficznego w Neuchâtel.

Drugi rodzaj relacji, nazwany przeze mnie personalnym, odnosi się do kontaktów, będących efektem indywidualnie podejmowanej współpracy. Jej początkiem nierzadko były i są praktyki muzealne. Uważam, że dawny obowiązek odbycia takich praktyk, a teraz możliwość/wybór, jest ważnym elementem w edukacji etnologicznej i powinien być w niej nadal obecny. Oczywiście zależne jest to od chęci i zaangażowania obydwu stron, ale sądzę, że nietrudno dostrzec pozytywne strony takiej formy edukacji. W tym kontekście chciałabym podzielić się swoim doświadczeniem związanym ze współpracą z pracownikami muzeum.

Pamiętam, że kiedy pierwszy raz pojawiłam się w pokoju pracowników merytorycznych Państwowego Muzeum Etnograficznego – przysłałam zachęconą przez koleżankę, by poznać „coś nowego”. Dla mnie to nie do końca była nowość, w liceum bowiem należałam do Klubu Miłośników Muzeum Narodowego i uczestniczyłam w organizowanych tam spotkaniach oraz jako wolontariuszka pilnowałam ekspozycji. W Państwowym Muzeum Etnograficznym byłam jednak po raz pierwszy. Trafiłam wówczas do działu pozaeuropejskiego, a opiekunem mojego wolontariatu został pan Marek Sztrantowicz. W trakcie naszej współpracy przede wszystkim uczyłam się przedmiotów, znajdujących się w kolekcji azjatyckiej (wiele godzin spędziłam w magazynie), przyswajałam zasady zakładania kart muzealnych, a także miałam szanse uczestniczenia w tworzeniu scenariuszy wystaw oraz ich realizacji¹³. Muszę dodać, że brałam udział w przygotowywaniu wystawy zarówno w dużej jednostce muzealnej, jaką jest Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie, dysponujące ekipą techniczną i stelażem wystawienniczym czy oświetleniem, jak i w małej jednostce (np. w Muzeum Ziemi Rawskiej), która takimi środkami nie dysponowała i w której przygotowanie wystawy uzależnione było od pomysłowości jej twórców. Możliwość wzięcia udziału w tych pracach – nie tylko w charakterze obserwatora, ale i członka ekipy przygotowującej wystawę, pozwoliło mi zobaczyć, na czym polega praca

¹³ *Sztuka naskalna Buszmenów* (XI 1991 roku – I 1992 roku; komisarz: Jolanta Koziorowska); *Homo Fumens* (III 1993 rok; komisarz: Jolanta Koziorowska); *Tradycyjne stroje ludów Południowej Afryki* (III–IV 1993 roku; komisarz: Marek Sztrantowicz; wystawa w Muzeum Regionalnym w Rawie Mazowieckiej); *Jumbo Kenia* (VII 1993 rok; komisarz: J. Koziorowska; także w muzeach regionalnych w Żyrardowie, Kozienicach, Zielonce k. Warszawy); *Kobiety Czarnej Afryki* (VI–VIII 1995 rok; komisarz: J. Koziorowska).

konceptyjna, ile informacji trzeba zebrać zanim powstanie scenariusz wystawy, jak wybiera się przedmioty, które będą ilustrowały realizowany temat, wreszcie – jak odnajdują się one w przygotowanej specjalnie dla nich scenarii wystawy.

Jestem przekonana, że te doświadczenia stanowią nie tylko element wspomnień z młodości, ale także miały wpływ na kształtowanie mojej postawy etnologa.

Bibliografia

- Antoniuk Patrycja
2012: *Ustawa o muzeach. Komentarz*, Warszawa: LEX. Wolters Kluwer business Sp. z o.o. Bal Mieke.
2005: *Dyskurs muzeum*, przeł. M. Nitka, [w:] *Muzeum Sztuki. Antologia*, red. M. Popczyk, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS.
- Barańska Katarzyna
2004: *Muzeum etnograficzne. Misje, struktury, strategie*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Barański Janusz
2010a: *Dyskurs gęsty w poszukiwaniu interpretatywnej teorii przedmiotu muzealnego*, [w:] *Etnologia i okolice. Eseje antyperyferyjne*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
2010b: *Muzeum etnograficzne XXI wieku*, [w:] *Etnologia i okolice. Eseje antyperyferyjne*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Engelking Anna
2008: *Z dziejów wileńskiego ośrodka etnograficznego w dwudziestoleciu międzywojennym: w stronę profesjonalnych badań terenowych pogranicza polsko-litewsko-białoruskiego*, Suwałki, s. 1–27 [tekst wygłoszony na konferencji pt. *Badania etnograficzne na pograniczu polsko-litewsko-białoruskim w drugiej połowie XX wieku*, Suwałki, 18–20.09.2008; złożony do druku].
- Folga-Januszewska Dorota
2008: *Muzeum: definicja i pojęcie czym jest muzeum dzisiaj*, „Muzealnictwo”, nr 49.
- Jaworska Magdalena
1996: *Muzeum etnograficzne z dziesięcioletnim wyprzedzeniem*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty”, nr 1–2, s. 54–65.

- Malraux André
2005: *Muzeum Wyobraźni*, przeł. A. Dziadek, [w:] *Muzeum Sztuki. Antologia*, red. M. Popczyk, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS.
- *La différence*
1995: *La différence*, Texpo 2, Musée d'ethnographie Neuchâtel.
- Ogawa Yoko
2012: *Muzeum ciszy*, przeł. A. Horikoshi, Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- Pomian Krzysztof
2006: *Historia. Nauka wobec pamięci*, Lublin: Wydawnictwo: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Szacki Piotr, Święch Iwona
1990: *Badania inwentaryzacyjne: założenia i realizacja*, „Rocznik Muzealny – Włocławek”, t. III.
- Szczerski Andrzej
2005: *Kontekst, edukacja, publiczność muzeum z perspektywy „Nowej muzeologii”*, [w:] *Muzeum Sztuki. Antologia*, red. M. Popczyk, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS.
- *Ustawa o muzeach*
2007: *Ustawa z dnia 29 czerwca 2007 r. o zmianie ustawy o muzeach*, [w:] *Dziennik Ustaw*, Nr 136, poz. 956.
- Wieczorkiewicz Anna
2001: *Mowa słów i mowa rzeczy (o retoryce wypowiedzi muzealnej)*, [w:] *Praktyki opowiadania*, red. B. Owczarek, Z. Mitosek, W. Grajewski, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS.
- Vergo Paul
2005: *Milczący obiekt*, przeł. A. Łyda, [w:] *Muzeum Sztuki. Antologia*, red. M. Popczyk, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS.

Netografia

- http://icim.museum/fileadmin/user_upload/pdf/; dostęp: 14 października 2012 r.
- www.porthos.com.pl; dostęp: 26.11.2012 r.
- www.virtualshoemuseum.com; dostęp: 26 listopada 2012 r.