

ETNOGRAFIA W MUZEUM IDEE, DROGI, TROPY



MUZEUM ROLNICTWA IM. KS. KRZYSZTOFA KLUKA
POLSKIE TOWARZYSTWO LUDOZNAWCZE

ETNOGRAFIA W MUZEUM

IDEE, DROGI, TROPY

Muzeum Rolnictwa im. ks. Krzysztofa Kluka
Polskie Towarzystwo Ludoznawcze

ETNOGRAFIA W MUZEUM IDEE, DROGI, TROPY

REDAKCJA NAUKOWA
Anna Weronika Brzezińska
Mariola Tymochowicz

Ciechanowiec – Wrocław
2025

Redakcja naukowa: Anna Weronika Brzezińska, Mariola Tymochowicz
Redakcja językowa: Piotr Makolągwa
Recenzenci: Magdalena Kwiecińska, Filip Wróblewski

Projekt okładki: Monika Herman
Fotografia na okładce: Artur Warchala
Skład i łamanie: Monika Herman

Copyright by Muzeum Rolnictwa im. ks. Krzysztofa Kluka,
Polskie Towarzystwo Ludoznawcze and authors

Wydawcy:
Muzeum Rolnictwa im. ks. Krzysztofa Kluka
ul. Pałacowa 5
18-230 Ciechanowiec
www: <https://www.muzeumrolnictwa.pl>
e-mail: info@muzeumrolnictwa.pl

Polskie Towarzystwo Ludoznawcze
ul. Muchoborska 18 (Budynek GAMMA WPT S.A.)
54-424 Wrocław
www: [www: www.ptl.info.pl](http://www.ptl.info.pl)
e-mail: ptl@ptl.info.pl

PTL ISBN 978-83-64465-81-9
Muzeum ISBN 978-83-62374-66-3

SPIS TREŚCI

Anna Weronika Brzezińska, Mariola Tymochowicz, <i>Wprowadzenie</i>	7
--	---

Część I. Muzea, ekspozycje i praktyka kolekcjonerska

1. Jan Święch, <i>Czy etnografię będziemy uprawiali tylko w muzeach etnograficznych?</i>	13
2. Katarzyna Waszczyńska, <i>Nielatwa koegzystencja. Muzea regionalne a kolekcjonerzy etnografików na Kurpiowszczyźnie</i>	23
3. Elżbieta Jodłowska, „ <i>Muzeum wyobraźni</i> ” Gumercinda Garcia Alvarona jako andyjska kosmowizja	35
4. Agnieszka Grabowska, Małgorzata Kunecka, <i>Czy potrzebne są katalogi zbiorów? Kwerendowanie tematyczne – nowy sposób opracowywania kolekcji muzealnych na podstawie doświadczeń z opracowywania katalogu zbiorów „Dzieciństwo” w Państwowym Muzeum Etnograficznym w Warszawie</i>	51
5. Piotr Mańkowski, Wojciech Połeć, <i>Narzędzia do obróbki drewna. Sposoby pokazania rozwoju technologii obróbki drewna na wystawie w muzeum</i>	57

Część II. Projekty, inicjatywy, działania, zadania i plany

1. Wojciech Mielewczyk, <i>Dokumentowanie kultury tradycyjnej i jej przemian w Muzeum Narodowym Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego w Szreniawie</i>	67
2. Izabela Okręglicka, <i>Rola etnografii w ochronie niematerialnego dziedzictwa kulturowego. Przypadek Muzeum Krakowa</i>	77
3. Piotr Czepas, Michał Świercz, Anna Smolińska, <i>Między tradycją a nowoczesnością – badania etnograficzne we wsi Łęka 60 lat później</i>	89
4. Barbara Chlebowska, <i>Zarys części projektu badawczego „Łęka” poświęconej obrzędowości ślubnej i weselnej</i>	101
5. Stanisław Remiszewski, <i>Staroobrzędowcy w Polsce – pomiędzy retrospekcją a antropologią zastaną. Obserwacja uczestnicząca i jej znaczenie w utrwaleniu kodu kulturowego</i>	105

Część III. Problemy i możliwości

1. Wojciech Połeć, Piotr Mańkowski, <i>Pamięć mimetyczna, dziedzictwo kulturowe, nowe technologie i nowe możliwości dla muzeum etnograficznego</i>	115
2. Magdalena Fołta, Janusz Radwański, „ <i>Czy wyraża pani zgodę...</i> ”. <i>Etnograf-muzealnik w terenie po RODO i pandemii</i>	125

Część IV. Opinie

1. Damian Danak, <i>Ekspozycje etnograficzne – notatki z terenu</i>	137
---	-----

WPROWADZENIE

W 2023 roku została podpisana umowa o współpracy pomiędzy Polskim Towarzystwem Ludoznawczym a Muzeum Rolnictwa im. ks. Krzysztofa Kluka w Ciechanowcu. Filarem naszej współpracy ma być wymiana doświadczeń w zakresie działalności naukowej oraz wzajemne wspieranie się w organizowaniu działań zmierzających do integrowania środowiska, które w swojej aktywności zawodowej i popularyzatorskiej zajmuje się muzealnictwem. Jednym z ważniejszych celów PTL jest popularyzacja wiedzy o kulturze ludowej i współczesnej wsi oraz miast wśród szerokiej publiczności poprzez organizację wykładów, wystaw, warsztatów, konferencji. Dlatego też chętnie współpracujemy z instytucjami świata nauki oraz kultury, w tym muzeami, aby promować dziedzictwo kulturowe w szerszym kontekście międzynarodowym. Współpraca z Muzeum Rolnictwa w Ciechanowcu zapoczątkowała nowy cykl konferencji organizowanych co dwa lata, poświęconych muzealnictwu etnograficznemu.

Nasz wybór kooperacji z Ciechanowcem nie był przypadkowy. Jest to bowiem instytucja, która podejmuje bardzo szeroki zakres działań muzealnych, w tym gromadzenie, zachowywanie i popularyzację dziedzictwa związanego z rolnictwem, etnografią oraz historią wsi i życia codziennego na terenach wiejskich. Działalność muzeum obejmuje zatem różnorodne aspekty historii rolnictwa, rzemiosła, technik rolnych oraz tradycji kulturowych wsi polskiej, ze szczególnym uwzględnieniem regionu Podlasia. Muzeum posiada dużą kolekcję dawnych narzędzi rolniczych, maszyn, pojazdów, sprzętów gospodarskich, a także eksponaty związane z hodowlą zwierząt i uprawą ziemi. Zgromadzone zasoby ukazują jak zmieniał się rolnictwo na przestrzeni wieków. Na terenie muzeum znajduje się skansen, który prezentuje dawne zabudowania wiejskie Południowego Podlasia, w tym chałupy, stodoły, spichlerze, młyny, kuźnie i inne budynki gospodarcze. Obiekty te przedstawiają typową architekturę wiejską i ich wyposażenie, przedmioty codziennego użytku, jak i te odświętne. W centralnym miejscu przestrzeni skansenowskiej jest imponujący zabytkowy pałac z XVIII wieku, wybudowany w stylu późnobarokowym, a następnie rozbudowany w XIX wieku w stylu klasycystycznym. Początkowo należał do rodu Starzeńskich, a później przeszedł w ręce innych szlacheckich rodzin. Również ten obiekt w części prezentuje dawne życie rodziny ziemiańskiej. Etnograficzna działalność muzeum dotyczy ponadto tradycyjnych strojów, rękodzieła oraz obyczajów i rytuałów związanych z życiem wsi. Warto dodać, że integralną częścią Muzeum Rolnictwa w Ciechanowcu jest jedna z największych w Polsce kolekcja pisanek, obejmująca ponad 2000 eksponatów z całego świata. Zbiory te są systematycznie poszerzane dzięki darom od artystów, kolekcjonerów oraz pasjonatów kultury ludowej. Muzeum w tym zakresie aktywnie współpracuje z twórcami ludowymi z Polski, jak i z zagranicy, aby wzbogacać swoje zbiory o nowe eksponaty. Kolejnym wyróżnikiem tej placówki jest dział poświęcony zielarstwu i lecznictwu ludowemu, co stanowi odniesienie do postaci ks. Krzysztofa Kluka, patrona muzeum, który był znanym botanikiem, badaczem flory i autorem książek o rolnictwie i przyrodzie. Muzeum w ciągu roku organizuje liczne wydarzenia w tym wystawy tematyczne, warsztaty, pokazy dawnych prac rolniczych, jak również imprezy kulturalne i edukacyjne, takie jak festiwale, jarmarki czy dożynki, promujące tradycje rolnicze i folklor. Jest również ważnym miejscem edukacji i badań nad przeszłością i rozwojem rolnictwa oraz historią wsi i małych miasteczek.

Muzeum Rolnictwa w Ciechanowcu posiada bardzo dobrze przygotowaną infrastrukturę konferencyjną, dlatego też pracownicy organizują liczne sesje naukowe o tematyce historycznej, etnograficznej, regionalnej,

czy dotyczące aspektów społeczno-politycznych dawnej Polski. Naszą współpracę chcielibyśmy zacieśnić właśnie w tym zakresie, czyli organizacji spotkań poświęconych muzealnictwu etnograficznemu, które stoi przed wieloma wyzwaniami związanymi z dynamicznie zmieniającym się światem oraz rosnącymi oczekiwaniami zwiedzających. Współczesne muzea etnograficzne muszą balansować pomiędzy zachowaniem tradycji a adaptacją do nowoczesnych technologii i oczekiwań odbiorców. Muszą znaleźć sposoby na zaangażowanie współczesnej publiczności, jednocześnie chroniąc dziedzictwo kulturowe przed zapomnieniem. W ostatnich latach zmieniono sposób prezentowania wystaw, obszary i tematy badań, a także powiększona została tematyka pozyskiwanych eksponatów, która odnosi się już do 2 połowy XX wieku i współczesności. Przeobrażeniom i zwiększeniu uległy działania edukacyjne, promocyjne oraz koniecznością stało się pozyskiwanie środków grantowych na tworzenie nowych ekspozycji, zakup obiektów, ale także na realizację badań, które zawsze stanowiły istotny element pracy etnologów i antropologów.

Podczas planowanych cyklicznie spotkań dedykowanych muzealnikom, pracownikom innego typu instytucji kultury, pasjonatom dziedzictwa będą prezentowane aktualne wyniki badań prowadzonych w ośrodkach badawczych i instytucjach kultury. Niebagatelną rolę w integracji tych dwóch instytucji nauki i kultury odgrywa Sekcja Muzeologiczna, która została powołana 11 lutego 2014 roku przy Zarządzie Głównym PTL. Celem Sekcji jest m.in. „stworzenie forum dyskusyjnego dotyczącego tak polskich muzeów (ich zadań, zasad i sposobów finansowania, zakresów merytorycznych, zadań konserwatorskich i innych tematów związanych z działalnością podstawową muzeum), jak teorii i badań muzeologicznych”¹. Mamy nadzieję, że pierwsze spotkanie, które miało miejsce w dniach 20–21 kwietnia 2023 roku w Ciechanowcu spełniło ten postulat i pozwoliło na zacieśnienie więzi pomiędzy środowiskami reprezentowanymi zarówno przez Towarzystwo, jak i Muzeum.

Aby wzajemnie rozpoznać swoje oczekiwania, sformułowany temat naszego pierwszego spotkania został zakreslony w taki sposób, by móc dokonać swego rodzaju przeglądu stanowisk dotyczących statusu etnografii rozumianej jako specyficzny ogląd świata i dokumentowania zjawisk społeczno-kulturowych. Organizatorzy spotkania w Ciechanowcu podzielają pogląd, że w ciągu ostatnich lat etnografia (zwłaszcza ta „uprawiana” przez muzea i w muzeach) bywa postrzegana przez pryzmat stereotypu, który określa ją jako dyscyplinę związaną z przeszłością kultury ludowej i wiejskiej. Cezurą czasową dla badań i budowania ekspozycji muzealnych nadal pozostaje połowa XX wieku, co powoduje utożsamianie jej ze „skansenem muzealnym”, kojarzonym jedynie w pejoratywny sposób jako coś minionego, „przaśnego”, uogólnionego i przekazującego zafałszowany wizerunek przeszłości. Jednocześnie rozwija się nurt badań nastawionych na etnografię dokumentującą przejawy współczesnej kultury ludowej. Badania te skupiając się na przemianach i nowych funkcjach wykorzystują z powodzeniem nowe metody badawcze oparte na współpracy, współuczestnictwie i aktywnej partycypacji. Wobec takich założeń konieczne jest tworzenie forum wymiany doświadczeń dla praktyków i teoretyków, osób związanych z ośrodkami akademickimi i instytucjami kultury, naukowców oraz animatorów kultury i liderów społeczności lokalnych.

Osobom uczestniczącym w spotkaniu postawiono kilka pytań, na które starali się odpowiedzieć. Efektem tych wielowątkowych i ożywionych dyskusji jest niniejszy tom, w którym prezentujemy czternaście tekstów przygotowanych przez badaczki i badaczy reprezentujących instytucje z całego kraju. Symbolem naszego spotkania było także zwiedzanie Centralnego Magazynu Zbiorów Muzeum Rolnictwa im. Ks. Krzysztofa Kluka w Ciechanowcu. Ta ogromna inwestycja jest jedną z bardziej nowoczesnych i symbolicznych, jakie zrealizowano w ostatnich latach w muzealnictwie (zwłaszcza tym opartym na etnografii). Wielka, innowacyjna i dobrze zorganizowana przestrzeń zapewnia świetne warunki do przechowywania artefaktów muzealnych, zróżnicowanych pod względem materiału z jakiego zostały wykonane, gabarytów oraz tematyki. Znajdują się tam także specjalistyczne pracownie konserwacji prewencyjnej i aktywnej, stolarnia i warsztat mechaniczny, pracownia digitalizacji zbiorów, serwerownia, pomieszczenia biurowe i socjalne. Jest tam przestrzeń do działań edukacyjnych i naukowych.

Ważną częścią konferencji była debata pt. *Co będzie dalej z „etnografią w muzeum”?*, do udziału w której zaproszenie przyjęli: Monika Dudek (dyrektorka Muzeum Etnograficznego im. Seweryna Udzieli w Krakowie), dr Arkadiusz Jełowicki (kustosz dyplomowany z Muzeum Narodowego Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego w Szreniawie), prof. dr hab. Jan. Świąch (z Uniwersytetu Jagiellońskiego) oraz Robert Zydel

¹ Cele i działalność Sekcji Muzeologicznej przy ZG PTL: <https://ptl.info.pl/o-ptl/struktura/sekcje/92,Sekcja-muzeologiczna.html> (dostęp 15.09.2024).

(ówczesny dyrektor Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie). Poruszone w trakcie ożywionej dyskusji wątki pokazały, że katalog problemów współczesnego muzealnictwa etnograficznego jest duży: od problemów z kolekcjonerstwem, włącznie z tym jakiego rodzaju eksponaty powinny być gromadzone (czy tylko te z zakresu kultury tradycyjnej i pozaeuropejskiej, czy odnoszące się do współczesnej kultury wsi i miast); poprzez opracowywanie zasobów, w tym tworzenie specjalistycznych inwentarzy tematycznych umożliwiających właściwe porządkowanie i opracowywanie zgromadzonych eksponatów oraz jakiego rodzaju oprogramowania najlepiej się sprawdziły w tego typu pracach. Podjęto także temat problemów związanych z koniecznością konserwacji eksponatów i brakiem specjalistów w tym zakresie w wielu muzeach. Istotne okazały się zagadnienia: redefiniowania celów statutowych poszczególnych instytucji muzealnych, budowania grup odbiorców i konieczności odpowiadania na ich potrzeby. Podjęty został temat zarządzania zespołem pracowników muzealnych, a także zauważono konieczność dokonywania restrukturyzacji muzeów pod zakres działalności merytorycznej. Jednym z poruszanych wątków była partycypacja społeczna rozumiana jako współpraca muzeów z otoczeniem społeczno-gospodarczym, stałe monitorowanie potrzeb i możliwości tego otoczenia oraz możliwości współpracy w zakresie budowania oferty muzealnej. Myślimy, że będzie to temat kolejnego spotkania w gościnnych progach ciechanowieckiego muzeum.

Anna Weronika Brzezińska, Mariola Tymochowicz
Poznań – Lublin, wrzesień 2024 roku

CZĘŚĆ I.
MUZEA, EKSPOZYCJE
I PRAKTYKA KOLEKCJONERSKA

CZY ETNOGRAFIĘ BĘDZIEMY UPRAWIALI TYLKO W MUZEACH ETNOGRAFICZNYCH?

Wprowadzenie

Muzea etnograficzne w swoich początkach, przypadających na drugą połowę XIX w., dokonały rewolucyjnych zmian w filozofii kolekcjonerstwa i wystawiennictwa. Pochyliły się one bowiem nad pomijanym wcześniej w praktyce muzealnej dokumentowaniem niezwykłości codziennej ludzkiej egzystencji, nieelitarniej warstwy społecznej – chłopstwa. Sens wspomnianych praktyk muzealnych podbudowywał wielki ogólnoeuropejski ruch regionalny (Bujak 1971: 76–108). Dodać należy, że rozwój polskiego muzealnictwa etnograficznego w drugiej połowie XIX w. nie mógłby zaistnieć bez intelektualnego wsparcia ośrodków akademickich i kształtującej się dyscypliny naukowej – etnografii. Utworzenie bowiem tego typu placówek we wspomnianym okresie, bez uwierzytelniającego akademickiego wykładu, skazane byłoby w najlepszym przypadku, na działania określane jako „nieszkodliwe dziwactwo”. Każda zatem szkoła czy kierunek w etnografii oddawały na rzecz muzealnictwa etnograficznego część aktywności naukowej, wyrażającej się m.in. w proponowaniu modelowych projektów muzeów etnograficznych – wytycznych kolekcjonerskich, wystawienniczych oraz pracy naukowej (Świąch, Tubaja 2001: 135–142).

Wspólna droga

Przypomnijmy zatem, że pierwsze samodzielne muzeum etnograficzne na ziemiach polskich powstało w 1888 r. w Warszawie. Głównym inicjatorem powołania tej placówki był Jan Karłowicz, który podobnie jak Stanisław Ciszewski – pierwszy kustosz muzeum i jednocześnie pierwszy w kraju profesor etnografii, swoje badawcze działania i interpretacje zjawisk kulturowych, podporządkowali kierunkowi ewolucjonistycznemu, w szczególności zaś, wykładowi niemieckiego etnologa Adolfa Bastiana (Bujak 1975: 39–41). Nie ulega też wątpliwości, że pierwsze ekspozycje interesującego nas muzeum, wzorowane były na realizacjach Königliches Museum für Völkerkunde w Berlinie, którego założycielem był Bastian, i u którego praktykował kilka lat Ciszewski.

W chwili otwarcia warszawskiego Muzeum Etnograficznego, trzon jego kolekcji stanowiły zbiory krajowe. Dla ewolucjonistycznej kreacji niezbędne były obiekty kultur „egzotycznych”. One bowiem, stanowiły podstawę do szerszej prezentacji ciągów rozwojowych wybranych elementów kultury w możliwie najszerszym zasięgu przestrzennym. W efekcie licznych zabiegów kolekcjonerskich, już w 1905 r. krajowe zbiory stanowiły jedynie 20% całości kolekcji (Bujak 1975: 42). Natomiast ekspozycja muzealna przypominała bardziej magazyn demonstracyjny w dzisiejszym rozumieniu tego określenia i prezentowała ciągi rozwojowe obiektów pochodzących z różnych stron świata. Dobór obiektów do takich prezentacji był właściwie dowolny, nastawiany raczej na intrygowanie zwiedzających niezwykłością formy, niż na prezentację konkretnej konceptualizacji zjawiska kulturowego (Bujak 1975: 49).

Owa odtwórcza formuła ekspozycyjna Muzeum Etnograficznego w Warszawie zmienia się diametralnie w 1921 r., kiedy to kierownictwo placówki obejmuje Eugeniusz Frankowski. Ten uznany etnograf oraz muzeolog – zwolennik kierunku kulturowo-historycznego w etnologii (Kutrzeba-Pojnarowa 1963: 425–435), zaproponował nową koncepcję wystawy, opartej o modelowe wręcz wyłożenie wizji kreowania kultury przez

¹ Kontakt: jan.swiech@uj.edu.pl.

wspomniany naukowy wykład (Dziekoński 1963: 566–568). I tak oficjalnie hasło nowo otwartej wystawy brzmiało: „Aby zrozumieć i poznać kulturę ludu polskiego, należy poznać i zrozumieć kulturę całego świata”. W tym celu Frankowski pogrupował i uszeregował eksponaty na wystawie w ten sposób, aby uzyskać z jednej strony monograficzne ujęcie poszczególnych zagadnień w kraju, z drugiej zaś, aby ten zasadniczy wątek ciągnął się wzdłuż całej wystawy prezentującej również obiekty z innych części świata. Stelaż stanowiły szafy. Na półkach jednej z nich, w linii pionowej, umieszczone były obiekty pochodzące z różnych regionów etnograficznych Polski; w szafach stojących obok, prezentowano natomiast okazy z innych regionów świata, posiadające analogiczne cechy funkcji. Sam Frankowski konstatował zalety ekspozycji następująco:

Pragnąc na przykład zapoznać się z garncarstwem, znajduje się wszystkie te okazy skupione na tym samym poziomie. Dzięki takiemu układowi z łatwością można dokonać przeglądu całego dorobku kulturowego i wyróżnić cechy znamienne dla poszczególnych dzielnic. Dzbany ze względu na swój kształt, zostały umieszczone na półkach w połowie wysokości szaf. Zwrócone dziobkiem w jednym kierunku, zestawione z uwzględnieniem pokrewieństwa typu, kształtu, polewy, ozdoby, warsztatu, gdzie zostały wykonane, umożliwiają najsłabszą analizę różnic profilu. Wychodząc z dzieła polskiego do obcego, (...) odnajdujemy na tym samym poziomie szaf wyroby garncarskie oraz odpowiednie im, rozwojowo poprzedzające naczynia z tykwy, z łupiny i kokosu, z rogu, z muszli itp. Służące do tego samego użytku u ludów z różnych części świata. Na odrębnych tablicach została zobrazowana technika garncarstwa ludowego u nas, oraz innych ludów ziemi. W myśl tej idei zespół przedmiotów muzealnych, fotografii życia i opisów może dać pojęcie o całokształcie zagadnienia, pokazać np. sztukę garncarską jako dorobek cywilizacyjny w jego najróżniejszych przejawach u ludów całego świata, zaznaczając przynależność naszego garncarstwa do wielkich kompleksów ogólnoludzkich, oraz wykazać cech charakterystyczne, tworzące znamiona naszej odrębności grupowej (Frankowski 1926: 55–56).

Przytoczony przykład, dotyczący garncarstwa to tylko jeden z elementów interesującej nas wystawy. W podobny sposób eksponowano obiekty z zakresu gospodarki podstawowej, obrzędów, budownictwa, sztuki, itp.

O ile nowatorska koncepcja Eugeniusza Frankowskiego eksponowania kultury ludowej nie znalazła naśladowców w Polsce, przede wszystkim ze względu na ubogie zbiory większości placówek etnograficznych, o tyle wzorowały się na niej muzea etnograficzne w krajach Europy Zachodniej, dysponujące odpowiednio bogatymi zbiorami. Stanowi ona zatem istotny wkład w rozwój pawilonowych ekspozycji etnograficznych w skali europejskiej, zaś Muzeum Etnograficzne w Warszawie zyskało wówczas status czołowej tego typu placówki Starego Kontynentu (Dziekoński 1963: 569).

Na szczególną uwagę i przypomnienie zasługują również trzy polskie projekty wzorcowych modeli pawilonowych muzeów etnograficznych. Powstały one w trzech pierwszych dekadach XX w. i wspólną ich cechą była programowa deklaracja o naukowym charakterze tych placówek, czego konsekwencją było: tworzenie kolekcji, profilaktyka konserwatorska, opracowanie naukowe zbiorów, prowadzenie badań, tworzenie ekspozycji i programów edukacyjnych, miały być pochodną działalności naukowej. Koncepcje te miały ogromny wpływ na kształtowanie się krajowego muzealnictwa etnograficznego, ale podkreślić należy również ich oddziaływanie na obraz tego typu muzeów w krajach słowiańskich.

Pierwszy w polskim muzealnictwie wzorcowy model muzeum etnograficznego przedstawił w 1913 r. Bronisław Piłsudski. Był to memoriał w sprawie urządzenia działu ludoznawczego w Muzeum Tatrzańskim w Zakopanem, skierowany do Zarządu tej placówki (Piłsudski 1914–1921: 147–188). Już w preambule tego wyjątkowo starannie przygotowanego dokumentu jednoznacznie zaznaczono, że: „Muzeum musi być instytucją naukową, stojącą na poziomie współczesnej wiedzy pracownią, w której mogliby zawodowi etnografowie pracować nie dorywczo, ale systematycznie nad wszechstronnym poznaniem ludu podhalańskiego” (Piłsudski 1914–1921: 153). Ową naukowość musi podbudowywać: specjalistyczna biblioteka, archiwum, katalog kart naukowych obiektów oraz fotografii i materiałów terenowych, ponadto sprzęt fotograficzny, sprzęt antropometryczny, a także fonograf. B. Piłsudski opracował też, pierwszą w polskim muzealnictwie, kartę katalogu naukowego z komentarzem w jaki sposób ma być ona opracowywana. Sporo uwagi poświęcono profilaktyce i praktyce konserwatorskiej obiektów. Wymienione powyżej pryncypia miały być podstawą do budowania podhalańskiej etnograficznej kolekcji w postaci 28. działów-zagadnień grupujących przedmioty konieczne dla perspektywy historycznej, społecznej, obyczajowej i geograficznej, uwzględniając również (co warto podkreślić) kontekst etniczny – zamieszkujących Podhale ludności romskiej i żydowskiej. W końcu bardzo dokładnie określono zasadę budowania ekspozycji stałej oraz wystaw czasowych, które miały być realizowane kolejno przez mieszkańców poszczególnych gmin Podhala aby „opowiedzieli” o swo-

jej swojskości kulturowej (sic! to przecież formuła muzeum partycypacyjnego). Muzeum miało być miejscem edukacji i spotkań, których celem była nie tylko nauka o przeszłości, ale i o przyszłości Podhala. Wyniki badań zaś, miały być publikowane w periodyku – „Podhalańskim Roczniku Naukowym”, którego dokładny projekt przygotował B. Piłsudski w 1915 r. (Piłsudski 1915: 1–4, maszynopis Arch. MT w Zakopanem).

Wczytując się w znakomity projekt B. Piłsudskiego – działu etnograficznego w Muzeum Tatrzańskim w Zakopanem, nabiera się przekonania, że wyprzedził on koncepcje tzw. „nowej muzeologii”, do której tak często odwołują się muzeolodzy w Polsce od blisko osiemdziesięciu lat².

Drugi wzorcowy model muzeum etnograficznego opracował i opublikował w 1928 r. Kazimierz Moszyński (Moszyński 1928: 1–78). Propozycja ta kierowana była zasadniczo do środowiska regionalistów, którego potencjał organizacyjny dostrzegał i cenił K. Moszyński pisząc: „Spośród tych wszystkich korzyści jakie regionalizm powinien oddać etnografii, tworzenie zbiorów regionalnych na prowincji może stać się najważniejszą” (Moszyński 1925: 11–16). Ten najwybitniejszy badacz Słowiańszczyzny, zdając sobie sprawę, że inicjatywa utworzenia muzeum regionalnego i gromadzenia zbiorów będzie najczęściej prowadzona przez niewykształconych, etnografów – amatorów w preambule interesującego nas opracowania, prezentuje znakomity wykład na temat, czym jest etnografia i jakie naukowe procedury obowiązują przy doborze obiektów do kolekcji i ich opisie. Wskazuje też na konieczność tworzenia przy tych placówkach bibliotek oraz archiwów. Z niezwykłą precyzją przedstawiono też zespoły obiektów, które miały dokumentować 15 działów kultury materialnej, duchowej i społecznej, niezbędnych do ekspozycyjnej prezentacji kultury określonego regionu etnograficznego. Jak już wspomniano, ów wzorcowy model kierowany był zasadniczo do muzeów regionalnych i stał się podstawą organizacji większości muzeów i działów etnograficznych oraz ich prezentacji wystawienniczych w kraju w okresie przed- i powojennym (Znamierowska-Prüfferowa 1968: 419–450).

Kolejny model etnograficznego muzeum przedstawiła, a następnie rozwinęła Cezaria Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutz-Jędrzejewiczowa (Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutz-Jędrzejewiczowa 1926: 1–28, 1933: 75–98). Ta nowatorska w działaniach placówka podzielona została na dwie strefy. Pierwsza, określana mianem „muzeum laboratorium”, przeznaczona była zasadniczo dla studentów i uczonych, badających zgromadzone obiekty i rozpoznających za ich pomocą fenomeny kultury. Druga strefa, nazwana „muzeum demonstracyjnym”, dedykowana była szerokim kręgom odbiorców. Organizowano w niej tematyczne wystawy czasowe, obrazujące specyficzny rodzaj typologii etnograficznej, opartej na studiowaniu stosunków zachodzących między twórczym, techniką wytwórczą, kształtem i funkcją ideologiczną przedmiotów w kontekście ich własnej historii, łańcucha przemian strukturalnych, tworzenia filiacji typów, narastania nowych i ginięcia starych wartości. Dla naszych rozważań ważniejsza jest pierwsza sfera. Była ona bowiem miejscem głębokiej refleksji nad nowymi wykładniami z zakresu teorii kultury. „Muzeum laboratorium” zakładało ścisłą współpracę muzealników z pracownikami akademickim, rotacyjną wymianę kadr, możliwości zdobywania stopni naukowych, a wszystko po to, aby jak podkreślała to Jędrzejewiczowa: „Słowem, chcąc, ażeby z jednej strony Muzeum nie zmartwiało, z drugiej zaś, ażeby etnografowie książkowcy również nie kamienieli w fikcjach mózgowych, koniecznym jest zachowanie i w przyszłości jak najściślejszego kontaktu między Uniwersytetem a Muzeum”. (Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutz-Jędrzejewiczowa 1933: 87–88). Kolekcję budowali pracownicy naukowcy i studenci Zakładu Etnologii Uniwersytetu w Wilnie, tworząc Uniwersyteckie Muzeum Etnograficzne. Wojna przeszkodziła w pełnej realizacji tego projektu, a zgromadzone zbiory zostały rozproszone³.

² Książka *The New Museology*, pod red. P. Vergo, Londyn 1989, w polskiej literaturze przedmiotu cytowana jest często jako nowatorski wykład, który zmienił oblicze polskiego muzealnictwa i jego rolę we współczesnym społeczeństwie. Koncepcja muzeum partycypacyjnego, wykorzystującego jego potencjał na rzecz: lokalnego rozwoju gospodarczego, rewitalizacji miast i osiedli, rozwoju społecznego, wzmocnienia kulturowej świadomości i społecznej kreatywności oraz miejsca integracji społecznej, to ubrane w naukowy język postulaty Bronisława Piłsudskiego.

³ Formułę wileńskiego Muzeum planowała odtworzyć w Toruniu profesor Maria Znamierowska-Prüfferowa – uczennica C. Jędrzejewiczowej i kustosz Muzeum Etnograficznego przy Zakładzie Etnologii wileńskiego Uniwersytetu. Niemał natychmiast, po przybyciu transportem repatriacyjnym do Torunia w 1945 r. w nowo utworzonym Uniwersytecie im. Mikołaja Kopernika w Katedrze Etnologii i Etnografii, kierowanej przez profesor Bożenę Stelmachowską, podjęła próbę utworzenia uniwersyteckiego muzeum etnograficznego. Ta inicjatywa nie znalazła jednak zrozumienia u władz Uniwersytetu oraz w macierzystej jednostce organizacyjnej. Długoletnie zabiegi M. Znamierowskiej-Prüfferowej zostały uwieńczone sukcesem dopiero w 1959 roku. Powołane zostało wówczas samodzielne Muzeum Etnograficzne w Toruniu. Jego koncepcja zakładała pełne udostępnianie tworzonych kolekcji – ekspozycje → magazyny demonstracyjne → i magazyny studyjne.

Dla urzeczywistnienia takich projektów muzeów i działów etnograficznych, potrzebna była wykształcona na poziomie studiów wyższych kadra pracowników działalności podstawowej.

W okresie międzywojennym wysokie standardy w tym zakresie oferowały ośrodki akademickie w: Krakowie, Lwowie, Poznaniu, Warszawie i Wilnie. Po II wojnie światowej zaś, w: Krakowie, Lublinie, Łodzi, Poznaniu, Warszawie, Wrocławiu i Toruniu, bowiem ówczesne programy studiów etnograficznych były opracowywane najczęściej przez profesorów, którzy w swoim życiorysie zawodowym zetknęli się bezpośrednio z praktyką muzealną. Przywołajmy w tym miejscu cały szereg takich właśnie postaci m.in.: Cezarii Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutz-Jędrzejewiczowej, Barbary Bazieli, Jana Bujaka, Stanisława Ciszewskiego, Witolda Dynowskiego, Eugeniusza Frankowskiego, Marii Frankowskiej, Mieczysława Gładysza, Adolfa Nasza, Edwarda Pietraszka, Stanisława Poniatowskiego, Romana Reinfussa, Tadeusza Seweryna, Bożeny Stelmachowskiej, Anny Szyfer, Marii Znamierowskiej-Prüfferowej. Dlatego właśnie kursy z zakresu muzealnictwa były czymś oczywistym w programach nauczania we wszystkich wymienionych powyżej ośrodkach akademickich, zaś do prowadzenia tych zajęć zapraszano też często muzealników, posiadających spory dorobek naukowy oraz stopnie naukowe.

Absolwenci etnografii do końca lat 70. ubiegłego stulecia, reprezentowali formację etnografii dokumentalnej, można rzec bardzo dobrego „rzemiosła”, doskonale sprawdzającego się w muzealnictwie. Były to osoby o ogromnej erudycji etnograficznej, encyklopedycznej znajomości rzeczy, otoczonych aurą kultury niematerialnej, znakomici „terenowcy”, głęboko osadzone w terenie, znające tajniki fotografii dokumentacyjnej, reportażowej, filmu dokumentalnego, rysunku odręcznego i technicznego, transkrypcji dialektologicznej, nierzadko też muzycznej oraz bez trudu poruszające się również po zasobach archiwalnych. Owi szlachetni „rzemieślnicy” pochylający się nad dokumentowaniem fenomenów szybko zmieniającego się świata kultury ludowej, brali w pełni świadomie udział w „wyścigu z czasem”, w którym stawką był sam przedmiot ich badań, rezygnując wcale nierzadko z kreowania własnych ambicji – udziału w szerszym naukowym dyskursie, na rzecz tworzenia różnego typu rzeczowych i archiwalnych „kapsułów pamięci” z użyciem coraz doskonalszych narzędzi zapisu dokumentacyjnego.

Początki kryzysu i próby jego zażegnania

W 1980 r. na łamach kwartalnika „Polska Sztuka Ludowa” ukazał się tekst grupy młodych etnografów: Zbigniewa Benedyktowicza, Czesława Robotyckiego, Ludwika Stommy, Ryszarda Tomickiego i Jerzego Wasilewskiego, stanowiący zbiór postulatów w sprawie innego niż dotychczas uprawiania etnografii – nauki o kulturze (Benedyktowicz, Robotycki, Stomma, Tomicki, Wasilewski 1980: 47–60). Ów „manifest” wskazał, że w badaniach nad problemami wielowątkowej kultury współczesnej należy zastosować nowe metody badawcze oraz sposoby interpretacji i reinterpretacji zjawisk kulturowych. O ile projekt – antropologia kultury w środowisku akademickim po kilkunastu latach został urzeczywistniony, o tyle w muzealnictwie etnograficznym proces ten przebiegał znacznie wolniej, co nie znaczy, że nie eksperymentowano z nowymi metodami służącymi do budowy nowych kolekcji z zakresu kultury współczesnej oraz reinterpretacyjnymi wystawami⁴.

Niestety nie wypracowano wówczas nowej – partnerskiej formuły wspólnych działań, zaś współpraca tych podmiotów, sprowadzona została właściwie do kurtuazyjnych kontaktów. Sytuacja taka w niedługim

Struktury organizacyjnej muzeum umożliwiały nie tylko koncentrowanie się na dokumentowaniu dziedzictwa materialnego, ale też dziedzictwa niematerialnego (!!!) – działy folkloru muzycznego, ustnego i tańca, wiedzy i medycyny ludowej oraz zwyczajów i obrzędów, były w zasadzie działami badawczymi. Prowadzono też szeroko zakrojone badania terenowe, skierowane na opracowywanie syntez zjawisk kulturowych. W końcu przygotowane realizacje wystawiennicze w części pawilonowej muzeum, odbiegały od ewolucjonistycznego wykładu, a kierowały się w kierunku fenomenologicznego przedstawiania rzeczywistości kulturowej, stąd niezbędna w takiej opcji ekspozycja – muzeum na wolnym powietrzu. Na wystawach pawilonowych delectowali się zwiedzający szczególnie, na ekspozycji skansenowskiej, ów szczegół osadzony był w pełnym kontekście kulturowym. Zasygnalizowane powyżej, nie wszystkie zresztą, założenia tej placówki poświadczają dobitnie naukowo-badawczy charakter tej placówki (Święch 2020: 206–208).

⁴ Przywołać w tym miejscu można choćby nowatorskie w kraju badania inwentaryzacyjne, przeprowadzone w 1987 r. przez zespół pracowników Muzeum Etnograficznego we Włocławku, Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie oraz studentów etnologii UJ. Chodziło o stworzenie kolekcji dokumentującą współczesną wieś, w której uchwycono najbardziej ważne, chociaż często nieprawdopodobne treści, tkwiące w najbanalniejszym nieraz przedmiocie oraz zrejestrować wzajemne powiązania pomiędzy nimi, odsłaniające ich wymowę symboliczną. W akcie kreowania obiektu muzealnego, była to zmiana fundamentalna (Święch, Szacki, 1990: 24–51).

okresie doprowadziła m.in. do braku zainteresowania tematyką muzeologiczną w programach studiów etnologicznych, a w konsekwencji do „braku chemii”, aby najłagodniej ująć to zjawisko, pomiędzy środowiskiem akademickim i muzealnym. Nie odmawiano wprawdzie etnologom – specjalistom muzealnym takiego właśnie określenia się, ale jednocześnie akademicy traktowali muzealników najczęściej patriarchalnie, wskazując na „rzemieślniczy” charakter wykonywanej przez nich pracy, zaś przejście pracownika naukowo-dydaktycznego z uczelni wyższej do pracy w muzeum, postrzegane było, poza stanowiskami dyrektorskimi, w kategorii zawodowego upadku, a przyjmując terminologię towarzyszącą zdarzeniom sportowym – spadkiem do niższej ligi. Więcej, nawet w przypadku problematyki, która upraszała się o wspólny dyskurs – w sferze zainteresowań współczesnej antropologii kultury, znalazły się również „rzeczy”. Akademicy podążali własną drogą, proponując w mentorskich niekiedy wykładach nowy język ich opisu. Wykłady te wywołały konsternację w środowisku muzealników, w szczególności z muzeów etnograficznych, bowiem zaproponowany „nowy” język opisu „rzeczy”, stosowany był właściwie w muzealnictwie „od zawsze”. W praktyce i teorii muzeologicznej każdy obiekt w kolekcji, obok swojej formy i funkcji, jest również nośnikiem różnego typu treści, znaczeń, symboli, wartości emocjonalnych i estetycznych. W przestrzeni muzealnej staje się on podstawowym „tekstem” w prowadzonych narracjach ekspozycyjnych. „To one ogniskują wszystkie muzealne problemy, intelektualne dylematy, rozterki estetyczne i etyczne. Muzealnik jest obywatelem rzeczywistości urzeczowionej” (Berent 2014: 16).

Załamanie się instytucjonalnych kontaktów, nie przekreśliło jednak kontaktów nieformalnych. Te ostatnie pozwoliły na zorganizowanie spotkania – konferencji w Muzeum Etnograficznym we Włocławku pod nazwą: „Warsztaty Etnograficzne. Kategorie kultury ludowej – 1990 r.”. Za priorytet przyjęto swobodę wypowiedzi referentów i nieograniczoną limitem czasowym dyskusję. Chodziło o to, aby przedstawić różne stanowiska i modele uprawiania naszej dyscypliny oraz zaproponować nowe formy kontaktów i współpracy. W konferencji uczestniczyło ponad sto osób w tym kilkadziesiąt, które miały ogromny wpływ na kreowanie obrazu współczesnej akademickiej etnologii i antropologii kulturowej oraz muzealnictwa etnograficznego w Polsce, m. in.: L. Stomma, A. Jackowski, J. Wasilewski, Z. Benedyktowicz, I. Kabzińska, W. Michera, S. Sikora, E. Nowina-Sroczyńska, K. i K. Piątkowscy, Cz. Robotycki, D. Czaja, J. Szpilka, M. i W. Bursztowie, M. Buchowski, J. Schmidt, A.K. Kowalski, S. Węglarz, i muzealnicy: P. Szacki, T. Baraniuk, A. Pelczyk, J. Adamczewski, I. i J. Święchowie, I. Kotowicz Borowy, M. Koško, M. Lipok. Cały dorobek konferencji /programowe wystąpienia i dyskusje/, którą uważa się za przełomową dla relacji muzealnictwa etnograficznego z etnologicznymi ośrodkami naukowymi w kraju, został opublikowany (Rocznik Muzealny Włocławek 1991: 145–310; Święch I., Święch J. 2021: 353–358). W dyskusji padły jednoznaczne deklaracje partnerskiej współpracy. Odwołam się w tym miejscu do wypowiedzi Cz. Robotyckiego:

Uważam za fałszywą tezę rozróżniającą etnografów na tzw. muzealników i teoretyków. Twierdzę, że etnografia jest jedna i integralna. Krótko mówiąc: w każdym miejscu można robić rzeczy mądre i niemądre. Muzealników nie wyróżnia technika dotykania rzeczywistości. Jeśli chcę i wiem co chcę, to mogę to robić w każdym miejscu, dlatego ten podział tak silnie zarysowany uważam za niepotrzebny i obie strony krzywdzący. Powinniśmy traktować się tak samo i z właściwym szacunkiem. Technika wykonywania pracy nie może być kryterium rozróżniającym nas między sobą (Robotycki 1991: 309).

Kolejne podobne spotkania odbyły się w Bytomiu, 1991 r. (Śląskie Prace Etnograficzne 1992: 3–123), w Poznaniu, 1998 r. (Wyznania i Perswazje 1999: 3–90), w Bytowie 2006 r. (Nasze Pomorze. Rocznik Muzeum Zachodnio-Kaszubskiego w Bytowie 2007: 3–220) i Warszawie 2008 r. (Etnografia Nowa 2009: 3–160).

O ile przywołane powyżej konferencje w kapitalny sposób zmieniły krajowe muzealnictwo etnograficzne, m. in. poprzez przełamanie tematycznego monopolu – kultury ludowej, o tyle nie przełożyły się one na nowe programy studiów etnograficznych, uwzględniających potrzeby kadrowe tegoż muzealnictwa.

W poszukiwaniu nowych dróg współpracy

Stowarzyszenie Muzeów na Wolnym Powietrzu w Polsce zorganizowało Ogólnopolską Konferencję Muzeologiczną pt. *Współczesne problemy zarządzania w muzeach. Edukacja, dobór kadr, 27 luty – 1 marca 2023 r. Sierpc*. Do Muzeum Wsi Mazowieckiej w Sierpcu zaproszono przedstawicieli wszystkich krajowych muzeów na wolnym powietrzu, specjalistycznych etnograficznych muzeów pawilonowych oraz ważniejszych działów etnograficznych, znajdujących się w strukturach wielodziałowych muzeów pawilonowych.

Ponadto zaproszono do wystąpień konferencyjnych przedstawicieli wszystkich ośrodków akademickich, kształcących studentów w zakresie etnologii i antropologii kulturowej.

Organizatorzy konferencji chcieli uzyskać odpowiedź od przedstawicieli ośrodków akademickich na dwa pytania: dlaczego mimo zgłaszanych ofert zatrudnienia, absolwenci etnologii nie podejmują pracy w muzeach oraz jakie kursy i w jakim zakresie są prowadzone w programie studiów, które przydatne są w praktyce muzealnej? Chodziło w szczególności o muzealnictwo, historię etnografii, etnografię Polski, ludową wizję świata. Muzealnicy zaś, w ramach dyskusji mieli przedstawić swoje minimalne oczekiwania od absolwentów studiów w zakresie etnologii i antropologii kulturowej.

Zaprezentowane wystąpienia i głosy w dyskusji nie napawały optymizmem. I tak w programach kształcenia tzw. „przedmioty muzealne” w większości ośrodków są kursami nie wchodzącymi do obowiązkowego kanonu, zaś praktyki badań terenowych sprowadzone są do niezbędnego minimum. W takiej sytuacji osiągnięcie podstawowego znanstwa, niezbędnego do poruszania się po muzealnych „magazynach przeszłości”, będących jednocześnie kluczem do zrozumienia całej wielkiej współczesnej transformacji kulturowej wsi i miast w Polsce, jest w zasadzie wykluczona. W efekcie łatwiej jest nowym adeptom muzealnictwa etnograficznego udokumentować współczesne subkultury, niż współczesną złożoność kulturową wsi⁵. Muzealnicy zwracali uwagę na epatowanie przez młodych etnologów swoją wrażliwością i przekonaniem, że ich intuicja jest wystarczającym instrumentem do nieomylnego interpretowania zjawisk. Jeśli nie są to odosobnione przypadki, to ponieśliśmy dydaktyczną klęskę! Antropologiczną ideę otwartości na świat i zachwytu nad jego niezwykłością, zastąpiliśmy zajmowaniem się wyłącznie sobą, „auto-erotyczną fiksacją? badaniem siebie, doglądaniem siebie, rozpaczliwą próbą przebicia muru, rozdarcia całunu grobowej izolacji?” (Bartoś 2023:25).

Konferencja sierpecka unaoczniała skalę problemu i potrzebę szybkich działań. Nowe formy partnerskiej współpracy z ośrodkami akademickimi muzea muszą zbudować w oparciu o dwa filary – potencjał badawczy zespołu pracowników merytorycznych oraz potencjał promocji osiągnięć nauki. I tak:

1. Obecnie większość projektów badawczych realizowana jest w ramach uzyskiwanych grantów. Reżimy terminowe sprawiają, że budowanie zespołu, którego członkowie przekroczyli próg „głębokiego wtajemniczenia” w podejmowanym zagadnieniu, jest bardzo trudne. Takimi osobami są pracownicy działalności podstawowej w muzeach. Duża ich część to specjaliści z ogromną, szczegółową wiedzą, osadzonych doskonale w tzw. terenie. Ich przydatność na każdym etapie badań byłaby nie do przecenienia. Atutem są też spore umiejętności organizacyjne muzealników. Niestety osoby takie są najczęściej nieznanie w świecie akademickim. Potrzebne jest zatem ogólnodostępne zestawienie pracowników muzeów, posiadających stopień naukowy z krótką charakterystyką ich osiągnięć i specjalności. Wydaje się, że takiego zadania mógłby podjąć się w skali całego kraju się NIM, ale też branżowe stowarzyszenia muzealne lub same muzea na swoich stronach internetowych.
2. Większość dużych, w szczególności zaś międzynarodowych akademickich projektów badawczych, opatrzona jest też klauzulą szerszej popularyzacji wyników badań, ponieważ finalne naukowe dzieła ze względu na hermetyczność prowadzonych w nich rozważań, zawężają odbiór niewątpliwych osiągnięć do wąskiego grona uczonych. Wystawy muzealne stanowią nieocenioną wręcz formułę dla takich właśnie działań. Doświadczenia i opinie zachwytu akademików przy tego typu realizacji, potwierdzają olbrzymi potencjał muzeów w tym zakresie⁶.

Pozostaje odpowiedzieć jeszcze na pytanie: jakie korzyści przyniesie muzealnictwu taka współpraca? Zaczniemy zatem od tych wymiernych:

1. Tworzenie nowych kolekcji, inspirujące kreacje wystawiennicze i programy edukacyjne.
2. Uzupełnienie sprzętu wystawienniczego.

⁵ Na brak rzetelnych badań i tekstów w tym zakresie zwraca uwagę Andrzej Leder. Píše on: „Większość Polaków mieszka dziś w przestrzeni miejskiej, znikoma część pracuje na roli. A jednak folwarczne zmagania chłopca z panem nadal określają wyobraźnię tego mieszczańskiego społeczeństwa. ... Brak tekstów kultury, które dadzą naszej wyobraźni oparcie w nowoczesności, będzie nas skazywał na to że, pozostaniemy tym dziwnym tworem: chłopskim pniem, porośniętym pańskim mchem.” (Leder 2018: 102). Wiele też tekstów przedstawianych jako naukowe rozważania, przypomina bardziej dziennikarskie przekazy i reportaże, lub pisarstwo, niestety mocno odległe od poziomu wrażliwości etnograficznej i antropologicznej Tadeusza Redlińskiego, *Konopielka*, 1973, lub Wiesława Myślińskiego, *Traktat o łuskaniu fasoli*, 2007, czy też: *W środku jesteśmy baśnią. Mowy i rozmowy*, 2022.

⁶ Przywołam tu przykładowo międzynarodowy projekt badawczy „HERA” – „Religijność przeżywana” Kierownik tego projektu prof. dr hab. Anna Niedźwiedź, z Instytutu Etnologii i Antropologii Kulturowej UJ zatrudniła do polskiej jego części muzealników i to zarówno do prac badawczych jak i realizacji wystaw muzealnych propagujących szeroko wyniki badań.

3. Możliwości pozyskiwania kolejnych grantów badawczych.
4. Bonusy finansowe dla pracowników muzeum uczestniczących w grancie.

Drugą grupę stanowią korzyści, które określiłbym jako ideowe. Należy w tym miejscu przed wszystkim wymienić:

1. Zdobywanie i utrwalanie umiejętności naukowych procedur muzealników.
2. Tworzenie liderów pracy naukowej w muzeum i atmosfery potrzeby takiej pracy.
3. Uzyskiwanie stopni naukowych przez muzealników.

Epilog

W 2019 r. etnologia i antropologia kulturowa została wykreślona z listy dyscyplin naukowych w naszym kraju. W różnych formach protestów przeciw tej niezrozumiałej decyzji całe nasze środowisko akademickie zmanifestowało wyjątkową zgodność poglądów. Zabiegi te jednak nie przyniosły pożądanych rezultatów.

Z inicjatywy prof. J. Barańskiego, udało się uzyskać zgodę na spotkanie z Włodzimierzem Bernackim – Sekretarzem stanu w Ministerstwie Edukacji i Nauki i Pełnomocnikiem Rządu ds. monitorowania wdrażania reformy szkolnictwa wyższego oraz profesorem Uniwersytetu Jagiellońskiego. W pierwszym spotkaniu uczestniczył również prof. J. Świątek i prof. M. Brocki. Starannie przygotowany do rozmów Pan minister przedstawił statystykę kadry naukowej etnologów i antropologów kulturowych w krajowych ośrodkach akademickich i naukowych instytucjach na tle statystyk innych dyscyplin naukowych. Porównanie to nie wyglądało korzystnie dla naszej sprawy. Umówiliśmy się, że na kolejne spotkanie przyniesiemy uzupełnione dane, bowiem nie znaleźliśmy na przedstawionej liście, kilku nazwisk z mniejszych ośrodków akademickich. Jednak nawet ta korekta nie podniosła znacząco statystyki. Postanowiliśmy zatem, że w przygotowanym zestawieniu, ujmemy wszystkich etnologów pracujących w polskich muzeach, które w statutowych zapisach są przecież placówkami naukowo-oświatowymi i stanowią bezpośrednie zaplecze ośrodków akademickich. Pan minister długo studiował listę i w końcu, męczącą ciszę przerwała uwaga: tak, to jest istotny argument. Trzecie spotkanie, odbyło się w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej UJ z udziałem Dyrekcji Instytutu i miało charakter informacyjny. Dotyczyło ewentualnych kolejnych procedur, związanych z powoływaniem Rady Dyscypliny Nauki Etnologii i Antropologii Kulturowej w Uniwersytecie Jagiellońskim. 11 października 2022 r. podpisano nowe rozporządzenie Ministerstwa Edukacji i Nauki w sprawie wykazu dyscyplin naukowych w Polsce. Etnologia i antropologia kulturowa po blisko trzyletniej przerwie powróciły na tę listę, a mówiąc w pewnym uproszczeniu, dzięki muzealnictwu etnograficznemu.

Na pytanie zawarte w tytule niniejszego artykułu: „Czy etnografię będziemy uprawiali tylko w muzeach etnograficznych?”, należy odpowiedzieć: byłoby bardzo źle gdyby ośrodki akademickie odcięły się od swojego naturalnego szerokiego zaplecza. O jego ogromnym potencjale wspomniano powyżej. Konieczne jest zatem wypracowanie jak najszybciej nowych programów studiów etnograficznych, które uwzględnią potrzeby muzeów etnograficznych. Może to być formuła specjalizacji, bądź system dłuższych praktyk muzealnych. Doświadczenia systemu stypendialnego „Praxis” związanego z półrocznymi praktykami w wybranych muzeach, okazały się nadspodziewanie dobre. 40% uczestniczących w nich studentów podjęło stałą pracę w muzeum, w którym odbywali praktyki.

Streszczenie

Muzealnictwo etnograficzne w Polsce nie zaistniałoby bez uwierzytelniającego wsparcia etnografii akademickiej. Do końca lat siedemdziesiątych ubiegłego stulecia ośrodki uniwersyteckie kształciły etnografów przygotowanych do pracy muzealnej. Te ścisłe kontakty i współpraca zaczęły się załamywać w latach osiemdziesiątych XX w. O ile nowe inicjatywy obustronnie korzystnej współpracy z przełomu XX i XXI w. zmieniły polskie muzealnictwo etnograficzne m.in. poprzez przełamanie tematycznego monopolu – kultury ludowej, o tyle nie stworzono w programach studiów etnograficznych specjalności muzealnictwa etnograficznego. W dłuższym przedziale czasu antropologia kultury może utracić swoje naturalne zaplecze, będące fundamentem utrzymania etnologii i antropologii jako dyscypliny naukowej.

Słowa kluczowe: etnografia, antropologia kultury, muzealnictwo etnograficzne

Bibliografia:

Benedyktowicz, Z., Robotycki, Cz., Stomma, L., Tomicki, R., Wasilewski, J.

(1980). *Antropologia kultury w Polsce – dziedzictwo, pojęcia, inspiracje. Materiały do Słownika*. „Polska Sztuka Ludowa”, nr 1, s. 47–60.

Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutz-Jędrzejewiczowa, C.

(1926). *Wskazówki dla zbierających przedmioty dla Muzeum Etnograficznego Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie*. Wilno, Wydawnictwo „Zorza”.

(1933). *Zakład Etnologii Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie*, „Balticoslavia”, t. 1, s. 76–98.

Berent, E.

(2014). *Wprowadzenie*. W: Berent E. (red.), *Mom jo skarb. Pamięć rzeczy w tradycjach dolnośląskich*. Wrocław, Agencja Wydawnicza „ARGI”

Bujak, J.

(1971). *Znaczenie regionalizmu i krajoznawstwa dla rozwoju muzeów i zbiorów etnograficznych*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego, Prace Etnograficzne”, z. 5, s. 76–108.

Bujak, J.

(1975). *Muzealnictwo etnograficzne w Polsce (do roku 1939)*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego, Prace Etnograficzne”, z. 8, s. 39–41.

Dziekoński, T.

(1963). *Profesor dr Eugeniusz Frankowski*, „Lud”, t. 48, s. 66–68.

„Etnografia Nowa”

(2009). Nr 1, s. 3–160.

Frankowski, E.

(1926). *Muzeum etnograficzne*. W: *Pięćdziesięciolecie Muzeum Przemysłu i Rolnictwa w Warszawie*, Warszawa, s. 55–56.

Kutrzeba-Pojnarowa, A.

(1963). *Wspomnienie o profesorze Eugeniuszu Frankowskim*, „Etnografia Polski”, t.7, s. 425–435.

Leder, A.

(2018). *Ile w Polaku chłop, a ile szlachcica*. „Polityka. Pomocnik Historyczny” nr 5, s. 102.

Moszyński, K.

(1925). *Regionalizm wobec etnografii*, „Ziemia”, s. 11–16.

(1928). *Etnografia w Muzeach Regionalnych*, Warszawa, Wydawnictwo „Nasza Drukarnia”.

„Nasze Pomorze. Rocznik Muzeum Zachodnio-Kaszubskiego w Bytowie”.

(2007). Nr 9, s. 3–220

Piłsudski, B.

(1914–1921). *W sprawie Muzeum Tatrzańskiego. (O urzędzeniu działu ludoznawczego)*, „Rocznik Podhalański”, t.1, s. 147–188.

„Rocznik Muzealny Włocławek”

(1991). T.4, s. 145–310.

„Śląskie Prace Etnograficzne”

(1992). T. 2, s. 3–123.

Święch, I., Szacki, P.

(1990). *Badania inwentaryzacyjne. Założenia i realizacja*, „Rocznik Muzealny Włocławek”, t. 3, s.24-51.

Święch, J., Tubaja, R.

(2001). *Szkoły i kierunki w etnologii a muzealnictwo etnograficzne w Polsce*. W: Jasiewicz Z., Karwicka T. (red.), *Przeszłość etnologii polskiej w jej teraźniejszości*, Poznań, Wydawnictwo M-Druk, s. 135–142.

Święch, J.

(2020). *Muzeum Etnograficzne – nauka czy park rozrywki*. W: Barańska K., Murzym-Kupisz M., Święch J., (red.), *Muzea na wolny powietrzu. Antycypacje*, Kolbuszowa, Wydawnictwo „Historia Iagellonica”, s. 203–214.

Święch, I., Święch, J.

(2021). *Włocławska konferencja Warsztaty Etnograficzne 1990. Radość i dziwienie się wraz z Ludwikiem Stomma*, „PSL Konteksty, nr 1-2, s. 353–358.

„Wyznania i Perswazje”

(1999). T. 1, s. 3–90.

Znamierowska-Prüfferowa, M.

(1968). *Polskie muzealnictwo etnograficzne w okresie 25-lecia PRL*, „Lud”, t. 53, s. 419–450.

NIEŁATWA KOEGZYSTENCJA. MUZEA REGIONALNE A KOLEKCJONERZY ETNOGRAFIKÓW NA KURPIOWSZCZYŹNIE

W piramidzie wartości muzealnych obiekty etnograficzne znalazły się na trzeciej pozycji od dołu i na sześć możliwych (Bergeron 2020: 200). Nie oznacza to jednak braku zainteresowania nimi, mimo faktu, że pierwsze muzea etnograficzne na ziemiach polskich były organizowane w XIX w. (Barańska 2004: 46, 52). Z kolei dookreślenie celów i misji tworzenia takich zbiorów nastąpiło dopiero w latach 20. i 30. XX w.². Jedną z osób zaangażowanych w te działania był Kazimierz Moszyński (1928: 98–170), inną Maria Znamierowska-Prüfferowa, która apelowała: „Dopomóżcie w ratowaniu ginących zabytków kultury ludowej! Dopomóżcie w rozumnym, celowym gromadzeniu i ochranianiu wytworów ludu wiejskiego!” (Znamierowska-Prüfferowa 1932: 1). Powstające wówczas muzea, w których znajdowały się zbiory etnograficzne określano jako muzea regionalne, podkreślając ich bliski związek z terenem, w którym (i dla którego) działały. Tak zapoczątkowany rozwój muzealnictwa etnograficznego przerwała II wojna światowa, dokonując zniszczenia dużej części zbiorów (Barańska 2004: 57). Po wojnie podjęto się ich odtworzenia, a jednostki muzealne upaństwowiono i wprowadzono rozróżnienia na muzea centralne i okręgowe³. Z powyższego można wnosić, że gromadzenie obiektów etnograficznych, będących „świadectwem jakiejś kultury i jakiejś społeczności w określonym momencie historii” (Bergeron 2020: 201) jest domeną tylko jednostek muzealnych. Tak jednak nie jest. Zbiory takie można odnaleźć w wielu izbach regionalnych⁴. Zainteresowani nimi byli i są również kolekcjonerzy. Co więcej, prowadzona szczególnie przez tych ostatnich działalność zbliżona jest do tej muzealnej: nie tylko poszerzają swoją kolekcję, lecz także ją udostępniają zwiedzającym. Jednak relacje kolekcjonersko-muzealne nie zawsze są oczywiste, szczególnie kiedy funkcjonują na jednym terenie.

Celem artykułu jest charakterystyka takiej sytuacji z obszaru Kurpiowszczyzny. W pierwszej części zostaną przybliżone tutejsze jednostki muzealne i izby regionalne oraz wybrani zbieracze-kolekcjonerzy etnografików, a w drugiej będą poddane refleksji ich relacje i wskazane możliwe przyczyny, które sprawiają, że ich koegzystencja została określona w tytule jako niełatwa.

Zbiory obiektów etnograficznych

Kurpiowszczyzna to region etnokulturowy, który wyznaczają rzeki: Pisa na wschodzie, Narew na południu, Orzyc i Omulew na zachodzie oraz dawna granica między Prusami a Rzeczpospolitą na północy. W tak zarysowanym obszarze znajdują się: jedno muzeum, które do 1998 roku było okręgowym – Muzeum Kultury Kurpiowskiej oraz dwa muzea na wolnym powietrzu: Muzeum-Skansen Kurpiowski im. Adama Chętnika w Nowogrodzie i Zagroda Kurpiowska w Kadzidle. Warto przyjrzeć się im bliżej, ale nie tylko synchronicz-

¹ Kontakt: k.waszczyńska@uw.edu.pl.

² Warto dodać, że wówczas uznano za wzorcowe Muzeum Tatrzańskie (Midura 2001: 116), ale nie to powołane na przełomie XIX i XX w., ale to otwarte w 1922 r. i kierowane przez Juliusza Zborowskiego.

³ Muzea okręgowe zaczęto organizować pod koniec lat 50. XX w. i w wielu przypadkach były to przekształcone dawne muzea regionalne (Ptaśnik 1964: 64). Po reformie administracyjnej 1975 r. muzea okręgowe organizowano w każdym z 49 województw.

⁴ Marian Pokropek dowodzi, że izby regionalne rozpowszechniły się po II wojnie światowej (Pokropek 1980: 8).

nie, lecz także diachronicznie. Uwzględnienie historii zbiorów kurpiowskich ujawnia bowiem, że takich jednostek było więcej niż te wymienione. I tak, w miejscowości Szeków nad Orzycem (czyli już na ziemi kurpiowskiej), w 1897 r. powstało jedno z pierwszych w Królestwie Polskim muzeów wiejskich o charakterze etnograficznym i rolniczym (Kielak 2012: 122). Jego inicjatorem i organizatorem był komisarz do spraw włościańskich powiatu makowskiego I.G. Popruzenko⁵, a siedzibą miejscowy Urząd Gminy⁶. Zbiory liczyły ok. 100 obiektów, a były wśród nich: „stroje ludowe najbliższej okolicy, narzędzia rolnicze, sprzęty domowe. Znalazły się tam również ciekawostki i okazy z krajów egzotycznych” (Kielak 1996: 186). Niestety muzeum to nie przetrwało I wojny światowej. Kolejną inicjatywę muzealną było zorganizowane już w Ostrołęce Muzeum Puszczańskie. Powstało ono w 1912 r., w ramach Oddziału Ostrołęckiego Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego. Warto dodać, że część zbiorów została przekazana przez Adama Chętnika (etnografa i muzealnika kurpiowskiego) i pochodziła z jego prywatnej kolekcji. W muzeum tym gromadzono obiekty etnograficzne, związane z kulturą materialną Kurpiów oraz zabytki archeologiczne, historyczne i przyrodnicze (por. Kielak 1996: 188). Podobnie jak w przypadku Szekowa muzeum to nie przetrwało I wojny światowej⁷.

W 1927 r. otwarto jedno z pierwszych muzeów na wolnym powietrzu – Muzeum Kurpiowskie w Nowogrodzie nad Narwią. Inicjatorem jego powołania był, wspomniany już, Adam Chętnik⁸. Zbiory liczyły ok. 3000 tys. obiektów w dwóch działach: etnograficznym i przyrodniczym. Warto dodać, że 2/3 z nich pochodziło z prywatnej kolekcji Chętnika⁹, a samo Muzeum działało w ramach Towarzystwa Krajoznawczego. II wojna światowa przyniosła zniszczenie muzeum i zbiorów¹⁰. Po jej zakończeniu rozpoczął się długi proces odbudowy, wspierany m.in. przez Muzeum Regionalne w Łomży. W 1958 r., w jego ramach przygotowano wystawę dotyczącą tradycyjnego rolnictwa kurpiowskiego, którą następnie przeniesiono do Nowogrodu, dając tym samym początek kurpiowskiemu muzeum na wolnym powietrzu. Ponownej organizacji muzeum patronował Adam Chętnik¹¹. Od lat 60. XX w. zaczęto przenosić lub rekonstruować budynki mieszkalne i gospodarcze z terenu środkowej i wschodniej Kurpiowskiej Puszczy Zielonej i prezentować w nich przedmioty codziennego użytku z tych terenów. Po śmierci Chętnika w 1967 r., placówka przyjęła oficjalnie nazwę: Muzeum-Skansen Kurpiowski im. Adama Chętnika w Nowogrodzie¹².

Wymienione Muzeum Kultury Kurpiowskiej, mające swoją siedzibę w Ostrołęce to z kolei jednostka powołana w 1975 r. jako Muzeum Okręgowe w Ostrołęce. Założeniem muzeów okręgowych była ich wielodziałowość (Ptaśnik 1964: 57). W jednostce ostrołęckiej zorganizowano, pod koniec lat 70. XX w., cztery działy odpowiadające za zbiory: archeologiczne, etnograficzne, historyczne i sztuki¹³. Dział etnograficzny opiekował się gromadzonymi obiektami pochodzącymi przede wszystkim z terenów Puszczy Zielonej i Puszczy Białej, a także z pogranicza kurpiowsko-mazurskiego. Wśród nich znalazły się narzędzia rolnicze, rzemiosło wiejskie (wyroby plecionkarskie, garncarskie, bednarskie oraz ciesielskie i stolarskie, np. meble), sprzęty związane z zajęciami takimi jak: bartnictwo, pszczelarstwo, tkactwo, rybołówstwo itd., a także tkaniny i ubiory odświętne, przede wszystkim kobiece, z ich dodatkami: koronkami i haftami. Zgromadzono również przykłady plastyki obrzędowej i twórczości ludowej. Początkowo liczba zbiorów etnograficznych szacowana była na 1400 obiektów, obecnie¹⁴ przekroczyła 3300, w tym znajduje się kolekcja ok. 700 wyci-

⁵ Został mianowany na to stanowisko w 1894 r. (Mianowania „Kurier Poranny”, 1894, nr 333, 3).

⁶ Informacja za: <http://muzeum pamieci.umk.pl/?p=2662>; dostęp: 15.12.2023 r.

⁷ Informacja za: <http://muzeum pamieci.umk.pl/?p=2295>; dostęp: 16.12.2023 r.

⁸ Muzeum zostało zorganizowane na działce zakupionej przez małżeństwo Zofię i Adama Chętników w 1919 r. W jego budowę i organizację byli zaangażowani miejscowi rzemieślnicy, rolnicy i rybacy należący do miejscowego oddziału Towarzystwa Krajoznawczego, którego założycielem i prezesem był Chętnik. Otwarcie muzeum odbyło się w ramach Towarzystwa (*Kurpiowskie...* 1969: 21).

⁹ Chętnik rozpoczyna swoją aktywność zbieracza ok. 1909 r. i gromadzi je w domu ojca – Wincentego Chętnika. W latach 1911–1913 przekazał część zbiorów tworzącym się wówczas jednostkom muzealnym w Łomży i wspomnianemu Muzeum Puszczańskiemu w Ostrołęce. Zbiory te w czasie I wojny światowej zostały rozproszone i zginęły. Po wojnie Chętnik powraca do zbierania (*Kurpiowskie...* 1969: 20).

¹⁰ O szczegółach zniszczeń można przeczytać w informatorze muzealnym (*Kurpiowskie...* 1969: 27).

¹¹ W działaniach tych brała również czynny udział druga żona Chętnika – Jadwiga (1912–1995) – nauczycielka, regionalistka i muzealniczka.

¹² Za: *Historia Muzeum* – <http://skansenkurpiowski.pl/wiadomosc/historia-muzeum>; dostęp: 17.12.2023 r.

¹³ Uzupełniały je: dział naukowo-oświatowy, biblioteka oraz Sala Wiktora Gomułickiego (Kielak 1982: 11–12).

¹⁴ Dane z 2021 r., pochodzą ze strony muzeum: https://muzeum.ostroleka.pl/?page_id=208; dostęp: 16.12.2023 r.

nanek kurpiowskich. Należy dodać, że zmiana nazwy muzeum i jego reorganizacja, które nastąpiły pod koniec XX w., mogą wskazywać na większą rolę działu etnograficznego¹⁵ niż wcześniej.

Wreszcie drugie z muzeów na wolnym powietrzu to Zagroda Kurpiowska w Kadzidle, która jest formalnie filią Muzeum Kultury Kurpiowskiej w Ostrołęce. Ten „punkt muzealny typu skansenowskiego” zorganizowano w 1991 r. (Kielak 1990: 135). Przeniesiono tu budynki mieszkalne i gospodarskie, pochodzące z XIX i pocz. XX w. z miejscowości Golanka, Łodziska i Tatary k/Kadzidła, dopełniając je przedmiotami codziennego użytku, wyposażenia wnętrz oraz narzędziami. Na terenie zagrody znalazły się również: kuźnia, olejarnia, drewnutnia, studnia z żurawiem, ule (w tym kładowe)¹⁶.

Ten przegląd jednostek muzealnych należy dopełnić najmłodszą tego typu inicjatywą – Muzeum w Dzwonnicy Myszynieckiej¹⁷, które zostało otwarte w 2018 r. Odbiega ono jednak od poprzednich swoim charakterem – dominującymi prezentacjami multimedialnymi, które pokazują wybrane aspekty kultury kurpiowskiej.

Jednostki muzealne to nie jedyne miejsca gromadzenia obiektów etnograficznych. Ich obecność można odnotować również w izbach regionalnych. Marian Pokropek postrzega izby jako „nowy typ kolekcjonerstwa, czy wręcz zbiorów muzealnych” (Pokropek 1980: 8), a definiując podkreśla ich charakter prywatny lub prywatno-społeczny oraz zróżnicowanie tematyczne, związane jednakże z historią i kulturą danej miejscowości i jej okolic (Pokropek 1980: 9). Ich powoływanie można zatem uznać za organizacyjną formę pośrednią między muzeum a zbiorami kolekcjonera. W przypadku Kurpiowszczyzny należy odnotować kilka izb. W „Przewodniku po izbach regionalnych w Polsce” (1980) znalazły się trzy: Zbiory Regionalne i Współczesnej Sztuki Kurpiowskiej¹⁸ w Kadzidle (Pokropek 1980: 101–102), Izba Pamięci Narodowej przy Szkole Podstawowej nr 2 im. Stanisława Staszica w Ostrołęce¹⁹ (Pokropek 1980: 161) oraz również z Ostrołęki – Zbiory regionalne Henryka Ciszewskiego²⁰ (Pokropek 1980: 161–162). Znajdujące się w nich zbiory etnograficzne miały zbliżony charakter. We wszystkich można było oglądać: sprzęty domowe (w tym tkackie), narzędzia rolnicze, instrumenty muzyczne, przykłady sztuki ludowej: rzeźby, wycinanki, tkaniny, plastykę obrzędową itd. Podobieństwem był również czas kiedy powstały – lata 70. XX w. Natomiast różne okazały się ich dalsze losy. I tak, o Izbie Pamięci Narodowej przy Szkole Podstawowej nr 2 w Ostrołęce – brak informacji. O Zbiorach Regionalnych i Współczesnej Sztuce Kurpiowskiej w Kadzidle wiadomo tyle, że pod koniec lat 80. XX w. część zbiorów – głównie rzeźby trafiły do ówczesnego Muzeum Okręgowego w Ostrołęce, co stało się z pozostałymi trudno jednoznacznie powiedzieć. Natomiast Zbiory regionalne Henryka Ciszewskiego były na tyle dobrze rozpoznawalne, że po jego śmierci w 2013 r. w całości zostały przejęte przez Muzeum Kultury Kurpiowskiej w Ostrołęce. Biorąc powyższe pod uwagę można odnieść wrażenie, że izby regionalne na Kurpiowszczyźnie należą do przeszłości. Nie jest to zgodne ze stanem faktycznym.

¹⁵ Obecnie są następujące działy: Dział Etnograficzny, w którym znalazła się pracownia archeologiczna (dawny Dział Archeologiczny), Dział Historyczno-Artystyczny, Dział Edukacji i Promocji (https://muzeum.ostroleka.pl/?page_id=208; dostęp: 16.12.2023 r.). Należy też dodać, że Muzeum w Ostrołęce jest też organizatorem Pomnika Mauzoleum żołnierzu poległych w bitwie pod Ostrołęką 26 maja 1831 roku (więcej patrz: <https://muzeum.ostroleka.pl/?p=1245>; dostęp: 16.12.2023 r.).

¹⁶ Należy dodać, że w wyniku pożaru w 2015 r. zniszczeniu uległy dwie stodoły i znajdujące się w nich zbiory rzemiosła, warsztat stolarski, naczynia drewniane oraz środki transportu: wóz, sanie, bryczka. W 2016 r. pozyskano nowe obiekty, mające zastąpić spalone (<https://dzieje.pl/dziedzictwo-kulturowe/podpalenie-bylo-przyczyna-pozaru-w-skansenie-kurpiowskim-w-kadzidle>; data dostępu: 16.12.2023 r.). W 2016 r. zrekonstruowano jedną ze stodoł.

¹⁷ Zarządzającym muzeum jest Urząd Miejski w Myszyńcu. Jego powołanie jest jednym z celów projektu „Ochrona dziedzictwa kulturowego poprzez renowację Bazyliki Mniejszej oraz XVIII-wiecznej Dzwonnicy w Myszyńcu wraz z zagospodarowaniem terenu – wzrost regionalnego potencjału turystycznego” realizowanego ze środków Regionalnego Programu Operacyjnego Województwa Mazowieckiego na lata 2014–2020, Oś Priorytetowa: Gospodarka Przyjazna Środowisku, Działanie 5.3. Dziedzictwo kulturowe (<https://rckkmyszyniec.pl/index.php/informacja-turystyczna/dzwonnica-myszyniec-ka>; data dostępu: 17.12.2023 r.)

¹⁸ Organizatorem Zbiorów był ksiądz Jan Franciszek Urban, który nazywał je „Skarbem kultury kurpiowskiej”. Na gromadzenie i prezentację zbiorów, liczących ok. 1000 obiektów przeznaczył dwie salki katechetyczne, korytarz i starą zakrystię w kościele p.w. Świętego Ducha w Kadzidle (Braun 2012: 335).

¹⁹ Jej inicjatorami były Halina Gałązka i Władysława Ciborowska (Pokropek 1980: 161). Brak informacji o wielkości zbiorów.

²⁰ Henryk Ciszewski (1920–2013) był twórcą ludowym (rzeźbiarzem), działaczem regionalnym i kolekcjonerem. Swoje zbiory (nie tylko etnograficzne, bo też numizmatyczne, historyczne, geologiczne, archeologiczne i przyrodnicze) liczące około 400 obiektów udostępniał w regałach-gablotach i niewielkim pomieszczeniu obok swojego domu. To minimum było przez niego nazwane „Kaczeńcem” (Parzych 1991: 189).

Obecnie bowiem działają: Izba Pamięci Czesławy Konopkówny w Kadzidle – udostępniona w 1979 r.²¹; Izba Pamięci Biskupa Edwarda Samsela w Myszyńcu – otwarta w 2015 r.²²; Muzeum Brata Zenona w Czar-ni – działające od 2002 r.²³. W każdym z tych miejsc obecne są obiekty etnograficzne. Czasem w wymia-rze większym, czego przykładem jest Izba z Kadzidla, która odwzorowuje wnętrze chaty kurpiowskiej wraz z jej charakterystycznymi sprzętami i zdobieniami (w tym wypadku wycinankami), a czasem mniejszym – kiedy wykorzystywane są pojedyncze elementy odnoszące się bezpośrednio do terenu – Izba z Myszyńca. Warto zauważyć, że to co różni działające izby od wcześniej przywołanych to fakt, że nie prezentują one zróżnicowanych pod względem tematycznym zbiorów, ale są skoncentrowane na konkretnej postaci jako reprezentanta danej społeczności i jej kultury.

Do tak nakreślonego obrazu jednostek zainteresowanych gromadzeniem obiektów etnograficznych należy dodać jeszcze kolekcjonerów. Pasja kolekcjonowania nie jest niczym wyjątkowym. James Clifford – amerykański historyk i antropolog przekonywał, że „pewien sposób <<gromadzenia>> wokół jednostki i wokół grupy – nagromadzenie materialnego <<świata>> [...] jest prawdopodobnie uniwersalny” (Clifford 2000: 235). To jednak co wyróżnia kolekcjonerów to przedmiot ich zainteresowań. Z tego powodu z grupy osób posiadających pasję kolekcjonerską, a mieszkających na terenie Kurpiowszczyzny zostali wybrani ci, których zbiory mają charakter etnograficzny. Do takich osób należą m.in. Antoni Tomala z Ostrołęki/ Kadzidla, Zdzisław Bziukiewicz z Wachu czy Henryk Kulesza z Lelisa. Warto krótko zaprezentować wy-mienionych kolekcjonerów i ich zbiory. I tak, Antoni Tomala to ponad 80-letni mężczyzna urodzony w Kut-nie, którego los związał najpierw z Łowiczem²⁴, potem Białymstokiem²⁵, aż wreszcie z Ostrołęką, w której podjął pracę i założył rodzinę. Jego pasja kolekcjonerska początkowo dotyczyła znaczków, pudełek od zapalek, różnych przedmiotów metalowych, które gromadził w garażu w Ostrołęce. Pozbył się ich jednak i zainteresował przedmiotami codziennego użytku, które wykorzystywano na Kurpiach oraz narzędziami i maszynami rolniczymi. Swoje zbiory umieścił na kupionej w Kadzidle działce oraz w piwnicy postawio-nego przez siebie domu. Ich liczba to 1860 sztuk, a każdy z obiektów otrzymał swoją etykietkę i został opisany. Tworzenie dokumentacji było związane z jednej strony z zainteresowaniami kolekcjonera:

*[...] zbieram po Kurpiach różne rzeczy, dla mnie ciekawe co do czego służyło, jak działało, jak było nazywane. Zbie-ram te rzeczy, bo giną, a ja chcę pokazać, że były. A te usłyszane opowieści nagrywam na dyktafon, a potem na kartkę zapisuję*²⁶

a z drugiej z wymogami stawianymi zbiorom, które mają być wpisane do wykazu muzeów²⁷. Antoni Tomala uzyskał taki wpis w 2014 r., od tego czasu funkcjonowały one pod nazwą „Prywatne Muzeum

²¹ Inicjatorką i organizatorką Izby była Czesława Konopkówna (1925–1993) – wycinankarka. Warto dodać, że Izba w Ka-dzidle nawiązywała do wystroju Izby z Tatar, który Konopkówna przygotowała na konkurs na wnętrze chaty kurpiowskiej, ogłoszony w 1949 r. przez Ministerstwo Kultury i Sztuki oraz Warszawski Urząd Wojewódzki. Miejsce to funkcjonowało do 1969 r. i pożaru, który zniszczył dom. Nowa Izba została zaaranżowana w zakupionym przez krewnych wycinankarki – Tadeusza i Stanisławę Konopków drewnianym domu w Kadzidle. Państwo Konopkowie byli również zaangażowani w prace organizacyjne, a po otwarciu Izby w 1979 r., stali się jej opiekunami. Po śmierci Czesławy Konopkówny w 1993 r., Izba przyjęła jej imię, a we wnętrzu pojawiła się wystawa poświęcona wycinankarce.

²² Głównymi inicjatorami i założycielami Izby byli Stefania i Janusz Prusaczyk z Myszyńca (więcej patrz: Waszczyńska 2018: 243–256).

²³ Muzeum zostało zainicjowane przez księdza Wacława Nowackiego – proboszcza kościoła p. wez. Poczęcia NMP w Czar-ni i upamiętnia postać franciszkanina brata Zenona Żebrowskiego (1898–1982). Zlokalizowane jest w pomieszczeniach dawnej plebanii. We wnętrzach łączona jest historia i kultura lokalna, nawiązująca do jego kurpiowskiego pochodzenia z kulturą miejsca, w którym prowadził działalność – Japonią (<https://to.com.pl/muzeum-brata-zeno-w-czar-ni/ga/6217914/zd/9679916>; dostęp: 17.12.2023). Ta dwoistość sprawiła, że zaczęto używać nazwy Muzeum Kultury Polsko-Japońskiej (zapis nazwy zgodny z oryginałem) (Bis, Józwiak, B. Kielak, N. Kielak, Pędzich br: 20) .

²⁴ Należał tu przez kilka lat do zespołu folklorystycznego (rozmowa z A. Tomalą, .06.2012, nagranie i transkrypcja w archi-wum autorki).

²⁵ Zdobywał tu wykształcenie budowlane i został inżynierem (rozmowa z A. Tomalą, .06.2012, nagranie i transkrypcja w archiwum autorki).

²⁶ Rozmowa K. Waszczyńskiej z A. Tomalą, .07. 2012, nagranie i transkrypcja w archiwum autorki.

²⁷ Wykaz muzeów jest prowadzony przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, ale nie jest tożsamy z Państwo-wym Rejestrem Muzeum. Wpisane do niego jednostki muzealne są powoływane przez osoby prywatne lub organizacje nie posiadające osobowości prawnej, decyduje o nim zinventaryzowanie zbiorów i posiadany regulamin lub statut.

<<Tomala>>”. Warto dodać, że w 2006 r. kolekcjoner otrzymał nagrodę – „Kurpika”²⁸ za popularyzację regionu kurpiowskiego i jego kultury. Stan zdrowia Tomali sprawił, że pod koniec pierwszej dekady XXI w.²⁹ był zmuszony sprzedać działkę z domem oraz zbiorami. Nowi właściciele nie byli jednak zainteresowani opieką nad Prywatnym Muzeum „Tomala”. W tej sytuacji część zbiorów trafiła do prywatnego muzeum Zdzisława Bziukiewicza. Co stało się z Pozostałymi? – Nie wiadomo³⁰.

Kolejny kolekcjoner – Zdzisław Bziukiewicz – to Kurp urodzony w 1965 r., mieszkający w Wachu ze swoją rodziną, w gospodarstwie po rodzicach. Z wykształcenia jest technikiem ekonomistą, ale to umiejętność obróbki bursztynu, której nauczył się od rodziców: Stanisława i Marianny Bziukiewiczów zadecydowała, że został twórcą ludowym³¹. To również działacz regionalny i propagator wiedzy o Kurpiowszczyźnie³². Jak sam o sobie mówił: *ja z zamięłowania historyk jestem. Zawsze mnie historia interesowała, a ta najbliższa tak samo*³³. Zbieranie przedmiotów i narzędzi wychodzących z użytku oraz organizacja muzeum, w którym można je pokazać było konsekwencją tych zainteresowań. Na muzeum kolekcjoner wykorzystał przestrzeń nieczynnej stodoły, w której prezentuje zbiory tematycznie, zgodnie z pracami wykonywanymi w kurpiowskim gospodarstwie rolnym, uzupełnione przykładami tkanin, kurpiowskich ubiorów odświętnych, mebli, różnego rodzaju naczyń czy plastyki obrzędowej. Z kolei większe narzędzia, maszyny rolnicze, środki transportu itd. pokazuje na zewnątrz – w obrębie gospodarstwa. Warto dodać, że oprócz artefaktów, w zbiorach znajdują się materiały archiwalne i publikacje dotyczące Kurpiowszczyzny. Muzeum zostało udostępnione 1 kwietnia 2009 r.³⁴ Od tego czasu trwa nieustanna praca nad powiększaniem zbiorów (dzisiaj [2023 r.] jest ich już kilka tysięcy) i ich eksponowaniem. Kolekcjoner wkłada również dużo wysiłku w zabezpieczanie ich stanu, prowadzenie dokumentacji (w tym fotograficznej) i inwentaryzacji zbiorów. Wszystkie te zabiegi służyły celowi, by wpisać zbiory jako Muzeum Kurpiowskie w Wachu do Wykazu muzeów, co też nastąpiło. Zdzisław Bziukiewicz prowadzi muzeum razem z żoną – Laurą³⁵. Razem też prowadzą lekcje muzealne i warsztaty, dla których przestrzenią i oparciem merytorycznym są zbiory etnograficzne. Małżeństwo Bziukiewiczów za swoją działalność twórczą oraz popularyzatorską wielokrotnie było nagradzane³⁶.

Wreszcie Henryk Kulesza – Kurp, urodzony w 1950 r. w Olszynie, historyk, działacz regionalny, śpiewak. Od 1976 r. związany zawodowo³⁷ i rodzinie z Leliszem. W połowie lat 90. XX w. zaangażował się w organizację Ośrodka Etnograficznego³⁸. Warto dodać, że inicjatywa ta miała poparcie władz lokalnych³⁹, które przekazały na ten cel budynek należący do gminy (Ogniewska 2012: 6). Pod koniec 1997 r. odbyło się uroczyste otwarcie wystawy poświęconej wyposażeniu tradycyjnej chaty kurpiowskiej: małej i dużej izby, alkierza, sieni⁴⁰. Pan Henryk aranżując je wykorzystał własne zbiory (m.in. przekazał warsztat tkacki

²⁸ Jest to nagroda Prezesa Związku Kurpiów przyznawana rokrocznie od 2001 r. za ochronę dziedzictwa kulturowego, budzenie tożsamości i pracę na rzecz rozwoju regionu kurpiowskiego.

²⁹ Informacja od Zdzisława Bziukiewicza (.12.2023 r.)

³⁰ Należy dodać, że muzeum nie zostało wykreślone z Wykazu muzeów MKiDN, ani też nie nastąpiła zmiana co do jego opiekuna (<https://bip.mkidn.gov.pl/pages/rejestry-ewidencje-archiwa-wykazy/wykaz-muzeow.php>; dostęp: 20.12.2023 r.).

³¹ Od 1995 r. Zdzisław Bziukiewicz należy do Stowarzyszenia Twórców Ludowych.

³² Prowadzi intensywną działalność popularyzatorską także w przestrzeni wirtualnej – www.kurpie.com.pl. Warto dodać, że była to jedna z pierwszych stron prowadzona przez twórcę ludowego (więcej patrz: Waszczyńska 2010: 163–178).

³³ Rozmowa P. Strojnowskiego z Z. Bziukiewiczem, .07. 2011, Wach, transkrypcja w archiwum autorki.

³⁴ Więcej na temat muzeum patrz: Braun, Braun 2022: 117–132, Waszczyńska 2014: 341–361.

³⁵ Laura Bziukiewicz również jest twórczynią ludową. Zajmuje się koronką-frywolitką.

³⁶ Zdzisław Bziukiewicz otrzymał m.in. Kurpika w 2005 r., Nagrodę Wójta Gminy Kadzidło w 2009, ale też Odznakę „Zasłużony dla Kultury Polskiej” w 2014 czy Medal 100-lecia Odzyskania Niepodległości 2018. Z kolei Laura Bziukiewicz otrzymała m.in. Kurpika w 2021 r, Nagrodę Wójta Gminy Kadzidło (2013), Medale Pro Mazovia (2013 i 2019), Nagrodę Specjalną Ministra Kultury i Sztuki (2013 i 2020).

³⁷ Pan Henryk był nauczycielem historii w szkole w Lelisz; od 1995 r. uczył w tutejszym Liceum ekonomicznym, a po przejściu na emeryturę, w latach 2003–2006 na pół etatu w Zespole Szkół im. Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Lelisz [rozmowa z H. Kuleszą, 5.07.2009, Lelis, nagranie i transkrypcja w archiwum autorki].

³⁸ Drugą osobą odpowiedzialną za organizację była Anna Ogniewska – wówczas dyrektor Gminnego Ośrodka Kulturalno-Oświatowego w Lelisz.

³⁹ Decyzja na ten temat zapadła 21 sierpnia 1996 r. (Ogniewska 2012: 6).

⁴⁰ Dokładny jej tytuł brzmiał: „Wnętrze chaty kurpiowskiej”, a otwarcie odbyło się 12 października 1997 r. (Ogniewska 2012: 6).

teściowej – Marianny Sadłowskiej) oraz to, co zebrał współpracując z uczniami. Na tym jednak nie poprzestał i gromadził dalej. W każdym z pozyskanych obiektów Kulesza widział świadka przeszłości i tradycyjnego życia wsi kurpiowskiej, który ma wartość wymierną i moralną. Tłumaczył: *gdyby sprzedać te rzeczy, które ma Ośrodek, to można by zrobić 10 km drogi asfaltowej, ale byśmy sami siebie sprzedali*⁴¹. W 1998 r., władze samorządowe przekazały dodatkowe trzy pomieszczenia w budynku po dawnym Urzędzie Gminy na nowe wystawy, a w następnych latach kolejne, bo zbiorów przybywało. Około 2007 r. Ośrodek Etnograficzny zaczęto nazywać Ośrodkiem Etnograficznym Dziedzictwa Kulturowego i Przyrodniczego Kurpiów. Gromadzone przez pana Henryka zbiory odzwierciedlały życie i kulturę dawnej wsi kurpiowskiej⁴², uzupełnione eksponatami ukazującymi przyrodę⁴³ i historię⁴⁴ Kurpiowszczyzny. Szacunkowo zbiory leliskie liczyły ponad 2,5 tys. obiektów. Należy dodać, że formalnie Ośrodek został podporządkowany Gminnemu Ośrodkowi Kulturalno-Oświatowemu w Lelisie⁴⁵, a pan Henryk został w nim zatrudniony (na umowę zlecenie) jako jego opiekun i przewodnik (Ogniewska 2012: 6). Jego działalność wykraczała jednak poza obowiązki służbowe. Niestrudzenie zbierał, edukował, popularyzował wiedzę o Kurpiowszczyźnie⁴⁶. Niestety dobra passa Ośrodka, mimo przekonania władz⁴⁷ i mieszkańców o jego wartości, nie trwała długo. Efektem jest stan dzisiejszy (2023 r.), w którym niegdyś otwarte gościnnie drzwi – są zamknięte na głucho.

Zaprezentowane pokrótce jednostki muzealne, izby regionalne, a także kolekcjonerzy etnografików (choć tu dokonany został ich wybór⁴⁸) ukazują Kurpiowszczyznę jako region zainteresowany własną kulturą regionalną. Dążenie do jej zachowania to cel, który bez wątpienia ich łączy. Czy jest jednak wystarczający, by na nim budować wzajemne relacje?

Relacje muzealniczo-kolekcjonerskie

Rozważając relacje między jednostkami muzealnymi i kolekcjonerami najczęściej przywołuje się historię muzealnictwa, w której można wskazać przykłady kolekcji muzealnych powołanych i/lub powiększanych dzięki kolekcjonerom i ich zbiorom⁴⁹. Nie inaczej było z muzeami etnograficznymi. Przykładami takich jednostek z terenu Kurpiowszczyzny może być Muzeum Puszczańskie z 1912 r. (dzisiaj nieistniejące), czy Muzeum Kurpiowskie w Nowogrodzie nad Narwią (obecne Muzeum-Skansen Kurpiowski im. Adama Chętnika w Nowogrodzie). Obydwa powstały dzięki prywatnym zbiorom Adama Chętnika. Za uznanie wagi kolekcjonerstwa, a jednocześnie postrzeganie go jako zjawiska kulturowego można uznać organizowane przez muzea spotkania z kolekcjonerami oraz wystawianie ich zbiorów. Taki przykład działania można wskazać również z terenu kurpiowskiego. Był nim choćby zorganizowany w 2015 r. przez Muzeum Kultury Kurpiowskiej Dzień Kolekcjonera⁵⁰. Co jednak należy zauważyć, mimo że uczestniczyli w nim kolekcjonerzy z Ostro-

⁴¹ Rozmowa K. Waszczyńskiej z Henrykiem Kuleszą (5.07.2009 r., nagranie i transkrypcja w archiwum autorki).

⁴² Były to: narzędzia i sprzęt związany z obróbką lnu i tkactwem, szewstwem, garncarstwem, plecionkarstwem, obróbką drewna i stolarstwem, rybołówstwem, pozyskiwaniem bursztynu, bartnictwem itd., a także przeniesiona wystawa pokazująca wnętrza chaty kurpiowskiej. Na zewnątrz, w znajdującym się nieopodal budynku magazynowo-sklepowy (zakupionym przez samorząd gminny w 2000 r.) swoje miejsce znalazły mniejsze maszyny i urządzenia rolnicze, środki transportu, gręplarka do wełny, olejarnia. Duże maszyny rolnicze stanęły pod wiatą wybudowaną ze środków samorządowych w 2005 r.

⁴³ To wypchane zwierzęta i ptaki.

⁴⁴ To kilka eksponatów archeologicznych, militarnych i numizmatycznych.

⁴⁵ od 2015 r. to Centrum Kultury – Biblioteki i Sportu w Lelisie; <https://ckbislelis.pl/o-nas.html>

⁴⁶ Należy dodać, że współpracował z różnymi podmiotami: Ostrołęckim Towarzystwem Naukowym im. Adama Chętnika w Ostrołęce, Ostrołęckim Chórem Nauczycielskim itd. (*Ośrodek...* 2005: 9), a także z IEiAK UW (Waszczyńska 2009: 297–300).

⁴⁷ Warto dodać, że Ośrodek został wpisany do Gminnego Programu Opieki nad Zabytkami dla Gminy Lelis na lata 2020–2023, który stanowi załączniku do uchwały nr XIX/138/2020 Rady Gminy Lelis z dnia 29 września 2020 r. Wskazany jest tu jako jedna z najciekawszych atrakcji turystycznych (s. 12), co jednakże zmienia jego znaczenie dla społeczności lokalnej. Nie jest już miejscem przechowywania i ochrony dziedzictwa kulturowego, ale turystycznym obiektem i ciekawostką.

⁴⁸ Nie można bowiem zapomnieć o Henryku Dąbrowskim z Rozóg (zmarłym w 2012 r. nauczycielu i kolekcjonerze, którego zbiory zostały przeniesione do Izby regionalnej, specjalnie zorganizowanej dla nich w Gminnym Ośrodku Kultury w Rozogach) czy Mariannie i Waldemarze Pędzich z Szafarczysk.

⁴⁹ O roli jaką pełnili w muzealnictwie kolekcjonerzy szeroko pisał Krzysztof Pomian (2012).

⁵⁰ Obchodzony był 15 października 2015 r. Warto dodać, że była wówczas zorganizowana wystawa pt. „Od włoskich butów

łęki i okolic, to zabrakło wśród nich tych zbierających obiekty etnograficzne. Tę tematykę prezentował natomiast Henryk Słowikowski⁵¹ z Kamieńczyka nad Bugiem, czyli z terenu niekurpiowskiego. Zastanawiając się dlaczego tak mogło się stać warto przypomnieć przytoczone przez Bergerona rozróżnienie kolekcjonerów Reimsa na introwertyków, którzy ukrywają swoje zbiory i ekstrawertyków, którzy lubią je pokazywać i chętnie dzielą się swoimi odkryciami (Reims 1981 za Bergeron 2020: 196). Zakwalifikowanie kurpiowskich kolekcjonerów etnografików do tych pierwszych mogłoby być takim wyjaśnieniem, gdyby nie to, że każdy z nich za swój cel obrał wykorzystywanie zbiorów do edukacji i popularyzacji Kurpiowszczyzny. Tak więc przyczyny ich nieobecności musiały być inne.

Funkcjonowanie muzeum i kolekcjonera (czy kolekcjonerów) na jednym terenie i zainteresowanie podobnymi obiektami (w tym wypadku etnografikami) nie jest rzadkością, ale to jak układają się ich relacje pozostaje kwestią otwartą. W tym kontekście warto przyrzeć się: motywacjom i powiązaniom z nimi gromadzeniu zbiorów, zarządzaniu nimi – tworzeniu dokumentacji i ochronie, a także ich wystawianiu i udostępnianiu. I tak, to co bez wątpienia zbliża muzeum i kolekcjonerów to przekonanie, że ich działania służą zachowaniu tego co jest tego warte. Z tym, że określenie owej wartości nie jest już tożsame. W przypadku tworzonych kolekcji muzealnych decyduje o tym charakter zbiorów i realizowana polityka ich pozyskiwania. Dana rzecz staje się przedmiotem/obiektem etnografii, dzięki zdefiniowaniu ich przez etnografów (Kirshenblatt-Gimblett 2016: 30), czyli w tym wypadku osób tworzących komisję zakupów. Z kolei kolekcjoner decyduje sam wedle własnego rozeznania, a przede wszystkim potrzeby (por. Jackowski 1975: 5). Ujawniona tu różnica ma swoje konsekwencje. Jedną z nich jest przekonanie, że tylko muzea gromadzą w sposób profesjonalny, a więc są do tego predestynowane. Rodzi to krytykę działań kolekcjonera. Spotkał się z nią Antoni Tomala, który wspominał:

[...] bo ja mam kochanych przyjaciół w Muzeum w Ostrołęce i oni mi dokuczali, że ja zbieram, a nie wolno mi zbierać, jeżeli to jest niezarejestrowane.. e .. tam zarejestruję. No to co, wziąłem pojechałem do Ministerstwa Kultury i podpisałem co trzeba, pani tam dała mi statut, minister podpisał i odczepił się ode mnie, że ja nielegalnie zbieram⁵².

W przypadku Tomali działanie muzealników ostrołęckich okazało się mobilizujące, by zarejestrować zbiory i – co warto zaznaczyć – nazwać je: „muzeum”. Podobny ruch wykonał Zdzisław Bziukiewicz, choć on używał określenia „muzeum” od samego początku udostępniania zbiorów, ale również dokonał odpowiedniego wpisu do rejestru ministerialnego⁵³.

Inną konsekwencją jest to, co jest zbierane. Aleksander Jackowski w latach 70. XX w. wskazywał tematy z zakresu sztuki ludowej, ale i antropologii codzienności, które były pomijane przez muzea, a za to dostrzeżone przez kolekcjonerów (Jackowski 1975: 4–5). Wspominał o tym również Zdzisław Bziukiewicz:

skanseny państwowe, czy społeczne przespały ten moment przejścia chłop na traktor [...] a to jest tak, że tysiąclecia ludzie obywali się koniem, wozem, ręczną obróbką, ale czas przyspieszył i dał kopa, że chłop się w rakiety przesiadł, a my się zamykamy na tym etapie konia, jakby cała reszta w ogóle nie istniała. [...] Dlatego nam bardziej się chciało, żeby taki realny pokazać obraz życia, w jednym gospodarstwie mogły przecież stać sprzęty starsze i nowsze⁵⁴.

Nierzadko jest jednak tak, że zbiory muzealne i kolekcjonerskie są podobne, a mimo to postrzeganie ich „wartości” jest różne. Dobrze ilustruje to przytaczany już schemat Yvesa Bergerona, w którym najwyższe miejsce w piramidzie wartości zajmuje obiekt muzealny, a kolekcjonerski jest mu podporządkowany, co więcej autor nazywa go wręcz „czyścem”.

do ebay kolekcjonerów, czyli muzeum po drodze” oraz konkurs plastyczno-literacki dla dzieci i młodzieży pt. „Zaczyna się niewinnie. Mali kolekcjonerzy”. Wydarzenia te były związane z obchodami jubileuszowymi 40. lecia działalności muzeum (<https://muzeum.ostroleka.pl/?p=681>; dostęp: 19.12.2023).

⁵¹ Henryk Słowikowski – kolekcjoner i twórca prywatnego Muzeum Historycznego i Etnograficznego w Kamieńczyku.

⁵² Rozmowa K. Waszczyńskiej z A. Tomalą, .07. 2012, nagranie i transkrypcja w archiwum autorki.

⁵³ Np. w 2009 roku Zespół Ekspertów opracował Raport i projekt zmian w Ustawie o muzeach. Jedną z nich miała dotyczyć nazwy „muzeum”. Jej użycie przysługiwałoby tylko tym jednostkom, które posiadają uzgodniony z Ministerstwem Kultury i Dziedzictwa Narodowego statut lub regulamin. Wprowadzenie tego zapisu mogło sprawić, że wiele prywatnych zbiorów, noszących miano muzeum lub tak są nazywanych byłby zmuszonych uregulować swój status, albo zmienić nazwę.

⁵⁴ Rozmowa K. Waszczyńskiej ze Zdzisławem Bziukiewiczem, 29.03. 2010, Wach (nagranie i transkrypcja w archiwum autorki).

„Obraz czyścica obrazuje tę fazę, która pozwala najróżniejszym wytworom ludzkim czy przedmiotom pokonać kolejny etap oddzielający przedmioty, które muszą zginąć od tych, które warto zachować” (Bergeron 2020: 202).

O wadze działań kolekcjonerskich był jednak przekonany Marian Pokropek. Pisał: „zbiory regionalne chronią zasoby miejscowej kultury, które często nie znajdują miejsca nawet w różnych specjalistycznych placówkach muzealnych” (Pokropek 1980: 13). Kurpiowskich kolekcjonerów nie trzeba o tym przekonywać. Prawdopodobnie podobnie sądziły osoby, od których kolekcjonerzy pozyskiwali (w formie daru lub kupna) interesujące ich przedmioty, bo często przytaczali ich argument: *bo u ciebie będzie w poszanie* (poszanowaniu – KW). Nie można wykluczyć, że chodziło im o zabezpieczenie tych obiektów przed wyrzuceniem, spalaniem przez tych, którzy nie dostrzegają w nich żadnej wartości. Innym powodem może być fakt, że zainteresowanie nimi kolekcjonerów niejednokrotnie było zdecydowanie łatwiejsze i szybsze niż w przypadku muzeum.

Wspomniany wyżej profesjonalizm muzeum dotyczy również zarządzania zbiorami poczynając od tworzonego inwentarza, dokumentacji zawierającej opisy przedmiotów i ich fotografie, po ich zabezpieczenie i konserwację. Co jednak należy zaznaczyć, podobne działania są podejmowane przez opisywanych kolekcjonerów⁵⁵, choć rzeczywiście tworzone przez nich spisy, czy dokumentacje odbiegają od tych muzealnych. Największym problemem jest jednak zabezpieczenie i konserwacja zbiorów. Obiekty często są przechowywane w nieogrzewanych pomieszczeniach (Lelis, Wach), bądź nawet na dworze (Kadzidło), a jeśli nawet zabezpieczane, to dostępnymi środkami, a niekoniecznie w zgodzie ze sztuką konserwatorską (Wach)⁵⁶. Podstawowym problemem są finanse, ale też brak wsparcia (np. w postaci konsultacji) ze strony choćby pracowników muzealnych.

Wreszcie wystawianie zbiorów i ich udostępnianie, które także zbliżają muzeum i kolekcjonerów (szczególnie tych ekstrawertycznych), ale różni ich sposób, a w zasadzie stosowane strategie. W muzeach prezentowanie zbiorów ma dwa wymiary: wystaw stałych i czasowych. W każdym jednak przypadku pokazywane obiekty są dobierane do tworzonej przez kuratora czy zespół narracji (por. Wiczorkiewicz 2001). Z kolei, kolekcjoner najczęściej pokazuje całość swoich zbiorów, nie dysponuje bowiem oddzielnymi salami wystawowymi i magazynami. Tak jest we wszystkich trzech przypadkach. Oglądając zgromadzone obiekty w Wachu, Kadzidle czy Lelisie nie można uciec od ich liczebności, a w zasadzie nadmiaru, nawet jeśli są tematycznie pogrupowane, czy zaaranżowane np. we wnętrzu izby wiejskiej (Wach, Lelis). Dlatego tak ważną rolę pełni sam kolekcjoner, który opowiadając o zbiorach może dostosować (i często tak robi) swoją wypowiedź do danego tematu, wydobywając przy tym odpowiednie przedmioty, które mają go ilustrować. Wspomniany nadmiar obiektów często stoi w sprzeczności z wyestetyzowanymi wystawami muzealnymi, w których samych przedmiotów może być niewiele, a obudowane są tekstami i podpisami, a współcześnie także multimediami. Takich możliwości technicznych nie ma kolekcjoner. Jego atutem jest jednak bezpośredniość i umożliwianie zwiedzającym wzięcia do ręki danej rzeczy i niejednokrotnie sprawdzenia jak działa. Takie angażowanie zwiedzających wyróżnia Muzeum Kurpiowskie Bziukiewcza, ale też było zasadą Ośrodka w Lelisie. Takiej praktyki w zasadzie nie ma w muzeum, a jeśli już to dotyczy pojedynczych obiektów. Do tych różnic należy dodać również udostępnianie, w rozumieniu umożliwienia zwiedzania miejsca i poznawania zbiorów. W przypadku muzeum odbywa się to w określonych godzinach, związanych z działaniem tej instytucji (nawet podczas Nocy Muzeów ów czas jest ograniczony). Z kolei kolekcjoner, nawet jeśli wyznacza godziny dostępności, to zezwala na oglądanie zbiorów również poza nimi, przez to jest bardziej elastyczny, a zatem i konkurencyjny w stosunku do jednostek muzealnych.

Zakończenie

Wszystkie zarysowane podobieństwa i różnice służyły temu, by pokazać gdzie może dojść do współpracy między muzeum a kolekcjonerem lub co może ją utrudniać. Ułożenie relacji wydaje się ważne i powinno dotyczyć zarówno tego „teraz” jak i „potem”. Owo „teraz” to przede wszystkim współdziałanie. Aleksander Jackowski przekonywał, że „Zbieracz, zwłaszcza poważny, to naturalny sojusznik muzeum, a nawet więcej”

⁵⁵ Warto dodać, że dzisiaj mogą korzystać z pomocy różnych portali, np. <https://myvimu.com>, skorzystać z programu udostępnianego na stronie Stowarzyszenia Polskich Muzealników Prywatnych, czy nawet wykupić program komputerowy do archiwizacji zbiorów.

⁵⁶ Pisała o tym K. Braun (Braun, Braun 2022: 128-129).

(Jackowski 1975: 5). Dlatego dużo korzystniejsze jest dostrzeganie w sobie partnerów w działaniach, których zbiory mogą się uzupełniać, a nie stanowić konkurencji. Tym bardziej, że jak stwierdzała Katarzyna Barańska kolekcjonerzy w gromadzeniu obiektów są skuteczniejsi niż muzea (Barańska 2010: 121). Posiadają też wiedzę na ich temat, która nie tyle wynika z poszukiwań naukowych, ile z pochodzenia i funkcjonowania w społeczności, której kulturę chcą zachować. Tak więc, wykorzystanie potencjału kolekcjonerów, w tym wypadku etnografików, mogłoby wzmocnić muzeum regionalne. Z kolei muzealnicy mogliby dzielić się swoimi doświadczeniami w zarządzaniu zbiorami. Inną formą współdziałania mogłoby być stworzenie platformy wymiany informacji o zbiorach regionalnych, w której znalazłyby się i te z jednostek muzealnych, izb regionalnych, czy zbiorów kolekcjonerskich. Platforma ta mogłaby służyć do promocji, ale też być wykorzystywaną przy kwerendach związanych np. z wystawą. Mogłaby też odegrać ważną rolę w sytuacji związanej z „potem”. Jednym z problemów zbiorów kolekcjonerów są ich losy w momentach tzw. zawirowań: od tych organizacyjnych jak problemy z siedzibą do ostatecznych jak śmierć kolekcjonera, szczególnie gdy bliscy nie są zainteresowani kontynuacją jego dzieła⁵⁷. Nawiązane relacje z muzealnikami, a przez to posiadanie przez nich wiedzy o takich zbiorach umożliwiałaby kontrolę nad tym co się z nimi dzieje, nie mówiąc o ewentualnym ich przejęciu. Historia kurpiowskich zbiorów prywatnych i ich organizatorów pokazuje, że dobry kontakt z pracownikami muzeum procentuje, czego przykładem jest przejęcie zbiorów Henryka Ciszewskiego. Z kolei brak porozumienia sprawia, że zbiory prywatne stają się dla nich niewidoczne, przez co dochodzi do ich rozproszenia, a z czasem zniszczenia. Taki los spotkał choćby zbiory Antoniego Tomali, ale nie tylko.

Streszczenie

Zbiory etnograficzne nie są domeną tylko muzeów etnograficznych czy regionalnych, ale znajdują się one również w centrum zainteresowania kolekcjonerów. Relacje kolekcjonersko-muzealne nie zawsze są oczywiste, szczególnie kiedy funkcjonują na jednym terenie i gromadzą podobne obiekty. Celem artykułu jest charakterystyka takiej sytuacji z obszaru Kurpiowszczyzny. W pierwszej części zostały przybliżone tujejsze jednostki muzealne, izby regionalne oraz wybrani zbieracze-kolekcjonerzy etnografików. Z kolei w drugiej dominującym wątkiem jest opis ich relacji oraz wskazanie przyczyn, które sprawiają, że ich koegzystencję można ocenić jako niełatwą.

Słowa klucze: Kurpiowszczyzna, muzeum, kolekcjoner, izba regionalna, obiekty etnograficzne.

⁵⁷ Wątek ten został również podjęty w opracowaniu pt. *Muzea prywatne/kolekcje lokalne. Raport z badań*, 2013: 64-65.

Bibliografia:

Barańska, K.

(2004). *Muzeum etnograficzne. Misje, struktury, strategie*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

(2010). „Somewhere over the Rainbow”, czyli rola muzeów regionalnych w teraźniejszości. Wyzwania, zagrożenia oraz nieprzekraczalne granice w pełnionej misji. W: K. Łukawski (red.), *Muzea regionalne. Jaka przyszłość?* (s. 115–123). Pułtusk: Akademia Humanistyczna imienia Aleksandra Gieysztora.

Bergeron, Y.

(2020). Kolekcja. W: A. Desvallées, F. Mairesse (red.), D. Folga-Januszewska (red. wyd. pol.), *Słownik encyklopedyczny muzeologii* (przeł. K. Bartkiewicz, D. Folga-Januszewska) (s. 190–210). Warszawa: Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie.

Bis, A., Jóźwiak, G., Kielak, B., Kielak, N., Pędzich E.

(br). *Atrakcje turystyczne Puszczy Zielonej*. Myszyniec: Związek Stowarzyszeń „KURPSIE RAZEM” [pdf].

Braun, K., Braun, K.

(2022). Prywatne muzeum Laury i Zdzisława Bziukiewiczów w Wachu jako kurpiowskie swoiste „tribalmuseum”. *Dziedzictwo Kulturowe Wsi*, 6, 117–132.

Braun, M.

(2012). Kadzidlańscy proboszczowie Mieczysław Mieszko i Jan Urban wobec kurpiowskiej kultury. W: M. Przytocka (red.). *Dzieje parafii i kościoła pod wezwaniem Ducha Świętego w Kadzidle* (s. 331–336). Kadzidło: Parafia Rzymsko-Katolicka pw. Świętego Ducha w Kadzidle.

Clifford, J.

(2000). O kolekcjonowaniu sztuki i kultury (przeł. J. Iracka). W: J. Clifford. *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka* (przeł. E. Dzurak, J. Iracka, E. Klekot, M. Krupa, S. Sikora, M. Sznajderman) (s. 233–271). Warszawa: Wydawnictwo KR.

Jackowski, A.

(1975). Pochwała zbieractwa. *Polska Sztuka Ludowa*, 29/1–2, 3–8.

Kielak, B.

(1982). *Informator*. Ostrołęka: Muzeum Okręgowe w Ostrołęce.

Kielak, B.

(1990). Działalność Muzeum Okręgowego w Ostrołęce w ochronie Kurpiowskiej sztuki ludowej. *Zeszyty Naukowe Ostrołęckiego Towarzystwa Naukowego*, 4, 130–140.

(1996). Tradycje muzealnictwa regionalnego na Mazowszu. W: A. Stawarz (red.), *Kultura Ludowa Mazowsza i Podlasia. Studia i materiały* (183–192), T. 1. Warszawa: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze Oddział w Warszawie, Warszawski Ośrodek Kultury, Ludowe Towarzystwo Naukowo-Kulturalne.

(2012). *Tradycja Mazowsza. Powiat makowski. Przewodnik subiektywny*. Warszawa: Mazowieckie Centrum Kultury i Sztuki, Agencja Wydawnicza „Egros”.

Kirshenblatt-Gimblett, B.

(2016). Przedmioty etnografii. *ZWAM*, 3, 29–46.

Mianowania.

(1894). „Kurier Poranny”, R. 18, nr 333, 3.

Kurpiowskie Muzeum na Wolnym Powietrzu w Nowogrodzie Łomżyńskim. Informator muzealny.

(1969). Łomża–Nowogród: Wydział Kultury Prezydium Rady Narodowej i Muzeum Regionalnego w Łomży.

Midura, F.

(2001). Muzea regionalno-krajoznawcze. *Muzealnictwo*, 43, 113–121.

Moszyński, K.

(1928). Etnografia w muzeach regionalnych. W: *Muzea regionalne. Ich cele i zadania. Książka zbiorowa*

(s. 98–170). Warszawa: Wydawnictwo Sekcji Powszechnych Uniwersytetów Regionalnych Związku Polskiego Nauczycielstwa Szkół Powszechnych.

Muzea prywatne/kolekcje lokalne. Raport z badań.

(2013). Bydgoszcz-Warszawa [pdf].

Ogniewska, A.

(2012). Bijemy rytmem serca Kurpiowszczyzny. *Więści Gminne. Biuletyn Gminy Lelis*, 2(41), 6–7.

Ośrodek Etnograficzny w Lelisie.

(2005). *Więści Gminne. Biuletyn Gminy Lelis*, 2, 9.

Parzych, C.

(1991). Ostrołęcki regionalista. *Zeszyty Naukowe Ostrołęckiego Towarzystwa Naukowego*, 5, 188–191.

Pokropek, M.

(1980). *Przewodnik po izbach regionalnych w Polsce*. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.

Pomian, K.

(2012). *Zbieracze i osobliwości. Paryż–Wenecja XVI–XVIII wiek* (przeł. A. Pieńkos), pierwsze wydanie 1987, Gdańsk: Słowo/Obraz/Terytoria.

Ptaśnik, M.

(1964). Muzeum okręgowe – instytutem wiedzy o regionie. *Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego*, 2, 57–68.

Waszczyńska, K.

(2009). Warszawscy etnolodzy w Ośrodku Etnograficznym Dziedzictwa kulturowego Kurpiów w Lelisie. *Rocznik Mazowiecki*, XXI, 297–300.

(2010). Kurp w intencje i w realu – Zdzisław Bziukiewicz. W: A. Malewska-Szałygin, M. Radkowska-Walkowicz (red.). *Antropolog wobec współczesności. Tom w darze profesor Annie Zadrożyńskiej* (s. 163–178). Warszawa: Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Warszawskiego.

(2014). „Muzeum” w stodole. Zbiory etnograficzne Zdzisława i Laury Bziukiewiczów i ich rola w narracji o Kurpiowszczyźnie. W: A. W. Brzezińska, J. Schmidt (red.), *Regiony i regionalizmy w Europie. Badania–Kreacje–Popularyzacje* (s. 341–361). Wrocław: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Uniwersytet Wrocławski.

(2018). *Zachowane... Izby pamięci w Kadzidle i Myszyńcu*. W: K. Waszczyńska (red.), *Orbis interior kurpiensis mieszkańców Gminy Kadzidło i okolic. Eseje etnograficzne* (243–256). Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra.

Wieczorkiewicz, A.

(2001). Mowa słów i mowa rzeczy. W: B. Owczarek, Z. Mitosek, W. Grajewski (red.), *Praktyki opowiadania* (s. 239–255). Kraków: UNIVERSITAS.

Znamierowska-Prüfferowa, M.

(1932). *Ochrona Kultury Ludowej*. Wilno: Nakładem Oddziału Wileńskiego Towarzystwa Krajoznawczego, Skład Główny w Księgarni Józefa Zawadzkiego w Wilnie.

Netografia:

Dzień Kolekcjonera za nami: <https://muzeum.ostroleka.pl/?p=681>; dostęp: 19.12.2023 r.

Historia Muzeum: <http://skansenkurpiowski.pl/wiadomosc/historia-muzeum>; dostęp: 17.12.2023 r.

Muzeum brata Zeno w Czarni: <https://to.com.pl/muzeum-brata-zeno-w-czarni/ga/6217914/zd/9679916>; dostęp: 17.12.2023 r.

Muzeum Kultury Kurpiowskiej w Ostrołęce: https://muzeum.ostroleka.pl/?page_id=208; dostęp: 16.12.2023 r.

Oferta kulturalna myszyńskiej dzwonnicy i Bazyliki mniejszej: <https://rckkmyszyniec.pl/index.php/informacja-turystyczna/dzwonnica-myszyniecka>; data dostępu: 17.12.2023 r.

Ostrołęka, Muzeum Puszczańskie (1913): <http://muzeumpamieci.umk.pl/?p=2295>; dostęp: 16.12.2023 r.

Podpalenie było przyczyną pożaru w skansenie kurpiowskim w Kadzidle: <https://dzieje.pl/dziedzictwo-kulturowe/podpalenie-bylo-przyczyna-pozaru-w-skansenie-kurpiowskim-w-kadzidle>; dostęp: 16.12.2023.

Stary Szeków, Muzeum Rolnicze (1897): <http://muzeumpamieci.umk.pl/?p=2662>; dostęp: 15.12.2023 r.

Wykaz muzeów: <https://bip.mkidn.gov.pl/pages/rejestry-ewidencje-archiwa-wykazy/wykaz-muzeow.php>; dostęp: 20.12.2023 r.

Zagroda Kurpiowska w Kadzidle (Oddział MKK): https://muzeum.ostroleka.pl/?page_id=1304; dostęp: 16.12.2023 r.

Dokument:

Uchwała nr XIX/138/2020 Rady Lelis z dnia 29 września 2020 r. (2020). *Dziennik Urzędowy Województwa Mazowieckiego*. Poz. 10128. Warszawa: 8 października 2020.

Inne:

Rozmowa K. Waszczyńskiej ze Zdzisławem Bziukiewiczem, 29.03.2010, Wach (nagranie i transkrypcja w archiwum autorki).

Rozmowa P. Strojnowskiego z Z. Bziukiewiczem, .07. 2011, Wach (transkrypcja w archiwum autorki).

Rozmowa K. Waszczyńskiej z Henrykiem Kuleszą, 5.07.2009 r., Lelis (nagranie i transkrypcja w archiwum autorki).

Rozmowa K. Waszczyńskiej z Antonim Tomalą, 3.07.2012 r., Kadzidło (nagranie i transkrypcja w archiwum autorki).

MUZEUM WYOBRAŹNI GUMERCINDO GARCIA ALVARON JAKO ANDYJSKA KOSMOWIZJA

*Antropolog powinien wychodzić od tego, co widział,
a czego może nikt już nigdy nie ujrzy*
Victor Turner

Historia opisana w tym artykule wydarzyła się w listopadzie roku 2019, w czasie trzymiesięcznego pobytu badawczego w Peru (prowincja Ancash, okolice miasta Huaráz, miejscowość Marian położona powyżej 3400 m. n.p.m. w Białych Kordylierach).

Owego deszczowego dnia – gdyż właśnie zaczęła się pora deszczowa², byłam umówiona z miejscową informatorką, aby pojechać do wysokogórskiej wsi i poszukać *huanki* – kamiennego monolitu, w wielu miejscach zachowanych do dziś, ustawionych *in illo tempore* na granicach własności *ayllu* (wspólnot rodowych), wśród pól lub w innych miejscach wyróżnionych przez mieszkańców *ayllu*. **Huancas**, to – uogólniając, skamieniali przodkowie, najczęściej herosi, założyciele rodu lub *ayllu*. Wcześniej, w czasie poprzednich pobytów badawczych zebrałam dostateczną ilość informacji teoretycznych, pozostawało znaleźć ową *huanke* na miejscu, w terenie.

„Przypadkowe” spotkanie³

Jak na złość padało – rdzenna przewodniczka milczała jak zaklęta – wysiadliśmy z malutkiego busa na ostatnim przystanku w miejscowości Marian. Na błotnistej drodze nie było nikogo. Domy w pewnej odległości. Miałam nadzieję, że informatorka zaczepi paru ludzi i rozmowa się potoczy... a tu nikogo. Moja informatorka stała niezdecydowanie na skraju drogi. W pewnej odległości pojawił się jakiś człowiek, który zamykał na cztery spusty swoje dziwne domostwo, odróżniające się od skromnych okolicznych gospodarstw.

¹ Kontakt: ela@ejm.pl.

² Pora deszczowa, w tym miejscu Peru, czyli na tej szerokości geograficznej i w tym specyficznym mikroklimacie różni się od reszty obszarów tej części Peru. Koordynaty geograficzne Cordillera Blanca to około 9°40'S szerokości geograficznej i 77°30'W długości geograficznej. Jest to obszar o spektakularnej górskiej scenerii, pełnej lodowcowych szczytów i turkusowych jezior. Przyciąga zarówno turystów, jak i miłośników wspinaczki górskiej z całego świata. W tekstach kultury poświęconych temu regionowi, dominują opisy zawierające słowa: „szczodra i żyzna ziemia”, „obfitość” czy też „hojność ziemi”. To najwyższe pasmo górskie w strefie tropikalnej. Tropikalna roślinność jest obecna w pejzażu, nawet tym wysokogórskim. Region ten od czasów kolonialnych był bardzo urodzajny. Wśród upraw dominują m.in.: w strefie górskiej tradycyjnie uprawia się rośliny bulwiaste oraz quinoa, a w dolinach kukurydzę oraz pszenicę i owies, wśród nowszych upraw: avocado. Wysokogórskie ziemie jak i te w dolinach są nawadniane przez lodowce. System tradycyjnych kanałów nawadniających doprowadzających wodę z lodowców, jest bardzo wydajny i działa nieprzerwanie od czasów przedinkaskich, woda jest doprowadzana do pól w czasie pory suchej. W czasie deszczowej zimy, ożywcze deszcze padające popołudniami, nawadniają część tych ziem, które nie mają szans na nawodnienie systemem kanałów. Przyroda regeneruje się i odnawia a plony można zbierać dwa, trzy razy w ciągu roku (w zależności od gatunku rośliny oraz „piętra” czyli wysokości, na której rośnie).

³ O znaczeniu „przypadkowych spotkań” z informatorami pisze obszernie Aleksander Posern Zieliński w swoim artykule pt: *Szczęśliwy traf i tubylczy partner w badaniach terenowych. Z doświadczeń antropologa w USA i Ameryce Południowej*, (2021).

Nie namyślając się długo podeszłam do owego człowieka, pytając o lokalną kamienną *huankę*. Człowiek zdawał się nie rozumieć o czym mówię, ale aż podskoczył z uciechy, że ma rozmówcę, i zaczął mozolnie otwierać swój budynek, który tak skwapliwie jakiś czas już zamykał (fot.1). Było mi bardzo trudno zrozumieć jego wywód, gdyż posługiwał się mieszanką hiszpańskiego i miejscowego quechua, z tym, że słowa hiszpańskie pełne był „peruwianizmów” co pogarszało jeszcze sytuację. Ale od słowa do słowa pojęłam, że jest właścicielem muzeum i doskonale zrozumiał o czym mówię, jednakże jego oblicze pozostało nieprzeniknione⁴. Gospodarz terenu rozgaądał się i podkreślił nawet, że ma na swoim terenie prawdziwą *hunkę*. Zdziwiona weszłam do środka (niemniej zdziwiona była moja milcząca przewodniczka).



Fot. 1. Dom Gumerindo zamyka swoje muzeum. Na szczycie bramy umieścił dioramę swojego pomysłu – „Białe andyjskie szczyty”

Owego dnia tej szukanej *huanki* nie znalazłam, ale muzeum: *Campestre Villa Garcia Maríán – Huaráz* czyli „Wiejska Willa Garcia z Maríán – Huaráz” i jego właściciela. Człowiekiem tym okazał się być Gumerindo Garcia Alvarón, prawnuk słynnego przywódcy buntu chłopskiego z 1885 roku – **Pedro Pabla Atusparii**⁵. Jego sławny pradziadek, czyli Pedro Pablo Atusparia jest do dzisiaj niezwykle rozpoznawalną postacią

⁴ Rdzenna ludność oraz Metysi opisywani są w tekstach jako powściągliwi, o nieprzeniknionym obliczu. Bierze się to z rezerwy wobec białych, obawy przed niezrozumieniem i lekceważeniem, jest to spuścizna wieloletniego marginalizowania tej grupy społecznej i jej wielowiekowej opresji. Jednakże, jeżeli autochton widzi, że badacz jest autentycznie zainteresowany miejscową kulturą i nawet wie coś niecoś o tym miejscu świata – sytuacja się zmienia. Najczęściej kieruje go do odpowiedniej osoby, chociażby miejscowego gawędziarza a mnie zdarzyło się często, że zostałam szczęśliwie skierowana do regionalisty czy pasjonata miejscowej etnografii.

⁵ A. Posern-Zieliński, *Ruchy społeczne...*, s. 131–132; F. Escárzaga, *La sublevación de Ancash. Proyecto nacional y guerra de razas*, „Política y Cultura” 1999, nr 12, s. 151–175; J.A. Salazar Mejía, *Identidad...*, s. 52–53, 90–92; J. Klaiber, *La actitud y sensibilidad del clero en la revolución de Pedro Pablo Atusparia 1885*, [w:] *Diócesis de Huaráz...*, s. 277–287. es

dla całego regionu – to przywódca powstania chłopskiego z roku 1885, postać emblematyczna i niezwykle nośna. Symbol niezłomnego oporu miejscowej ludności chłopskiej przeciwko bezustannej opresji, od czasów kolonialnych poprzez okrucieństwa „wojny o saletrę”, czyli Wojny o Pacyfik, kończąc na zawsze niekorzystnych dla chłopów reformach agrarnych. Atusparia, będąc wówczas *alcalde* (sołtysem) swojej rodzinnej wsi Marían, podniósł bunt chłopski który rozlał się na całą prowincję Ancash i został krwawo stłumiony przez wojska rządowe. Pedro Pablo Atusparia, którego opór wobec władz przyjął również postać rewolucji moralnej, wystąpił w obronie tradycyjnej własności ziemskiej oraz stworzeniu nowego ładu społecznego. Atusparia wpisał się w mityczną strukturę herosa kulturowego (fot. 2). Więc znalazłam herosa – tylko nie kamiennego. Kontekst historycznych wydarzeń, którego pierwszoplanową postacią był Pedro Pablo Atusparia, opisuje w swojej pracy, polska badaczka Joanna Pietraszyk-Sękowska, *Tradycje oporu w Andach*:

(...) Rok po wybuchu buntu w Comas, na terenie doliny Callejón de Huaylas (dep. Ancash) doszło do wieloetnicznej i wieloklasowej rebelii o zbliżonym charakterze. Bezpośrednią przyczyną zrywu był spór między kontrolującą te obszary administracją generała Miguela Iglesiasa a ludnością tubylczą, odmawiającą płacenia przywróconej przez prefekta kontrybucji tubylczej. Aresztowanie indiańskich autorytetów domagających się zniesienia nowych obciążeń finansowych, doprowadziło do udanego ataku zbuntowanych chłopów na więzienie w stolicy departamentu, Huaráz oraz eskalacji rebelii na obszar całej doliny. Na czele buntowników stanął wówczas uwolniony z aresztu indiański alcad, Pedro Pablo Atusparia, którego opór wobec władz przyjął postać rewolucji moralnej, służącej obronie tradycyjnej (...) własności ziemskiej oraz stworzeniu nowego ładu społecznego. Co istotne, w działaniach antyrządowych uczestniczyło nie tylko metysko-indiańskie chłopstwo, ale również drobni handlarze i rzemieślnicy oraz rywalizujący z M. Iglesiasem lokalni ziemianie. Podobnie, jak w przypadku oporu mieszkańców Comas, bunt na terenie Callejón de Huaylas uderzał jednak w elitarny charakter republiki, przez co po kilku miesiącach został zdławiony przez połączone siły dwóch zwalczających się generałów, A. Cáceresa i M. Iglesiasa, których propaganda przedstawiła wydarzenia w Ancash jako godzący w procesy konsolidacji narodowej przejaw rasizmu Indian. Zdaniem historyków, rebelia w Callejón de Huaylas nie miała jednak rasistowskiego charakteru. Mark Thurner nie zgadza się również z dość powszechną tezą, iż bunt ten był przykładem walki z obciążeniami, uważając, że przedmiotem oporu mieszkańców Ancash były przede wszystkim pozbawione legitymizacji prawnej decyzje lokalnych władz, które pobierały kontrybucję, mimo iż formalnie miała obowiązywać jedynie w okresie konfliktu z Chile (...) (Pietraszyk-Sękowska 2015: 130–031).



Fot. 2. Portret autorki z Don Gumercindem oraz jego sławny pradziadek na pomniku ustytuowanym na jednym z głównych placów miasta Huaraz. U dołu: portret Pablo Pedro Atusparii, zestawiony z portretem Don Gumercinda

W trakcie wizyty w muzeum, kiedy Don Gumercindo wpisał mi do zeszytu kompletne imię i nazwisko, (Peruwiańczycy podobnie jako Hiszpanie mają często dwa lub więcej imion, oraz dwa nazwiska po obojgu rodzicach) wydawało mi się dziwnie znajome. Jakież było moje zdumienie, kiedy przypomniałam sobie, że był jednym z ważnych informatorów dla badaczki regionu Ancash – Barbary Bode. To amerykańska antropolożka, autorka pracy z regionu Ancash: *Las campanas del silencio. Destrucción y creación en los Andes*. Współbadaczka była cennym źródłem przy pisaniu mojej pracy doktorskiej. Powoływałam się na B. Bode wielokrotnie, przy czym Don Gumercindo był ważnym ekspertem od miejscowych obiektów kultu i synkretycznej religijności. W tym kontekście „przypadkowość” spotkania była tym bardziej zaskakująca.

Muzeum składa się z dwóch części, z jednej zlokalizowanej w budynku i drugiej części na wolnym powietrzu.

Budynek muzeum stanowi jedna, duża sala, w której usytuowane są „mesy” – stoły (fot. 3).

Właściciel oprowadza po ciasno zastawionym meblami pomieszczeniu i przedstawia się tutaj jako *shaman*⁶, słowo to nie jest odpowiednie dla andyjskiego świata, to bardziej kapłan andyjski, depozytariusz wiedzy o przyrodzie i przedstawiciel wspólnoty do rozmów z *Apus*. Peruwiańczycy w większości są katolikami, czynności religijne są synkretyczną kompilacją rytów rodzimych i katolickich suplikacji. W większości są to *pago* (ofiara) dla bóstw Apu, opiekuńczych gór. Ryty dziękczynne i inne czynności religijne obfitują w ofiary z roślin i produktów spożywczych. Mój rozmówca przedstawia się więc jako znawca skomplikowanych rytuałów ofiarnych oraz „znawca ludzi”, specjalista od ludowej medycyny – *curandero*.



Fot. 3. „Mesy” czyli stoły, w głównym budynku muzeum Don Gumercinada

Na ścianach dominują fotosy, plakaty, stare zdjęcia, foldery, banery, wycinki z gazet, dewocjonaalia, większość oprawiona w różnorakie ramki oraz przedmioty zabytkowe z regionu, takie jak najczęściej można spotkać w regionalnych izbach pamięci (narzędzie rolnicze, ceramika). Co najciekawsze fotografie i artefakty niekoniecznie wiążą się bezpośrednio z regionem, ale są ważne dla osoby właściciela, być może muzeum pełni rolę edukacyjną. Na plakatach macha ręką wynalazca telefonu komórkowego, pierwszy Peruwiańczyk w kosmosie, miejscowe miss piękności, politycy odwiedzający muzeum, turyści (fot. 4). Zdjęcia rodzinne, jest też dyskretna, nienachalna obecność sławnego pradziadka. W oczy rzuca się też zasłużona postać pierwszego europejskiego podróżnika i geografę Antoniego Raimondiego [2006], który opisał andyjski świat minerałów i roślin z punktu widzenia Europejczyka (a szczególnie ten region) oraz odznaczenie państwowe – medal dla Don Gumercinda za edukacyjne zasługi dla Peruwiańskiej kultury.

⁶ Z. J. Ryn, *Medycyna indiańska*. Kraków 2007. Wyd. Literackie. Książka ta jest najobszerniejszym opracowaniem tematu w polskiej literaturze naukowej. Zob. też: G. Cock, *Sacerdotes o chamanes en el mundo andino*, Historia y Cultura. Revista del Museo Nacional de Historia” 1983, nr 16, s. 138–139.



Fot. 4. Don Gumercindo prezentuje swoje zbiory. U dołu czarno-białe zdjęcie Antoniego Raymondiego, wybitnego geografa i naukowca urodzonego we Włoszech. Raimondi jest imiennikiem wielu peruwiańskich instytucji kulturalnych, w tym szkół, teatrów, muzeów i instytutów szkolnictwa wyższego. Jego imieniem nazwano również prowincję Antonio Raymondí w regionie Ancash w Peru

Pomieszczenie dość ciasno wypełniają stoły – „*mesy*” (Elías Minaya 2012: 75–78). Na centralnym stole-*mesie* właściciel usytuował trójkątną konstrukcję z przymocowanymi sztucznymi owocami oraz sztucznym pieczywem (wykonanymi z plastiku) – to **tsampi** (fot. 5), symboliczna góra-opiekun, dostarczyciel dóbr. To stoły-ołtarze (Elías Minaya 2012: 78), w tym przypadku „mikrokosmosy pamięci”. Don Gumercinda umieścił na nich przedmioty wykorzystywane w różnorodnych ceremoniach, artefakty mocy, przedmioty służące wróżbiarstwu, lub wykorzystywane w rytuałach ofiarnych, dziękczynnych. Bywają nieodzowne w suplikacjach do gór *Apus*, czy też w prośbach o uzdrowienie. Na mesach nie może też zabraknąć figur miejscowych świętych, większość z praktykujących szamanów to katolicy. Są to najważniejsze przedmioty mocy funkcjonujące w regionie i posiadające właśnie tutaj ogromne znaczenie dla kultury popularnej. Figury świętych, krucyfiksy, dewocjonalia związane z centrami pielgrzymkowymi.; ulotki, wyblakłe, niektóre prawie nieczytelne plakaty z regionalnych fiest, fotografie. Zestawiając te przedmioty być może kierował się nieznaną mi hierarchią czy innym porządkiem, ale na pewno były dla właściciela ważne w muzeum swej własnej wyobraźni.

W przypadku *mesy* nazwanej przez Don Gumercindo *huaracina* (czyli odpowiadającej geograficznie obszarowi Callejón de Huaylas, teraz prowincji Ancash) najważniejszymi obiektami są: „katolickie świętości” i ich wizerunki, nasiona i rośliny, zdjęcia artefaktów muzealnych: „przedmioty mocy” z szeroko pojmowanego zasobu kultur przedhiszpańskich. Opiszę tylko najważniejsze przedmioty (fot. 6).

Miniaturowy krucyfiks **Señor de Mayo** – ze swoim żeńskim odpowiednikiem **Virgen de Huata** (w świecie andyjskim występuje bardzo charakterystyczne zjawisko zwane „dualizmem andyjskim”, wszystko tutaj występuje w parach, ma swoje męskie i żeńskie odpowiedniki, uzupełniają się lub występują w opozycjach), i patron, lokalny święty **San Miguel Arcangel**. (Archanioł Michał)



Fot. 5. Tsampi: symboliczna „Góra – dostarczytel dóbr”



Fot. 6. Stół z Huaraz (*mesa huaracina*)

Wiązka suchej **quinoa** – nazywana potocznie „złotem Inków”, czy „zbożem Inków”, komosa ryżowa (*Chenopodium quinoa*), właściwie nie jest zbożem. Kiedyś była podstawową rośliną uprawianą przez kultury rolnicze w czasach przedinkaskich. Region Callejón de Huaylas (to historyczno-geograficzna nazwa regionu, funkcjonująca przed nowożytnym podziałem administracyjnym) opiewany jest w tekstach kultury jako ziemia niezwykle szczodra, żyzna. Bogata w aluwialne gleby, nawadniana przez wody spływające z lodowców. Po pojawieniu się hiszpańskich osadników *quinoa* została wyparta przez pszenicę. Jest uprawiana w wysokogórskich wsiach.; jest obecna w mitach i legendach. W kulturze tradycyjnej posiada wysoką pozycję.

Wśród pamiątkowych obrazków okalających „świętości” – wyróżnia się fotografia przedstawiająca dziwny przedmiot: *łapa pumy*, niezwykle cenny artefakt muzealny, **obiekt mocy** bogato reprezentowany w ikonografii kultury Moche i kultur przedhiszpańskich.

Nasiona **huayruro**, (*Ormosia coccinea*) (fot. 7), inaczej „jagoda szczęścia”. Nasiona mają czerwono-czarny kolor, symbolizują równowagę. W Peru są używane powszechnie do różnorodnych praktyk i rytuałów. Przynoszą szczęście i obfitość, ale także działają ochronnie przeciw „złemu oku”⁷. Wykorzystywane w medycynie Indiańskiej jako lek na choroby oczu. Medycyna zachodnia koncentruje się na jej toksycznym działaniu. Nasiona *huayruro* są powszechnie noszone przez szamanów jako ozdoby podkreślające ich status społeczny. Nawet i w tym przypadku nasiona te są rozróżniane jako żeńskie i męskie. Nasionka męskie posiadają czerwona kropkę, nasiona żeńskie jej nie posiadają, są jednorodnie czerwone.

Kolorystyka **mes**: wydawałaby się być przypadkowa, ale nie. Zawsze zastanawiam się czy to nie jest z mojej strony nadinterpretacja... Dominuje głęboki **różowy, magenta**, zwany też kolorem fuksji. To kolejny topos regionalny. Magenta dominuje w przestrzeni publicznej, w tekstyliach, regionalnych, tych tradycyjnych, jak i zupełnie współczesnych. To kolor tej prowincji. Kolejny kolor to zestawienie **czerwono-białe** barwy narodowe Peru. Peruwianczycy silnie utożsamiają się z symbolami narodowymi i lubią je eksponować, podobnie jak eksponowanie kolorów lokalnych odnoszących się do tożsamości regionalnej. **Niebieski** – zakodowany jest w nazwie tej górzystej prowincji Ancash, słowo *ancash* – „głęboki niebieski” (w quechua ankaskim) – taki błękit jaki towarzyszy białym, ośnieżonym szczytom.



Fot. 7. Huayruro – *Ormosia coccinea*

Muzeum na wolnym powietrzu

Na posiadanym terenie, przyległym do budynku, znajdują się narzutowe głązy, dość liczne, więc wydaje się, iż właściciel zaplanował centralną alejkę wraz z poprzecznymi ścieżkami tak, aby stanowiły rodzaj harmonijnej całości. Na tym terenie wybudował zestaw malutkich domków czy przybudówek (fot. 8), nawiązujących wyglądem do krainy *hobbitów*, całość spowita w miejscowej roślinności, wśród których przeważa *aliso* (*Alnus acuminata* czyli wierzba andyjska) i *kantuta*. Wierzba andyjska *aliso* jak i *kantuta* są rdzennymi roślinami wykorzystywanymi w medycynie i silnie zakorzenionymi w kulturze.

⁷ Wyjątkowość tej rośliny, przedstawił w krótkim, etnologicznym opisie, polski badacz, Kacper Świerk w czasopiśmie „Indigena. Przeszłość i Współczesność Tubylczych Kultur Amerykańskich” (2013, Nr. 3), *Perspektywizm, miłość i cykady. Uczucia, transformacje i etos w opowieści Jerinti z folkloru Indian Matsigenka*, s. 27.



Fot. 8. Domki z „krajiny hobbitów” w części ogrodowej muzeum na wolnym powietrzu

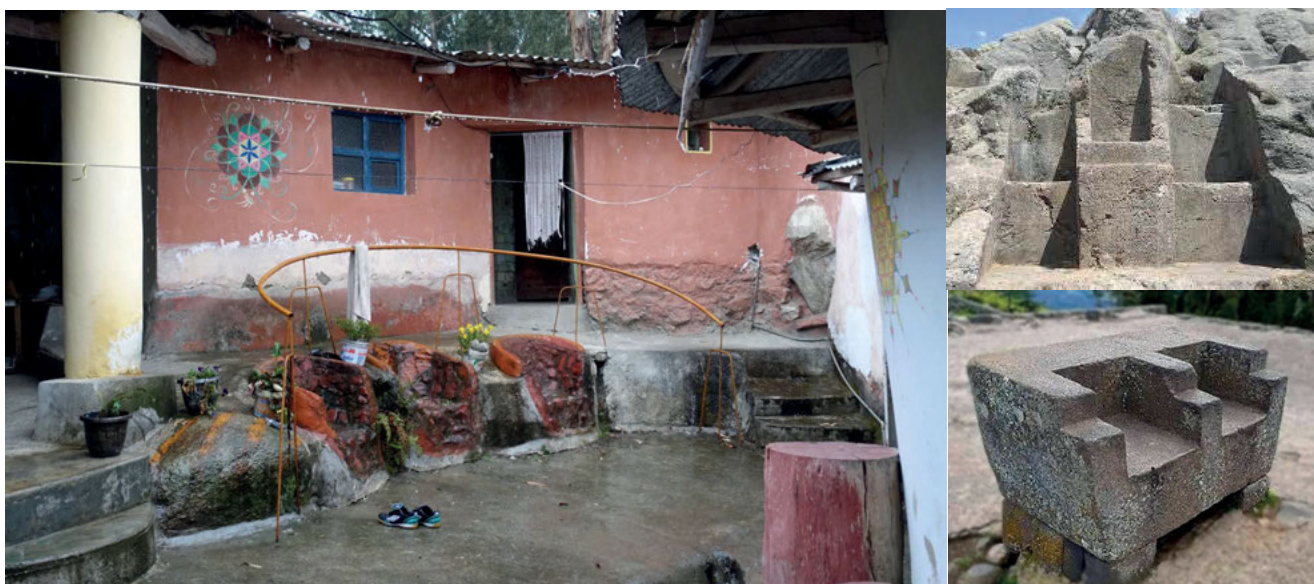
Kantuta – *Cantua buxifolia* (fot. 9) Jest to silnie rozgałęziony, efektownie wyglądający wieloletni krzew dorastający do 2–3 m wysokości. Uważana za kwiat narodowy Peru. Od czasów prekolumbijskich uprawiana jako roślina ozdobna. Istnieje też w innych odmianach kolorystycznych: czerwony i żółty. Kwiaty te uważane były przez Inków za święte i często były przedstawiane na ceramice. Stosowali je w ceremoniach religijnych i politycznych, w rytuałach mających na celu ułagodzenie Boga Trzęsień Ziemi – Pachacamaqa. (Ten zwyczaj nadal istnieje wśród rdzennej ludności Cusco w procesjach Señor de los Temblores) Przedstawienia kwiatu *kantuty* jak i drzewa *aliso* często pojawiają się na kubkach **queros**. Kubki *quero* stanowią ważną i intrygującą grupę artefaktów archeologicznych, charakterystyczną dla rozległych obszarów inkaskiego imperium Tawantinsuyu i kilku wcześniejszych kultur. Ich geneza niknie w czasach prehistorycznych; dzierżyli je w dłoniach mityczni bogowie z Huarochiri (Szemiński 1985: 26). pojawiały się już we wczesnych okresach ceramiki i występowały aż do epoki kolonialnej. Wykonywano je z gliny lub drewna. *Quero* (lub w uproszczeniu *kero*) w języku quechua pochodzi od q'iru (drewno). Znane są nieliczne kubki *quero* z metalu (również złote i srebrne). W zapiskach kronikarzy, złotymi kubkami wznosili toasty władcy inkascy „przepijając” ze słońcem.

W centralnej części umieścił oczko **wodne** i otwarty pawilon, będący przedłużeniem budynku muzeum. Oprowadzając po strefie z domkami – podkreślał, że ma tutaj miejscowe „Andy w miniaturze”, można sobie wynająć domek w dowolnej strefie klimatycznej i zaręczał, że mieszkając w danym domku, można doświadczyć tego klimatu, że właśnie tak będzie. Nie wiem tutaj czy żartował, w tym przypadku jego oblicze pozostawało nieprzeniknione, być może przemawiała tutaj jego „szamańska natura”. W opowieści opierał się na geograficznym podziale Andów wg. skali Manuela Pulgara-Vidala. Uczony ten z lat 30., zbadał i opisał niezwykle zróżnicowane andyjskie strefy klimatyczne. Co prawda Don Gumercindo nie wymienił nazwiska tego uczonego Peruwianczyka, ale wymieniał nazwy tych stref, podawał ich charakterystykę oraz ich funkcjonowanie w niektórych kontekstach kulturowych.



Fot. 9. Kantuta – *Cantua buxifolia*, rosnąca obficie w muzeum na wolnym powietrzu, w rzemiośle artystycznym (kolczyki) oraz na ulicznym muralu w mieście Huaraz

W następnej kolejności gospodarz zaprowadził mnie pod jeden z domków tonących w zaroślach kantuty. Wejście do domku zagospodarował w sposób nawiązujący do zabytków architektury inkaskiej (fot. 10) Przed domkiem wyrzeźbił, czy też uformował z cementu „**trony inki**”. To popularna nazwa, pod którą kryje się kamienny artefakt, bywa, że sporych rozmiarów. Badacze, archeolodzy nie do końca są zgodni co do funkcji tych kamiennych form, ale na pewno nie były to trony czy siedziska. Służyły pomiarom astronomicznym, były instrumentami pomiarowymi dla promieni słońca lub księżyca. W kulturze popularnej istnieją również pod tą samą nazwą inne kamienne konstrukcje zwane *uschnu*. To kamienne jedno lub dwustopniowe podesty ceremonialne, które prawdopodobnie służyły jako centralne miejsce składania ofiar lub wykonywania innych ważnych czynności w czasie świąt i uroczystości.



Fot. 10. „Trony Inki” uformowane przed jednym z domków w muzeum

W strefie głazów dominował spory, najwyższy głaz ze sztucznie uformowanym wierzchołkiem, wyraźnie zaznaczoną białą farbą strefą wiecznych śniegów (fot. 11). To główny **opiekun-duch góry, góra-protektor**, osobny ontologiczny byt obdarzony osobowością. Zaraz po sąsiedzku znajdował się kolejny **głaz**

z **namalowaną tęczę**. Gospodarz wskazując go, podkreślał, że to dzieła utworzone przez naturę, tak jak i poprzedni – ten z białym wierzchołkiem, na potwierdzenie swych słów pokazał rewers głazu, gdzie rze-
komo są widoczne naturalne przebarwienia skały (w kolorze ochry). Konotacje tęczy są bardzo szerokie, pojemne, jest ważna i bogato reprezentowana w wierzeniach oraz symbolice kultur andyjskich. To twór ambiwalentny. Może sprowadzać choroby na patrzącego oraz spowodować ciężę u niezamężnej kobiety... trzeba uważać.



Fot. 11. Don Gumercindo prezentuje „prawdziwą Górę – opiekuna”

W centralnej części ogrodowej, jak wspomniałam, gospodarz umieścił obszerny pawilon-wiatę. W pawilonie tym oprócz, wydawałoby się, ciasnoty i dość przypadkowo zgromadzonych eksponatów, dominują banery zatytułowane: „7 Cudów Świata” oraz sporych rozmiarów drewniane obiekty-rzeźby, oraz kamienie-dzieła przyrody (fot. 12).

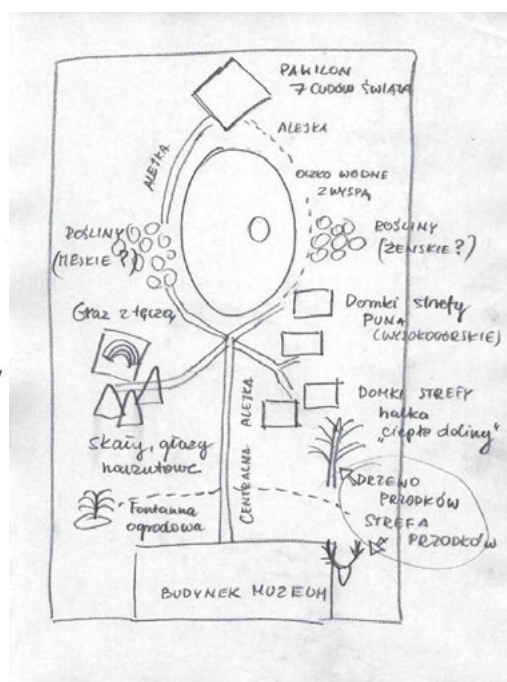
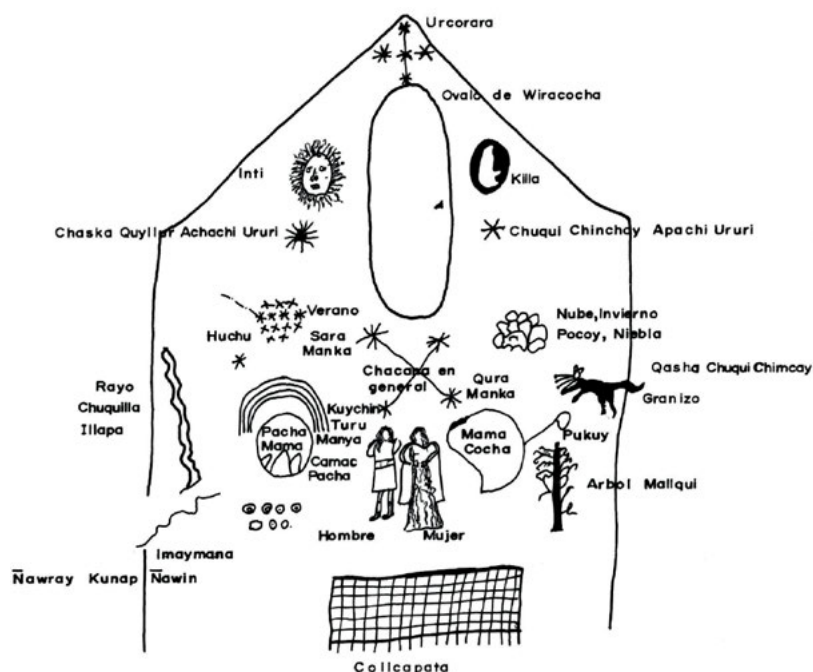
W czasie badań terenowych, zauważyłam już wiele lat temu, niebywałą skłonność miejscowych do **pareidolii**. Właściwie każdy informator opowiadał o miejscowym głazie, drzewie, górze, dopatrując się w nim znanych kształtów, odczytując jego kształt jako postać ludzką czy zwierzęcą. W muzeum Don Gumercinda nie mogło zabraknąć więc kamieni – dzieł przyrody, odpowiadających temu zamięlowaniu. Wśród wolno stojących obiektów, Don Gumercindo umieścił meble własnej roboty, wyplatane z plastikowego sznurka na metalowej konstrukcji. Opowiadając o tych przedmiotach, wszystkim tym zbiorom poświęcił tyle samo uwagi; niezwykle powykręcane konary w formie kondora czy fotel wyplatany ze sznurka stanowiły w jego opowieści taki sam walor, zachęcał do zakupu mebli oraz wynajęcia malutkiego domku na wolnym powietrzu.

Etnografowie prawie od samego początku, narodzin metody badań terenowych zapisują elementy niejasnej jeszcze wiedzy, pojawiającej się podczas pracy w najróżniejszy sposób – na papierze, na dyktafonie, w fotografiach i filmach czy w pamięci. Dopiero później, na podstawie skomplikowanych historii tworzą pierwsze zapiski, które następnie analizują w zaciszu gabinetu, by w końcu zbudować interpretację innego, cudzego życia. (Rakowski 2012: 18).



Fot. 12. Drewniane i kamienne „dzieła przyrody”

Podobnie i ja, szkicując plan muzeum, już w zaciszu pracowni, zastanawiałam się czy moje przemyślenia to nie nadinterpretacja? Przemyślenia te dotyczyły graficznego podobieństwa mojego pośpiesznego szkicu sytuacyjnego muzeum, do wizji świata według Juana de Santa Cruz Pachacuti Yamki Salcamayhua, na pierwszy rzut oka uderzała zbieżność ze sławnym rysunkiem (fot. 13).



Fot. 13. Zastanawiająca zbieżność szkicu muzeum (wykonana przez autorkę) z rysunkiem Juana de Santa Cruz Pachacuti Yamki Salcamayhua

Juan de Santa Cruz Pachacuti Yamki Salcamayhua żyjący na przełomie XVI i XVII, pochodził z arystokracji inkaskiej; autor dzieła *Relación de antigüedades deste Reyno del Perú* (wyd. 1873), poświęconego historii Peru ze szczególnym uwzględnieniem dziejów władców inkaskich do panowania Huáscara (zm. 1532). Kronika ta jest jednym z fundamentalnych źródeł do dziejów Inków. *Relacion de antigüedades deste reyno del Peru*, powstała w latach 1550–1600, jest jednym z trzech etnohistorycznych i etnolingwistycznych za- bytków kultury andyjskiej, wraz z kroniką Guamana Poma de Ayala i relacją jezuickiego księdza Francisco de Avila (zapisaną w quechua) *Bogowie i ludzie z Huarochirí*. Te trzy prace zawierają wyjątkowo głębokie

i cenne informacje i świadectwa o kolonialnej przeszłości państwa Inków, kosmowizji, mitów, wierzeń, zwyczajów i organizacji społecznej.

Dzieło Salqa Maywy zostało po raz pierwszy opublikowane w roku 1873. Chociaż zawiera różnorakie opisy i informacje, chociażby drobniaczkowo opisana historia wojny Inków z wojowniczym ludem *Chanków*, to jednak ów rysunek rozbudził niezwykle ożywioną dysputę wśród badaczy⁸. Liczni badacze rozszyfrowujący ten rysunek, interpretowali go z różnych perspektyw. Począwszy od wyobrażenia barokowego ołtarza, będącego schrytlianizowaną wizją indiańskiego świata - do wykresu linii *ceques* - wymaginyowanych linii podziału całego królestwa Tawantinsuyu. Linie *ceques*, które promieniście wychodzą z pępka świata, czyli Cuzco biegnąc w cztery strony świata, do czterech prowincji, jednocześnie wyznaczają główne punkty usytuowania świętych miejsc zwanych *huancas* (przy czym mogą to być twory natury skały głązy monolity czy źródła jak i świątynie czy rodowe dobra, a także budynki, zyskujące status obiektu „świętego”). Szczególnie popularną interpretacją rysunku jest ta, opierająca się na wizji świata posadowionego na katolickim, barokowym ołtarzu, czyli interpretacja będąca odniesieniem się osoby opisującej andyjski świat do *sacrum*; *Salqa Maywa*, partycypujący w kulturze kolonialnej elity i niejako „przemycający” w tej wizji rdzenne elementy tradycyjnego porządku quechua, wydają się wizją neofity chcącego pogodzić te dwa porządki w jednej całości. Jednakże wszystkie te interpretacje, różnych badaczy, zawsze zawierają szereg podziałów na określone strefy i elementy odpowiadających sobie w parach bocznych, tych przeciwnych jak i w rzędach pionowych. Każda para zamieszczonych na rysunku elementów występuje albo jako kontekst opozycji binarnych, albo ujawnia niezwykle pojemne konteksty kulturowe związane z każdym z nich. Konteksty te są silnie zamocowane w języku quechua. Elementy graficzne rysunku podpisane są przez autora w języku hiszpańskim (kolonialnym) przeplatany z kolonialnym quechua⁹. Słowa-klucze w języku quechua odnoszą się do botaniki, zoologii, rolnictwa czy tradycyjnej medycyny i ich mityczno-magicznych powiązań. Jako całość, rysunek jest streszczeniem lub kompendium relacji zachodzących w naturze i miejscu człowieka w owej kosmowizji. Przykładowo słowo *Pacha* lub *Patsa*, to niezwykle pojemne semantycznie słowo, zawierające konteksty mieszczące się zarówno w kategoriach przestrzennych (*ziemia, podłoże, świat, nasz świat, ten świat*) jak i w kategoriach czasowych (*czas, ten moment, to co teraz*), oznaczałby tutaj, w kontekście omawianego rysunku „wszechświat uporządkowany w kategoriach czasoprzestrzennych”.

Don Gumercindo w swym małym, prywatnym muzeum dokonał **rekonstrukcji tradycyjnego andyjskiego światopoglądu**.

Pozostaje pytanie: Czy Don Gumercindo znał rysunek Salqa Mywy? Czy też nie znając tego rysunku posiadał utrwaloną w tradycji wizję andyjskiego świata zwaną „andyjską kosmowizją”? Andyjska kosmowizja porównywana jest przez badaczy do Eliadowskiej „religii kosmicznej”. W Andach jest trwała i żywa, istnieje w kulturze popularnej, która tutaj wydaje się mieć bezpośrednią egzemplifikację. Świat odtworzony

⁸ Rysunkowi Juana de Santa Cruz Pachacuti Yamki Salcamayhua poświęcono wiele opracowań, niezwykle krótkie streszczenie czy skrót rozważań badaczy, który zamieszczam w niniejszej pracy, oparłam na opracowaniach: Juan de Santa Cruz Pachacuti Yamki Salcamayhua, *Relación de Antigüedades desde reyno del Perú*, [w:] Tres Relaciones de Antigüedades peruanas, Madrid 1879. Jan Szemiński *Don Joan de Santa Cruz Pacha Cuti Yamqui Salca Maygua y su „Relación de antigüedades deste Reyno del Piru”* (2019), Rita Fink, *La cosmología en el dibujo del altar del Quri Kancha según don Joan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salca Maygua*. (2001), A. Yaranga Valderrama, *Koncepcja świata, czyli wizja kosmosu w cywilizacji andyjskiej*, [w:] *Czas w kulturze*, przeł. Andrzej Krzanowski (1988), Państwowy Instytut Wydawniczy, s. 66.

⁹ Język quechua, zwany *runa simi* (język ludzi) używany przez ludy andyjskie od czasów przedinkaskich do współczesności. Obecnie szacuje się, że aktywnie używa go od 8 do 11 milionów ludzi. Posiada wiele odmian czy wariantów. Spośród 47 zarejestrowanych odmian tego języka 17 wariantów należy do grupy językowej quechua ancashino, czyli występują one na badanym przeze mnie obszarze. Quechua posiada łaciński zapis słów, lecz pisownia bywa różna i słowa w quechua pisane po hiszpańsku mogą być zapisywane na różne sposoby. Mimo iż w roku 1975 powstał ujednolicony zapis bazowy dla tego języka, poruszanie się na tym „grzaskim temacie” wymaga od badacza szczególnej uwagi, aby nie zabrnąć w pułapki językowe. Jako przykład podam moje zmagania ze słowem *Apu*: Pan, Władca-góra, władca-opiekun, duch góry, góra-protektor, góra opiekun dla danego terytorium, czy *Apus* (w liczbie mnogiej). Słowo to niejako podstawowe w badaniach andyjskich, w tej chwili przeszło do tekstów naukowych czy tekstów folkloru jako słowo panandyjskie, i z powodzeniem stosowane jest przez badaczy międzynarodowych a odnoszące się różnych regionów andyjskich. Jednakże, gdy studiowałam teksty z regionu Callejón de Huaylas, szczególnie te najstarsze, pełne słów quechua sprzed reformy językowej, nie występowało ono zupełnie. Czyżby oznaczało to, że region ten miał gór-protektorów? Wydawało się to absurdem, oczywiście że miał, tylko słowo: Pan, władca, opiekun, protektor, duch góry itp. występuje regionalnie pod zupełnie inną nazwą (*Jircas, Auquis*), i co ciekawe, aktualnie, współcześni badacze stosują słowo panandyjskie *Apu*, zubażając kontekst językowy tego zakątka Andów.

przez Don Gumerindo w swoim prywatnym „muzeum wyobraźni” jawi się jako organizm realny, żywy i święty zarazem.

Streszczenie

Tekst prezentuje niezwykle prywatne muzeum położone wysoko w górach w małej andyjskiej wiosce, we wsi Maríán położonej w Białych Kordyliach w Prowincji Ancash, w Peru. Jest ono stworzone przez potomka Pablo Atusparii powstańca chłopskiego i nosi tajemniczą nazwę: *Campestre Villa García Maríán – Huaráz, CLUB Campestre VILLA García*. Pablo Atusparia jest niezwykle rozpoznawalną postacią dla całego regionu – to przywódca powstanie chłopskiego z roku 1885. Symbol niezłomnego oporu miejscowej ludności chłopskiej przeciwko bezustannej opresji, od czasów kolonialnych poprzez okrucieństwa „wojny o saletrę”, czyli Wojny o Pacyfik, kończąc na zawsze niekorzystnych dla chłopów reformach agrarnych Atusparia wpisał się w mityczną strukturę herosa kulturowego. Potomek Atusparii, Gumerindo, mieszkaniec Limy, stworzył we wsi Maríán muzeum Atusparii, zdumiewającą budowlę, która jest „muzeum jego pamięci”. Niezwykłe budowle i eksponaty – ilustrują stosunek do świata przyrody i jego miejsce w kosmowizji andyjskiej. Artykuł ten, jest próbą wstępnego odkodowania zawartości tego muzeum, znaczenia przedmiotów będących eksponatami – lub nie będących eksponatami. Co jest eksponatem, co przejściowym nietrwałym wyposażeniem? Ich funkcje się mieszają, są w bezustannym ruchu, nic tu nie jest trwałe, jednocześnie cały czas jest ujęte w ramy „andyjskiego świata”.

Słowa kluczowe: Andy, muzeum na wolnym powietrzu, Atusparia, andyjska kosmowizja, Apus

Bibliografia:

Bode, B.

(2015). *Las campanas del silencio. Destrucción y creación en los Andes*, traducción de Leoncio Robles, Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Bogowie i ludzie z Huarochiri

(1985). przeł., wstępem i objaśnieniami opatrzył J. Szemiński, Kraków.

Cock, G.

(1983). *Sacerdotes o chamanes en el mundo andino*, „Historia y Cultura. Revista del Museo Nacional de Historia” nr 16, s. 135–146.

Escárzaga, F.

(1999). *La sublevación de Ancash. Proyecto nacional y guerra de razas*, „Política y Cultura”, nr 12, s. 151–175 (Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilc Distrito Federal, México).

Elías Minaya, José, F.

(2012). *El sentido de la fe en el curanderismo*, [w:] „Pueblo Continente” Volumen 23, N° 1, Enero – Junio: 75–78 **Juan de Santa Cruz Pachacuti Yamki Salcamayhua**

(1879). *Relación de Antigüedades desde reyno del Perú*, [w:] Tres Relaciones de Antigüedades peruanas: Madrid.

Klaiber, J.

(1999). *La actitud y sensibilidad del clero en la revolución de Pedro Pablo Atusparia 1885*, [w:] *Diócesis de Huaraz. Cien años de vida diocesana, 15 de mayo 1899–1999*, Lima: b.w., s. 277–287.

Fink, R.

(2001). *La cosmología en el dibujo del altar del Quri Kancha según don Joan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salca Maygua*, *Histórica*, Vol.25, Num.1. s. 9–75

Relación de las costumbres antiguas de los naturales del Perú [Manuscrito] entre 1550 y 1600.

Pietraszczyk-Sękowska, J.

(2015). *Tradycje oporu w Andach. Mobilizacje indiańskochłopskie w Peru od XVI do XX wieku*. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego: Łódź.

Posern-Zieliński, A.

(1974). *Ruchy społeczne i religijne Indian hiszpańskiej Ameryki Południowej (XVI–XX w.)*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich: Wrocław.

Posern-Zieliński, A.

(2021). Szczęśliwy traf i tubylczy partner w badaniach terenowych. Z doświadczeń antropologa w USA i Ameryce Południowej *Etnografia. Praktyki, Teorie, Doświadczenia*, 7: 183–214.

Raimondi, A.

(2006). *El departamento de Ancachs y sus riquezas minerales (1873). Mapa del departamento de Ancachs con la nueva provincia de Dos de Mayo del departamento de Huánuco (1873). Incluye la presentación de dibujos inéditos de sus libertas de viajes y de la oficina de redacción de la obra El Perú*. Compilación y estudio introductorio de L.F. Villscorta Ostolaza, Lima: Fondo Editorial Universidad Mayor de San Marcos.

Rakowski, T.

(2018). *Etnografia przedtekstowa. Fenomenologiczne korzenie interpretacji antropologicznej*. „Teksty drugie” nr 1, s. 16–39.

Salazar Mejía, J. A.

(2006). *Identidad. Diversificación curricular para Ancash. Bases para el Proyecto Educativo Regional*, Huaraz: Instituto Republico y Libertador „José Faustino Sánchez Carrión”.

Szemiński, J.

(2019). *Don Joan de Santa Cruz Pacha Cuti Yamqui Salca Maygua y su „Relación de antigüedades deste Reyno del Piru”*. Editorial: El Lector: Peru-Arequipa.

Szemiński, J.

Inkaska filozofia, <http://ptta.pl/index.php?id=owydawnictwie&lang=pl>

Dostęp: 29.04.2022

Świerk, K.

(2013). *Perspektywizm, miłość i cykady. Uczucia, transformacje i etos w opowieści Jerinti z folkloru Indian Matsigenka*. „Indigena. Przeszłość i Współczesność Tubylczych Kultur Amerykańskich”, Numer 3, s. 26–51.

Yaranga Valderrama, A.

(1988). *Koncepcja świata, czyli wizja kosmosu w cywilizacji andyjskiej*, [w:] *Czas w kulturze*, przełożył z hiszpańskiego Andrzej Krzanowski, Państwowy Instytut Wydawniczy: Warszawa.

CZY POTRZEBNE SĄ KATALOGI ZBIORÓW? KWERENDOWANIE TEMATYCZNE – NOWY SPOSÓB OPRACOWYWANIA KOLEKCJI MUZEALNYCH NA PODSTAWIE DOŚWIADCZEŃ Z OPRACOWYWANIA KATALOGU ZBIORÓW „DZIECIŃSTWO” W PAŃSTWOWYM MUZEUM ETNOGRAFICZNYM W WARSZAWIE

Czy to jeszcze ma sens?

Czy w dobie coraz bardziej rozpowszechnionych cyfrowych repozytoriów potrzebne są katalogi zbiorów muzealnych? Czy tradycyjna książka może konkurować z interaktywną bazą danych, a jeśli tak to na jakim polu?

Aby spróbować odpowiedzieć na tak postawione pytania trzeba przyrzeć się klasycznym katalogom zbiorów wydawanym przez muzea, które zwykle stanowią odzwierciedlenie podziału muzealiów konkretnej placówki muzealnej na poszczególne kolekcje. Te zaś są wydzielane wg kryterium materiałowego lub funkcjonalno-rzeczowego. Mamy zatem w naszych muzeach kolekcje ceramiki, tkanin, rzeźby drewnianej albo kolekcje narzędzi rolniczych, biżuterii, instrumentów muzycznych czy zabawek. Opracowania, które my, muzealnicy, tworzymy są zatem zazwyczaj powieleniem pewnego szablonu, w który wcześniej sami włożyliśmy muzealne zbiory i przez który zwykliśmy na nie spoglądać².

O ambiwalencji muzealnych podziałów

Żadna klasyfikacja nie jest doskonała, za to każda nosi w sobie znamiona sztuczności. Dwie dekady temu, rozpoczynając pracę w Państwowym Muzeum Etnograficznym w Warszawie jako coś naturalnego potraktowałyśmy zastany porządek podziału zbiorów z terenu Polski na cztery kolekcje: Gospodarki Podstawowej i Rzemiosła, Strojów i Tkanin, Sztuki Ludowej i Nieprofesjonalnej oraz Folkloru. Podział ten dla młodych i niedoświadczonych pracowników stanowił coś w rodzaju dogmatu i nie był poddawany krytyce. W tych grupach muzealia od dekad są inwentaryzowane i przechowywane, tymi grupami opiekują się też poszczególni specjaliści. Co oczywiste, to od ich zainteresowań badawczych i koncepcji kolekcjonerskich zależy w dużej mierze kształt każdej z kolekcji. Ta zależność losu przedmiotu od zainteresowań zbieracza jest szczególnie widoczna w momencie gdy staje się on muzealnym obiektem. I tak na przykład gliniany gwizdek może okazać się na tym etapie zabawką lub reprezentantem warsztatu rzemieślniczego, a szklany medalik dewocjonalium lub elementem biżuterii – zawieszka do koralu. Wieloznaczeniowość przedmiotów i możliwość spojrzenia na nie z różnych perspektyw zaowocowały sytuacją, w której takie same lub bardzo podobne przedmioty wchodziły w poczet różnych kolekcji. W muzeum, instytucji długiego trwania, zmieniają się trendy i ludzie, co ma swoje odzwierciedlenie w zbiorach, często w postaci niekonsekwencji podziałów.

¹ Kontakt: agnieszka.grabowska@ethnomuseum.pl, malgorzata.kunecka@ethnomuseum.pl.

² Podkreślamy, że mamy tu na myśli katalogi zbiorów, nie zaś katalogi wystaw.

Ale czy możliwy jest konsekwentny i klarowny podział zbiorów tak różnorodnych i zaskakujących niekiedy jak zbiory etnograficzne? Czy można pozamykać życie w szufladach nie mając wątpliwości, co do której włożyć i co do czego pasuje?

Te dylematy zaowocowały pomysłem stworzenia katalogu zbiorów innego od dotychczasowych, skupionego na kategorii tematycznej, który połączy wszystkie kolekcje zgromadzone w Muzeum.

Przekopać zbiory w poprzek

Pomysł stworzenia katalogu, który zaprezentuje zbiory muzealne w inny od standardowego sposób powstał w wyniku wieloletniego doświadczenia pracy w Centralnym Magazynie Zbiorów i prowadzenia kwerend. To wtedy stało się dla nas jasne, że muzealia można pogrupować wg dowolnych zasad i że katalogi zbiorów, podobnie jak wystawy i towarzyszące im publikacje, mogą być narracyjne.

Wybór obiektów do takiego katalogu wiąże się jednak z przyjrzeniem się wszystkim zbiorom na nowo i ułożeniem ich niejako w poprzek ustalonych podziałów. Taka kwerenda przypomina więc kwerendy poprzedzające przygotowanie wystaw, jest jednak o wiele bardziej wymagająca bo katalog z definicji musi zawierać wszystkie zbiory obejmujące wybrane zagadnienie.

Nasz katalog został podzielony na cztery części tematyczne. Czytelnik nie znajdzie tu jednak rozdziałów poświęconych czterem kolekcjom Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie, o których wspominamy na początku tego artykułu. Muzealia i archiwalia zostały podzielone na rozdziały i podrozdziały, których zakres wiąże się z punktem widzenia dziecka. To rola jaką przyjmuje dziecko w odniesieniu do danego artefaktu była dla nas kluczowa przy dzieleniu materiału.

I tak: rozdział pt. „Utensylia. Zapis codzienności dzieciństwa” podzieliłyśmy na części: „Kołysanie, czyli pierwsze chwile”, „Troska, czyli różne sposoby opieki”, „Obecność, czyli dzieci, których wszędzie pełno” oraz „Bliskość, czyli poczucie bezpieczeństwa”. Rozdział „Rekwizyty, czyli świadectwa świątecznego czasu” składa się z części: „Bohater, czyli dziecko w centrum”, „Aktor, czyli dziecko aktywne”, „Widz, czyli dziecko obserwator” i „Kostium, czyli wyjątkowa oprawa”. Na rozdział „Akcesoria. Świadectwa dziecięcej pracy, nauki i zabawy” składają się podrozdziały: „Powinność, czyli obowiązki małe i duże”, „Przysposobienie, czyli droga ku dorosłości”, „Frajda, czyli czysta przyjemność” oraz „Skarb, czyli to co ukochane”. Ostatni rozdział publikacji poświęcony został wizerunkom dziecka i dzieciństwa utrwalonym w dziełach sztuki, zabytkach ikonograficznych oraz na dawnej fotografii. Dobierając materiał do tej części na wstępie przyjęłyśmy założenie, że z różnych względów pozostawimy na marginesie naszych zainteresowań wizerunki Najważniejszego Dziecka w polskiej sztuce ludowej czyli Dzieciątka Jezus, a także wizerunki innych świętych dzieci. Skupiając się na dziecku jako małym człowieku, stanowiącym część rodziny i społeczeństwa, pogrupowałyśmy wizerunki w następujące kategorie: „Pociecha, czyli dziecko w rodzinie”, „Osóbka, czyli portrety dzieci”, „Ogniwo, czyli dziecko jako część społeczności” i „Model, czyli stylizacje i kreacje”. Stworzone na potrzeby książki kategorie służą podmiotowemu potraktowaniu dziecka.

Kilka słów o wyzwaniach

Katalog „Dzieciństwo” został opracowany i wydany dzięki dotacji Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach programu Wspieranie Działań Muzealnych. Był to projekt roczny, co sprawiło, że prace nad książką były prowadzone równolegle z aktualizacją wniosku.

Szybko okazało się, że mimo wstępnych kwerend przeprowadzonych na etapie przygotowania wniosku liczba obiektów, które chcemy zawrzeć w publikacji znacznie przerasta nasze odważne, jak się wydawało, wyliczenia. Podejście narracyjne przyniosło wiele niespodzianek, których byłoby zapewne znacznie mniej w przypadku zbioru wyznaczonego na podstawie twardych kryteriów takich jak funkcja, materiał, technika wykonania czy region etnograficzny, z którego prezentowane przedmioty pochodzą. Praca nad katalogiem pokazała, że w przypadku szerokiej kategorii tematycznej o nieostrych granicach, w zasadzie nie da się oszacować dokładnie ilości zbiorów przed rozpoczęciem projektu.

Katalog „Dzieciństwo” zgodnie z założeniem jakie przyjęłyśmy obejmuje wszystkie zbiory Państwowego Muzeum Etnograficznego związane z wybraną tematyką, a więc zarówno muzealia jak i archiwalia. Obydwa zbiory generowały wiele pytań i wątpliwości, na które często nie było jednoznacznej odpowiedzi.

Oczywiście pewne obiekty i grupy nie budziły zastrzeżeń, jak choćby zabawki, kołyski, dziecięce ubranka czy przybory szkolne. Znacznie trudniej sprawa przedstawiała się w przypadku tych przedmiotów których co prawda dzieci używały, ale nie były to rzeczy wykonane z myślą o dzieciach i specjalnie dla nich przeznaczone, jak narzędzia, naczynia lub meble. Konieczne było więc znalezienie klucza i podjęcie decyzji co zostanie włączone do zbioru określonego mianem „dzieciństwo” a co pozostawione poza nim. Wybór przedmiotów oparty na kryterium czy były one wykonane z myślą o dzieciach lub używane z całą pewnością przez dzieci był wyborem autorskim, zatem subiektywnym.

Podobnie przedstawiała się sytuacja z doбором archiwaliów i wszelkiej ikonografii. Ważne stało się ustalenie momentu kiedy człowiek przestaje być dzieckiem co okazało się istotne w przypadku pojawiającej się na fotografiach młodzieży, ale też w wielu przypadkach niezwykle trudne. W tym kontekście konieczne stało się opracowanie komentarza w formie tekstów wprowadzających do każdej części, a także do całego katalogu. Stanowią one wartość dodaną całej publikacji, która stała się dzięki temu nie tylko katalogiem zbiorów, ale również swego rodzaju opracowaniem pozwalającym spojrzeć na zagadnienie dzieciństwa z różnych perspektyw.

Znane – nieznanie

Analiza zbiorów pod kątem wybranego tematu przyniosła więcej niespodzianek niż początkowo zakładaliśmy. Przede wszystkim pozwoliła poznać luki w zbiorach. I choć odkrycia braków akurat się spodziewaliśmy to już kategorie niektórych z nich stanowiły dla nas zaskoczenie.

Stosunkowo najbardziej przewidywalny okazał się brak przedmiotów wykonanych poza społecznościami wiejskimi, choć konsekwentne pilnowanie wiejskiego rodowodu muzealiów doprowadziło do sytuacji, w której w kolekcji zabawek nie znalazłyśmy np. klasyku w postaci pluszowego misia. Ponadto okazało się, że tylko niewielka część kolekcji zabawek była rzeczywiście używana przez dzieci, ponieważ zabawki te najczęściej nie zachowały się, a przez siebie współczesnych etnografów nie były uznawane za godne włączenia do zbiorów muzeum. Natomiast zabawki z ośrodków rzemieślniczych, których dzieci nie trzymały w ręku, zbierano jako przykład rzemiosła wiejskiego. Luki w zbiorach były więc spowodowane w dużej mierze podejściem poprzednich pokoleń do etnografii, ale też (a może przede wszystkim?) do dziecka. Brak uwagi dla przedmiotów wykonanych i używanych przez dzieci uświadomił nam brak podmiotowego podejścia do dziecka, a sposób w jaki zatytułowane zostały niektóre fotografie wręcz przedmiotowy stosunek badaczy do tej grupy

W ramach podsumowania

Narracyjne opracowania zbiorów muzealnych dają możliwość innego, nieszablonowego spojrzenia na istniejące kolekcje. Dzięki nim, nawet pracując przez lata z tymi samymi obiektami możemy odkrywać je niejako na nowo przy okazji podejmowania kolejnych tematów. Nie tylko stanowią gotową bazę do tworzenia scenariuszy, wystaw, lekcji muzealnych, wydarzeń czy paneli dyskusyjnych, ale są również impulsem do uzupełniania kolekcji i integrującym doświadczeniem dla zespołu.

Mamy świadomość, że klasyfikacja zbiorów stworzona na potrzeby katalogu zbiorów „Dzieciństwo” podobnie jak każda inna ma swoje słabe strony. Jednocześnie wiemy, że jej stworzenie pomogło nam w spojrzeniu na muzealia i archiwalia z dziecięcej perspektywy i tym samym na podmiotowe podejście do dziecka – bohatera naszej opowieści.

Odrzucenie podejścia funkcjonalnego i kategoryzacji przedmiotów według typowych, znanych reguł jak np. wyodrębnienie zabawek czy odzieży dziecięcej jako całych zbiorów muzealiów pomogło nam zbliżyć się do optyki dziecięcej i uczynienia z dziecka podmiotu. Próba zmiany perspektywy spojrzenia na przedmioty czy ikonografię była pomocna w kolejnych latach podczas prac nad wystawą „Dzieciństwo”.

Streszczenie

Artykuł porusza pytanie o zasadność tworzenia tradycyjnych katalogów muzealnych w erze cyfrowych repozytoriów oraz o tym, czy książka może konkurować z interaktywną bazą danych. Autorki analizują klasyczne podziały muzealnych zbiorów, wskazując na ich umowność i wieloznaczność przedmiotów, które

często mogą być przypisane do różnych kolekcji w zależności od kontekstu. Na bazie doświadczeń w pracy w magazynie zbiorów powstała koncepcja alternatywnego katalogu tematycznego „Dzieciństwo”, prezentującego zbiory z perspektywy dziecka. Projekt okazał się wyzwaniem, m.in. z powodu trudności w określeniu liczby odpowiednich obiektów i granic kategorii. Przy okazji odkryto luki w zbiorach, szczególnie w kontekście przedmiotów miejskich czy faktycznie używanych przez dzieci zabawek. Pokazało to ograniczenia wcześniejszego podejścia do etnografii i marginalizację dziecka jako pełnoprawnego podmiotu badań. Katalog stał się nie tylko opracowaniem zbiorów, ale także refleksją nad spojrzeniem na dzieciństwo w muzealnej praktyce.

Słowa kluczowe: katalog muzealny, podziały muzealne, kolekcje tematyczne, dziecko w muzeum, dzieciństwo

Bibliografia:

Broda, A., Grabowska, A., Kunecka, M. [red.]

(2021). *Dzieciństwo. Katalog zbiorów Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie*. Warszawa: Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie

Deredas, A., Sosnowska, J.

(2022). *Dzieciństwo w rodzinie robotniczej międzywojenne Łodzi. Perspektywa etnograficzno-pedagogiczna*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Jakubiak, K., Nawrot-Borowska, M.

(2021). *Dziecko i dzieciństwo na ziemiach polskich w źródłach narracyjnych i ikonograficznych z drugiej połowy XIX i początku XX wieku*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek

Kuciel-Frydryszak, J.

(2023) *Chłopki. Opowieść o naszych babkach*. Warszawa: Wydawnictwo Marginesy

Landau-Czajka, A.

(2002). *Co Alicja odkrywa po własnej stronie lustra. Życie codzienne, społeczeństwo, władza w podręcznikach dla dzieci najmłodszych 1785–2000*. Warszawa: Wydawnictwo NERITON Instytut Historii PAN

Lewińska, T.

(2001). *Polskie Ludowe Instrumenty Muzyczne. Katalog zbiorów Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie*. Warszawa: Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie

Mędrzecki, W.

(2002). *Młodzież wiejska na ziemiach Polski centralnej 1864–1939. Procesy socjalizacji*. Warszawa: Wydawnictwo DiG.

Piotr Mańkowski¹
Katedra Nauki o Drewnie i Ochrony Drewna
Szkoła Główna Gospodarstwa Wiejskiego

Wojciech Połec²
Katedra Socjologii
Szkoła Główna Gospodarstwa Wiejskiego

NARZĘDZIA DO OBRÓBK DREWNA. SPOSOBY POKAZANIA ROZWOJU TECHNOLOGII OBRÓBK DREWNA NA WYSTAWIE W MUZEUM

Wprowadzenie

Celem niniejszego opracowania jest refleksja nad sposobami prezentacji narzędzi związanych z obróbką drewna w ramach ekspozycji muzealnych, przede wszystkim w ramach muzeów na wolnym powietrzu, czyli w skansenach, ale zawarte w tym opracowaniu refleksje mogą mieć zastosowanie także w przypadku innych muzeów, poczynając od muzeów etnograficznych, poprzez muzea lokalne a na muzeach przemysłu skończywszy. Skupiamy się na sposobach przedstawiania narzędzi w kontekście obecnych wystaw muzealnych i staramy się przedstawić sugestie dotyczące tego, w jaki sposób można w przyszłości rozwijać czy też zmieniać sposoby ekspozycji narzędzi w ramach wystaw kontekstowych w skansenach, ale również w ramach samodzielnych wystaw poświęconych prezentacji zmian i rozwoju technologii związanych z obróbką drewna.

Ważną częścią naszych rozważań jest zauważalna w wystawach muzealnych (a czasami również w zbiorach muzealnych) luka w pokazywaniu rozwoju narzędzi, która dotyczy przede wszystkim okresu drugiej połowy XX wieku, kiedy to zaczęto wprowadzać do użycia narzędzia produkowane fabrycznie i z zastosowaniem napędu elektrycznego. Wskazujemy na to, że brak w zbiorach i ekspozycjach muzealnych tego typu zmieniających się narzędzi może być w przyszłości znaczącym problemem w ukazywaniu rozwoju narzędzi do obróbki drewna, gdyż narzędzia te bezpowrotnie znikają nie tylko z rynku, ale również z przestrzeni społecznej, co jest związane z ich wychodzeniem z użycia i zastępowaniem ich nowymi. Luka dokumentacyjna przekłada się również na lukę w edukacyjnej roli muzeów, które pokazują wybrany, nie tak odległy fragment historii związany z ludowością, ale nie pokazują ciągłości między tradycyjnymi narzędziami, a narzędziami wytwarzanymi i wykorzystywanymi współcześnie.

Narzędzia do obróbki drewna w kontekście historycznym

Nie trzeba przypominać, że drewno towarzyszy człowiekowi od samego początku istnienia naszego gatunku: jako opał, materiał budowlany, materiał do budowy broni, ale także materiał do budowy narzędzi.

Przykłady drewna obrobionego odnajdywane są w czasie wykopalisk archeologicznych (Ruszczuk 2007), obrazy ilustrujące obróbkę drewna znane są już ze starożytności. Ekspozycje narzędzi do obróbki drewna spotkać więc można w muzeach archeologicznych czy też muzeach historycznych, które pokazują rozwój poszczególnych miast, regionów czy też różnorodnych społeczności. Narzędzia te rzadko jednak bywają głównym tematem wystaw, najczęściej są ich fragmentem, stanowią część tła dla narracji obrazu-

¹ Kontakt: piotr_mankowski@sggw.edu.pl.

² Kontakt: wojciech_polec@sggw.edu.pl.

jących przemiany życia ludzi w różnych miejscach i epokach historycznych. Szczególne miejsce zajmują narzędzia drewniane i do obróbki drewna w ekspozycjach skansenów.

Usprawnienia obróbki drewna wymagało stworzenia narzędzi do jego obróbki. Pierwsze prymitywne narzędzia kamienne (także z wykorzystaniem drewna) prezentowane są na wystawach dotyczących już **życia ludów pierwotnych**. W kontekście kolejnych epok przedstawia się kolejne narzędzia takie jak siekiery, pobi-jaki. Pojawia się często na ekspozycjach drewniana broń: dzidy, włócznie, łuki, siekiery.

Ekspozycje skansenów ukazują najczęściej rekonstrukcje warunków życia i pracy, jakie spotkać można było w okresie XIX i I poł. XX wieku (Czajkowski, 1979). Próbuje one zachowywać i prezentować kulturę ludową w jej kształcie, który nie uległ jeszcze przemianom modernizacyjnym, ale nie zawsze oznacza to, że przedstawiają one „odwieczny” obraz życia na polskiej wsi. Józef Burszta, powołując się zresztą na Oskara Kolberga, zwraca uwagę na przemiany na polskiej wsi, które związane były z uwłaszczeniem chłopów. Kolberg podkreślał, że większa zamożność chłopów wielkopolskich wiązana może być z wcześniejszym uwłaszczeniem, a i w innych regionach, jak pokazuje Burszta okres po uwłaszczeniu jest okresem znaczących zmian zarówno w budownictwie ludowym i wyposażeniu wnętrza mieszkań, jak i w innych sferach życia (Burszta 1974: 66). Duża więc część ekspozycji skansenowskich nie tyle oddaje „odwieczny” sposób budowania i wytwarzania przedmiotów użytkowych, co pewien etap rozwoju kultury materialnej wsi polskiej.

Początki tworzenia tego typu ekspozycji związane były z rozbudzeniem zainteresowania życiem na wsi i pracą chłopów na roli, odzyskiwaniem przez Polskę niepodległości, szukaniem polskiego stylu narodowego w wiejskim budownictwie drewnianym, co do którego domniemywano, że przetrwał on w niezmienionej formie nieskażonej „obcymi wpływami” (Chętnik 1915; Pokropek 2019; Sas Zubrzycki 1916).

Obok zbiorów muzealnych ważnym źródłem do poznania narzędzi do obróbki drewna są dokumentacje badań terenowych i wykonane rysunki i zdjęcia (Pokropek 2019; Moszyński 1929). Ciekawy etnograficznie opis narzędzi służących do wykonywania drewnianych instrumentów muzycznych przedstawiony jest w opracowaniu Chętnika „Instrumenty muzyczne na Kurpiach i Mazurach” (Chętnik 1983). Jest to przedwojenny opis ludowych narzędzi wykonany przez etnografa, Kurpia, lutnika i wiejskiego muzykanta w jednej osobie, co sprawia, że mamy do czynienia z cennym źródłem, gdyż opracowany przez etnografa, który wyrósł z tego regionu i znał z własnego muzycznego doświadczenia tradycje wytwarzania instrumentów ludowych. Mamy więc potencjalnie do dyspozycji zarówno same narzędzia jak i dokumentację dotyczącą sposobów ich użytkowania w przeszłości. Dokumentację taką i rozszerzanie zbiorów można rozszerzać na kolejne okresy historyczne doprowadzając do współczesności, która, co oczywiste, z czasem stanie się również przeszłością. Dobrym przykładem tego typu procesu mogą być ekspozycje skansenowskie.

Narzędzia do obróbki drewna w kontekście ekspozycji skansenowskich

Praca na wsi wiązała się z koniecznością wytworzenia sobie narzędzi do obróbki roli. Początkowo każdy wytwarzał sobie prymitywne narzędzia, a gospodarstwo musiało być w pełni samowystarczalne lub ograniczać się do wymiany w obrębie społeczności wiejskiej (Burszta 1974: 87). Z czasem powstają zakłady rzemieślnicze, coraz bardziej wyspecjalizowane, produkujące sprzęty potrzebne w gospodarstwie. Zaczęły się również pojawiać narzędzia produkowane poza społecznościami lokalnymi. Nie tylko takie, które produkowane były w pobliskiej przestrzeni miejskiej, ale również narzędzia sprowadzane z dalszych obszarów, w tym zza granicy.

Ekspozycje skansenowskie przedstawiające pracę na wsi pokazują sprzęty wykorzystywane w gospodarstwie i czasami narzędzia służące do ich wytwarzania/naprawy. Narzędzia do obróbki drewna w skansenie znaleźć można na ekspozycji prezentującej: ciesielstwo, stolarstwo, bednarstwo, kołodziejstwo, młynarstwo, wytwarzanie zabawek drewnianych, wyrób wióra/gontu, łyżek/naczyń, wyrób ludowych instrumentów muzycznych np. ligawek. To oczywiście nie pełna lista, narzędzia można spotkać także gdzie indziej. Dla niektórych może to być zaskoczeniem, że młynarz czy właściciel wiatraka mieli w miejscu pracy stół stolarski i podstawowe narzędzia służące do bieżących napraw.

Jeżeli uważnie zwiedzać wystawy, to okazuje się, że narzędzi do obróbki drewna jest niemało, ale stopień rozproszenia utrudnia odbiór.

Zazwyczaj pokazywane są pojedyncze egzemplarze, narzędzia ukazujące jego stan z przełomu XIX/XX w. do II wojny światowej. Od wiertarki sznurkowej do kobry drewnianej, czasem pojawia się korba stalowa. A czy nowsze narzędzia są gorsze?

Już Jan Stanisław Bystron pisał we „Wstępie do ludoznawstwa polskiego”, że: „Trzecim działem kultury, obok kultury umysłowej i społecznej, jest kultura techniczna. Obejmuje ona przedmioty i czynności, służące do zaspokojenia potrzeb fizycznych i materialnych, a więc do zdobycia i przygotowania żywności, mieszkania, odzieży, sprzętów i t. d. Obok rzeczy starych, jak np. niektóre narzędzia gospodarskie i niektóre techniki przetworów, mamy tu bardzo silne wpływy późniejsze, często i obce; wieś przejmuje powszechnie rzeczy nowe, jedynie tempo ich przejmowania jest uwarunkowane prymitywizmem stosunków, stopniowo się zmniejszającym” (Bystron 1926: 168). Ten aspekt zmian jest bardzo rzadko pokazywany i uwydatniany w ekspozycjach muzealnych, w tym przede wszystkim skansenowskich.

Po zniszczeniach I, a zwłaszcza II wojny światowej (w czasie uprzemysłowienia, rozwoju PGR-ów i coraz silniejszej urbanizacji) nasiliły się badania etnograficzne polskiej wsi. Był to ostatni moment na uchwycenie zanikających ówczesnie zjawisk. Ten etap zaowocował powstaniem większości ekspozycji skansenowskiej w Polsce, przedstawiającej wieś przełomu wieków. Ekspozycja skansenowska ukazuje głównie życie na wsi, w ostatnich latach pojawiają się drewniane sektory małomiasteczkowe. Ekspozycja skansenowska „dochodzi” do czasów powojennych i tu zdecydowanie się kończy.

Jest to etap wielkich zmian (PGR-y, Kółka Rolnicze, mechanizacja rolnictwa, chłoporobotnicy i odkulanie) odciskają silne piętno na życiu wsi. Dalsze przemiany polskiej wsi nie są eksponowane w skansenach.

W latach 80. XX wieku o tego typu przemianach polskiej wsi pisał Ignacy Tłoczek:

Formy architektury jako przejaw duchowego życia narodu nie są niezmiennie, stałe są tylko prawa tektoniki. Byłoby więc niedorzecznością nawoływanie do naśladownictwa form skostniałych i do niewolniczego ich przeszczepiania. Wprawdzie nie wszystko, cośmy odziedziczyli, zestarzało się do tego stopnia, aby było nieużyteczne, ale też nie wszystko, co nowe, niesie z sobą wartości godne współczesnego pokolenia. Na widok tandety i pstrokacizny wciskającej się w krajobraz polskiej wsi, budzą się w nas odruchy protestu przeciwko uznawaniu tego zjawiska za wyraz nowej formacji kulturowej. Nasi sąsiedzi unowocześniając zabudowę swoich wsi respektowali jej narodowy charakter, nam natomiast zabrakło poczucia dumy z kulturalnego dziedzictwa i skromności w dziele tworzenia” (Tłoczek 1985: 10).

Zauważmy, że z jednej strony jest on świadom zmienności, z drugiej jednak jest mu trudno zaakceptować kierunek tych zmian. Być może tego typu postawa, często powiązana również z estetyzacją przestrzeni skansenu, sprawiła, że nie widzimy w nich zmian, jakie zachodziły na polskiej wsi w drugiej połowie XX wieku.

W tym okresie w życiu wsi zachodzą zaś bardzo poważne i szybkie zmiany, które również warto udokumentować. Zmienia się budownictwo (pustak, cegła, beton zastępują tradycyjne drewno), blok PGR-u zastępuje drewnianą chatę, eternit zastępuje strzechę. Ściany i pokrycie dachów wykonuje się z nowych materiałów, ale sama konstrukcja dachów nadal pozostaje drewniana. Cieśla nie jest zawodem, który zanikał.

Ignacy Tłoczek podkreślał: „Drewniany budulec dominował w Polsce od zarania rozwoju kultury materialnej naszego narodu do połowy ubiegłego stulecia w miasteczkach i na wsiach, wypierany najpierw przez cegłę i kamień ze ścian, a następnie przez stal i żelbet z konstrukcji dachowych i stropowych. Nawet w znacznie większych miastach nie należały do rzadkości drewniane budowle fabryczne i magazynowe. Najdłużej jednak przetrwała technika drzewna w budownictwie wiejskim, jak to wynika z danych statystycznych, obrazujących stan z 1925 i z 1957 r., wedle których w województwach wschodnich udział budynków drewnianych w zabudowie wsi wahał się w granicach od 75 do 95% ogólnych zasobów” (Tłoczek 1980: 7). Skanseny dobrze dokumentują stan sprzed tych zmian, ale samą zmianę dokumentują dużo rzadziej.

Weźmy tutaj za przykład zmiany widoczne w narzędziach do prac polowych: drewniane brony i pługi zastępuje stal, drewniane koło wyparte zostało przez stalowy odpowiednik, wóz drabiniasty zastępuje jego stalowy odpowiednik. Pojawiają się spalinowe ciągniki, które kilka dziesięcioleci temu były nowością, dziś zaś stają się kolekcjonerskim rarytasem w przypadku dobrze zachowanych egzemplarzy. Kiedyś były one codziennością, później pozbywano się ich, gdy wychodziły z użycia i jeśli nie pozyskano ich na tym etapie do zbiorów muzealnych, dziś stają się trudnym i kosztownym do pozyskania eksponatem.

Także narzędzia do obróbki drewna ulegają zmianie i podlegają podobnej dynamice. Specjalizacja warsztatów, elektryfikacja i przemysłowa produkcja narzędzi odciska silne piętno na obróbce drewna (Górecki 1961). Stopniowo zmniejsza się zapotrzebowanie na drewniane sprzęty. Z czasem wymierają rzemieślnicy: kołodziej, bednarz, łyżkarz. Nawet jeśli nadal produkowany jest dany przedmiot, jest on produkowany zupełnie innymi, przemysłowymi metodami, albo sprowadzany z zagranicy.

Silnik elektryczny zastępuje pracę ręczną. *Krajzega* za stodołą zastępuje *rzaskę*, z czasem pojawi się pilarka stołowa, strugarka elektryczna zastępuje strug ręczny. Zmiany są nieubłagane. Stare narzędzia znikają, zastępowane są nowszymi wersjami, albo zupełnie nowymi, odmiennymi urządzeniami.

Pojawiają się kolejne generacje narzędzi, coraz wygodniejszych w pracy. Wypierają one starsze, mniej ergonomiczne, bardziej energochłonne nowymi (Bieniek i Duchnowski 1995; Prażmo; Prządka i Szczuka 1997). Te stare lądują na śmietniku, złomie lub składzie elektrośmieci. Do dziś grzebiąc w kątach warsztatów (*szalerkch, spichlorkach*, strychach) można natrafić na stare, nieużywane (i nie do końca rozpoznawalne) ślady historii rzemiosła (obróbki drewna). Rzadko spotyka się w skansenach te późniejsze narzędzia. A szkoda. Za chwilę może być już za późno.

Już dziś coraz trudniej jest spotkać narzędzia „*сделано в СССР*” lub „*made in DDR*” kupowane w latach 90. na „*baracholce*”. Takie narzędzia pojawiają się na aukcjach internetowych i osiągają coraz wyższe ceny. Oczywiście nie są kupowane do pracy. To sentyment powoduje, że jest na nie popyt. Powstają kolekcje ukazujące dawne narzędzia: przy szkołach, w zakładach, w GOK-ach. Kolekcje gromadzone przez amatorów są coraz większe i coraz ciekawsze. Pojawiają się w miejscach nieoczywistych, czasem trzeba długo szukać, aby znaleźć i zobaczyć ciekawą kolekcję (Wrede 2021). Przykłady takich kolekcji znaleźć można w zamieszczonej poniżej Netografii.

Propozycja ekspozycji muzealnych

Być może warto stworzyć w skansenie ekspozycję pokazującą rozwój narzędzi (zaczynając od istniejących starych drewnianych, by pokazać ich rozwój dochodzący do współczesnej „*chińszczyzny*”? Może to być istotne zwłaszcza ze względu na to, że możemy mówić wspólnie o rozwijaniu się kolejnego etapu użytkowania ręcznych narzędzi w obrębie kultury konsumpcyjnej. Tom Dant zwraca uwagę, że: czynności typu *bricolage* stały się cechą charakterystyczną zachodniej kultury konsumpcyjnej późnej nowoczesności. Hasło „*zrób to sam*” zaowocowało przemysłem kultury zorientowanej bardziej na to, co niedrogie i praktyczne, niż na luksus i splendor. (...) Materiały produkowane mechanicznie, w pierwszej fazie produkcji przemysłowej przygotowywane już są do następnej, łatwo dają się mierzyć, ciąć, i kształtować amatorom, zwłaszcza używającym narzędzi elektrycznych” (Dant 2007: 91). W ramach tego typu „konsumpcyjnego” *bricolage'u* mamy do czynienia z jakościowo nowym zjawiskiem. Nie chodzi już tylko o zapełnianie braków rynkowych, ale o udział w kulturze konsumpcyjnej, w ramach której zarówno narzędzia jak i prefabrykaty są wcześniej przygotowane, by umożliwić realizację pewnego stylu życia, osobistych preferencji.

Jeżeli chusty rezerwistów, dekoracje z opon, zdobienie domów potłuczonymi talerzami czy transparenty ze strajku kobiet stają się obiektami zainteresowań etnografów, to może warto zastanowić się nad zbieraniem świadków materialnej kultury w postaci narzędzi do obróbki drewna. One nie znikają jak chusty rezerwistów, ale za chwilę (krótszą lub dłuższą) okaże się, że narzędzia z lat 50/60. to pełnoprawny, ale coraz trudniej dostępny, eksponat na wystawie etnograficznej dotyczącej obróbki drewna w gospodarstwie wiejskim.

Do niedawna osoby, szczególnie starsze, odwiedzając ekspozycje muzealne, skansenowskie mogły odnaleźć przedmioty znane z młodości czy też dzieciństwa. Mielśmy do czynienia z pewną ciągłością wiedzy, praktyk i wytworów materialnych. Obecnie wycieczki szkolne traktują skansen jako zupełną egzotykę niepowiązaną z ich własnym doświadczeniem. Rozszerzenie ekspozycji o „nowsze” eksponaty mogłoby tę powstającą lukę wypełnić. Mamy tutaj do czynienia ze zjawiskiem podobnym do „dryfującej luki” w pamięci zbiorowej opisaną przez Jana Assmanna. „Dryfującą luką” jest ten okres w historii danej grupy, który nie jest już dostępny w doświadczeniu i nie jest już przekazywany bezpośrednio w ramach pamięci komunikatywnej, a nie stał się (jeszcze) częścią pamięci kulturowej. W jej obrębie mieszczą się też wszystkie wydarzenia, fakty, które nie mają szansy stać się częścią kanonu danej kultury (Assmann 2008).

Na przykładzie wiertarki można byłoby przedstawić rozwój narzędzi do wykonywania otworów od łułu ogniowego (służącego do rozniecania ognia, a także wiercenia otworów w drewnie/kości/kamieniu/cegle), poprzez wiertarkę sznurkową/bezwładnościową, drewnianą korbę ręczną, świdy i dalej (co dziś rzadko można oglądać w skansenie) metalową korbę ręczną, metalową wiertarkę ręczną, aż do wiertarki elektrycznej/wiertarki pneumatycznej, na wiertarce CNC (nowoczesna obrabiarka sterowana numerycznie) skończywszy.

Na wystawie można przedstawić wiertarki małe i wielkie, napędzane siłą mięśni (ręczne) lub elektryczne, z silnikiem wbudowanym lub napędzane poprzez pas transmisyjny, jednofazowe/trójfazowe/akumu-

latorowe, stacjonarne i przenośne. Możliwości stworzenia ekspozycji jest wiele. Opracowanie scenariusza takiej wystawy zdecydowanie wykracza poza ramy niniejszej publikacji. Pierwszą przymiarką do takiej ekspozycji mogą być pokazane na Fotografii nr 1 różne rodzaje wiertarek ze zbiorów własnych autorów.



Fotografia nr 1. Różnorodne rodzaje wiertarek. Fot. Piotr Mańkowski, Wojciech Połec

Opracowanie scenariusza takiej wystawy, wybór eksponatów na niej przedstawianych, opis (tekst, zdjęcie, film) i oczywiście oprawa plastyczna (dopasowana do eksponatów i trafiająca do współczesnego zwiedzającego/odbiorcy) to niełatwa praca do wykonania (Domańska 2022). Ustalenie właściwej proporcji pomiędzy opisem a eksponatami, aby wystawa nie była „do czytania”, a jednocześnie żeby nie była hermetyczna i niezrozumiała to kwestia wycucia.

Do tego warto byłoby się zastanowić nad dostępnością narzędzi do prób ich zastosowania przez zwiedzających. Osobnym pytaniem jest jak pogodzić współczesne narzędzia z drewnianym budynkiem skansenowskim? Lub odwrotnie jak przedstawiać stare narzędzia we współczesnej sali wystawienniczej?

Odpowiedź na niniejsze pytania wymaga dyskusji praktyków stolarzy, etnografów i muzealników. Zanim zorganizuje się wystawę należałoby odpowiedzieć sobie na pytania o zainteresowanie tematem zwiedzających: Czy to jest temat któremu warto poświęcić więcej zaangażowania? Czy zainteresuje to zwiedzających? Czy zostanie to przez nich docenione?

Podsumowanie

Narzędzia do obróbki drewna na ekspozycji skansenowskiej zazwyczaj rozrzucone są pomiędzy ekspozycjami przedstawiającymi rzemiosła wiejskie. Przedstawiane narzędzia ukazują rozwój technik obróbki drewna do lat 50. XX wieku. Dalszy rozwój narzędzi rzadko bywa przedstawiany na wystawach w skansenie. Być może warto byłoby przedstawić dalszy rozwój narzędzi do obróbki drewna (elektryfikacja, specjalizacja, nowe wersje starych narzędzi). Pomysł przedstawienia rozwoju narzędzi do obróbki drewna odbiega od typowego układu ekspozycji skansenowskiej. Rodzi to wiele pytań, które na razie pozostają bez odpowiedzi.

Wraz z upływem czasu niepostrzeżenie zmienia się kontekst funkcjonowania skansenów. Ich ważne zadanie, jakim jest zachowanie dziedzictwa dawnej kultury ludowej wraz z jej drewnianym budownictwem i wykonywanymi z drewna narzędziami, sprawia, że dokumentowanie przemian polskiej wsi, która z każdym rokiem czy też z każdym dziesięcioleciem coraz bardziej oddala się od stanu i obrazu, jaki możemy zobaczyć w skansenie nie jest przedstawiane na ekspozycji. Nie jest to już w miarę płynne uchwycenie odchodzącej w przeszłość wsi, ale zachowania coraz bardziej „zamkniętego” rozdziału historii.

Coraz rzadziej zdarzać się będą sytuacje, gdy wieś poza murem skansenu podobna jest do tego, co możemy w skansenie zobaczyć, jak to było jeszcze niedawno. Brak w ekspozycjach skansenowskich dokumentacji późniejszych przemian powoduje, że dotychczasowa, względna ciągłość zostaje zerwana.

Opracowanie powstało w ramach realizacji projektu Ministra Edukacji i Nauki „Nauka dla Społeczeństwa” pt. (Nie) ginące zawody, umiejętności i obyczaje w społecznościach wiejskich Mazowsze i Polska Wschodnia (NdS/536514/2021/2021).

Streszczenie

Celem niniejszego opracowania jest refleksja nad sposobami prezentacji narzędzi związanych z obróbką drewna w ramach ekspozycji muzealnych. Skupiamy się na sposobach przedstawiania narzędzi w kontekście obecnych wystaw muzealnych i staramy się przedstawić sugestie dotyczące tego, w jaki sposób można w przyszłości rozwijać czy też zmieniać sposoby ekspozycji narzędzi. Ważną częścią naszych rozważań jest zauważalna w wystawach muzealnych luka w pokazywaniu rozwoju narzędzi, która dotyczy przede wszystkim okresu drugiej połowy XX wieku. Próbujemy pokazać, że wraz z upływem czasu niepostrzeżenie zmienia się kontekst funkcjonowania skansenów. Ich ważne zadanie, jakim jest zachowanie dziedzictwa dawnej kultury ludowej, sprawia, że dokumentowanie przemian polskiej wsi, która z każdym rokiem czy też z każdym dziesięcioleciem coraz bardziej oddala się od stanu i obrazu, jaki możemy zobaczyć w skansenie nie jest przedstawiane na ekspozycji.

Słowa kluczowe: obróbka drewna, ekspozycje skansenowska, narzędzia do obróbki drewna

Bibliografia:

Assmann, J.

(2008). *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w państwach starożytnych*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.

Bieniek, S. i Duchnowski, K.

(1995). *Obrabiarki i urządzenia w stolarstwie*. Warszawa: Wydawnictwo Szkolne i Pedagogiczne.

Burszta, J.

(1974). *Kultura ludowa - kultura narodowa: szkice i rozprawy*. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.

Bystroń, J. S.

(1926). *Wstęp do ludoznawstwa polskiego*. Lwów: K. S. Jakubowski.

Chętnik, A.

(1915). *Chata Kurpiowska*. Warszawa: Księgarnia Gebethnera.

Chętnik, A.

(1983). *Instrumenty muzyczne na Kurpiach i Mazurach*. Olsztyn: Wydawnictwo „Pojezierze”.

Czajkowski, J.

(1979). Formy i metody ekspozycji w muzeach skansenowskich. W J. Czajkowski, M. Czajnik i F. Midura, *Muzea skansenowskie w Polsce* (strony 60–78). Poznań: Państwowe Wydawnictwo Rolnicze i Leśne – oddział w Poznaniu.

Czarnowski, S.

(1958). *Kultura*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

Dant, T.

(2007). *Kultura materialna w rzeczywistości społecznej*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Domańska, A.

(2022). Przemiany koncepcji wystawienniczych (na przykładzie Oddziału Etnografii Muzeum Narodowego w Gdańsku. *Zbiór wiadomości do antropologii muzealnej*(9), strony 77–98. doi:10.12775/ZWAM.2022.9.06

Górecki, S.

(1961). *Stolarstwo CZ. I*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwa Szkolnictwa Zawodowego.

Moszyński, K.

(1929). *Kultura ludowa Słowian. Część I. Kultura materialna*. Kraków: Polska Akademia Umiejętności.

Pokropek, M.

(2019). *Etnografia. Materialna kultura ludowa Polski na tle porównawczym*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN SA.

Poleć, W., Murawska, D.

(2022). The Social Constraints on the Preservation and Sustainable Development of Traditional Crafts in a Developed Society. *Sustainability* (14(1), 120). doi:https://doi.org/10.3390/su14010120.

Prażmo, J.

(brak daty). *Stolarstwo cz 1*. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne.

Prządka, W. i Szczuka, J.

(1997). *Stolarstwo cz 2*. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne.

Ruszczyk, G.

(2007). *Drewno i architektura. Dzieje budownictwa drewnianego w Polsce*. Warszawa: Wydawnictwo „Arkady”.

Sas Zubrzycki, J.

(1916). *Polskie budownictwo drewniane*. nakładem autora.

Stomma, L.

(1986). *Atropologia kultury wsi polskiej XIX w.* Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax.

Świecimski, J.

(1996). *Muzea i wystawy muzealne*. Wydawnictwo Naukowe DWN.

Tłoczek, I.

(1980). *Polskie budownictwo drewniane*. Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk: Zakład Narodowy imienia Ossolinskich Wydawnictwo.

Tłoczek, I.

(1985). *Dom mieszkalny na polskiej wsi*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

Wrede, M.

(2021). Tradycyjne narzędzia stolarskie. Kolekcja historyka. *Muzealnictwo*(62), strony 41–52. doi:10.5604/01.3001.0014.8755

Netografia:

www.kobax.pl/wystawa-dawnych-narzedzi (dostęp 11.05.23)

www.drewno.pl/artykuly/2818,wystawa-starych-narzedzi-stolarskich.html (dostęp 11.05.23)

www.oristo.pl/news/nowoczesne-rzemioslo/ (dostęp 11.05.23)

www.muzeumrolnictwa.pl/muzeum/wystawy-stale/spichlerz-z-klepacz (dostęp 11.05.23)

hme.zhp.pl/zbiory/ (dostęp 11.05.23)

portalnarzedzi.pl/artikul/festool-roadshow-w-elblaskiej-firmie-punta/ (dostęp 11.05.23)

CZĘŚĆ II.
PROJEKTY, INICJATYWY,
DZIAŁANIA, ZADANIA I PLANY

DOKUMENTOWANIE KULTURY TRADYCYJNEJ I JEJ PRZEMIAN W MUZEUM NARODOWYM ROLNICTWA I PRZEMYSŁU ROLNO-SPOŻYWCZEGO W SZRENIAWIE

Geneza projektu

Jednym z zadań Muzeum Narodowego Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego w Szreniawie jest m.in. gromadzenie, katalogowanie i naukowe opracowanie dokumentacji odnoszącej się do dziedzictwa kulturowego wsi polskiej. Od początku swojej działalności Muzeum gromadzi także dokumentację niematerialnego dziedzictwa kulturowego wsi w postaci fotografii, nagrań dźwiękowych i filmów. Dokumentacja ta napływała jednak sporadycznie podczas penetracji terenowych realizowanych przez pracowników Muzeum oraz przekazywana była w formie darów od różnych instytucji i osób prywatnych (zob.: Mielewczyk 2013: 299). Do systematycznych badań niematerialnego dziedzictwa kulturowego wsi Muzeum przystąpiło w 2012 r.

W roku 2011, po ogłoszeniu przez Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego „Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki” przygotowany został projekt badań dziedzictwa kulturowego wsi. Projekt zatytułowany „Atlas niematerialnego dziedzictwa kulturowego wsi wielkopolskiej” zgłoszony został w ramach modułu 1.1 obejmującego *Wspieranie długofalowych prac dokumentacyjnych, edytorskich i badawczych o fundamentalnym znaczeniu dla dziedzictwa i kultury narodowej (kultury w Polsce)*. Przygotowany w tym projekcie zakres problematyki badawczej był bardzo szeroki; nie uwzględniał jedynie badań językowych, głównie ze względu na zaawansowany stan wiedzy w tym zakresie². Po podpisaniu w listopadzie 2011 r. umowy z Ministerstwem Nauki i Szkolnictwa Wyższego³ przystąpiono do jego realizacji. Prace badawcze i dokumentacyjne wykonano w latach 2012–2015. Zostały one całości sfinansowane przez Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego (Mielewczyk 2017: 117–122). Kierownikiem tego projektu był dr Wojciech Mielewczyk.

W naszym zainteresowaniu znalazła się północna część województwa wielkopolskiego. Jednak pełny zakres prac przeprowadzono w siedmiu powiatach części środkowej województwa: czarnkowsko-trzciańskim, gnieźnieńskim, międzychodzkiem, nowotomyskim, obornickim, szamotulskim i wągrowieckim. W kolejnych ośmiu powiatach (pilskim, chodzieskim, złotowskim, grodziskim, wolsztyńskim, średzkim, wrzesińskim i słupeckim) przeprowadzone zostały tylko badania pilotażowe w wybranych gminach. W celu koordynowania prac w Dziale Badań Dziedzictwa Kulturowego Wsi i Rolnictwa szreniawskiej placówki utworzona została Pracownia Badań Niematerialnego Dziedzictwa Kulturowego Wsi kierowana przez dr. Wojciecha Mielewczyka. Nad całością prowadzonych prac czuwała Rada Naukowa złożona ze specjalistów różnych dziedzin nauki (etnologii, socjologii i historii), która służyła pomocą przy ukierunkowaniu badań terenowych i podczas przygotowania do druku wyników tego pionierskiego w skali kraju przedsięwzięcia (Mielewczyk 2013: 301).

¹ Kontakt: w.mielewczyk@muzeum-szreniawa.pl.

² Drukiem wydanych zostało m.in. 11 tomów *Atlasu języka i kultury Wielkopolski*.

³ Umowa nr 0145/FNiTP/H11/80/2011 z dnia 1 marca 2012 r.



Anna Weronika Brzezińska
Arkadiusz Jełowicki
Wojciech Mielewczyk

Niematerialne dziedzictwo kulturowe wsi wielkopolskiej

Założenia, metodyka, cele

Tom 1



Fot. 1. Okładka tomu 1 serii *Atlas niematerialnego dziedzictwa kulturowego wsi wielkopolskiej*



Joanna Janiszewska

Powiat złotowski

Tom 11



Fot. 2. Okładka tomu 11 serii *Atlas niematerialnego dziedzictwa kulturowego wsi wielkopolskiej*

Założenia badań

Celem tego projektu było udokumentowanie tych niematerialnych elementów kultury, które przetrwały w miejscowej tradycji wiejskiej i którym w dobie szybko następujących przemian społeczno-kulturowych groziło zapomnienie. Dotyczyło to zwłaszcza tradycyjnych zajęć i zawodów wiejskich, jak również zanikających tradycyjnych zwyczajów i obrzędów niegdyś powszechnych w życiu mieszkańców wsi. W wyniku migracji ludności wiejskiej do miast oraz zajmowaniem terenów wiejskich przez budownictwo indywidualne przybyszów z miast, na bezpośrednią utratę narażone są również wszelkiego rodzaju nazwy miejscowe, którymi ludność wiejska określała poszczególne arealy ziemi uprawnej, ukształtowanie terenu, a także funkcjonujące w miejscowej tradycji wspomnienia o mniej lub bardziej istotnych zdarzeniach, a nawet lokalne podania i legendy. W zapomnienie odchodzą też zwyczaje, obyczaje i obrzędy świąteczne, doroczne i rodzinne, a ponadto umiejętności związane z przygotowywaniem tradycyjnych potraw i wykonywanym rękodziełem. Z tego też względu prowadzone działania miały w dużym stopniu charakter badań ratunkowych (Mielewczyk 2016: 44).

Przedmiotem badań prowadzonych w ramach projektu „Atlas...” były następujące zagadnienia:

I Toponomastyka –

- 1) Nazwy miejscowości (urzędowe, historyczne, zwyczajowe),
- 2) Nazwy lokalne (przysiółków, części wsi, pojedynczych gospodarstw, dróg wiejskich),
- 3) Nazwy topograficzne (pól, łąk, pastwisk, cieków wodnych, stawów, wzniesień, obszarów leśnych, uroczysk),
- 4) Nazwy pojedynczych obiektów przyrody żywej i nieożywionej (pojedynczych drzew, głązów narzutowych),
- 5) Nazwy etnonimiczne poszczególnych grup mieszkańców wsi (egzo- i endonimy).

II Folklor dawny i współczesne zjawiska kulturowe,

- 1) Podania o wydarzeniach lokalnych oraz legendy.
- 2) Tradycyjne obrzędy doroczne (także te o charakterze religijnym).
- 3) Tradycyjne obrzędy rodzinne i okolicznościowe (narodziny, chrzty, śluby, wesela, pogrzeby).

- 4) Tradycje kulinarne (w tym produkty regionalne i lokalne, potrawy świąteczne, przepisy kulinarne).
 - 5) Zespoły folklorystyczne, śpiewacze, muzyczne, w tym przeglądy i festiwale oraz twórcy słowa.
 - 6) Widowiska obrzędowe.
- III Tradycyjne umiejętności rękodzielnicze – wytwórczość rzemieślników i artystów nieprofesjonalnych.
- IV Przejawy religijności tradycyjnej – lokalne miejsca kultu religijnego i związane z nimi zwyczaje, sanktuaria, odpusty i pielgrzymki.
- V Miejscowe uroczystości i obchody świeckie – dożynki, dni gminy, lokalne festyny (Brzezińska, Jełowicki, Mielewczyk 2015: 58–59).

Dla właściwego i efektywnego przeprowadzenia badań terenowych opracowane zostały narzędzia badawcze w postaci ośmiu kwestionariuszy obejmujących następujące zagadnienia:

1. Podania i legendy.
2. Tradycyjna obrzędowość.
3. Tradycje kulinarne.
4. Wytwórczość rzemieślnicza i sztuka ludowa.
5. Przejawy religijności tradycyjnej.
6. Zespoły folklorystyczne.
7. Uroczystości lokalne i obchody świeckie.
8. Zwyczaje okolicznościowe.

Każdy z kwestionariuszy odnosił się do jednej tematyki badawczej obejmującej konkretne zjawiska kulturowe możliwe do udokumentowania podczas badań w terenie. Większość problemów zawartych w kwestionariuszach zostało sformułowanych jako pytania otwarte, a każde pytanie zaopatrzone w komentarze objaśniające. Przed przystąpieniem do prac terenowych wiosną 2012 r. na terenie wsi Gościejewo w gminie Rogoźno (powiat obornicki) poprowadzono badania pilotażowe. W ich wyniku uzyskano nie tylko konkretne informacje odnoszące się do niematerialnego dziedzictwa kulturowego tej miejscowości, ale przede wszystkim zweryfikowano przyjętą metodykę oraz skonstruowane dla niej narzędzia badawcze. Nabyte doświadczenia pozwoliły także na opracowanie wzorcowego modelu gromadzenia dokumentacji (Mielewczyk 2014: 241).

Przebieg badań terenowych

Podstawową formą badań były wywiady prowadzone wśród miejscowej ludności. Miały one na celu uzyskanie jak najszerszych reprezentatywnych wiadomości na temat niematerialnego dziedzictwa kulturowego w danej miejscowości. Wśród osób indagowanych byli głównie sołtysi, przewodniczące i członkinie kół gospodyń wiejskich, lokalni animatorzy kultury, członkowie zespołów artystycznych, pracownicy ośrodków kultury, bibliotek i szkół, rękodzielnicy oraz inni mieszkańcy wsi, zwłaszcza zamieszkujący w danym miejscu od pokoleń.

Przystępując do realizacji projektu zakładano, że wywiady będą przeprowadzane we wszystkich miejscowościach. W praktyce okazało się to jednak trudne do realizacji i nie wszystkie miejscowości zostały objęte badaniami. Dotyczyło to zwłaszcza małych wsi i przysiółków, gdzie trudno było pozyskać odpowiedniego informatora.

Z założenia wywiady były nagrywane na dyktafon, chyba że rozmówca wyraźnie tego sobie nie życzył, co miało miejsce zupełnie wyjątkowo. Zawarte w nagraniu informacje zostały transkrybowane do odpowiednich rubryk w przygotowanych kwestionariuszach. Znalazły się tam również podstawowe dane osobowe informatora, chociaż zdarzały się nieliczne odmowy podania nazwiska, a nawet imienia. Każda osoba otrzymała swój indywidualny kod. Na podstawie wywiadów z jednej miejscowości zostały dodatkowo opracowane karty zbiorcze ujmujące w sposób syntetyczny zebrane informacje. Natomiast zebrane w trakcie badań toponimy naniesiono na robocze mapy topograficzne w skali 1:10 000.

Kolejny etap badań niematerialnego dziedzictwa kulturowego wsi wielkopolskiej miał miejsce w latach 2018–2019. W ramach zadania „Dokumentacja niematerialnego dziedzictwa kulturowego wsi północnych powiatów województwa wielkopolskiego” pracami objęto teren trzech powiatów: chodzieskiego, pilskiego i złotowskiego (zob.: Mielewczyk 2020: 135–137). Działania te zostały dofinansowane przez Minister-

stwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach programu „Kultura Ludowa i Tradycyjna 2018”⁴ oraz przez Samorząd Województwa Wielkopolskiego⁵. Kierownikiem tego projektu był także dr Wojciech Mielewczyk. Badania terenowe prowadzone były w taki sam sposób i przy użyciu tych samych narzędzi, jak w przypadku poprzedniego projektu. Ogółem w trakcie realizacji obu projektów na terenie tych dziesięciu powiatów przeprowadzono ponad dwa tysiące wywiadów w 920 miejscowościach.

Wyniki badań

Nasze badania unaocznily, że współczesne niematerialne dziedzictwo kulturowe Wielkopolski stanowi zbiór pewnych elementów tradycji, które przetrwały wojny i zmiany przynależności państwowej tego terenu oraz fale migracji ludności. Tradycja opisywana jeszcze przez dziewiętnastowiecznych etnografów uległa znaczącej transformacji. Dało się zauważyć, że wiele zwyczajów z zakresu obrzędowości dorocznej, rodzinnej, folkloru muzycznego oraz kulinariów nie tylko uległo przekształceniom, lecz wręcz zanikło z przyczyn zarówno społeczno-kulturowych, jak i pozakulturowych. Niematerialne dziedzictwo wsi stanowi dzisiaj swoistą mieszkankę treści ludowych i popkulturowych, wzbogacaną o zwyczaje o charakterze ogólnopolskim czy nawet międzynarodowym. Obok kultywowania dawnych zwyczajów w zmodyfikowanej formie przez poszczególne rodziny wiejskie, daje się zaobserwować postępującą aktywizację działań animacyjnych ze strony lokalnych stowarzyszeń, a także ośrodków kultury czy władz gminnych. Zaczyna wyróżnić się grupa zwyczajów zinstytucjonalizowanych, nad którymi kuratelę sprawują władze samorządowe, lokalne stowarzyszenia bądź szkoły. Należy do nich przede wszystkim topienie Marzanny oraz dożynki gminne.

Archiwizacja zebranych materiałów

Materiały zebrane podczas badań terenowych w ramach obu wspomnianych projektów stały się podstawą utworzenia archiwum dziedzictwa kulturowego wsi, funkcjonującego w Dziale Badań Dziedzictwa Kulturowego Wsi i Rolnictwa szreniawskiego muzeum. Zgromadzoną dokumentację ułożono według przyjętego układu alfabetyczno-terytorialnego. Korzystanie z kartoteki ułatwiają opracowane spisy miejscowości, w których przeprowadzone zostały wywiady, oraz zestawy kodów informatorów. Archiwum to obejmuje teczkę z wydrukowanymi transkrypcjami wywiadów. Równolegle funkcjonuje też archiwum w wersji elektronicznej na nośnikach cyfrowych. Zawiera ono nagrania przeprowadzonych wywiadów, pliki z transkrypcjami oraz dokumentację fotograficzną (Mielewczyk 2022a: 141).

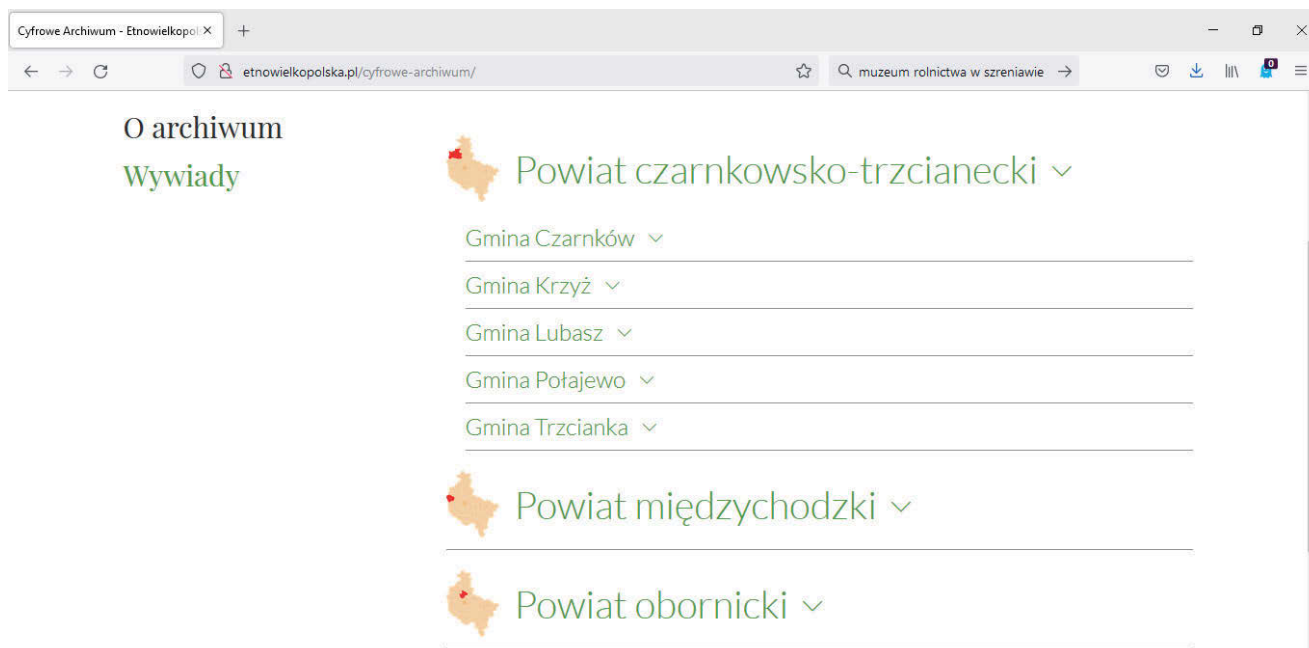
Taka forma archiwizowania materiałów powoduje jednak, że dostępność do zawartych w nich informacji jest ograniczona, a wiedza o tym zasobie, zwłaszcza wśród lokalnych społeczności, bywa niewielka. Z tego też powodu część materiałów zgromadzonych w archiwum została udostępniona w formie cyfrowej na stronie internetowej etnowielkopolska.pl, w osobnej zakładce. Wykonanie zadania „Cyfrowe archiwum naszego dziedzictwa w Wielkopolsce” była możliwa dzięki dofinansowaniu otrzymanemu z Narodowego Centrum Kultury w ramach programu „EtnoPolska”⁶. Jego realizacja trwała przez cały 2021 rok. Celem projektu, kierowanego także przez dr. Wojciecha Mielewczyka, była digitalizacja i udostępnienie części wywiadów terenowych z lat 2012–2015. Do tego przedsięwzięcia wytypowano 300 wywiadów z powiatu międzychodzkiego, obornickiego oraz z pięciu gmin powiatu czarnkowsko-trzcianeckiego.

Przygotowując kwestionariusze do umieszczenia na stronie internetowej dokonano anonimizacji respondentów, usuwając zwłaszcza takie informacje jak imię i nazwisko oraz adres zamieszkania. Zachowano jednak informacje dotyczące ich płci i wieku (ten został podany na czas przeprowadzenia wywiadu – lata 2012–2013). Jednak w przypadku osób pełniących funkcje publicznie, a także miejscowych artystów oraz osób nieżyjących, pozostawiono ich imiona i nazwiska. Podano również określenia stanowisk publicznych lub funkcji społecznych, jeśli takie respondenci pełnili (np. sołtys, wójt, radny gminy, dyrektor domu kultury, przewodnicząca KGW). Zachowano kody nadane respondentom w trakcie badań terenowych. Anonimizacji poddano również dane osób przeprowadzających wywiady, zamieszczając jedynie ich inicjały.

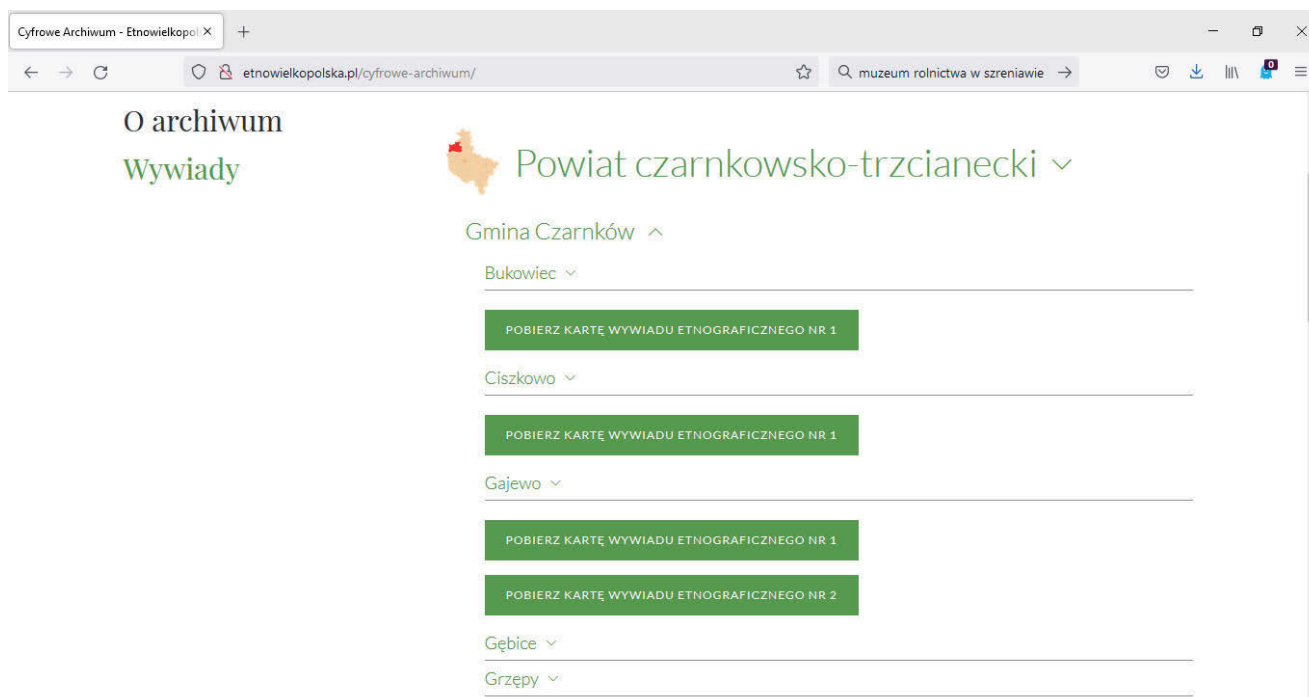
⁴ Umowa nr 02564/18//FPK/DIK z dnia 21 września 2018 r.

⁵ Umowa nr 91/DK/IK/2018 z dnia 1 sierpnia 2018 r.

⁶ Umowa nr 199/2021/NCK/EP z dnia 28 czerwca 2021 r.



Fot. 3. Widok strony www Cyfrowe Archiwum – zakładki powiatów i gmin



Fot. 4. Widok strony www Cyfrowe Archiwum – zakładki z wywiadami

Kolejnym zabiegiem przeprowadzonym w kwestionariuszach była ich redakcja techniczna i stylistyczna. Przede wszystkim opracowano nowy formularz wywiadu, już bez rubryk z danymi osobowymi i komentarzami metodycznymi. Przed umieszczeniem w nim informacji uzyskanych w trakcie badań, ujednolicono formę językową tekstów.

Tak przygotowane wywiady w nowych formularzach przekonwertowano do postaci plików pdf. Każdy plik otrzymał nazwę odpowiadającą nazwie miejscowości z liczbą informującą o kolejności wywiadu przeprowadzonego w danej miejscowości. Pliki pogrupowano według kryteriów administracyjno-geograficznych (powiat → gmina → miejscowość). Domyślna forma publikacji pozwala na pobranie każdego wywiadu na własny komputer i przeglądanie go off-line. Przykładowy adres internetowy pliku z transkrypcją wywiadu wygląda następująco:

http://etnowielkopolsk.pl/cyfrowe-archiwum/wywiady/powiat-obornicki/gmina-Rogoźno/Budziszewko_1

Na dużą dowolność w korzystaniu z materiałów Archiwum Cyfrowego pozwala forma prawna – Creative Commons 4.0. W przypadku cytowania fragmentów wywiadów powinno się zastosować zapis bibliograficzny. Ponieważ Cyfrowe Archiwum jest repozytorium, nie jest konieczne podawanie daty dostępu do strony www. W przypadku powielenia całego wywiadu, oprócz podania zapisu bibliograficznego, można dodać zapis licencyjny.

Dla ułatwienia korzystania z przygotowanych wywiadów opracowane zostały opisy dla strony www. Cyfrowe Archiwum, w których zawarte zostały zasady jego funkcjonowania. Przedstawiono tam również warunki korzystania ze zgromadzonych materiałów zgodnie z licencją Creative Commons 4 (Mielewczyk 2022b).

Publikacje

Zgromadzone w trakcie badań terenowych materiały stały się podstawą do opracowania tekstów i map do dziesięciu tomów wydawanej przez Muzeum Narodowe Rolnictwa w Szreniawie serii „Atlas niematerialnego dziedzictwa kulturowego wsi wielkopolskiej”, osobnych dla każdego przebadanego powiatu. Efektem końcowym realizacji pierwszego projektu było siedem publikacji omawiających niematerialne dziedzictwo kulturowe w powiatach czarnkowsko-trzcianeckim, gnieźnieńskim, międzychodzkiem, nowotomyskim, obornickim, szamotulskim i wągrowieckim (tomy 2–8) (Smykowski 2015; Paprot 2015; Czerniejewska 2015; Stanisław 2015; Machowska 2015; Palacz 2015; Echaust 2015) oraz tom 1 (wstępny) zawierający omówienie przyjętych założeń, celów i metodyki (Brzezińska, Jełowicki, Mielewczyk 2015). Wydanie kolejnych tomów prezentujących wyniki prac w powiatach chodzieskim, pilskim i złotowskim (tomy 9–11) (Stanisław 2022; Echaust, Gensler 2022, Janiszewska 2022) było możliwe dzięki uzyskaniu kolejnej dotacji Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego⁷ oraz Samorządu Województwa Wielkopolskiego⁸ w ramach projektu „Opracowanie i publikacja 3 tomów serii »Atlas niematerialnego dziedzictwa kulturowego wsi wielkopolskiej«,” którego kierownikiem był także dr Wojciech Mielewczyk. Przy opracowywaniu tekstów do poszczególnych tomów, oprócz wyników badań terenowych, wykorzystane zostały także wszelkie opracowania z zakresu etnografii, historii i toponomastyki, a w miarę możliwości również pamiętniki i wspomnienia mieszkańców oraz wydawnictwa regionalne i lokalna prasa.

Układ treści wszystkich tomów prezentujących niematerialne dziedzictwo poszczególnych powiatów jest jednakowy. Zawarte zostały w nich następujące zagadnienia: 1) Ogólny obraz środowiska geograficznego i dziejów danego powiatu oraz charakterystyka kultury ludowej; 2) Podstawowe źródła i stan wiedzy o dawnym niematerialnym dziedzictwie kulturowym wsi w powiecie; 3) Założenia i realizacja badań nad niematerialnym dziedzictwem kulturowym; 4) Współczesny stan niematerialnego dziedzictwa kulturowego wsi w powiecie (podzielony na dziewięć zagadnień: toponomastyka i nazwy etnonimiczne, podania i opowieści o wydarzeniach lokalnych, tradycyjne obrzędy doroczne, tradycyjne obrzędy rodzinne i okolicznościowe, zespoły i tradycje folklorystyczne, tradycje kulinarne, tradycyjne umiejętności rękodzielnicze, przejawy religijności tradycyjnej, lokalne uroczystości i obchody świąteczne); 5) Znaczenie niematerialnego dziedzictwa kulturowego wsi w danym powiecie. Prócz tego każdy tom zawiera bibliografię i wykaz źródeł dotyczących omawianych zagadnień, spisy instytucji kultury, liderów lokalnej społeczności, a także wykaz miejscowości objętych badaniami. Obszerne streszczenia przetłumaczone zostały na język angielski i niemiecki.

W skład każdego tomu wchodzi część atlasowa zawierająca dwie mapy topograficzne danego powiatu w skali 1:50 000, podzielone na arkusze formatu publikacji (A4). Naniesiono na nie wszystkie zebrane w trakcie badań informacje o przejawach niematerialnego dziedzictwa kulturowego wsi. Na jednej znalazły się nazwy topograficzne i etnonimiczne (endo- i egzonimy) zebrane w trakcie badań. Umieszczono tam jednak tylko te nazwy terenowe, które nie widniały na drukowanych mapach podkładowych. Nazwy wyróżnione zostały odpowiednimi kolorami: kolorem czerwonym oznaczono lokalne nazwy wsi, ich części i przysiółków, dróg i placów, kolorem zielonym – nazwy terenowe (pola, łąki, wzgórza, laski), a niebieskim – nazwy stawów, cieków wodnych i mokradeł. Natomiast etnonimy odnoszące się do mieszkańców danej miejscowości zaznaczono kolorem pomarańczowym. Na drugiej mapie umieszczone zostały piktogramy obrazujące elementy niematerialnego dziedzictwa kulturowego odnotowane w trakcie badań. Analogiczne

⁷ Umowa nr 04156/20/FPK/DIK z dnia 6 maja 2020 r.

⁸ Umowa nr 45/DK/IK/2020 z dnia 15 lipca 2020 r.

arkusze obu map, przedstawiające ten sam wycinek terenu, znalazły się na sąsiadujących ze sobą stronach, co ułatwia korzystanie z publikacji.

Opublikowane tomy mają wartość dokumentacyjną, ukazując w oparciu o badania naukowe współczesną kulturę wsi, zmieniającą się z upływem czasu, a także te jej elementy, które zostały wniesione przez ludność napływającą na opisane tereny po 1945 r. Oprócz waloru naukowego publikacje te spełniają jednocześnie zadania popularyzatorskie i edukacyjne. napisane zostały bowiem przystępnym językiem z niezbędnym tylko aparatem naukowym. Ich przeznaczeniem jest służyć zarówno naukowcom, jako źródło i punkt wyjścia do dalszych badań na dziedzictwem kulturowym wsi, jak też szkołom jako pomoc dydaktyczna, urzędom i instytucjom lokalnym w kultywowaniu i rozwoju miejscowej tradycji, regionalistom oraz każdemu, kto jest zainteresowany przeszłością i kulturą swojej małej ojczyzny.

Streszczenie

Artykuł omawia badanie i dokumentowanie niematerialnego dziedzictwa kulturowego wsi wielkopolskiej w ramach realizowanych w latach 2012–2022 przez Muzeum Narodowe Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego w Szreniawie projektów badawczych. Celem tych projektów było udokumentowanie tych niematerialnych elementów kultury wiejskiej, które przetrwały w miejscowej tradycji i którym grozi zapomnienie. Przedmiotem badań były wydarzenia utrwalone w lokalnej tradycji, zwyczaje, obyczaje, obrzędy świąteczne oraz umiejętności związane z wykonywaniem tradycyjnego rzemiosła, a także lokalne nazwy miejscowe. Efektem końcowym prac prowadzonych w projektach jest 10 tomów z serii *Atlas niematerialnego dziedzictwa kulturowego wsi wielkopolskiej*, osobnych dla każdego powiatu. W każdym tomie znajduje się syntetyczne omówienie współczesnego stanu niematerialnego dziedzictwa kulturowego wsi w powiecie. Integralną częścią każdego tomów są mapy zawierające nazwy topograficzne i etnonimiczne zebrane w trakcie badań oraz piktogramy obrazujące zbadane przejawy niematerialnego dziedzictwa kulturowego. Wprowadzeniem do serii jest tom 1 zawierający omówienie założeń, celów i metodyki badań terenowych.

Słowa kluczowe: Wielkopolska, region kulturowy, niematerialne dziedzictwo kulturowe, metoda atlasowa, atlas etnograficzny

Bibliografia:

Brzezińska, A.W., Jełowicki, A., Mielewczyk, W.

(2015). *Atlas niematerialnego dziedzictwa kulturowego wsi wielkopolskiej*, t. 1: *Założenia, metodyka, cele*, Szreniawa: Muzeum Narodowe Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego.

Czerniejewska, I.

(2015). *Atlas niematerialnego dziedzictwa kulturowego wsi wielkopolskiej*, t. 4: *Powiat międzychodzki*, Szreniawa: Muzeum Narodowe Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego.

Echaust, K.

(2015). *Atlas niematerialnego dziedzictwa kulturowego wsi wielkopolskiej*, t. 8: *Powiat wągrowiecki*, Szreniawa: Muzeum Narodowe Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego.

Echaust, K. Gensler, M.

(2022). *Atlas niematerialnego dziedzictwa kulturowego wsi wielkopolskiej*, t. 10: *Powiat pilski*, Szreniawa: Muzeum Narodowe Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego.

Janiszewska, J.

(2022). *Atlas niematerialnego dziedzictwa kulturowego wsi wielkopolskiej*, t. 11: *Powiat złotowski*, Szreniawa: Muzeum Narodowe Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego.

Machowska, M.

(2015). *Atlas niematerialnego dziedzictwa kulturowego wsi wielkopolskiej*, t. 6: *Powiat obornicki*, Szreniawa: Muzeum Narodowe Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego.

Mielewczyk, W.

(2013). *Projekt „Atlas niematerialnego dziedzictwa kulturowego wsi wielkopolskiej” realizowany w Muzeum Narodowym Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego w Szreniawie*, [w:] J. Adamowskiego i K. Smyk (red.) *Niematerialne dziedzictwo kulturowe: źródła – wartości – ochrona*, Lublin–Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, s. 299–305.

(2014). *Założenia i realizacja projektu „Atlas niematerialnego dziedzictwa kulturowego wsi wielkopolskiej” w Muzeum Narodowym Rolnictwa w Szreniawie*, „Rocznik Muzeum Narodowego Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego w Szreniawie” t. 30, s. 241–245.

(2016). *Badania niematerialnego dziedzictwa kulturowego wsi w ramach projektu „Atlas niematerialnego dziedzictwa kulturowego wsi wielkopolskiej” realizowanego w Muzeum Narodowym Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego w Szreniawie w latach 2012–2015*, „Museion Poloniae Maioris. Rocznik Naukowy Fundacji Muzeów Wielkopolskich” t. III, s. 43–51.

(2017). „Atlas niematerialnego dziedzictwa kulturowego wsi wielkopolskiej” – pionierski projekt realizowany w Muzeum Narodowym Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego w Szreniawie w latach 2012–2015, „Dziedzictwo Kulturowe Wsi” t. 1, s. 117–122.

(2020). *Badania niematerialnego dziedzictwa kulturowego wsi wielkopolskiej (lata 2018–2019)*, „Dziedzictwo Kulturowe Wsi” t. 4, s. 135–137.

(2022a). *Badania niematerialnego dziedzictwa kulturowego wsi wielkopolskiej realizowane w Muzeum Narodowym Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego w Szreniawie w latach 2018–2022*, „Rocznik Muzeum Narodowego Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego w Szreniawie” t. 37, s. 139–142.

(2022b) „Cyfrowe archiwum naszego dziedzictwa w Wielkopolsce” – nowe repozytorium niematerialnego dziedzictwa kulturowego wsi, „Dziedzictwo Kulturowe Wsi” t. 6, s. 149–153.

Palacz, T.

(2015). *Atlas niematerialnego dziedzictwa kulturowego wsi wielkopolskiej*, t. 7: *Powiat szamotulski*, Szreniawa: Muzeum Narodowe Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego.

Paprot, A.

(2015). *Atlas niematerialnego dziedzictwa kulturowego wsi wielkopolskiej*, t. 3: Powiat gnieźnieński, Szreniawa: Muzeum Narodowe Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego.

Smykowski, M.

(2015). *Atlas niematerialnego dziedzictwa kulturowego wsi wielkopolskiej*, t. 2: Powiat czarnkowsko-trzcianecki, Szreniawa: Muzeum Narodowe Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego.

Stanisz, A.

(2015). *Atlas niematerialnego dziedzictwa kulturowego wsi wielkopolskiej*, t. 5: Powiat nowotomyski, Szreniawa: Muzeum Narodowe Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego.

(2022). *Atlas niematerialnego dziedzictwa kulturowego wsi wielkopolskiej*, t. 9: Powiat chodzieski, Szreniawa: Muzeum Narodowe Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego.

Spis fotografii:

Fot. 1. Okładka tomu 1 serii *Atlas niematerialnego dziedzictwa kulturowego wsi wielkopolskiej*.

Fot. 2. Okładka tomu 11 serii *Atlas niematerialnego dziedzictwa kulturowego wsi wielkopolskiej*

Fot. 3. Widok strony www Cyfrowe Archiwum – zakładki powiatów i gmin.

Fot. 4. Widok strony www Cyfrowe Archiwum – zakładki z wywiadami.

ROLA ETNOGRAFII W OCHRONIE NIEMATERIALNEGO DZIEDZICTWA KULTUROWEGO. PRZYPADEK MUZEUM KRAKOWA

Przepis na muzeum²

Misja muzeum miejskiego nie jest tożsama z zadaniami, jakie stoją przed muzeami etnograficznymi. Te drugie mają przede wszystkim pokazywać poprzez swe kolekcje różnorodność kultur obecnych w świecie³, zaś w przypadku Muzeum Historycznego Miasta Krakowa skupiamy się, co oczywiste, na gromadzeniu i badaniu kultury, historii, zabytków, tradycji i zwyczajów mieszkańców jednego tylko miasta. Muzeum Historyczne miało również gromadzić materiały dotyczące okupacji niemieckiej Krakowa podczas II wojny światowej (Archiwum Zakładowe MHK 1945). Dzisiejsze Muzeum Krakowa, mające 13 oddziałów i sześć filii, podejmuje działania służące budowie więzi z lokalną społecznością w dzielnicach Krakowa, przyjmuje wyzwanie bycia przyjaznym miejscem spotkań i dyskusji różnych środowisk. Wiele wydarzeń i wystaw powstaje we współpracy z mieszkańcami, stowarzyszeniami czy z Radami Dzielnic.

Muzeum Historyczne Miasta Krakowa (obecnie używające nazwy Muzeum Krakowa, w skrócie MK) w 2023 roku świętuje 124 lata swego powstania. Początkowo istniało jako oddział Archiwum Akt Dawnych Miasta Krakowa, a 18 grudnia 1945 roku formalnie oddzieliło się od Archiwum i zaczęło swój byt niezależny. Ogromną rolę w budowaniu Muzeum, konstruowaniu jego wizji i gromadzeniu artefaktów miał pierwszy jego Dyrektor – dr Jerzy Dobrzycki (1900–1972), który został powołany na tę funkcję w czerwcu 1946 roku. Przed II wojną światową Dobrzycki pełnił funkcję kierownika Biura Propagandowo-Artystycznego i zastępcy naczelnika Wydziału Oświaty i Kultury w Zarządzie Miejskim, był członkiem Rady Artystycznej Miasta Krakowa i członkiem honorowym Towarzystwa Miłośników i Historii Zabytków Krakowa. Ten z wykształcenia historyk sztuki, przewodnik i wielki popularyzator wiedzy o Krakowie już wtedy mocno angażował się w ochronę tradycji krakowskich. Zorganizował m.in. unikatowe na skalę Polski Dni Krakowa, podkreślające historyczne i kulturalne walory miasta, które miały stać się filarami promocji (czy jak wtedy mówiono propagandy) Krakowa. Pierwsze święto miasta zaplanowano na rok 1935, ale z uwagi na śmierć Józefa Piłsudskiego, festiwal zainaugurowano rok później. Termin Dni Krakowa uzależniono od świąt Bożego Ciała ze względu na jego podniosłość i ogromną malowniczość obchodów z wielką procesją, w której szły bractwa

¹ Kontakt: i.okreglicka@muzeumkrakowa.pl.

² Parafraza tytułu wystawy „Przepis na Kraków Jerzego Dobrzyckiego” w MHK z 2014 r. Kuratorka: Katarzyna Winiarczyk.

³ Słowo „różnorodność” pojawia się m.in. w misjach Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie (PME) i Muzeum Etnograficznego im. Seweryna Udzieli w Krakowie (MEK):

PME: „Naszą misją jest kolekcjonowanie **różnorodności** [podkr. autorki] i bogactwa kultur całego świata oraz prezentowanie ich wartości jako dobra ogólnonarodowego, tym samym przyczyniając się do rozwoju społeczeństwa otwartego”, <https://ethnomuseum.pl/o-nas/>.

MEK: „Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli w Krakowie, mając świadomość wyjątkowości powierzonej mu najstarszej zgromadzonej kolekcji etnograficznej w Polsce, z szacunkiem pochyła się nad tym, co polecili nam przechować nasi przodkowie, opracowując, upowszechniając i promując swoje zbiory oraz krzewiąc wiedzę o dziejach i **różnorodności** [podkr. autorki] kultur ludzkich”, <https://etnomuzeum.eu/jak-myslimy-o-muzeum>.

i różne organizacje religijne. Krakowski festiwal w latach 1936–1939 trwał każdorazowo niemal trzy tygodnie i obejmował również pochód Lajkonika, intronizację króla kurkowego czy świętojańskie wianki nad Wisłą.

Dla nas jednak niebagatelne znaczenie miała jeszcze inna idea, której mocno poświęcił się Dobrzycki. Związana jest z unikatowym lokalnym dziedzictwem, jakie stanowi szopkarstwo krakowskie. Szopkarstwo, które rozwijało się w XIX wieku, po I wojnie światowej zaczęło podupadać. Nie cieszyło się już taką popularnością wystawienie jasełek z dużymi szopkami, coraz mniej pojawiało się na rynku małych szopek, a ich poziom artystyczny nie był już tak wysoki jak kiedyś. Stąd też szansą na zachowanie tradycji szopkarstwa krakowskiego stała się organizacja Konkursu na najpiękniejszą szopkę krakowską, który z inicjatywy Dobrzyckiego wprowadzono w życie 21 grudnia 1937 roku. O tym, jak cenna jest szopka krakowska tak poetycko pisał późniejszy organizator Konkursu:

Jako tradycja na wskrós rodzima, nieznana w tej formie nigdzie gdzieindziej w świecie, pełna niezwykłych wartości estetycznych, zasługuje w całej pełni szopka krakowska na zachowanie jej w pamięci społeczeństwa. Miejmy nadzieję, iż pamięć jej i ukochanie nie ulegnie nigdy ztratnie, i że zawsze w przyszłości będzie ona jak ongiś przez lata długie szeregi, przedziwnym i zawsze młodym i świeżym czarem swym, płynącym z niezgłębionej krynicy duchowej twórczości ludu polskiego – pieścić, zachwycać i wzruszać (Dobrzycki 1929: 2).



Fot. 1. 80. Konkurs Szopek Krakowskich w dniu 1 grudnia 2022 r. Na pierwszym planie, na pomniku Mickiewicza widoczna szopka Marka Markowskiego jr., która zdobyła I miejsce w kategorii szopek średnich oraz Nagrodę imienia Dyrektora MHK Jerzego Dobrzyckiego. Źródło: Muzeum Krakowa, fot. Marcin Gulis

Zaraz po tym, jak Dobrzycki został wybrany dyrektorem Muzeum Historycznego Miasta Krakowa, to ta instytucja zajęła się formalnie organizacją Konkursu Szopek Krakowskich i od roku 1946 aż po dziś dzień sprawuje opiekę nad szopkarstwem krakowskim. W przeprowadzeniu Konkursu nie przeszkodziła nawet pandemia koronawirusa – zespół muzealników tak skoordynował pracę, aby można było w bezpieczny sposób zaprezentować szopki w trudnych latach 2020–2021 (Okreglicka 2023).

W 1947 roku Muzeum przejęło również organizację dorocznego pochodu Lajkonika, który odbywa się w oktawie Bożego Ciała. Zgodnie z wolą Dyrektora Muzeum, do opieki nad ożywianymi i ponownie wprowadzanymi do krakowskiego kalendarza tradycjami powołano specjalny dział Muzeum Historycznego⁴. I tak w 1960 r. powstał Dział Tradycji i Obrzędów Krakowskich, przemianowany w 1975 r. na Dział Folkloru Miejskiego i Tradycji Krakowa, a w 1995 r. na Dział Folkloru i Tradycji Krakowa. Kierownikami działu byli kolejno: Tadeusz Wroński, Tamara Petryk, dr Anna Szałapak, Łukasz Olszewski, Małgorzata Niechaj i dr Andrzej Iwo Szoka. Działowi Folkloru powierzona została piecza nad kolekcjami z działu Varia (nr X – 185 obiektów) oraz działu Folklor (nr Xa – 425 obiektów) m.in. z bogatą kolekcją szopek krakowskich, dziś liczącą 277 obiektów⁵ oraz strojem Lajkonika zaprojektowanym w 1904 roku przez Stanisława Wyspiańskiego (Lichończak-Nurek 2005: 137–140).



Fot. 2. Pochód Lajkonika w dniu 16 czerwca 2022 r. Ostatni rok Zbigniewa Glonka w roli „Konika Zwierzynieckiego”.

Na drugim planie, w zielonej czapce i okularach, Mariusz Glonek – syn Zbigniewa, nowy Lajkonik od 2023 roku.

Źródło: Muzeum Krakowa, fot. Bogdan Krężel

⁴ Archiwum Zakładowe MHK, Sprawa Muzeum Historycznego m. Krakowa 1945 r., sygn.. 63/11.

⁵ Stan kolekcji na 30 maja 2023 r.

Muzeum jako mecenas, animator i opiekun tradycji krakowskich

Po uchwaleniu Konwencji UNESCO w sprawie ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego w 2003 roku i jej ratyfikowaniu przez Polskę, Muzeum Historyczne Miasta Krakowa kontynuuje i rozwija działania na rzecz ochrony lokalnego dziedzictwa. Ukoronowaniem wielu lat pracy krakowskich muzealników stało się umieszczenie na Krajowej liście niematerialnego dziedzictwa kulturowego już w pierwszym roku funkcjonowania listy dwóch zjawisk z tego miasta: szopkarstwa krakowskiego i pochodu Lajkonika. Jeszcze większym sukcesem, do którego przyczyniło się zaangażowanie się m.in. pracowników Działu Folkloru i Tradycji Krakowa: dr Magdaleny Kwiecińskiej, Małgorzaty Niechaj, dr Andrzeja Iwo Szoki, jako współczłonków zespołu przygotowujących wnioski, był wpis szopkarstwa krakowskiego na Listę reprezentatywną niematerialnego dziedzictwa ludzkości UNESCO w 2018 roku⁶.

W 2016 roku Muzeum Historyczne Miasta Krakowa zorganizowało międzynarodową interdyscyplinarną konferencję „Niematerialne dziedzictwo miasta. Muzealizacja, ochrona, edukacja”. Uczestniczyli w niej muzealnicy, muzeolodzy i interpretatorzy dziedzictwa z Polski i z zagranicy. Pokłosiem tej konferencji jest publikacja pod redakcją naukową dr Kwiecińskiej (Kwiecińska 2016a).

W październiku 2020 roku Dział zmienił nazwę na Centrum Interpretacji Niematerialnego Dziedzictwa Krakowa (CDN), a jego siedziba – Dom pod Krzyżem przekształca się w miejsce spotkań i pogłębionej refleksji na temat różnorodnych obrzędów, tradycji i zwyczajów Krakowa. Od 13 kwietnia 2023 roku Centrum zostało Oddziałem Muzeum Krakowa a kieruje nim dr Andrzej Iwo Szoka. Czym konkretnie zajmuje się ta jednostka? Na Krajowej liście niematerialnego dziedzictwa widnieją trzy tradycje z Krakowa: szopkarstwo krakowskie, pochod Lajkonika wpisane w 2014 roku i od 2016 roku krakowska koronka klockowa. Miłośnicy tych tradycji spotykają się między innymi w Domu pod Krzyżem. W przyjaznych przestrzeniach dawnego szpitala dla scholarów odbywają się wykłady, warsztaty i działania edukacyjne, które służą propagowaniu lokalnego dziedzictwa oraz wzmacnianiu wzajemnych relacji. Centrum opiekuje się również depozytariuszami. Zgodnie z zapisami strategii, którą można znaleźć na oficjalnej stronie MK:

Muzeum uznaje niematerialne dziedzictwo za fundament tożsamości mieszkańców Krakowa. Dziedzictwo to ma dobroczynny wpływ na zrównoważony rozwój całej społeczności. Służy budowaniu więzi społecznych i wzajemnego szacunku. Nadaje dodatkową wartość i sens przestrzeni i artefaktom materialnym, które są z nim powiązane.

Pierwszym dużym wyzwaniem nowego Centrum było zorganizowanie konferencji pt. „Niematerialne dziedzictwo kulturowe w teorii i praktyce”, która odbyła się w trudnej sytuacji pandemicznej hybrydowo: w Pałacu Krzysztofory oraz online w dniach 8–9 listopada 2021 r. W ciągu ostatniej dekady zmieniło się bardzo wiele w definiowaniu, interpretowaniu i – co za tym idzie – ochronie zjawisk zaliczanych do obszaru dziedzictwa niematerialnego. Zmiany te dotyczą nie tylko rozumienia pojęcia niematerialnego dziedzictwa, lecz również relacji pomiędzy jego praktykowaniem i przeżywaniem a teoretycznym namysłem nad dziedzictwem jako skomplikowanym kulturowym i społecznym fenomenem. Pragnąc zrozumieć te relacje oraz ich dynamikę Muzeum Krakowa wraz z Instytutem Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Jagiellońskiego zaprosili ekspertów (teoretyków) oraz depozytariuszy (praktyków) do udziału w dyskursie. Wynikiem tej konferencji jest publikacja, w której prezentujemy siedem artykułów nawiązujących do tematu konferencji oraz zapis fragmentów debaty, która odbyła się w pierwszym dniu obrad (Niedźwiedź, Okręglińska 2021). Tom stanowi próbę namysłu nad szerszymi teoretycznymi kontekstami niematerialnego dziedzictwa, równocześnie przywołując konkretne przykłady i studia przypadków osadzone we współczesnej rzeczywistości kulturowej w Polsce.

Pracownicy CDN współpracują też obecnie z Urzędem Miasta Krakowa w formowaniu interdyscyplinarnego Zespołu ds. niematerialnego dziedzictwa kulturowego Krakowa, którego zadaniem będzie wypracowanie narzędzi i metod ewidencjonowania tradycji znajdujących się w posiadaniu społeczności depozytariuszy z terenu Krakowa. Celem działań Zespołu ma być m.in. rozpoznawanie elementów niematerialnego dziedzictwa Krakowa, kształtowanie miejskiej polityki względem lokalnego niematerialnego dziedzictwa, stworzenie Krakowskiej listy niematerialnego dziedzictwa kulturowego jak też formułowanie wniosków

⁶ W składzie zespołu z MHK był również jego dyrektor dr Michał Niezabitowski oraz Mirosław Kołodziej (montaż filmu). Współautorką i główną koordynatorką merytoryczną prac nad wnioskiem o wpisanie szopkarstwa krakowskiego była dr hab. Hanna Schreiber z Instytutu Stosunków Międzynarodowych na Wydziale Nauk Politycznych i Studiów Międzynarodowych Uniwersytetu Warszawskiego.

o wpisanie elementów krakowskiego niematerialnego dziedzictwa na Krajową listę niematerialnego dziedzictwa (jak i na Listę reprezentatywną niematerialnego dziedzictwa ludzkości UNESCO).

Zgodnie z zapisami nowego regulaminu organizacyjnego Muzeum Krakowa, CDN ma m.in. gromadzić, opracowywać, katalogować i ewidencjonować zbiory związane z problematyką niematerialnego dziedzictwa kulturowego Krakowa, folkloru i tradycji krakowskich od czasów najdawniejszych do okresu współczesnego; organizować coroczne uroczystości pochodzącego z Lajkonika i kolejne edycje Konkursu Szopek Krakowskich.

CDN nie jest jedynym oddziałem Muzeum Krakowa, któremu bliskie są tradycje i zwyczaje krakowskie. Od lat w Oddziale Celestat zajmujemy się zwyczajami związanymi z historią krakowskiego Bractwa Kurkowego. Celestat opiekuje się kolekcją pamiątek oraz współpracuje również z Towarzystwem Strzeleckim „Bractwo Kurkowe” w Krakowie przy organizacji intronizacji Króla Kurkowego; w Rydlówce opowiadamy o nietuzinkowych postaciach związanych z Bronowicami i dramatem „Wesele” a także o życiu na dawnej podkrakowskiej wsi. Tam też odbywa się coroczne „Osadzanie Chochola” czyli obrzęd okrywania krzaka róży słomą. Osadzanie Chochola to już półwieczna tradycja sięgająca otwarcia Muzeum w Rydlówce, nawiązująca do ślubu i wesela Lucjana Rydla i Jadwigi Mikołajczykówny, który to stał się inspiracją dla Wyspiańskiego do napisania słynnego dramatu.

Zaś w Domu Zwierzynieckim – innym Oddziale Muzeum Krakowa – w 2023 roku odbyła się już IX edycja Konkursu na Najpiękniejsze Drzewko Emausowe. Konkurs związany jest z wielowiekową tradycją odpustu Emaus organizowanego w Poniedziałek Wielkanocny na krakowskim Zwierzyńcu w pobliżu klasztoru sióstr Norbertanek i kościoła Najświętszego Salwatora. Kiermasz, który towarzyszy temu odpustowi zyskał sławę w całej Polsce, między innymi za sprawą niezwykle zabawek: glinianych dzwonków, drewnianych toporków, konnych bryczek i figurek na sprężynkach. Wśród nich najbardziej charakterystycznymi były postaci Żydów w tradycyjnych strojach chasydzkich trzymających księgi lub instrumenty muzyczne, ale kupić można było również kiwające się ptaszki, postacie handlarzy, żołnierzy, diabłów, par krakowskich na huśtawkach, figurek z legend krakowskich (takich jak np. Pan Twardowski). Jedną z niezwykle zabawek było drzewko życia wykonywane z kijków, z wetkniętymi drewnianymi „listkami” i drewnianym ptaszkiem na czubku. Drzewku przypisywano wyjątkową symbolikę – miało nawiązywać do przedchrześcijańskich obrzędów zadusznych i wiary w to, że w czasie wielkanocnym dusze zmarłych pod postacią ptaków pojawiają się w koronach drzew (por. Seweryn 1960, 1961 i Duda 1979: 93)⁷. Drzewko życia symbolizowało też budzenie się całej przyrody po długiej zimie. W Muzeum Krakowa kilka lat temu powrócono do pomysłu z 1976 roku dotyczącego konkursu na tradycyjną zabawkę emausową⁸ i w 2014 roku po raz pierwszy zorganizowano pierwszą edycję Konkursu na Najpiękniejsze Drzewko Emausowe. Miał to być powrót do tworzenia zapomnianych już niemal drzewek życia, które najbardziej odpowiadają symbolice świąt wielkanocnych i wiosennym odpustom krakowskim. W związku z rozrastaniem się tej idei i powstawaniem niezwykle prac konkursowych, CDN postanowiło udokumentować te dzieła i pozyskiwać wybór najlepszych prac do swojej kolekcji. Mimo, że Konkurs został zainicjowany przez Muzeum, odzew publiczności – a więc jak się okazało – i potrzeba tworzenia drzewek emausowych jest bardzo silna u współczesnych mieszkańców Krakowa, którzy coraz liczniej przystępują do kolejnych edycji tego Konkursu.

Mając w zasobie bogactwo tradycji, z których Kraków słynie od stuleci, co jakiś czas pojawia się pokusa, aby wskrzeszać lub „poprawiać” dawne zwyczaje, próbować je odtwarzać w nowej formie. Muzeum musi być bardzo ostrożne w podejmowaniu takich akcji. Możemy rozpoznawać, dokumentować różnorakie zjawiska, ale zadaniem etnologa czy historyka nie jest tworzenie performatywnych sytuacji artystycznych. Do muzealników należy badanie, opracowywanie, edukacja, promocja i interpretacja dziedzictwa a nie jego tworzenie.

Istnieją w Krakowie miłośnicy miejskiego folkloru, którzy przychodzą do Muzeum po wsparcie w organizacji wydarzeń pokazujących lokalne dziedzictwo. Tak było z flisakami, którzy krzewią kulturę dawnych włóczków pływając na drewnianych łodziach czy galarach i blisko współpracują z Muzeum Krakowa przy organizacji różnych wodniackich imprez związanych z Wisłą.

Tak też było w 2022 roku z inicjatywą Joanny Łucji Cichoń i jej projektem „Krakoskie Dziady” sfinansowanym z programu Stypendiów Twórczych Miasta Krakowa, który miał na celu wprowadzenie tematu śmierci oraz pamięci o przodkach do przestrzeni publicznej, a także ożywienie i przetransformowanie tradycji związanych ze Świętem Zmarłych. Wydarzenie, które poprzedziły warsztaty w budynku CDN polegało

⁷ Drzewka życia sprzedawano również dnia drugiego wielkanocnym odpuscie – na Rękawce w Podgórzu.

⁸ Pismo Dyrektora Muzeum do Prezydenta Miasta Krakowa z dn. 1 lutego 1977 r.

na stworzeniu współczesnej Ceremonii Dziadowskiej opartej na doświadczeniach uczestników warsztatów, tradycyjnych rytuałach związanych z pamięcią o zmarłych oraz obrzędach odprawianych wokół zmarłego. W listopadowe popołudnie o zachodzie słońca uczestnicy zasiedli na placu św. Ducha przy zastawionym stole zapraszając też przechodniów na wspólną ucztę. Przy użyciu ruchu, śpiewu i rozmów odbyła się celebrowanie wspomnienia bliskich zmarłych.



Fot. 3. Ceremonia „Krakoskich Dziadów” w dn. 6 listopada 2022 r. na Placu św. Ducha obok budynku Centrum Interpretacji Niematerialnego Dziedzictwa Krakowa. Fot. Izabela Okręglika

Joanna Cichoń i Katarzyna Chodoń wraz ze swoimi grupami w lutym tego roku były też animatorkami wskrzeszenia krakowskiego Babskiego Combra. W dawnym Krakowie w Tłusty Czwartek przekupki krakowskie – często pod wpływem alkoholu, tańczyły na krakowskim rynku próbując wciągnąć do zabawy przechodniów. Utrzymywano, że dla tych kobiet był to dzień radości i wolności od doczesnych trosk i wielu zakazów (Grabowski 2008: 40). Babski Comber Anno Domini 2023 był świętowaniem współczesnej kobiecości, a jego obchody rozpoczęły się na kultowym targowisku na Starym Kleparzu od wspólnego śpiewania i tańca z przekupkami „na znak połączenia się z kontinuum tradycji”. Podczas happeningu uczestnicy śpiewali pieśni combrowe przy akompaniamencie heligonki. Wesóły, otwarty dla wszystkich pochód, przemaszerował na Rynek Główny zaglądając m.in. do okolicznych restauracji, porwał to tańca krakowian i turystów na środku Rynku Głównego i w Sukiennicach, po czym zakończył harce zabawą w hallu Pałacu Krzysztofora z gośćmi Muzeum Krakowa.



Fot. 4. Babski Comber w dn. 18 lutego 2023 r. na krakowskim Rynku Głównym.

Źródło: Muzeum Krakowa, fot. Marcin Gulis

Czy owe przedsięwzięcia młodych ludzi to jedynie moda na folkloryzm? Jeśli przyjąć definicję folklorizmu Józefa Burszty (1974: 311)⁹, być może tak. Świadczy o tym na pewno wydobycie tych najbardziej „atrakcyjnych” artystycznie i widowiskowo zasobów kultury ludowej i powiązanie ich z głęboko emocjonalnymi treściami (vide: warsztaty dotyczące pamięci o własnych przodkach). A może inicjatorzy wskrzeszania dawnych zwyczajów po prostu urodzili się za późno? Czyż odtwarzając dawne rytuały nie wyrażają swojej potrzeby ekspresji i interakcji w procesie interpretacji dawnych zwyczajów? (Robotycki 2009b: 9). Sięgając do swych korzeni, inspirując się tradycyjną obrzędowością prawdopodobnie poszukują swojej tożsamości. W tych właśnie poszukiwaniach pomaga Muzeum – przyjazna instytucja kultury, która chętnie współpracuje z różnymi środowiskami i rozwija kolekcje związane z folklorem Krakowa. Jak zauważa Hubert Czaichowski (2016: 182), „na wznoszącej się fali działań ruchów regionalnych wielu ich uczestników właśnie w muzeach widzi szansę na reaktywację własnego dziedzictwa”.

⁹ Według J. Burszty „folkloryzm polega na celowym stosowaniu w poszczególnych sytuacjach bieżącego życia wybranych treści i form folkloru, branych bądź jeszcze wprost z terenu i przenoszonych w sytuacje odmienne od naturalnych, bądź też czerpanych z folklorystycznej dokumentacji, a odtwarzanych w sytuacjach celowo zaaranżowanych. Ta druga sytuacja staje się i będzie się chyba stawać coraz częstsza w konsekwencji zanikania autentycznego i żywego folkloru klasycznego”.

O ważnej roli Muzeum tak napisał we wstępie do książki M. Niezabitowskiego prof. Jacek Majchrowski – Prezydent Miasta Krakowa:

Nie do przecenienia jest również działalność Muzeum Krakowa jako opiekuna i animatora lokalnych tradycji. Lajkonik, szopki, chochoł – to symbole tak mocno wpisane w krakowski pejzaż, że wydają się nam oczywiste. Tymczasem wymagają troski, opieki, życzliwości, umiejętności organizacyjnych. Muzeum o to wszystko dba. Jako instytucja miejska poszukuje też nieustannie odpowiedzi na niezwykle istotne pytania: kim są dzisiejsi krakowianie? Skąd pochodzą? Dokąd zmierzają? Jakie wartości są dla nich najważniejsze? W jakim stopniu utożsamiają się ze swoim miastem? (Niezabitowski 2021: 9).

Podsumowanie

W Centrum Interpretacji Niematerialnego Dziedzictwa Krakowa przyglądamy się uważnie współczesnym zjawiskom pojawiającym się na krakowskim horyzoncie kultury. Tym samym bliskie jest nam rozumienie dziedzictwa o jakim pisał jeden z pionierów heritologii, Amerykanin Freeman Tilden (1883–1980), który stwierdził, że aby opowiadać o dziedzictwie trzeba je najpierw samemu odkryć, poznać i zrozumieć. Ten amerykański pasjonat parków narodowych podpowiada nam, abyśmy śmiało interpretowali własne dziedzictwo, bo to powoduje, że możemy odnaleźć sensy przeszłości. Teoria Tildena zakłada również, że interpretacja nie tylko ma pobudzać do myślenia, ale także ujawnia znaczenia ukryte pod podawaną informacją. Dzięki otwartości i odpowiedzialności w badaniach nad przeszłością możemy zrozumieć współczesność (Tilden 2019). Idąc za tymi radami, w Centrum staramy zgłębiać istotę tradycji krakowskich, aby tłumaczyć fenomen magicznego miasta¹⁰. Ważne jest, aby zachować przy tym kolejność, która wybrzmiała w rozprawie habilitacyjnej Czesława Robotyckiego: „najpierw fakty, potem interpretacje” (1992: 9).

W najbliższym czasie w CDN mamy przed sobą zadanie zorganizowania wystawy czasowej o świętowaniu po krakowsku, która poprzedzona została projektem badawczym zrealizowanym we współpracy z Instytutem Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Jagiellońskiego¹¹. W 2022 roku badacze mieli przeprowadzić wywiady z mieszkańcami oraz zarejestrować pejzaże dźwiękowe wybranych zjawisk metodą audioantropologii, przy zastosowaniu cyfrowych technologii audio związanych z nagrywaniem, edycją, aranżacją, odsłuchem i publikacją oraz wykonać fotografie w czasie najważniejszych świąt obchodzonych w Krakowie. Te badania przyczyniły się do pozyskania materiałów do późniejszych pogłębionych analiz, jak i do zilustrowania współczesnego wymiaru świętowania. Dzięki projektowi zacieśniła się współpraca między akademikami i muzealnikami, co daje też szersze spojrzenie na badane zjawiska. To ma sprawić również, że wystawa nie stanie się li tylko historyzującym obrazem dawnych praktyk a uda się pokazać pewną dynamikę, której poddawane jest wciąż niematerialne dziedzictwo Krakowa.

Inne zadanie, przed jakim stoi Centrum, to także ciągle powiększanie kolekcji o dzieła sztuki i zabytki kultury materialnej związane z krakowskimi tradycjami i obrzędami. Zamierzamy kontynuować zakupy najlepszych krakowskich szopek konkursowych oraz poszerzać kolekcję związaną z pochodem Konika Zwierzynieckiego o pamiątki „nieoczywiste” – Lajkonik bowiem stał się powszechnie używanym wizerunkiem. Do tego dołożyć należy wspomniane drzewka emausowe a także inne współczesne wytwory rękodzielnicze jak koronki klockowe krakowskich koronczarek, tradycyjne ozdoby bożonarodzeniowe, takie jak światy z opłatków, pająki z bibulek i słomy czy fajerki – krakowskie wycinanki z papieru, które wyniosła na poziom mistrzowski pani Agata Seweryn.

Ponad tym stoją jak zwykle organizacje pochodów Lajkonika i kolejnych edycji Konkursu Szopek Krakowskich wiążące się z energią bezpośrednich kontaktów z depozytariuszami tych flagowych dla Muzeum Krakowa zjawisk. W dwa czwartki roku: czerwcowy, w oktawę Bożego Ciała, kiedy tańczy Lajkonik i pierwszy czwartek grudnia (dzień Konkursu Szopek Krakowskich) mieszkańcy, uczestnicy wydarzeń i muzealnicy integrują się, świętują, przeżywają i odkrywają na nowo te dwa barwne zwyczaje krakowskie.

Jak pisał Cz. Robotycki dzisiejsze „muzeum to nie jest już rekonstrukcja odwiecznej prawdy, ale perswazyjne symulakrum, przestrzeń estetycznego przeżycia, bez podziałów na sztukę wysoką, niską, popularną, użytkową itd.” (2009a: 11). Tym samym cytat ten może stanowić podsumowanie całego powyższego wywodu. Jaka jest zatem odpowiedź na postawione przez autorkę pytanie o roli, jaką pełni współcześnie etnologia

¹⁰ „Magiczny Kraków” to nazwa oficjalnego portalu internetowego miasta.

¹¹ Wystawa czasowa „Od wielkiego dzwonu. Świętowanie w Krakowie” (XI 2024 – IX 2025 r.)

w muzeum miejskim? Okazuje się, że w nowoczesnej instytucji kultury, jaką jest Muzeum Krakowa ta dziedzina nauki z jej jakościowym podejściem do badań, stawiająca na bezpośrednie kontakty z badanymi społecznościami i holistycznym podejściem do kultury jest niezbędna do rozważań nad praktykami, wyobrażeniami, przekazami, wiedzą i umiejętnościami będącymi składowymi niematerialnego dziedzictwa kulturowego.

Streszczenie

Muzeum Historyczne Miasta Krakowa (teraz Muzeum Krakowa) już w chwili swego powstania wpisało dokumentowanie i otoczenie opieką tradycji i zwyczajów krakowskich oraz organizację dorocznych konkursów szopek, obchodów Lajkonika, etc. Przez długie lata na rzecz popularyzacji krakowskich zjawisk działał powołany do tego celu Dział Folkloru i Tradycji Krakowa. Działowi Folkloru powierzona została również piecza nad bogatą kolekcją szopek krakowskich. Po uchwaleniu Konwencji UNESCO w sprawie ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego i jej ratyfikowaniu przez Polskę oraz po wpisie szopkarstwa krakowskiego na Listę reprezentatywną niematerialnego dziedzictwa ludzkości UNESCO w 2018 roku Muzeum Historyczne Miasta Krakowa w dalszym ciągu mocno angażuje się w ochronę lokalnego dziedzictwa. Dział niedawno zmienił nazwę na Centrum Interpretacji Niematerialnego Dziedzictwa, a jego siedziba – Dom pod Krzyżem staje się miejscem spotkań i pogłębionej refleksji na temat różnorodnych obrzędów, tradycji niematerialnych i zwyczajów Krakowa. Jaką rolę zatem pełni współcześnie etnografia w muzeum miejskim? Czy jest jeszcze dla niej miejsce w nowoczesnej instytucji kultury dużego miasta?

Słowa kluczowe: Muzeum Krakowa, Jerzy Dobrzycki, niematerialne dziedzictwo kulturowe, krakowskie tradycje, interpretacja dziedzictwa

Bibliografia:

Burszta, J.

(1974). *Kultura ludowa – kultura narodowa. Szkice i rozprawy*. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 308–314.

Czachowski, H.

(2016). O zapętleniu. Relacja muzeum-dziedzictwo kulturowe. *Rocznik Antropologii Historii*, rok VI, (9), 171–185.

Dobrzycki, J.

(1929). Szopka krakowska, jej powstanie i znaczenie, *Czas*, nr 296, 25 XII 1929

Duda, E.

(1979). Krakowskie odpusty wielkanocne. *Krzysztofory. Zeszyty Naukowe Muzeum Historycznego Miasta Krakowa*, nr 6, 88–94.

Grabowski, A.

(2008). *Dawne zwyczaje krakowskie*. Kraków: Wydawnictwo Jagiellonia SA.

Klimek, Ł. (red.)

(2014). *Świat Lajkonika. Konik na świecie*. Kraków: Muzeum Historyczne Miasta Krakowa.

Kwiecińska, M.

(2012). *Krakowskie tradycje. Emaus na Zwierzyńcu*. Kraków: Muzeum Historyczne Miasta Krakowa.

(2016). Miasto i muzeum. Dobre praktyki Muzeum Historycznego Miasta Krakowa w dziedzinie ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego. *Krzysztofory. Zeszyty Naukowe Muzeum Historycznego Miasta Krakowa*, nr 34, 343–354

(2016a) (red.) *Niematerialne dziedzictwo miasta. Muzealizacja, ochrona, edukacja*. Kraków: Muzeum Historyczne Miasta Krakowa.

Lichończak-Nurek, G.

(2005). Początki Muzeum Historycznego Miasta Krakowa. *Rocznik Krakowski*, t.71, 125–138

Niedźwiedź, A., Okręglicka I. (red.).

(2021). *Niematerialne dziedzictwo kulturowe w teorii i praktyce*. Kraków: Wydawnictwo Muzeum Krakowa, Wydawnictwo Księgarnia Akademicka. doi:10.12797/9788381383493. Pozyskano z: <https://books.akademicka.pl/publishing/catalog/book/327>.

Niezabitowski, M.

(2021). *Muzeum Historyczne Miasta Krakowa. 1899–1996–2019*. Kraków: Wydawnictwo Muzeum Krakowa i Towarzystwa Miłośników Historii i Zabytków Krakowa.

Okręglicka, I.

(2023). Szopkarstwo krakowskie – ochrona niematerialnego dziedzictwa kulturowego z perspektywy muzealnej i antropologicznej. *Perspektywy Kultury*, 1(40), 59–76. doi: 10.35765/pk.2023.4001.06.

Oleszkiewicz, M.

(2009). Krakowskie wiosenne odpusty jako miejsca zabawa ludowych. W: J.M. Małecki (red.) *Kraków ludyczny. Materiały sesji naukowej odbytej 19 kwietnia 2008 roku*, 31–45. Kraków: Towarzystwo Miłośników Historii i Zabytków Krakowa.

Oleszkiewicz M., Pyła G.

(2007). *Czar zabawek krakowskich*. Kraków: Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli w Krakowie.

Olszewski, Ł.

(2010). Zwierzynieckie tradycje ludowe. W: F. Szczurek (red.). *Oblicza Zwierzyńca 1910–2010. Katalog wystawy*. Kraków: Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, 36–40.

Robotycki, Cz.

(1992). *Etnografia wobec kultury współczesnej*. Rozprawy Habilitacyjne. Uniwersytet Jagielloński, nr 232, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytet Jagielloński.

(2009a). Czy można współcześnie tworzyć muzea etnograficzne? *Etnografia Nowa*, nr 1, Warszawa: Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie, 7–12.

(2009b). Ludyczność dawnego Krakowa a jego ludowość. W: J.M. Małecki (red.) *Kraków ludyczny. Materiały sesji naukowej odbytej 19 kwietnia 2008 roku*, 7–16. Kraków: Towarzystwo Miłośników Historii i Zabytków Krakowa.

Schreiber, H.

(2018). Szopkarstwo krakowskie – pierwszy polski wpis na liście dziedzictwa niematerialnego UNESCO. *Twórczość Ludowa*, R. XXXIII (85), nr 3–4, 58

Seweryn, T.

(1960). *Polskie zabawki ludowe*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.

(1961). *Tradycje i zwyczaje krakowskie*. Kraków: Wydawnictwo Artystyczne Graficzne.

Szałapak A.

(2012). *Szopka krakowska jako zjawisko folkloru krakowskiego na tle szopki europejskiej: studium historyczno-etnograficzne*. Kraków: Muzeum Historyczne Miasta Krakowa.

Szoka, A.

(2016). Lajkonik jako obiekt muzealny. *Krzysztofory. Zeszyty Naukowe Muzeum Historycznego Miasta Krakowa*, nr 34, 355–370.

(2023). Znaczenie niematerialnego dziedzictwa kulturowego dla jego depozytariuszy na przykładzie społeczności współpracujących z Muzeum Krakowa. *Perspektywy Kultury*, 1(40), 9–727. doi: 10.35765/pk.2023.4001.03.

Tilden, F.

(2019). *Interpretacja dziedzictwa*. Poznań: Centrum Turystyki Kulturowej TRAKT.

Winiarczyk, K.

(2014). *Przepis na Kraków Jerzego Dobrzyckiego*. Kraków: Muzeum Historyczne Miasta Krakowa.

Archiwum Zakładowe Muzeum Historycznego Miasta Krakowa:

Wniosek na kolegium Naczelników Wydziałów Zarządu Miejskiego. Zarząd Miejski kolegiálny, Komisję Kultury i Sztuki Miejskiej Rady Narodowej i Miejską Radę Narodową zatwierdzony przez Prezydenta Miasta Krakowa w dniu 14 XI 1945 r. AZMHK, M.H.Org., 1/258, s. 45–46.

Sprawa Muzeum Historycznego m. Krakowa 1945 r., Archiwum Zakładowe MHK, sygn. 63/11.

Pismo Dyrektora Muzeum do Prezydenta Miasta Krakowa z dn. 1 lutego 1977 r., Archiwum Zakładowe MHK, sygn. FT-6410/1/77.

Regulamin Organizacyjny Muzeum Historycznego Miasta Krakowa obowiązujący od dnia 13.04.2023 r. W: Załącznik do zarządzenia Dyrektora Muzeum nr 35/2023.

Netografia:

Źródło: Strona internetowa Muzeum Krakowa, *Misja i strategia*, <https://muzeumkrakowa.pl/misja-i-strategia> [dostęp 26.05.2023 r.].

Źródło: Strona internetowa Muzeum Etnograficznego im. Seweryna Udzieli w Krakowie, *Jak myślimy o muzeum etnograficznym?*, <https://ethnomuseum.pl/o-nas/> [dostęp 26.05.2023 r.].

Źródło: Strona internetowa Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie, *O nas. Cały świat w jednym miejscu*, <https://ethnomuseum.pl/o-nas/> [dostęp 26.05.2023 r.].

Babski Comber: <https://muzykatradycyjna.pl/kalendarz/babski-comber-cykl-warsztatow-w-kregu-kobiet/>
https://www.facebook.com/events/858808355379827/858808368713159/?active_tab=about

Krakoskie Dziady: <http://karnet.krakowculture.pl/45798-krakow-krakoskie-dziady>

Agata Seweryn: <http://szlakkrzemiosla.pl/Agata-Seweryn.html> [dostęp 26.05.2023 r.].

Źródło: Muzeum Etnograficzne w Krakowie, <http://etnomuzeum.eu/zbiory/drzewko-z-odpustu-emaus> [dostęp 26.05.2023 r.].

Fotografie do tekstu:

(Fot. 1). 80. Konkurs Szopek Krakowskich w dniu 1 grudnia 2022 r. Na pierwszym planie, na pomniku Mickiewicza widoczna szopka Marka Markowskiego jr., która zdobyła I miejsce w kategorii szopek średnich oraz Nagrodę imienia Dyrektora MHK Jerzego Dobrzyckiego. Źródło: Muzeum Krakowa, fot. Marcin Gulis.

(Fot. 2). Pochód Lajkonika w dniu 16 czerwca 2022 r. Ostatni rok Zbigniewa Głonek w roli „Konika Zwierzynieckiego”. Na drugim planie, w zielonej czapce i okularach, Mariusz Głonek – syn Zbigniewa, nowy Lajkonik od 2023 roku. Źródło: Muzeum Krakowa, fot. Bogdan Krężel.

(Fot. 3). Ceremonia „Krakoskich Dziadów” w dn. 6 listopada 2022 r. na Placu św. Ducha obok budynku Centrum Interpretacji Niematerialnego Dziedzictwa Krakowa. Fot. Izabela Okręglicka.

(Fot. 4). Babski Comber w dn. 18 lutego 2023 r na krakowskim Rynku Głównym. Źródło: Muzeum Krakowa, fot. Marcin Gulis.

Piotr Czepas¹
Michał Świercz
Muzeum Archeologiczne i Etnograficzne w Łodzi

Anna Smolińska²
Muzeum-Skansen Kurpiowski im. Adama Chętnika w Nowogrodzie

MIĘDZY TRADYCYJĄ A NOWOCZESNOŚCIĄ – BADANIA ETNOGRAFICZNE WE WSI ŁĘKA 60 LAT PÓŹNIEJ

Badania etnograficzne są ważną częścią działalności placówki muzealnej. Ich realizacja pozwala dokumentować wybrane, niezwykle różnorodne zjawiska kulturowe. Będące ich wynikiem materiały stanowią punkt wyjścia do opracowań o charakterze naukowym czy popularyzatorskim.

Obszar Polski środkowej dość późno stał się terenem systematycznych etnograficznych badań terenowych. Z uwagi na postępujące po II wojnie światowej przemiany cywilizacyjno-kulturowe i będący ich efektem szybki zanik elementów kultury typu ludowego realizacja badań terenowych stała się koniecznością. Program długofalowych, systematycznych prac na obszarze ówczesnego województwa łódzkiego sformułowała prof. Kazimiera Zawistowicz-Adamska. Zakładał on wytypowanie w danym regionie wsi uznanej za reprezentatywną i realizację stacjonarnych badań terenowych w zakresie wybranych tematów na jej terenie. Na przestrzeni lat 50. i 60. XX wieku zbadano zatem wsie, z przysiółkami, na obszarze Sieradzkiego (Klonowa), Rawskiego (Jasień) czy Brzezińskiego (Łaznów). Ich wyniki systematycznie publikowano w ramach kolejnych numerów wydawnictwa pt. „Prace i Materiały Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi. Seria Etnograficzna”, które rozpoczęto wydawać w 1957 roku.

W myśl przyjętych założeń latach 1961–1963 przez Zespół Etnograficzny Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi zostały przeprowadzone stacjonarne badania terenowe w Łęce. Ich przedmiotem było budownictwo, zajęcia rolnicze i gospodarcze, handel, zwyczaje i obrzędy, w tym weselne, oraz zagadnienia społeczne. Wyniki prowadzonych prac zostały opublikowane w ramach ósmego numeru Serii Etnograficznej wydawnictwa pt. „Prace i Materiały Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi” w 1964 roku (zob. Dekowski 1964a; Nowosz 1964; Paszkowska-Wróblewska 1964; Dudkiewicz 1964; Drozdowska 1964a; 1964b). W ramach publikacji znalazły się również opracowania poświęcone kulturze regionu łęczyckiego oraz zbiorom MAiE w Łodzi pochodzącym z omawianego terenu (zob. Dekowski 1964b; 1964c; 1964d; Lech 1964; Lechowa 1964).

W 2022 roku w Łęce zostały zrealizowane ponowne badania terenowe przez pracowników i współpracowników Zespołu Działów Etnograficznych MAiE w Łodzi w osobach: dr Piotra Czepasa, mgr Anny Smolińskiej, mgr Michała Świercza i dr Barbary Chlebowskiej. Po zakończeniu badań w 2022 roku został również sporządzony wniosek do Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego na realizację planowanych dalszych prac badawczych i ich popularyzacji. W tym miejscu należy powiedzieć, że ponowne badania etnograficzne zostały dotychczas zrealizowane przez Zespół Działów Etnograficznych oraz jego współpracowników we wsi Klonowa w latach 1994–1995 oraz we wsi Jasień w latach 1996–1997 i ogłoszone drukiem w 30 i 31 numerze „Prac i Materiałów Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi. Serii Etnograficznej” w 2001 i 2003 roku.

¹ Kontakt: piotr.czepas@maie.lodz.pl; michal.swiercz@maie.lodz.pl.

² Kontakt: etnografia@skansenkurpiowski.pl.

Celem niniejszego artykułu jest prezentacja wstępnych wyników badań przeprowadzonych w 2022 roku w Łęce oraz okolicy, jeśli tematyka prac wymagała szerszego ujęcia³. Tematem badań realizowanych przez dra Piotra Czepasa było budownictwo, mgr Anna Smolińska podjęła problematykę małej architektury sakralnej, a mgr Michał Świercz rozpoczął badania nad papieroplastyką. Dr Barbara Chlebowska zajęła się natomiast problematyką obrzędowości weselnej. Wywiady prowadzone w terenie miały charakter rozmów swobodnych. Zgromadzone materiały z badań zostały zdeponowane w Archiwum Etnograficznym MAiE w Łodzi.

Łęka jest miejscowością położoną w regionie łęczyckim, oddaloną około dziesięć kilometrów na zachód od miasta Łęczycy. Pod względem administracyjnym wieś jest zlokalizowana na obszarze gminy Łęczycy w powiecie łęczyckim, województwie łódzkim (Fot. 1).



Fot. 1. Łęka – widok miejscowości. Autor fotografii: Piotr Czepas

Budownictwo w Łęce – studium wybranego przypadku

Wśród podjętych tematów badawczych znalazło się budownictwo w Łęce. Wieś w dużej mierze nadal jest zabudowana tylko po jednej, południowej stronie przebiegającej przez nią drogi z zachodu na wschód. Nowe inwestycje budowlane, w tym takie, które znajdowały się w fazie realizacji badań terenowych podjętych w 2022 roku, zaburzają jednak ten układ, są bowiem lokalizowane również po stronie północnej. Uwagę w trakcie badań w pierwszej kolejności skoncentrowano na najstarszych obiektach reprezentujących budownictwo mieszkalne i gospodarcze wzniesionych w okresie międzywojennym oraz na elementach małej architektury tj. ogrodzeniach i studniach.

Dawne domy mieszkalne pochodzące sprzed II wojny światowej są obiektami już bardzo nielicznymi w Łęce. Te, które zachowały się do dnia dzisiejszego zostały znacznie zmodernizowane. W ramach niniejszego opracowania zaprezentowany zostanie jeden z dawnych tradycyjnych domów chłopskich.

³ Niniejszy tekst jest rozszerzoną wersją koreferatu wygłoszonego przez Piotra Czepasa, Annę Smolińską i Michała Świercza w dniu 21 kwietnia 2023 roku na konferencji pt. „Etnografia w muzeum. Idee, drogi, tropy” w Muzeum Rolnictwa im. ks. Krzysztofa Kluka w Ciechanowcu. Z uwagi na udział w badaniach terenowych w Łęce Barbary Chlebowskiej do niniejszego opracowania dołączono aneks jej autorstwa.

Historia prezentowanego obiektu sięga pierwszej połowy XX wieku. W trakcie badań opowiadała o niej jego aktualna właścicielka mieszkająca na stałe w Łęce, pani Róża Jabłońska (urodzona w 1930 roku). Jego wygląd dokumentują zachowane zdjęcia archiwalne znajdujące się w jej posiadaniu. Wynika z nich, że był to dom zbudowany w konstrukcji zrębowej, zwieńczony naczółkowym dachem pokrytym słomą. Był to początkowo dom o dwóch izbach mieszkalnych, przedzielonych znajdującą się pomiędzy nimi nieprzelotową sienią i kuchnią. Dom był przeznaczony dla jednej, dwupokoleniowej rodziny. Jego modernizacja nastąpiła po 1967 roku. W tym roku Pani Róża Jabłońska wyszła za mąż. Wydarzenie to związane było ze zmianą jej miejsca zamieszkania. Opuściła ona bowiem swój rodzinny dom i wprowadziła się do budynku mieszkalnego znajdującego się w posiadaniu męża. Datę ślubu poświadczają zachowane przez informatorkę dokumenty. Zatem modernizacja domu nastąpić musiała w pierwszej połowie lat 70. XX wieku. W świetle ustalonych faktów możemy stwierdzić, że obecny dom zbudowany został na planie starego założenia. W trakcie modernizacji zmieniono w nim budulec ścian, którymi obecnie są pustaki cementowe, kształt dachu na dwuspadowy wymieniając jego pokrycie na blachę. Zachowano natomiast układ pomieszczeń, w pewnej mierze urządzenia paleniskowo-dymne oraz stolarkę okienną i drzwiową. Zachowanymi elementami początkowego założenia są: piec z szarych kafli kwadratowych, komin słupowy do poziomu sufitu, płycinowe drzwi wejściowe do domu znajdujące się od strony podwórza, okna od strony podwórza oraz przewód kominowy łączący piec kaflowy z ustawionym podkalenicowo kominem słupowym (Fot. 2).



Fot. 2. Dom mieszkalny we wsi Łęka. U góry: stan przed 1967 rokiem. Fotografia archiwalna w posiadaniu Róży Jabłońskiej. U dołu: stan w 2022 roku po dokonanej modernizacji. Autor fotografii: Piotr Czepas

Historia omawianego domu pokazuje nie tylko jego przemiany techniczne, lecz również zjawisko funkcjonowania we wsiach domów o starszej metryce, pochodzących jeszcze sprzed II wojny światowej. Ich obecność we wsiach, także w Łęce, wiąże się czasem z zamieszkiwaniem ich przez osoby starszego pokolenia. Zwykle po zakończeniu ich użytkowania są one niestety rozbierane. Dawne chłopskie domy czasem wykorzystywane są w Polsce środkowej ponadto jako sezonowo funkcjonujące obiekty rekreacyjne, w pewnym stopniu trafiły także do muzeów na wolnym powietrzu tj. do Łowickiego Parku Etnograficznego w Maurzycach, Ośrodka Plenerowego Budownictwa Ludowego przy gmachu Muzeum w Łowiczu czy Sieradzkiego Parku Etnograficznego w Sieradzu. Ich rekonstrukcje możemy obejrzeć także w Łęczyckiej Zagrodzie Chłopskiej stanowiącej część Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi.

Jeszcze w początku lat 60. XX wieku tradycyjne domy chłopskie występowały w Łęce w całym bogactwie ówczesnych form (zob. Paszkowska-Wróblewska 1964, 49–57, ryc. 1-2, 4–11. Zob. także: Lech 1979; Miszczyńska 2007, 39–59). W trakcie badań zrealizowanych w 2022 roku zachowane były zaledwie cztery domy, łącznie z opisanym wyżej, w tym jeden murowany z czerwonej cegły zbudowany w 1937 roku. Pozostałe domy zostały rozebrane we wsi po 1963 roku. O powodach rezygnacji z zamieszkiwania starych, przedwojennych wzniesionych z drewna, tradycyjnych lub murowanych domów i ich zaniku w okresie po II wojnie światowej świadczą wypowiedzi mieszkańca Łęki i jednocześnie jej sołtysa Ryszarda Kaźmierczaka, który mówiąc na ten temat stwierdzał: „czas pochłonął to wszystko”, „każdy ucieka do nowoczesności”, „samo życie zmusza do tego”.

Małe formy architektury sakralnej we wsi Łęka

„Łęka w opinii sąsiadów uchodzi za wieś postępową, uspołecznioną, dość zamożną, w której jednak dotąd jeszcze zachowało się wiele z dawnej tradycyjnej kultury ludowej” (Dekowski, 1964a: 26), tak podsumował badania etnograficzne w ogólnej charakterystyce Łęki, Jan Piotr Dekowski biorący udział w ekspedycji naukowej MAiE w Łodzi na początku lat 60. XX w. W bardzo podobny sposób mogłabym zwerbalizować swoje pierwsze wrażenia będąc tam latem 2022 roku i rozpoczynając badania terenowe po sześćdziesięciu latach od ostatniego zapisanego słowa w sprawozdaniu merytorycznym poprzedniej ekipy etnograficznej z Łódzkiego Muzeum.

We wspomnianych latach grupa etnografów muzealników podejmowała różne tematy badawcze na terenie wsi Łęka, jednocześnie poświęcając mniej uwagi małym formom sakralnym, takim jak kapliczki i krzyże przydrożne. Rezultaty tego zainteresowania zawarto w jednym tylko akapicie „Prac i Materiałów Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi. Serii Etnograficznej” nr 8, wydanej w 1964 roku, czyli publikacji podsumowującej te badania.

Rzecz jednakże traktuje nie o poświęconej małej architekturze w samej Łęce, lecz w oddalonej o 13 km miejscowości Grodzisko. Dowiadujemy się stamtąd przy okazji o podaniach i wierzeniach tamtejszych terenów nadrzecznych i wodnych. Dla ochrony przed demonami, oraz na pamiątkę różnych nieszczęśliwych wypadków i zdarzeń stawiano na błotach krzyże i kapliczki. „Spośród tych świątków na baczniejszą uwagę zasługiwała nieistniejąca już dzisiaj (czyli w 1961 roku – przyp. A.S.) modrzewiowa kapliczka, która stała na terenie Grodziska w pobliżu kościoła. W jej wnętrzu znajdowała się lipowa figura św. Benona. Z jakich czasów pochodziła ta figura i kto ją fundował dokładnie powiedzieć nie możemy. Tradycja miejscowa utrzymuje, że święty ten chronił od morowego powietrza” (Dekowski, 1964b: 75–76).

Nie spotykamy tu, jak widać, żadnych informacji dotyczących sakralizacji przestrzeni w interesującej nas wsi Łęka. Podczas badań terenowych w 2022 roku postanowiłam więc podjąć ten temat, zrobić dokumentację fotograficzną zachowanej jeszcze architektury sakralnej oraz przeprowadzić wywiady z mieszkańcami miejscowości na temat możliwej wiedzy o historii powstania kapliczek i krzyży oraz ewentualnej współczesnej obrzędowości z taką architekturą związanej.

Najwięcej informacji uzyskałam od sołtysa wsi, Ryszarda Kaźmierczaka, którego rodzina mieszka na tym terenie, jak sam mówi „od pokoleń”. Według topografii miejscowości widzianej jego oczami, początek miejscowości wyznacza krzyż przydrożny. Warto bowiem zaznaczyć, że tradycyjna zabudowa wsi jest tylko po jednej stronie drogi, biegnącej od zachodu na wschód. Po drugiej stronie drogi są pola, łąki, pastwiska (Paszkowska-Wróblewska, 1964: 45), i jak mówi sam sołtys, „nowe się tam budują”. Interesujący nas krzyż także znajduje się po tej drugiej stronie drogi – „od niedawna” – w lipcu 2022 roku, kiedy prowadziłam badania, było to od dwóch tygodni. Pan Kaźmierczak, autorytetem sołtysa potwierdza:

„Krzyż dwa tygodnie temu wymieniany był, bo wcześniejszy przerdzewiał. I ten jest nowy. Krzyż jest mało widoczny po prostu, bo cała wieś jest po tej stronie, tam się te nowe wybudowały, a dalej, jak już droga odchodzi w stronę innej miejscowości, przez łąki, to po lewej jest ten krzyż i tam są zabudowania. I on stał kiedyś po tej stronie, ale był już stary, zniszczony, no i ludzie chcieli już bardzo nowy krzyż zrobić. No i czasy komunistyczne, to nie wolno... No bo w pasie, bo za blisko drogi, bo to, bo same utrudnienia... No i ludzie na siłę po prostu poszli i pobudowali. I po drugiej stronie. Po drugiej stronie, no bo tutaj nikt się nie chciał zgodzić, (...) no i po drugiej stronie postawili ten krzyż. No i ten krzyż stał no.... prawie 50 lat. Ja pamiętam z opowieści – ojciec opowiadał, że te trudności mieli z tym krzyżem, a ja wtedy byłem we wojsku. A byłem w '72 roku, a w '74 wyszedłem. 2 lata. (...) No i w tym roku właśnie chcieli go odnowić (2022 rok – przyp. A.S.), obłożyć kostką brukową wokół tak. Jak droga powstała, to ten krzyż... ten beton wyschnął, to trzeba było tak schodzić tam nisko, no i taki uskok tam był. To podnieść trzeba było wyżej i kostką brukową obłożyć żeby był porządek. No i ogrodzić nowym ogrodzeniem, bo tam to już zardzewiało wszystko się robiło. No i w tym roku właśnie trochę tam żeśmy się skrzykli, jak to się mówi, kwesta przez wieś na remont, no i ludzie zawsze co mogli, zawsze coś dali. No i ten krzyż w tym roku, niedawno, jakieś 2 tygodnie temu był wyświęcony.”

Warto dodać, że niegdyś, pierwszy, drewniany, postawiony w Łęce krzyż, znajdował się po tej samej stronie, co tradycyjna zabudowa wsi. Jak mówi ponad 90-letnia mieszkanka miejscowości, pani Róża Jabłońska: „W moim gospodarstwie, co mieszkałam kiedyś, jak jeszcze byłam panną, rosły dwa dęby, bardzo duże drzewa. No zniszczyli Niemce kiedyś te drzewa. No i mama mówi, że dali jedno to drzewo na krzyż”. Ten drewniany krzyż był we wsi do wczesnych lat 70. XX wieku do momentu zmiany wspomianej przez sołtysa.

W płaszczyźnie symbolicznej krzyż zawsze pełnił funkcję sakralizacji przestrzeni, oddzielał *orbis interior* od *orbis exterior*, akcentował wyraźnie granicę wsi. Świadczył także o pobożności mieszkańców oraz z oddali wskazywał początek miejscowości (Jackowski, 2007: 38). Obecnie, na skutek zasygnalizowanych przez pana Ryszarda utrudnień, krzyż znajduje się po drugiej stronie zabudowań mieszkalnych. Nie jest już drewniany, tak jak ten pierwotny, lecz jest metalowy, tak jak następny, który został postawiony w latach 70. XX wieku. Współcześnie, jak mówi sołtys „ramiona tego krzyża są z ceownika”, pomalowany jest na czarny kolor, tak, jak zresztą metalowe ogrodzenie wokół. Widoczne są w powstałym w ten sposób „ogródku” wokół krzyża dwie duże donice ozdobione bukietami sztucznych kwiatów. Całe ogrodzenie udekorowane jest ponadto bukietami sztucznych różyczek w narożnikach oraz kokardami zrobionymi z białych plastikowych wstążek. W miejscu przecięcia się belek pionowej i poziomej przytwierdzony jest nieduży, metalowy krzyżyk srebrnego koloru ze srebrną, zawieszoną na nim, niewielką figurą Ukrzyżowanego. Nad tą „Bożą Męką” nie widnieje żaden przytwierdzony daszek.

Oprócz krzyża, który znajduje się na początku wsi, istnieje, tworząc jakby nawias, w którego zawartości znajduje się Łęka, kapliczka będąca sakralizacją drugiej granicy, zamykająca miejscowość. Dowiedziałam się o niej także od sołtysa:

kapliczka, przedwojenna można powiedzieć, starodawna, ona tam pod koniec wsi jest. No i ona była już bardzo podniszczona, pasowałoby ją odnowić w jakiś sposób. Ona tam była murowana, później tam była malowana na różne te kolory. I też żeśmy ze 3/4 lata temu (badania prowadzone były w 2022 roku – przyp. A.S.) odnowili ją. Bo ona tam była zwykła, murowana, troszkę tam zaciągnięta tynkiem. I malowali ją i trzeba było odnawiać i żeśmy ją odnowili. Krzyż ten co był na niej, zabytkowy, co to kowal zrobił go ręcznie...I on właśnie zrobił ten krzyż. Na tej kapliczce no to wiadomo, że stał ten sam, odmalowany. No a kapliczkę to żeśmy obłożyli tą co jest dookoła, płytą taką nagrobną co to się robi z tego granitu, tak? Takie cięższe płytki i ładnie ozdobione.

W miejscu zamurowanej obecnie niegdyś niszy powieszony jest prostokątny obraz, wykonany techniką grawerowania na czarnym granicie. Grawer jest konturowy i w jego miejscu widoczne jest nałożenie złotej farby. Przedstawia wizerunek Matki Boskiej, a właściwie tylko jej górną część – popiersie, w typie przypominającym Matkę Bożą Miłosierdzia bez korony, jedynie z aureolą w formie wieńca. Jest to murowana, „maryjna” kapliczka, czyli ta, przy której niegdyś odprawiane były nabożeństwa majowe. Znajduje się przy końcu Łęki, po tej samej stronie, co obecnie krzyż. Niegdyś, bo współcześnie niestety nabożeństwa te już nie są odprawiane. Sołtys, mówi o tym wprost: „Młodzi nie chcą śpiewać, a starsi poodchodzili. Były przedtem majowe, były. No to było, że 4–5 pań się zbierało i tam śpiewali te pieśni właśnie maryjne takie majowe, a teraz ta tradycja znikła zupełnie. Już na wsi nie ma tego”. Przy dalszej rozmowie dodaje: „Raz tylko w roku, w maju właśnie, na początku, przyjedzie ksiądz i mszę odprawi tu na miejscu. Przy kapliczce. W tym roku tylko nie było, bo krzyż był wyświęcany, to przy krzyżu było. I pojedzie i to wszystko”. Nabożeństwo majowe

zatem już nie jednoczy społeczności Łęki, ale na samą tę kapliczkę współcześnie odnowioną można patrzeć jak na znak pamięci, niepiśmą kronikę lokalnej społeczności, jak na ślad „historii” widzianej z perspektywy wioski (Jackowski, 2007: 30).



Fot. 3. Kapliczka szafkowa we wsi Łęka. Autor fotografii: Michał Świercz

Krzyże i kapliczki chroniły przed wszechobecnym złem, które czaiło się wszędzie, zwłaszcza w godzinach wieczornych, a ludzka wyobraźnia doszukiwała się go w najlżejszym niepokojącym cieniu i szmerze. Pamiętajmy, że świat kultury ludowej zasiedlały strzygi, topielce, duchy, ogniki (Jackowski, 2007: 38), a na ziemi łęczyckiej mamiący wszystkich po „piskorzowych” błotach i torfowiskach diabeł Boruta kryjący się pod wieloma nieoczywistymi postaciami. Miejsca uświęcone architekturą sakralną w myśleniu religijno-magicznym chroniły przed takim niebezpieczeństwem. Ponadto kapliczki, zwłaszcza tę największą w Łęce, stawiano w miejscach realnego zagrożenia, jak np. ledwo widoczne, zarośnięte krzakami i drzewami zakręty drogi. Ta w Łęce stoi właśnie przed takim zakrętem i być może dlatego jest erygowana po drugiej, niezamieszkannej stronie drogi. Jej zadaniem mogła być m.in. ochrona przejeżdżających gospodarzy z naładowanymi wozami przed niebezpiecznym zakrętem. Zwłaszcza, że jej dawny rodowód potwierdza sam sołtys „No, była ona już przed wojną.... Przed wojną była pobudowana”. Pani Róża dodaje: „Po wojnie tutaj stała. Wiem, że była stara, taka niebieskawa.” W 2022 roku, podczas badań respondenci potwierdzili, że kapliczka była odnowiona 4 lata temu, przed pandemią. Wcześniej bowiem, jak mówi sołtys: „same zarysy były”. Wcześniej, przed remontem, Pani Róża wspomina, że miała: „okienko, w które się wkładało figurkę”, niszę w której: „był taki obrazek, jak to się wieszalo w domu, ale to wszystko zaginęło gdzieś, spadło, wyleciało, różnie to było tam”.

Na terenie wsi, znajduje się także jedna kapliczka/krzyż zbudowana ze szczątkowego, dawnego ogrodzenia, w obrębie zabudowania mieszkalno-gospodarczego, po tej samej stronie, co tradycyjna zabudowa Łęki. Niegdyś, w 2013 roku etnografowie z MAiE w Łodzi próbowali ją nawet pozyskać do powstałego w tamtym czasie skansenu Łęczycka Zagroda Chłopska w Kwiatkówku, będącego oddziałem łódzkiego Muzeum. Kapliczka ta stoi na opuszczonej posesji, co wydawałoby się ułatwi sprawę, ale nieuregulowane sprawy majątkowe uniemożliwiły sfinalizowanie tego pomysłu. Kapliczka utworzona jest z betonowego słupa, który

zwieńczony jest krzyżem z takiego samego surowca. Pomiędzy zaś słupem, a krzyżem znajduje się trójkątna nisza, do złudzenia przypominająca Oko Opatrzności. Nie wiadomo jednakże, czy takie było założenie fundatora, czy skojarzenie jest przypadkowe. Całość zrobiona jest z jednego surowca i ma około 160 cm wysokości ponad gruntem. W środku trójkątnej niszy znajduje się metalowy ryngraf z wizerunkiem Matki Boskiej Częstochowskiej mającej pod sobą orła w koronie. Całość niszy udekorowana jest ponadto wieńcem z drutu kolczastego, mającego przypominać tą symboliczną koronę cierniową o Golgocie Chrystusa. Sołtys mówi, że: „tam Amerykan miał siostrzenicę i postawił kapliczkę na tym słupku i oni tam, rodzina odnawiała, ale później... ci już nie żyją, a tamci wyprowadzili się do innej miejscowości, ziemię kupił sąsiad i tam jest pustostan”. Obecnie kapliczka jest więc zaniedbana, trochę zarośnięta przez chwasty, ale pamięć o niej w społeczności Łęki cały czas jest obecna.

Kolejną formą sakralną, którą udało mi się udokumentować, jest niewielka kapliczka na drewnianym ociosanym balu wbitym w ziemię. Słup ten ma kolor brązowy i na jego zwieńczeniu zamocowana jest biała, otwarta, szafkowa kapliczka z dwuspadowym daszkiem (Seweryn, 1958: 9–13; Janicka-Krzywda, 1991: 44–51). W jej środku znajduje się gipsowa figurka Matki Bożej z Lourdes, którą od przestrzeni zewnętrznej oddziela tylko niziutki, zamocowany również w przestrzeni skrzyneczki, drewniany biały płotek. Umieszczona na tle pola, gdzie rośnie zboże, wprowadza akcent pionowy, kierując wzrok i myśli ku niebu, wznosząc się jak strzelisty akt modlitwy do Najświętszej Pani (Jackowski, 2007: 29–37).

W samej wsi znajdują się zatem trzy kapliczki jako odrębne formy architektoniczne oraz jedna, zarejestrowana przeze mnie kapliczka umieszczona na ścianie frontowej budynku znajdującego się przy drodze. Znajduje się ona na specjalnie wmurowanym „parapecie” z cegieł, u szczytu tej ściany, na wysokości poddasza, nad balkonem. Jest to oszklona kapliczka szafkowa w miejscu wnękowej (Janicka-Krzywda, 1991: 44–51) z brązowym dwuspadowym daszkiem, w środku której znajduje się niewielka figurka Matki Boskiej w wizerunku „Serce Maryi”.

Pani Róża jednakże wspomina, że niegdyś w Łęce było kapliczek więcej: „Tak! Kiedyś było ich dużo więcej! Tu zaraz w trzecim gospodarstwie była. W podwórku po tej stronie. I była później ta, ta druga. I jeszcze była trzecia tam dalej we wsi. Bo taki człowiek był w Ameryce. I on jak był w tej Ameryce, to jak się dorobił, to wrócił do Polski i to te kapliczki popostawiał. On wszystko postawił. Tam, gdzie mieszkał postawił, tam, gdzie jego rodzina mieszkała. Tak, że później były ze trzy, cztery te kapliczki (nie licząc tych zarejestrowanych przeze mnie – przyp. A.S.). Nazywał się Jabłoński, ale zawsze na niego mówili Amerykan, jak z Ameryki wrócił. Ja to myślałam, że on się Amerykan nazywa, bo tak wszyscy mówili”. Pan sołtys dodał, że może jako podziękowanie te kapliczki postawił: „w ramach tęsknoty, może miał jakąś wenę”. Niestety żadna z tych jeszcze zachowanych i postawionych przez niego, nie posiada tabliczki fundacyjnej, czy chociażby napisu z rokiem powstania.

Dlatego uważam za Aleksandrem Jackowskim, że pamięć zastraszająco szybko ginie. Znaki zaś takie jak kapliczki i krzyże przydrożne stanowiły dla tej pamięci niegdyś punkty oparcia – pomagały w przekazie pokoleniowym historii widzianej z perspektywy lokalnej (Jackowski, 2007: 32). W przekazie, który na skutek odchodzenia ludzi starszych, jak i załamania się ich autorytetu, nie utrwaleniu ich wiedzy i pamięci, uległ całkowitemu rozbiciu. Naszym więc zadaniem jako etnografów, etnografów-muzealników jest podjąć to wyzwanie i uratować w terenie szczątki tej pamięci. Niech to będzie jeden z tropów współczesnego muzealnictwa etnograficznego – ratować pozostałą jeszcze w terenie wiedzę, szukać depozytariuszy, umieć ich słuchać i nauczyć się zadawać właściwe pytania.

Katarzyna Orczykowska – wycinankarka ze wsi Błonie

Wchodząc w skład grupy z MAiE w Łodzi prowadzącej badania etnograficzne we wsi Łęka i sąsiedniej Błonie z racji powierzonego Działu Plastyki Ludowej, zwracałem uwagę na przejawy twórczości samorodnej w terenie. Niestety w chwili obecnej w wymienionych wsiach nie ma czynnych artystów nieprofesjonalnych. Sięgnąłem więc po „Prace i Materiały Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi. Seria Etnograficzna” nr 8/1964, które powstały jako wynik prowadzonych badań etnograficznych przez naszych zacnych poprzedników, pracowników merytorycznych Zespołu Działów Etnograficznych MAiE w Łodzi na początku lat 60. XX wieku. Dosłownie w dwóch zdaniach zawarta jest w nich informacja o zakupie podczas kwerend 25 wycinanek kołowych autorstwa Katarzyny Orczykowskiej ze wsi Błonie.

Postanowiłem zgłębić ten temat. Podczas kolejnego wyjazdu do wsi Łęka starałem się porozmawiać z najstarszymi mieszkańcami, którzy mogliby pamiętać wycinankarkę. Jedyne Pani Róża Jabłońska kojarzyła Panią Katarzynę z dzieciństwa, nie potrafiła jednak nic więcej powiedzieć na jej temat, jak sama twierdziła była za mała. Zacząłem poszukiwać w badanych wsiach zachowanych prac artystki. Ten trop okazał się zgubny. Myślę, że jest to wynikiem nietrwałości papieroplastyki. Prace Jej autorstwa nie przetrwały próby czasu. W dalsze działania wręcz „detektywistyczne” zaangażował się sołtys wsi Łęka Ryszard Kazimierczak, który jedynie słyszał o Pani Katarzynie z przekazów rodzinnych. Uruchomił jednak swoje kontakty, co zaowocowało zdobyciem numeru telefonu do spadkobierczyni wycinankarki Pani Marzeny Grzyb, która wskazała mi miejsce pochówku twórczyni na cmentarzu we wsi Błonie oraz zaczęła poszukiwania w archiwum rodzinnym Jej zdjęcia.

W celu poszerzenia swojej wiedzy, zadzwoniłem do Pani etnograf Anny Dłużewskiej-Sobczak z Muzeum w Łęczycy. Po pierwszej rozmowie dowiedziałem się, że w zbiorach muzealnych znajduje się 80 sztuk wycinanek kołowych i pasowych autorstwa Katarzyny Orczykowskiej. Kilka dni później Pani Anna nawiązała ze mną ponownie kontakt przypominając sobie ciekawą historię. Otóż w 1992 roku do Muzeum w Łęczycy zgłosił się Pan Władysław Orczykowski, nauczyciel, który przekazał do zbiorów placówki muzealnej zdjęcie swoich dziadków. Dla Pani etnograf było ono niezwykle interesujące ze względu na chustę kamelową, w którą odziana jest kobieta na zdjęciu. Po wielu latach w 2008 roku fotografia została zeskanowana i umieszczona we wspólnej publikacji Anny Dłużewskiej-Sobczak i Alicji Woźniak pt. „Łęczyckie chusty kamelowe”. Gdy Pani kustosz po moim telefonie odnalazła to zdjęcie okazało się, że kobieta na fotografii to Katarzyna Orczykowska z domu Stankowska, urodzona w 1879 roku, zmarła zaś 12 stycznia 1962 roku. Ten zbieg okoliczności zainspirował mnie do dalszej pracy „detektywistycznej”, znalezienia w terenie osób, artefaktów, które pozwolą mi w artykule poświęconym Łęce na ukazanie postaci nieco zapomnianej wycinankarki, której twórczość znajduje się w Muzeach w Łęczycy i Łodzi. Z pomocą przybyła ponownie Pani Anna Dłużewska-Sobczak, której udało się zdobyć numer telefonu do Pana Jacka Orczykowskiego, prawnuka „zagadkowej” wycinankarki, mieszkającego obecnie w Bełchatowie. Zadzwoniłem, umówiliśmy się na spotkanie w MAiE w Łodzi. Pan Jacek przywiózł zeszyt z rękopisami autorstwa swojego ojca. Dosłownie znalazłem w nim dwa zdania, które poświęcił swojej babce.

Reasumując zebrany materiał wiem, że Katarzyna Orczykowska z domu Stankowska urodziła się w 1879 roku. Wyszła za mąż za Mateusza Orczykowskiego, z którym miała dwóch synów: Wojciecha i Stefana. W dosyć zaawansowanym wieku, pod koniec życia, zapewne za namową polonistki i regionalistki Jadwigi Grodzkiej zaczęła wykonywać wycinanki. Pani Grodzka, która doprowadziła do powstania Muzeum w Łęczycy, pełniąc w nim rolę kierownika, jeździła po regionie aktywizując mieszkańców wsi do twórczości, zauważając talenty plastyczne. Organizowała dla nich liczne konkursy. Katarzyna Orczykowska wzięła udział w zaledwie jednym z nich, zapewne miało to związek z wiekiem artystki. Kunszt wykonywanych wycinanek docenili jednak muzealnicy z Muzeum w Łęczycy oraz MAiE w Łodzi, którzy pozyskali je do zbiorów. W Dziale Plastyki Ludowej łódzkiej placówki muzealnej do księgi inwentarzowej wpisano 25 wycinanek kołowych. Należy wspomnieć, że początek tej formy twórczości z papieru jako ozdoby służącej do dekoracji izb wiejskich datowana jest na drugą połowę XIX wieku. Nie było to zjawisko wyłącznie polskie i ludowe. Swego czasu Aleksander Błachowski podjął się w książce pt. „Polska wycinanka ludowa” przedstawienia tła zjawiska, z którego jasno wynika, że wycinanka rozwinęła się na podstawie form zdobnictwa występujących w kulturze szlacheckiej, mieszczańskiej i żydowskiej. Nie było bowiem między kulturą różnych warstw społecznych tak szczelnej izolacji, by wieś nie mogła mieć kontaktu z formami funkcjonującymi poza jej opłotkami (Błachowski 1986: 15).

Poprzednikami wycinanki były chociażby papierowe podkłady pod pieczęcie opłatkowe, wykonywane jak ludowe „gwiazdy” rawskie, czy „kwadraty” opoczyńskie i sieradzkie. Na koła i gwiazdy kurpiowskie miała zapewne wpływ wycinanka żydowska, rajzelech, rozeta przypinana do szyb w okresie święta Pesach. Inny zaś typ żydowskiej wycinanki, nazywany szawuoslech, w której pojawiają się sylwetki ptaków i zwierząt mógł być inspiracją dla kurpiowskich twórczyń, które zaczęły wykonywać wyklejane ptaki (pawie, koguty). Takich przykładów można podać znacznie więcej. Niewątpliwie wycinanka rozwinęła się bardzo szybko, przybierając różnorodne formy, w nieodległych od siebie regionach. Przyczyniła się do tego chęć, wręcz ambicja pokazania odrębności swojego regionu, która widoczna była również w strojach. Wycinanka polska jest płaska, linearna, tworząca rytmiczną kompozycję. Jej ornament budowano poziomo, nawet wówczas gdy umieszczano go na konstrukcji pionowej. Przeważnie wybierano kolory: czerwony, ciemny i jasny zielony, czarny,

żółty, rzadziej granatowy, czy złoty. W wycinankach podejmowano tematykę odwzorowania świata, przyrody, wsi, na Kurpiach pojawiają się jeźdźcy, myśliwi, karety, sanie, łowicka kodra opowiada o weselach, ślubach, prezentuje karety z weselnymi gośćmi, czy w późniejszej twórczości z okresu PRL, często ilustrują prace polowe. Wycinanki cięto nożycami do strzyżenia owiec, bez wcześniejszego rysowania wzoru.



Fot. 4. Wycinanka kołowa autorstwa Katarzyny Orczykowskiej, pochodząca ze zbiorów Działu Plastyki Ludowej Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi. Autor fotografii: Michał Świercz

Tą swoistą formą sztuki nieprofesjonalnej trudniły się przeważnie kobiety, które często osiągały własny niepowtarzalny styl. Inne zaś naśladowały twórczynie, które uznawały za wzór, powielając ich prace. Współczesne wycinanki często oprawiane są w ramkach za szkłem. Stały się obrazkami, zatracając swój pierwotny charakter elementu kompozycji ściany (Jackowski 2007: 153). Wycinanki znano przede wszystkim w tak zwanej Kongresówce i ziemiach wschodniej Galicji. Wykorzystywano je poza ich funkcją zasadniczą, czyli zdobieniem ścian także do dekoracji gwiazd kolędniczych i szopek. Najważniejsze regiony wycinankarstwa to: kurpiowska Puszcza Zielona, Łowickie, Gąbińskie, Rawskie, Opoczyńskie, a także Sieradzkie, Kieleckie, rejon Puszczy Kozienickiej, Kolbielskie, Lubelskie, Powiśle Garwolińskie (Jackowski 2007: 155).

Wycinanki występujące na opisywanej ziemi łęczyckiej to małe, przede wszystkim koliste, ażurowe formy, oscylujące wokół 8–12 cm średnicy z ząbkowanym brzegiem. Przeważały motywy geometryczne, roślinne lub fantazyjne. Wykonywano je z jednego kawałka papieru, z tym że składano go wzdłuż średnicy i parokrotnie wzdłuż promieni, czterech, ośmiu, rzadziej szesnastu, następnie wycinano różne motywy, a po rozłożeniu uzyskiwano koło z ornamentem ażurowym promienistym. Na podobnej zasadzie powstawały wielobarwne wycinanki koliste-pełne (Paszowska-Wróblewska 1989: 210). W Łęczyckiem na wycinanki mówiło się: krążek, kółko lub gwiozdzka. Przyklejano je na pobielanych wapnem ścianach i belkach sufitowych używając kleju, zrobionego z mąki i wody. Zwyczaj zdobienia wnętrz mieszkalnych wycinankami utrzymał się do okresu I wojny światowej. Stopniowo zaczął zanikać w okresie międzywojennym. Wpłynęły na to zmiany społeczno-ekonomiczne, jakie wytworzyły się na wsi po I wojnie światowej. Zjawisko to dotyczyło wielu innych przejawów kultury tradycyjnej, której upadek rozpoczął się wraz z wkroczeniem na wieś wzorów miejskich. Zmienia się budownictwo, modne staje się malowanie ścian we wzory, co przyczynia się do usunięcia ze ścian izby wycinanek. (Paszowska-Wróblewska 1989: 223–224). W tym kontekście widzimy jak ważną rolę odegrała Jadwiga Grodzka, która aktywizowała zdolnych mieszkańców Łęczycy i okolicznych miast i wsi

do zajęcia się zanikającymi już formami sztuki ludowej. Jedną z takich osób była Katarzyna Orczykowska, którą udało mi się odkryć ponownie po wielu latach. Mam ogromną nadzieję, że prowadząc dalsze badania na tym terenie napotkam na inne przejawy twórczości zarówno tej przeszłej jak i może obecnej.

Resumée. W ramach niniejszego opracowania zaprezentowane zostały wstępne wyniki badań terenowych w łęczyckiej wsi Łęka. Zostały one przeprowadzone po sześćdziesięciu latach od poprzednich działań. Możliwość realizacji tak różnorodnej tematyki, tj. w zakresie budownictwa, małej architektury sakralnej w postaci krzyży i kapliczek, wreszcie zagadnień związanych z papieroplastyką i jej twórczynią pokazuje ogromne bogactwo kulturowe badanego terenu i wydaje się być dobrym prognostykiem w kontekście przyszłych, planowanych działań. Podjęte tematy nie wyczerpują bowiem palety możliwych do realizacji zagadnień. Planuje się zatem kontynuowanie badań terenowych w Łęce i dalszą publikację ich rezultatów.

Streszczenie

W ramach niniejszego artykułu zostały zaprezentowane wstępne wyniki badań etnograficznych podjętych w 2022 roku przez pracowników i współpracowników Zespołu Działów Etnograficznych z ramienia Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi. Prace terenowe zostały zrealizowane po upływie sześćdziesięciu lat od wcześniej zrealizowanych badań. Terenem badań była w przeważającej mierze wieś Łęka znajdująca się na terenie Łęczyckiego oraz sąsiadująca z nią miejscowość Błonie. Ich przedmiotem było budownictwo, mała architektura sakralna oraz zagadnienia związane z papieroplastyką i jej twórczynią Katarzyną Orczykowską. Do artykułu dołączono aneks prezentujący tematykę obrzędowości związanej z weselem.

Słowa klucze: badania etnograficzne, Łęka, region łęczycki, tradycja, współczesność, krzyż, kapliczka, fundator, wywiad, sakralizacja wycinanka, Łęczyca, Katarzyna Orczykowska, Łęka, Błonie

Bibliografia:

Błachowski, A.

(1986). *Polska wycinanka ludowa*. Toruń: Wydawnictwo MET.

Dekowski, J. P.

(1964a). Ogólna charakterystyka Łęki. *Prace i Materiały Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi. Seria Etnograficzna*, 8, 19–27.

(1964b). Znaczenie terenów nadrzecznych i wodnych w życiu wsi łęczyckiej. *Prace i Materiały Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi. Seria Etnograficzna*, 8, 71–110.

(1964c). Z badań nad pożywieniem ludu łęczyckiego. *Prace i Materiały Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi. Seria Etnograficzna*, 8, 185–197.

(1964d). Ważniejsze zwyczaje i obrzędy weselne Łęczyckiego. *Prace i Materiały Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi. Seria Etnograficzna*, 8, 199–226.

Drozdowska, W.

(1964a). Komornicy i służba wiejska w Łęce. *Prace i Materiały Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi. Seria Etnograficzna*, 8, 169–183.

(1964b). Kurek we wsi Łęka. *Prace i Materiały Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi. Seria Etnograficzna*, 8, 227–234.

Dudkiewicz, J.

(1964). Handel wiejski w Łęce. *Prace i Materiały Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi. Seria Etnograficzna*, 8, 157–168.

Jackowski, A.

(2007). *Polska sztuka ludowa*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Janicka-Krzywda, U.

(1991). *Kapliczki i krzyże przydrożne polskiego podkarpacia*, Warszawa: S. Krynicki: Towarzystwo Karpackie.

Lech, J.

(1964). Ludowa technika eksploatacji torfu w Łęczyckiem. *Prace i Materiały Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi. Seria Etnograficzna*, 8, 111–156.

Lech, J.

(1979). Tradycyjny dom chłopski i jego użytkowanie na obszarze środkowej Polski. *Prace i Materiały Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi. Seria Etnograficzna*, 20, 5–170.

Lechowa, I.

(1964). Zabytki kultury ludowej z powiatu łęczyckiego w zbiorach Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi. *Prace i Materiały Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi. Seria Etnograficzna*, 8, 235–249.

Miszczyńska, E.

(2007). Pod wspólnym dachem. Tradycyjne budownictwo wiejskie. W: B. Kopczyńska-Jaworska, A. Nadolska-Styczyńska, A. Twardowska (red.) *Na styku regionów. Dziedzictwo kultury ludowej województwa łódzkiego* (s. 39–59). Pułtusk: Akademia Humanistyczna imienia Aleksandra Gieyszтора.

Nowosz, W.

(1964). Polowa uprawa roślin w Łęce. *Prace i Materiały Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi. Seria Etnograficzna*, 8, 29–44.

Paszkowska-Wróblewska, B.

(1964). Tradycyjne budownictwo w Łęce. *Prace i Materiały Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi. Seria Etnograficzna*, 8, 45–69.

(1989). Elementy zdobnicze izby wiejskiej na terenie Polski środkowej. *Prace i Materiały Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi. Seria Etnograficzna*, 25, 195–224.

Seweryn, T.

(1958). *Kapliczki i krzyże przydrożne w Polsce*, Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX.

Wywiad I: Respondent – sołtys wsi Łęka Ryszard Kazimierczak (ur. ok. 1955 roku), rozmowa przeprowadzona 19.07.2022 roku.

Wywiad II: Respondentka – mieszkanka wsi Łęka Róża Jabłońska (ur. 1930 rok), rozmowa przeprowadzona 19.07.2022 roku.

Spis fotografii:

Fot. 1. Łęka – widok miejscowości. Autor fotografii: Piotr Czepas.

Fot. 2. Dom mieszkalny we wsi Łęka. U góry: stan przed 1967 rokiem. Fotografia archiwalna w posiadaniu Róży Jabłońskiej. U dołu: stan w 2022 roku po dokonanej modernizacji. Autor fotografii: Piotr Czepas.

Fot. 3. Kapliczka szafkowa we wsi Łęka. Autor fotografii: Michał Świercz.

Fot. 4. Wycinanka kołowa autorstwa Katarzyny Orczykowskiej, pochodząca ze zbiorów Działu Plastyki Ludowej Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi. Autor fotografii: Michał Świercz.

ZARYS CZĘŚCI PROJEKTU BADAWCZEGO „ŁĘKA” POŚWIĘCONEJ OBRZĘDOWOŚCI ŚLUBNEJ I WESELNEJ

W ósmym tomie „Prac i Materiałów Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi. Seria Etnograficzna”, który prezentuje wyniki badań zespołu etnograficznego Muzeum w Łęczyckiem, głównie we wsi Łęka, nie ma opracowań poświęconych wszystkim obrzędom cyklu życia jednostki. Zawiera on jednak tekst Jana Piotra Dekowskiego poświęcony ważniejszym obrzędom i zwyczajom weselnym w tym regionie. Autor na podstawie własnych badań i materiałów z II połowy XIX wieku oraz z przełomu XIX i XX wieku (szczególnie zgromadzonych przez Oskara Kolberga) opisuje tradycyjny przebieg najistotniejszych obrzędów i zwyczajów weselnych oraz stan ich zachowania w czasie prowadzonych przez siebie prac, czyli na początku lat 60. XX wieku (Dekowski 1964: 199–217). W swoich badaniach, które będą częścią większego projektu badawczego planowanego przez pracowników Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi w Łęczyckiem, również postanowiłam ograniczyć się do obrzędów i zwyczajów związanych ze ślubem i weselem w Łęce. Gdybym zajęła się wszystkimi obrzędami cyklu życia jednostki, skala badań byłaby zbyt duża. O dokonanych wyborze przesądził fakt, iż obrzędowość weselna jest szczególnie bogata. Nie bez znaczenia była także możliwość zestawienia uzyskanego materiału z wcześniejszymi ustaleniami (szczególnie Jana Piotra Dekowskiego z lat 60. XX wieku).

Postawiłam sobie za cel przygotowanie opracowania dotyczącego najistotniejszych, najbardziej znaczących, etapów ślubu i wesela (z uwzględnieniem przygotowań do nich). Pierwszy z nich to zaręczyny i poprzedzająca je decyzja o zawarciu małżeństwa. Kolejnym etapem, który postanowiłam uwzględnić jest ceremonia ślubna w kościele, ewentualnie Urzędzie Stanu Cywilnego (ze szczególnym uwzględnieniem zwyczajów związanych z dotarciem do kościoła przed ślubem, a następnie dojazdu do domu weselnego po ceremonii). Następnie zatrzymam się nad obrzędami i zwyczajami związanymi z samym weselem (z uwzględnieniem uroczystego powitania młodej pary na początku przyjęcia weselnego i odbywającymi się w jego trakcie oczepinami). Ostatnim etapem ślubu i wesela, który obejmę badaniami są poprawiny. Przyjęłam założenie, iż prześledzę zmiany, jakim podlegały wspomniane obrzędy i zwyczaje na przestrzeni kilkudziesięciu ostatnich lat.

Podstawą źródłową dla opracowania dotyczącego zwyczajów ślubnych i weselnych w Łęczyckiem będą badania terenowe, które planuję przeprowadzić we wsi Łęka. Weźmie w nich udział ok. 20–25 osób w różnym wieku (od 16 lat, bez ograniczeń jeżeli chodzi o górną granicę wieku). Będą to zarówno osoby stanu wolnego (szczególnie młodzi rozmówcy), jak i ludzie pozostający wiele lat w związku małżeńskim. Dzięki temu mam możliwość pozyskania informacji zarówno na temat ślubów i wesel z początkowego wycinka okresu, będącego przedmiotem moich zainteresowań, a także deklaracji dotyczących oczekiwań i planów młodych ludzi odnośnie tej sfery życia. Dodatkowo badania obejmą też kilku okolicznych przedsiębiorców związanych ze ślubnym biznesem, których potencjalnymi klientami są moi rozmówcy. Chciałabym także przeprowadzić rozmowę z księdzem z parafii w Błoniach, do której należy Łęka, ponieważ udzielając sakramentu w specyficzny sposób uczestniczy w obrzędach ślubnych. Rozmowy chciałabym przeprowadzić metodą wywiadu swobodnego, według luźnych wytycznych. Planuję zastosować ten rodzaj wywiadu, ponieważ w swojej wcześniejszej praktyce badawczej przekonałam się o jego zaletach. Wytyczne wyznaczają temat rozmowy, jednocześnie jest to metoda jakościowa, pozwalająca zebrać materiał na opracowanie, które ujmuje

¹ Kontakt: bch1@op.pl.

problem badawczy w wielu kontekstach. Uczestnik badań ma możliwość swobodnej wypowiedzi, dzięki temu istnieje szansa, iż poruszy aspekty nieprzewidziane przez badacza. Zaletą wywiadu swobodnego jest także fakt, że rozmówca do pewnego stopnia sam kształtuje swoją wypowiedź i może zawrzeć w niej rzeczy, które uważa za istotne. Pozwala to budować zainteresowanie rozmową oraz daje poczucie wagi przekazywanych informacji i doświadczeń, co sprzyja większemu zaangażowaniu (Chlebowska 2018: 12–13).

Planując przystąpienie do badań terenowych, na podstawie lektur oraz dokonywanych w życiu codziennym obserwacji, pozwoliłam sobie na refleksje odnośnie kierunku przemian, jakie zaszły i jakie zachodzą obecnie w dziedzinie obrzędów i zwyczajów weselnych w naszym kraju. Stawiam sobie za cel potwierdzenie w toku badań wysnutych przez siebie hipotez. Zakładam również ustalenie skali i tempa zmian, których dotyczą niniejsze hipotezy. Dzięki temu będę mogła ocenić, jak silne są wyznaczone przeze mnie tendencje na interesującym mnie terenie. Zmiany, jakie dokonały się w dziedzinie, będącej przedmiotem mojej analizy, można podzielić na dwie grupy. Pierwsza z nich to praktyki, które przyjęły się kilkanaście, a nawet kilkadziesiąt lat temu. Są one dobrze utrwalone i opisane w literaturze. Druga grupa to zmiany zachodzące aktualnie.

Konstytutywną cechą wielu przemian, które zaliczają się do pierwszej grupy jest fakt, iż uczestnicy obrzędów zatracili świadomość ich głębokiego, symbolicznego sensu. Najlepszym przykładem tego zjawiska będą oczepiny – mają one obecnie charakter zabawy, w której uczestniczą państwo młodzi i wszyscy weselnicy. Należy zauważyć również, iż w wyniku utraty symbolicznego sensu dawnych obrzędów i związanego z tym ich uproszczenia oraz zmiany ich charakteru nie wyznacza się osób, które pełniłyby ważne niegdyś funkcje – swata, swaszki, druhen i družbów. Cała grupa istotnych, wzajemnie powiązanych ze sobą przemian zwyczajów i obrzędów spowodowana była przyjmowaniem obcych, zazwyczaj miejskich wzorów. Miało ono miejsce na przykład na gruncie mody weselnej. Uczestnicy wesela zarzucili tradycyjny strój i przyjęli modę miejską. Jej zmianom podlegają zarówno państwo młodzi, których ubiór ma charakter stroju obrzędowego, jak i goście. Oprócz mody miejskim wpływom ulegały weselne menu i miejsce wesela (nie dom panny młodej, ale wynajęta sala, np. remiza strażacka). Należy podkreślić, że istotną motywacją dla przyjmowania tych zmian była chęć zademonstrowania zamożności i pozycji społecznej przez rodziny nowożeńców (Królikowska 2001: 173–192; Kwaśniewicz 1981: 109–124).

„Nowe” zmiany, które zachodzą aktualnie lub zaszły stosunkowo niedawno są głębokie, ponieważ wiążą się z istotnymi przemianami w rodzimej kulturze. Obecnie młodzi ludzie mają pełną dowolność co do wyboru kandydata na męża czy żonę. Nie ma przeszkód by kierowali się w tej kwestii uczuciem. W kulturze tradycyjnej wsi, gdy obowiązywał zwyczaj swatania młodych ludzi, podstawowym kryterium, jakim kierowali się rodzice wybierając współmałżonka dla córki była pozycja materialna i społeczna jego oraz jego rodziny. Podobnie o zainteresowaniu dziewczyną ze strony kawalera i jego krewnych decydowała w znacznej mierze wysokość posagu panny. Ewentualne uczucie między młodymi mogło być brane pod uwagę tylko, gdy za zawarciem związku przemawiały również argumenty natury finansowej i społecznej (Królikowska 2001: 173–192; Kwaśniewicz 1981: 109–119). Obecnie, nawet jeżeli ciężar organizacji wesela spoczywa w znacznym stopniu na rodzicach państwa młodych, aranżowane małżeństwa należą do przeszłości, w takiej sytuacji zmienia się charakter zaręczyn. Choć zazwyczaj zachowały się tradycyjne praktyki zaręczynowe, w trakcie których kandydat na męża prosi o rękę kobiety jej ojca, mają one jedynie formalny charakter (por. Dekowski 1964: 199–203; por. Królikowska 2021: 174–175). Podobnie formalny charakter ma często dziś praktykowany, choć pierwotnie obcy naszej rodzimej obrzędowości weselnej, zwyczaj prowadzenia panny młodej do ołtarza przez ojca, gdzie przekazuje ją pod opiekę a także władzę, przyszłego męża. Ta patriarchalna praktyka jest jednak powszechnie interpretowana jako wyraz miłości ojca do córki oraz córki do ojca i uważana za bardzo wzruszającą.

Tradycyjnie zawarcie związku małżeńskiego wyznaczało moment osiągnięcia dorosłości i samodzielności. W realiach dawnej wsi zazwyczaj był to także moment przejęcia przez państwa młodych obowiązków gospodyni czy gospodarza, wtedy również powstawała nowa rodzina. Dziś powszechne stało się rozpoczynanie wspólnego życia z partnerem (czy partnerką) i posiadanie dzieci bez zawarcia związku małżeńskiego. Decyzję o ślubie, który sankcjonuje istniejący stan rzeczy, pary żyjące w nieformalnych związkach podejmują niekiedy po wielu latach. Odbywające się wówczas obrzędy i zwyczaje weselne trudno uznać za tradycyjnie rozumiany ceremoniał przejścia. Mamy bowiem do czynienia, nie ze zmianą w przebiegu konkretnego obrzędu czy zwyczaju, ale ze znacznym przesunięciem w czasie zespołu obrzędów i zwyczajów związanych ze ślubem i weselem. Sytuacja taka prowadzi do podważenia ich tradycyjnego znaczenia.

Nastąpiło również zjawisko profesjonalizacji organizacji ślubu i wesela – organizację większości elementów ceremonii i przyjęcia oraz ich oprawy powierza się osobom, które zajmują się tym zawodowo. Obecnie działają coraz liczniejsze lokale specjalizujące się w kompleksowej organizacji przyjęć weselnych, oferując one zarówno wszystkie posiłki jak i dekoracje sali. Dziś rzadko młode pary wynajmują salę weselną np. re-mizę strażacką i niezależnie kucharza czy kucharkę i sami przygotowują dekoracje (por. Królikowska 2001: 186). Profesjonalizacja organizacji ślubu i wesela jest wyrazem wzrostu zamożności mieszkańców wsi i chęci podkreślenia pozycji społecznej państwa młodych i ich rodzin.

Jak sygnalizowałam powyżej należy mieć świadomość, że zmiany, na które wskazuję w moich hipotezach są wpisane w głębokie przemiany, jakie nastąpiły w naszej rodzimej kulturze. Mam na myśli głównie zmiany stosunków w rodzinie, prowadzące do słabszej władzy rodziców nad ich dziećmi. Kolejnym aspektem przywołanych przemian jest osłabienie funkcji kontrolnej społeczności, w której funkcjonuje jednostka. W takich okolicznościach jednostki zyskują autonomię, a co za tym idzie możliwość podejmowania niezależnych decyzji życiowych, także w sferze związanej z zawarciem związku małżeńskiego.

Streszczenie

W ramach badań terenowych, które we wsi Łęka planuje przeprowadzić zespół etnograficzny Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi, zajmę się obrzędowością weselną. Jest ona szczególnie bogata, co przesądziło o wyborze tematyki. Nie bez znaczenia była także możliwość zestawienia uzyskanego materiału z wcześniejszymi ustaleniami, bowiem w latach 1961 – 63 również przez łódzkie Muzeum został przeprowadzony projekt, częścią którego była obrzędowość weselna. Problematyka, którą podjęłam wymaga objęcia badaniami szerokiej grupy rozmówców. Postawiłam sobie za cel przygotowanie opracowania dotyczącego najbardziej znaczących, etapów ślubu i wesela – od zaręczyn będących oficjalnym wyrazem chęci zawarcia związku małżeńskiego przez młodą parę, poprzez ślub, przyjęcie weselne i oczepiny, po poprawiny. Przyjęłam założenie, iż prześledzę zmiany, jakim podlegały wspomniane obrzędy i zwyczaje na przestrzeni kilkudziesięciu ostatnich lat.

Słowa kluczowe: obrzędowość weselna, ślub, oczepiny, badania terenowe, wywiad swobodny

Bibliografia:

Chlebowska, B.

(2018). *W Grabowie Wielkanoc trwa trzy dni. Historia i dzień dzisiejszy Święta Palanta*. Łódź: Muzeum Archeologiczne i Etnograficzne w Łodzi.

Dekowski, J. P.

(1964). Ważniejsze zwyczaje i obrzędy weselne Łęczyckiego, *Prace i Materiały Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi. Seria Etnograficzna*, 8, 199–225.

Jełowicki A. (red.)

(2017). *Pulteram – żywa tradycja w Wielkopolsce*, szreniawa: Muzeum narodowe Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego.

Królikowska, E.

(2001). Obrzędy rodzinne w Klonowej, *Prace i Materiały Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi. Seria Etnograficzna*, 31, 173–202.

Kwaśniewicz, K.

(1981). Zwyczaje i obrzędy rodzinne. W: (red.) M. Biernacka, & M. Frankowska, & W. Paprocka, *Etnografia Polski. Przemiany kultury ludowej*, 2, 89–124. Wrocław: Ossolineum.

Majkowska-Szajer, D., Zych, M. (red.)

(2015). *Wesela 21*, Kraków: Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli.

STAROBRZĘDOWCY W POLSCE – POMIĘDZY RETROSPEKCJĄ A ANTROPOLOGIĄ ZASTANĄ. OBSERWACJA UCZESTNICZĄCA I JEJ ZNACZENIE W UTRWALENIU KODU KULTUROWEGO

W niniejszym artykule została poruszona dosyć bliska nam kwestia, jako że depozytariusze interesującej mnie kultury stanowią część naszej społeczności, a jednocześnie daleką, gdyż kultura badanego etnosu dla większości z nas wciąż jest mało poznaną sferą, jako dziedzictwo obce, a w większości przypadków wcale nam nie znane. Budowane tezy powstały w oparciu o moje obserwacje staroobrzędowców na Podlasiu, z dużym naciskiem na ośrodki Gabowe Grądy i Bór.

Staroobrzędowcy stanowią grupę wychodźców z carskiej Rosji, którzy nie przyjęli zmian w cerkwi prawosławnej, wprowadzonych (narzuconych) w II połowie XVII wieku przez ówczesnego Patriarchę Nikona i cara Aleksego I Michajłowicza Romanowa. W 1653 r. patriarcha Nikon zdecydował powrót do liturgii greckiej, weryfikację i ujednolicenie ksiąg liturgicznych na jej wzór, oraz nakazał odnosić się w sprawach cerkiewnych do posłuchu greckich patriarchów. Wierzył, że tradycja grecka „odrodzi (...) Wieczną Cerkiew, oczyści z umysłowego lenistwa, uwolni od pijaństwa i pogańskich zwyczajów” (Szczepański, Górny, 1999: 8). Prześladowani przez władzę Cerkiewną i świecką, przeciwnicy greckich wzorców traktowali reformy i szybkie zmiany obyczajowe w Rosji, jako znak nadejścia Antychrysta. Sprzymierzeńcy rodzimej wiary zaczęli uciekać w różne strony Rosji i za granicę, jak również tworzyli we własnym kraju tajne gminy wyznaniowe.

Ostateczny rozłam dokonał się nie tylko w samej cerkwi i wśród jej duchowieństwa, ale także wśród społeczeństwa Rosji. Władze duchowne i świeckie wszelkimi sposobami dążyły do likwidacji podziału Cerkwi. Po surowym rozprawieniu się władz duchownych ze zwolennikami cerkiewnej spuścizny na soborach w latach 60. XVII wieku (1666–1667) zastosowane zostały wobec nich okrutne represje. W celu uniknięcia kar, a raczej możliwości kontynuowania tradycji, zapoczątkowanej w 998 roku, po przyjęciu chrześcijaństwa na ziemiach Rusi Kijowskiej przez księcia Włodzimierza I Wielkiego, sprzymierzeńcy staroprawosławnej cerkwi zaczęli szukać schronienia w różnych miejscach świata. W omawianych przeze mnie Gabowych Grądach (okolice Augustowa) staroobrzędowcy pojawili się w latach 60. XIX w., zakładając tę wieś od samego początku (Dębiński 1910: 18–21).

W dobie wszechogarniającego konsumpcjonizmu /mcdonaldyzacji społeczeństwa stoimy przed wyzwaniem zabezpieczenia wszelkich przejawów naszego bogactwa symbolicznego, poprzez rejestrowanie uniwersalnego kodu kulturowego. Nieunikniona hybrydyzacja staroobrzędowców, pod wpływem innych kultur, a jednocześnie swoim zamknięciem na współczesną kulturę rosyjską (w odróżnieniu od np. staroobrzędowców litewskich bądź łotewskich), stworzyła unikalną strukturę miejscowej gwary. Ciemieni przez okrutny carat, przezwyciężyli oni ateizację rządów komunistycznych, przekazując swoją kulturę kolejnym pokoleniom. Przetrwanie tej społeczności, jako odrębnej grupy etnograficznej i wyspy gwarowej mówi o ich determinacji i ogromnej religijności, opartej na prymarnym rdzeniu matczynej kultury.

Moje badania terenowe mają charakter obserwacji uczestniczącej i jawnej, którą uważam za najbardziej praktyczną, gdyż taki sposób studiowania tradycji pozwala poznać strukturę obserwowanej grupy od wewnątrz. Dodatkowym i bardzo ważnym czynnikiem ułatwiającym nam poznanie odrębnych kultur jest, oczywiście, znajomość języka danej społeczności, gdyż staje się on nosicielem zaufania i zbliżenia pomiędzy

¹ stas.remiszewski@wp.pl.

rozmówcami. Wśród podlaskich staroobrzędowców występuje bilingwizm, a stopień zaawansowania miejscowej gwary różni się w zależności od wieku, gdyż starsze pokolenie (urodzonych przed rokiem 40.) bądź pokolenie X władają gwarą w stopniu zaawansowanym i z łatwością przełączają się na język polski.

Gwara staroobrzędowców jest osadzona w języku rosyjskim, o podłożu archaicznym, z hybrydą języka polskiego i pozostałościami zasymilowanego języka białoruskiego/ukraińskiego. Wędrówka starowierców odbywała się nie tylko z ziem nowogrodzko-pskowskich, ale przybierała zarówno kierunki ze Starodubia, Białej Krynicy – w obwodzie rówieńskim, a także z Łatgalii i Finlandii². Wielostronne ścieżki migracji niosły ze sobą zróżnicowania lingwistyczne, co do tej pory słychać w mowie podlaskich starowierców i tworzy unikalne zjawisko językowo-autonomiczne. Ze względu na zmieniające się pokolenie, także język podlega transformacji w kierunku znacznego spolszczenia. Obecnie mamy ostatnie chwile na uchwycenie, a mianowicie utrwalenie kodu lingwistycznego najstarszego pokolenia staroobrzędowców. Proces transformacji miejscowej gwary i mniejsze czy większe zacieranie się śladów prymarności jest procesem nieświadomym, gdyż dominującym językiem, wykorzystywanym w codziennych relacjach, stał się polski. Gdy wsłuchamy się w gwarę, to słychać właśnie kumulacje wyrazów zapożyczonych, przekształcone polskie słownictwo, jak również archaiczny język przednikoniański i dyglosję.

Ciekawym przykładem jest wyraz *barkan*, charakterystyczny dla miejscowej gwary. Nad pochodzeniem tego wyrazu zastanawia się wielu badaczy z uniwersytetów, lecz do tej pory, osobiście, nie natknąłem się w artykułach na etymologię danego słowa. Prawdopodobnie, źródłosłów tego słowa nie stanowi wyjaśniającej komplikacji, gdyż odpowiednikiem słowa *barkan* → *marchew* w języku fińskim jest *porkkana*, prawdopodobne zapożyczenie z języka fińskiego z transformacją pod wpływem przekazu ustnego tego wyrazu podczas wymian handlowych pomiędzy Finlandią a Rosją, co upowszechniło się w nazwie pieczywa z nadzieniem marchewkowo-jajecznym *barkannik*. Warto zauważyć, że w innych krajach bałtyckich pisownia i wymowa wyrazu *marchew* jest zbliżona do staroobrzędowego *barkan* lub fińskiego odpowiednika: łot. *burkāni*, est. *porgand*.

Wspaniałym przykładem, ukazującym rejestrowanie miejscowego języka są wiersze Wiery Jewdokimow, poetki pochodzącej z Gabowych Grądów (okolice Augustowa) z rodziny staroobrzędowców. Wiera Jewdokimow pisze w języku miejscowej gwary, odwołując się do życia codziennego, przyrody i religii. Jest to jedyna osoba w Polsce, wykorzystująca gwarę starowierców w wierszach. Ta antropologia poetyckości charakteryzuje się użyciem prymarności, hybrydyzacji języka i innych zabiegów lingwistycznych.

Osobliwa kulturotwórczość autorki osadzona jest w antropologii codzienności, jak również nostalgii za minionym czasem w rodzinnym miejscu Gabowe Grądy. Wiersze są bezpośrednim nośnikiem danej kultury, stanowią kod kulturowy wsi i jej mieszkańców. Charakteryzują się kolorystyką, często barwną dekoracją. Warto zauważyć, że poszczególne kolory zostały użyte nie tylko po to, żeby wzbogacić kolorystykę utworów, ale przede wszystkim stanowią sens odzwierciedlający filozoficzny przekaz danego słowa. Charakterystyczna i osobliwa dekoracja każdego z utworów jest wyróżnikiem Pani Wiery – nadaje utworowi tonację wzniosłej radości. Wiersze zawierają również obrzędy, opisy przedmiotów kultu, onomastykę i inne wartościowe cechy. Właśnie zrozumienie gwary pozwala na analizę danej kultury, co jest niezmiernie ważne w badaniu tej grupy lub podczas poznawania/opisywania innych grup etnograficznych. Wiersze W. Jewdokimow można podzielić również na poszczególne grupy, ze względu na: pory roku, przyrodę, młodość, dorosłość, starość, religię, tradycyjną kuchnię czy inne.

Przykładowo w utworze *Poranny dzwon* (Utrienij zvon), autorka odwołuje się do religijności i elementów kultu, jak również przy naszej rozmowie potwierdza, że wiersz jest powrotem do młodości, kiedy to poranny, niedzielny dzwon w molennie oznajmiał i oznajmia okolicy o istnieniu staroobrzędowej wsi, zapowiadając nabożeństwo. Autorka zwraca uwagę na cykliczne dzwony jako znak ugruntowanej i nieskazitelnej kultury, pod wpływem której ożywa przyroda, przesiąknięta sakrum starej wiary. Molenna stanowi centrum zakonserwowanej kultury, a rezonans dzwonów jest głosem przodków, którzy przypominają mieszkańcom o istocie ich wiary, jako sensie istnienia. Wiersz jest napisany gwarą, posiada archaiczne wtrącenia, wybrane zdania bądź wyrazy zaznaczone poszczególnym kolorem, również w celu ukazania zachowanej hierarchii słowotwórczej.

W wierszu *Brzoza* (Bierioza) autorka pisze o ważności tego drzewa dla starowierców, jako że wyłącznie gałązki z brzozy są wykorzystywane w tradycyjnej bajni do biczowania ciała. Kultura czystości odgrywa ko-

² Kierunki oznaczonego przemieszczania się potwierdzają depozytariusze staroobrzędowej kultury z Augustowszczyzny.

lejną i bardzo ważną rolę wśród badanej społeczności. Do molenny (świątyni starowierców) można wstąpić wyłącznie po kąpieli w bajni, gdyż nagromadzona niechciana energia profanum oczyszcza się przy kąpieli parowej i chłostaniu ciała, jako pierwszym etapie, a końcowe oczyszczenie następuje już w świątyni. Tradycyjnie, po przyjęciu kąpieli wierzący piją *sukowicę* – sok brzozy, co również zostało podkreślone w wierszu, jako tradycyjny napój starowierców. W Gabowych Grądach i Borze niektórzy przygotowują zapasy sukowicy w dębowych beczkach, według wielowiekowej tradycji. Dzielenie się tym życiodajnym napojem następuje również podczas wspólnych uroczystości, które odbywają się przy świetlicy w Borze, kiedy to brzozy sok ma wzmocnić całą społeczność starowierców i nadać im sił witalnych do nieustannego trwania w tradycji przodków. Przyjazd rodziny z miast (dzieci, wnuków) jest również witany słynnym sokiem brzozy, do tego podawane są bliny rystwariany i herbata, która niegdyś była zakazanym napojem wśród starowierców³.

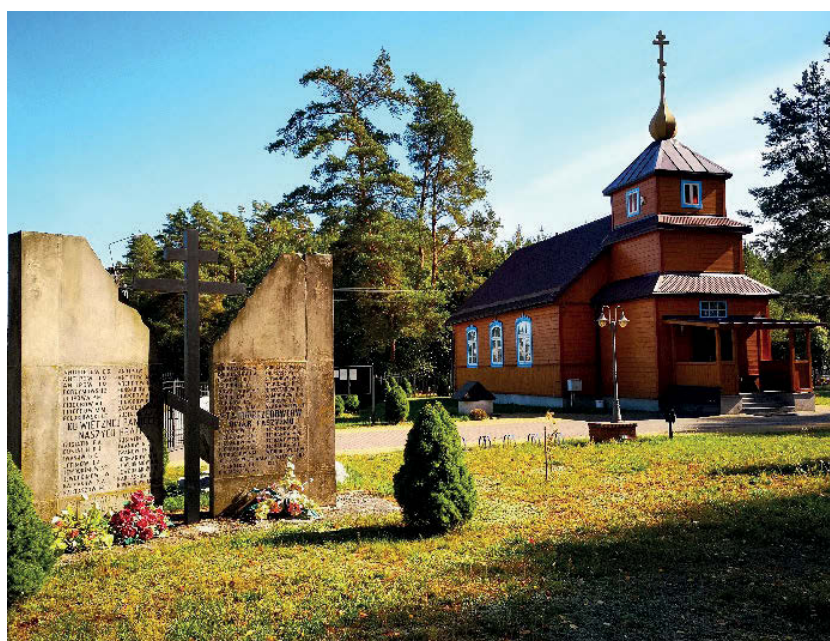


Fot. 1. Przykładowe wiersze Pani Wiery Jewdokimow. Źródło: wiersze ze zbiorów autorki

Chęć zachowania swojej odrębności widać na co dzień w Gabowych Grądach i Borze, nawet przez cyklicznie organizowany piknik staroobrzędowców przy świetlicy we wsi Bór. Mieszkańcy podejmują różne, ciekawe inicjatywy podczas wspólnych spotkań, od konkursu na najlepszy ogródek u staroobrzędowców, poprzez spotkania kulinarne – czyli konkurs na przyrządzenie tradycyjnych potraw, najstarsze zachowane receptury i nazwy dań. Tradycyjna, wielowiekowa kuchnia odgrywa kolejną, istotną rolę wśród miejscowych, jako że na co dzień spożywają większość dań, opartych na starej recepturze. Na podstawie niektórych potraw można stwierdzić, skąd przyszła większość starowierców na dzisiejsze Podlasie. Na przykład *barkan/barkanik*, *skancy* (skańcy), *bulbyszniki* bądź *kriopka/nakriopok* były rozpowszechnione jako tradycyjne potrawy/pieczyska w Pskowie, Wielkim Nowgorodzie, jak również w Karelii, co potwierdza kierunek wędrówki starowierców na Podlasie.

³ Według słów mieszkańców Gabowych Grądów herbata była zakazanych napojem wśród staroobrzędowców-bezpopowców. Zakaz ten tłumaczą historią osadzoną od dawna w ich kulturze: Gdy ukrzyżowano Jezusa, przyroda była pogrążona w bólu, wszystkie kwiaty, trawa i drzewa zwiędły, jedynie herbata wciąż pięknie kwitła i radowała się z męki i śmierci Zbawiciela. Pomimo wciąż przekazywanej opowieści o herbacie, dzisiaj stała się ona popularnym napojem.

Na cyklicznym pikniku, w jednym miejscu i czasie, spotykają się wszystkie grupy wiekowe starowierców, co daje możliwość na rozmowy ze społecznością i obserwację kilku pokoleń na raz. Przy świetlicy działa jedyny w Polsce zespół śpiewaczy staroobrzędowców *Riabina*, który promuje swoje pieśni i kulturę wśród szerokiego grona odbiorców. Młodzież nie ukrywa swego pochodzenia wśród katolickich rówieśników, wręcz są z tego dumni. Słuchając rozmów i biorąc bezpośredni udział w dyskusjach wszyscy zgromadzeni podkreślają, że religia i gwara stanowią filar ich wartości, na którym opierają się pozostałe elementy kultury. Niestety, rozmówcy ubolewają nad powolnym zacieraniem się języka, głównie z powodu mieszanych małżeństw z katolikami, jako że nastąpił moment, kiedy polscy starowiercy już nie mogą prowadzić endogamii, ze względu na ich małą liczbę. Istnieje potrzeba wprowadzania innych genów. W tym przypadku język polski staje się językiem prymarnym. Natomiast więź z matczyną religią nie słabnie, a młodzież tradycyjnie uczęszcza do molenny, gdzie odbywają się chrzty i śluby. Dostyc często się zdarza, że starowiercy mieszkający w Stanach Zjednoczonych, wywodzący się z Gabowych Grądów, przyjeżdżają specjalnie do swojej świątyni w celu ochrzzczenia dzieci albo dokonania pochówku na miejscowym cmentarzu osoby zmarłej za oceanem.



Fot. 2. Molenny staroobrzędowców-bezpopowców. Źródło: zdjęcia ze zbiorów prywatnych S. Remiszewskiego

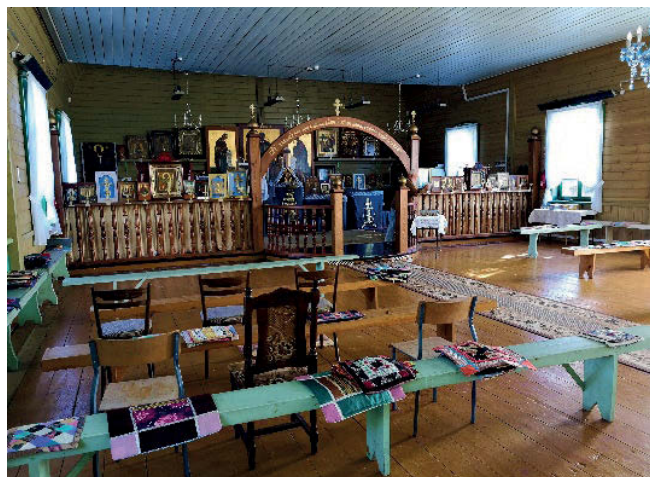
Miejszem kultu staroobrzędowców jest molenna, cechująca się skromnością w wyposażeniu i orientacją w kierunku wschodu. W Polsce znajdują się 4 czynne świątynie – w Wojnowie, z klasztorem; Suwałkach; Wodзилkach i Gabowych Grądach, przy czym w ostatniej miejscowości kilka lat temu została utworzona dodatkowa, nowa świątynia. Dzisiejszy kościół rzymskokatolicki w Gibach, przed 1982 rokiem pełnił również funkcję molenny w Pogorzeltcu. Ze względu na małą liczbę wiernych świątynia została przekształcona na kościół po translokacji, nad czym ubolewa obecne pokolenie staroprawosławnych. Największą parafią, prężnie działającą jest właśnie ta w Gabowych Grądach, z molenną z 1948 roku, do którego również przynależą wierni z Augustowa. Jako że nurt staroobrzędowców nie uznawał duchownych wyświęconych po przeprowadzonej schizmie w kościele prawosławnym, a na początku XVIII wieku wyświęconych według starego obrzędu praktycznie nie zostało, więc z braku starowyświęconych, starowiercy zaczęli wybierać z własnego grona przewodnika, tak zwanego nastawnika – najstarszą, najbardziej czytaną osobę. W związku z tym, molenna u bezpopowców nie jest, w przeciwieństwie do cerkwi, miejscem sprawowania eucharystii, którą może odprawiać wyłącznie wyświęcony kapłan. Molenny muszą być ujednolicone i różnić się od cerkwi skromnością, brakiem ikonostasu, a ołtarz tworzy szereg ustawionych na półeczkach ikon – opartych o ścianę. Zabrania się przybijać, zawieszać na gwoździach bądź przytwierdzać ikony na drutach, gdyż oznacza to ponowne ukrzyżowanie Jezusa, umartwienie świętych osób. W odróżnieniu od cerkwi, wewnątrz

molenny znajdują się miejsca siedzące z podręcznikami (dywanikami). Oczywiście najbardziej charakterystyczną cechą nurtu starocerkiewnosłowiańskiego jest pierwotny styl bizantyjski, ośmiokończasty krzyż i czynienie znaku krzyża dwoma palcami – jako symbol Boga i człowieka, a nie trzema, według nowych reform prawosławnych.

Ikony czczone są wyłącznie te, które zostały napisane przed schizmą lub też kopie z nich. Zabrania się również kategorycznie poprawiania ich. Ikona jest pisana, nie malowana, gdyż traktowana jest jako Pismo Święte (Remiszewski 2021: 44). Przywożone po długich tułaczkach w wieku XVIII ikony pochodziły głównie z Moskwy, warsztatów utworzonych nad rzeką Wyg w Karelii, Wietki w dzisiejszym obwodzie homelskim, a w późniejszym etapie wychodziły z pracowni w Wojnowie i Rygi.

Rozpowszechnioną praktyką wśród starowierców było noszenie polptyków. Składane, małe ikony służyły często jako „podróżne”. O ikonach „podróżnych” historyk D. Lichaczow pisze: „Obrazki podróżne starowierców prowadzą bezpiecznie podróżników drogą pełną grzesznych niebezpieczeństw” (Górny 2001: 23).

O wykonywaniu tych ikon w monasterze wygowskim w następujący sposób pisze na początku XIX w. A. Suspałow: „W dwóch piecach odlewano miedziane święte obrazy lub składane czteroczęściowe, trzy- oraz dwuczęściowe ikony podróżne. W drugim pomieszczeniu wyroby pieczołowicie polerowano i część z nich przekazywano emalierom, którzy wypalali na nich wielobarwną emalię” (Górny 2001: 95). Takie ikony zazwyczaj były bogato zdobione, również motywami roślinnymi. Posiadały one zawieszki, służące za medaliki, ale także zawieszano je na krzyżach cmentarnych. W posiadaniu podlaskich staroobrzędowców znajdują się podróżne ikony o precyzyjnym zdobieniu, osadzone w mosiężnych i srebrnych koszulkach, obrazujących roślinną ornamentykę. Podczas deportacji starowierców na początku XX w. w głąb Rosji (Saratów, wieś Sinienkije) i podczas II Wojny Światowej do Królewca, wierni wieźli ze sobą schowane, małe ikony, które, według słów depozytariuszy, uratowały im życie. Takie ikony stanowiły najdroższy element kultury na obczyźnie, towarzyszący i hartujący ciężki los zesłańców.



Fot. 3. Wnętrze molenn. Źródło: zdjęcia ze zbiorów prywatnych S. Remiszewskiego

Nabożeństwa odprawia się według ksiąg (Psalterza) wydanych przed reformą (I połowa XVII wieku), jako całkowicie poprawnych i natchnionych przez Ducha świętego, zabrania się używania czy nawet wnoszenie do molenny nikoniańskich ksiąg, jako wielkiego grzechu. W molennie używa się Czasosłówów – czyli najbardziej rozpowszechnionej i najczęściej używanej bogosłужebnej księgi, zawierającej teksty niezmiennych modlitw czasu dobowego. Czasosłów, a w głównej mierze jego skrócona wersja – Czasownik – były używane na Rusi i są nadal używane, aby uczyć dzieci czytania i pisanie w języku starocerkiewnosłowiańskim. Duża liczba starowierców, nawet chłopów, umiała czytać, gdyż uczyli się tej sztuki na podstawie modlitw (co odróżniało ich od chłopów wyznania prawosławnego czy rzymskokatolickiego). Staroobrzędowcy osiadający na terenie dzisiejszej północno-wschodniej Polski korzystali zarówno z ksiąg przywiezionych ze sobą, jak również zamawianych w zabłudowskiej czy supraskiej drukarni (Mironowicz 2018: 140–141), a później, powstałej w wieku XIX drukarni w Piszcu, jak również bezpośrednio z drukarni przy cmentarzu Przemienienia Pańskiego w Moskwie. Drukowano tam księgi oparte na starym kanonie, czyli jedynie słusznym i prawdziwym w świecie Cerkwi Prawosławnej.

Wręcz nieodłącznym elementem życia starowierców jest *lestowka*, czyli rodzaj różańca. Nazwa pochodzi od wyrazu *leśnica* – drabina i symbolizuje wznoszenie się do nieba. Lestówkę trzyma się w lewej ręce, przesuwając jej schodki od ziemi do nieba podczas odmawianych modlitw. Największe zastosowanie posiadała *lestowka* przy wykonywaniu pokutnych pokłonów oraz w okresie Wielkiego Postu, kiedy to każdy wierny powinien był omodlić około 10 lestówek (złożyć 952 ziemne pokłony na dywanik zwany *podrucznikiem*), co do tej pory praktykuje się w niektórych staroobrzędowych ośrodkach. Niegdyś różaniec był noszony przez wiernego codziennie, obchodzono się z nim podobnie jak z ikoną podróżną. Brało się go w drogę, co miało chronić przed nieszczęściem. Symbolizowało również ciągle przebywanie z Bogiem, oczyszczano nim nabyte na rynku pokarmy (wraz z określoną ilością pokłonów), jako pochodzące od niewiernych. Lestowka, podobnie jak *natielny* krzyż, ma towarzyszyć wiernemu od narodzin do ostatniego dnia życia.



Fot. 4. Przedmioty kultu religijnego staroobrzędowców-bezpopowców:
lestowka, krzyż o ośmiu zakończeniach, podrucznik. Źródło: zdjęcia ze zbiorów prywatnych S. Remiszewskiego

Warto nadmienić, że śpiewy w molennach mają charakter monofoniczny (zachowana jednogłosowość), w odróżnieniu od prawosławnego śpiewu polifonicznego. Śpiewy monofoniczne u staroobrzędowców nazywane są śpiewami kriukowymi, od ich sposobu zapisywania w kształcie haczyków.

Według danych Głównego Urzędu Statystycznego (2018–2021) liczba staroobrzędowców w Polsce wynosi około 1452 osoby. Zamieszkują oni przede wszystkim duże ośrodki, jak Suwałki, Augustów, Białystok, a także mniejsze: Gabowe Grądy, Wodзилki, Wojnowo i inne miejscowości na Podlasiu. Nie duża ich liczba osiadła w Warszawie, stanowiąc w większości wychodźców z ośrodków podlaskich.

Prowadzenie badań w zachowanej społeczności, a w szczególności wewnątrz grupy, jest jedyną i najbardziej praktyczną metodą, pozwalającą w większym stopniu utrwalić zastaną etniczność. Z drugiej strony, obojętność wobec tej społeczności będzie prowadzić do zatracenia nici, łączącej cały przekaz ich kulturowości, a ostatecznie do luki etnograficznej i braku możliwości rekonstrukcji pamięci. Niezmiernie ważne jest rejestrowanie kodu kulturowego najstarszych depozytariuszy kultury, nosicieli prymarnych śladów norm wewnątrz kulturowych, a jednocześnie zmian wpływających na spostrzeżenie własnej sukcesji wśród młodszych pokoleń. Uchwycenie przez badacza permanentności tradycji jest mostem pomiędzy przeszłością a teraźniejszością, pozwalającym danej kulturze trwać, nie zważając na niepostrzeżone transformacje społeczne. Grupa etnograficzna staroobrzędowców-bezpopowców, jako jedna z najmniejszych grup religijnych w Polsce, jest unikalną kulturą, której ślady wielowiekowej tradycji wciąż są obecne w antropologii zastanej. Podejmowanie obserwacji uczestniczącej i rejestrowania kodu tej społeczności pozwala zachować wszelkie przejawy etnosu, zabezpieczając elementy tego dziedzictwa, jako część naszej osobliwej wielokulturowości.

Streszczenie

Mieszkający w Polsce staroobrzędowcy są potomkami wychodźców z carskiej Rosji, którzy nie przyjęli XVII-wiecznych zmian w cerkwi prawosławnej i zmuszeni byli opuścić własny kraj, ratując się przed prześladowaniami reformatorów. Pomimo tego, że starowiercy zachowali swoją odrębność, zauważa się zachodzące zmiany w ich kulturze, które z roku na rok prowadzą do zacierania się autentyczności dziedzictwa. W celu zachowania świadectw unikalnej mniejszości, należy podejmować starania w rejestrowaniu wszelkich zjawisk danej kultury. Jedynym sposobem na udokumentowanie szeroko pojętej etnografii staroobrzędowców jest obserwacja uczestnicząca i aktywne działanie na rzecz promocji i popularyzacji omawianego etnosu. W referacie została poruszona kwestia kultury, jej transformacji i znaczenie w prowadzeniu badań terenowych w celu uratowania zastanego kodu kulturowego. Autor odwołuje się do metody porównawczej pomiędzy przeszłością a teraźniejszością i przeobrażeń pod wpływem innych kultur.

Słowa kluczowe: staroobrzędowcy, dziedzictwo, Gabowe Grądy, molenna, Jewdokimow, Riabina

Bibliografia:

Dębiński, K.

(1910). *Raskoł i Sekty w Prawosławnej Cerkwi Rosyjskiej*, Warszawa: Armoryka.

Górny, W.

(2001). *Ikona i jej desakralizacja. Niektóre aspekty detalizacji i komercjalizacji sztuki cerkiewnej*, [w:] *Cerkiew – Wielka Tajemnica. Sztuka cerkiewna od XI wieku do 1917 roku ze zbiorów polskich*. Katalog wystawy zorganizowanej przez Muzeum Zamek Górków w Szamotułach i Muzeum Początków Państwa Polskiego w Gnieźnie, Kwiecień–sierpień 2001, Gnieźno 2001.

Remiszewski, S.

(2021). Staroobrzędowcy na Podlasiu – permanentny fenomen wsi Gabowe Grądy, [w:] *Ciechanowiecki Rocznik Muzealny*, Tom XVII, Ciechanowiec 2021, s. 36.

Mironowicz, A.

(2018). *Działalność protopopa zabłudowskiego Nestora Kuźmicza na tle epoki. Pismo Historyczne*, Warszawa, Saeculum Christianum, Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie.

Szczepański, M., Górny, W.

(1999). *Strażnicy Kanonu. Nieznane oblicza rosyjskiej sztuki sakralnej XVIII i XIX wieku ze zbiorów Muzeum – Zamek Górków w Szamotułach*, Kraków, Galeria Słowiańska „Orthdruk”.

CZĘŚĆ III.
PROBLEMY I MOŻLIWOŚCI

Wojciech Połec¹
Instytut Socjologii
Szkoła Główna Gospodarstwa Wiejskiego

Piotr Mańkowski²
Katedra Nauki o Drewnie i Ochrony Drewna
Szkoła Główna Gospodarstwa Wiejskiego

PAMIĘĆ MIMETYCZNA, NOWE TECHNOLOGIE I NOWE MOŻLIWOŚCI DLA MUZEUM ETNOGRAFICZNEGO

Wstęp³

Uznany autorytet w zakresie badań nad pamięcią kulturową Jan Assmann (2008) wyróżnia trzy rodzaje pamięci, które stają się częścią pamięci kulturowej danego narodu. Są to pamięć mimetyczna związana z uczeniem się danych czynności poprzez bezpośredni kontakt, poprzez powtarzanie zaobserwowanych czynności, pamięć rzeczy odnosząca się do tego, co przypominają nam, z czym kojarzą się nam dane przedmioty czy też miejsca oraz pamięć komunikatywna związana z bezpośrednim, narracyjnym przekazem treści. Zauważyć można, że działania mające na celu utrzymanie tradycji, narodowego dziedzictwa skupiają się przede wszystkim na zachowaniu tych ich części, które są wyrażone i możliwe do przekazu w ramach pamięci komunikatywnej oraz pamięci rzeczy. W tym ostatnim przypadku mamy do czynienia przede wszystkim z gromadzeniem i eksponowaniem (najczęściej w muzeach) różnorodnych artefaktów. Już jednak polski klasyk badań nad kulturą Stefan Czarnowski (1958) w studium „Wędrówka narzędzia” zwracał uwagę na to, że dany przedmiot, dane narzędzie staje się częścią konkretnej kultury dopiero wtedy, gdy jest używane i wpisuje się w dany kontekst społeczny i kulturowy. Więcej nawet, to samo narzędzie może mieć diametralnie odmienne funkcje, odmienne znaczenie w dwóch różnych kulturach, które się nim posługują. Nie ma przy tym znaczenia to, czy dane narzędzie zostało w interesującej nas kulturze wynalezione czy też jest elementem zapożyczonym z innej kultury. Jego znaczenie jest swoiste i wyjątkowe ze względu na, powtórzmy, społeczny i kulturowy kontekst jego użytkowania.

Czarnowski prowadził swoje rozważania z perspektywy rozwoju technologicznego, jego głównym pytaniem w tym zakresie jest, dlaczego pewne rozwiązania nie są przyjmowane, nawet jeśli są bardziej efektywne i oszczędzające pracę robotnika. Wnoszą one jednakże duży wkład w zrozumienie interesującego nas tutaj problemu zachowania i zrównoważonego rozwoju tradycyjnych umiejętności i rzemiosł. Problematyka zmiany, przyjmowania nowych technologii jest innym aspektem, „drugą stroną monety” zachowania tradycyjnych rzemiosł i form produkcji. Tym, co zmienia się najbardziej jest wartościowanie odchodzenia od technik i metod tradycyjnych na rzecz nowych, najczęściej pochodzących z innej kultury (Połec, Murawska: 2022).

Czarnowski zwraca uwagę na to, że „O zapożyczeniu technicznym mówić można dopiero wówczas, gdy zostaje przyjęty nie tylko przedmiot, ale także sposób jego użycia” (Czarnowski 1958: 115). W takich przypadkach, gdy przyswojony zostaje jedynie dany przedmiot, ztraca on całkowicie swoje wartości użytkowe stając się najczęściej jedynie dekoracją.

¹ Kontakt: wojciech_polec@sggw.edu.pl.

² Kontakt: piotr_mankowski@sggw.edu.pl.

³ Opracowanie powstało w ramach realizacji projektu Ministra Edukacji i Nauki „Nauka dla Społeczeństwa” pt. *(Nie)ginące zawody, umiejętności i obyczaje w społecznościach wiejskich Mazowsze i Polska Wschodnia* (NdS/536514/2021/2021).

Taką formą zachowania dawnych przedmiotów jest potraktowanie ich jako eksponatów muzealnych. W tym przypadku nie mamy do czynienia z przetworzeniem danego przedmiotu, ale z całkowitą zmianą sposobów ich wykorzystywania. Nadrzędną sprawą jest zachowanie przedmiotu, a nie jego użytkowanie. W niektórych przypadkach zabezpieczenie przedmiotu dla celów ekspozycyjnych wymaga jednak pozbawienia ich funkcjonalności. Często dzieje się tak w muzeach etnograficznych, skansenach czy też muzeach przemysłu, w których bezpieczeństwo zwiedzających i troska o zachowanie eksponatów powoduje, że obiekt muzealny jest pozbawiony funkcji użytkowych. Oczywiście nie jest tak zawsze. Jak wskazywał na przykład Andrzej Gólski, już w pierwszym skansenie w Sztokholmie wprowadzano ludzi, którzy mieli skansen ożywić. Píše on: „Wiele z rzemiosł, np. dawną sztukę przędzenia, demonstrują od czasu do czasu dla publiczności przeszkoleni w tym zakresie rzemieślnicy. W odpowiednio urządzonych pomieszczeniach na oczach zwiedzających odbywa się tu również wykonywanie artystycznych wyrobów szklanych itp.” (Gólski, 1972: 19). Nie zawsze jednak, szczególnie współcześnie taki rodzaj bezpośredniej prezentacji, nie mówiąc już o całościowym przekazie rzemiosła, jest możliwy.

Podobną sytuacją jest zachowanie przedmiotów w niezmienionej formie, ale traktowanie ich jedynie jako dekoracji niemających innych funkcji niż funkcja estetyczna z ewentualnym dodatkowym przywołaniem stylu, klimatu bądź czasów, z których pochodzi dany przedmiot na przykład wykorzystanie dawnych narzędzi, naczyń czy też przedmiotów codziennego użytku dla osiągnięcia efektu rustykalności czy też wykorzystanie posążków Buddy, by osiągnąć efekt orientalizujący daną przestrzeń. Takie zastosowanie przedmiotów pozbawione dawnego kontekstu, a przede wszystkim dawnych funkcji nie może być uznane za odpowiednio zachowanie tradycji czy też przyjęcie nowego elementu kulturowego.

Podsumowując można stwierdzić, że w przypadku zachowywania tradycyjnych umiejętności i rzemiosł zachowanie samych artefaktów jest stanem niewystarczającym, konieczne jest zachowanie i przekazywanie całości umiejętności związanych z wytwarzaniem i użytkowaniem przedmiotów, a także zachowanie obrzędowości i kulturowo uwarunkowanych sposobów używania tradycyjnych przedmiotów będących częścią nie tylko materialnego dziedzictwa narodowego, ale również dziedzictwa niematerialnego zawartego w samych technikach, umiejętnościach i obrzędowości.

Powyższe rozważania wydają się zbieżne z perspektywą prezentowaną przez Joannę Dziadowiec-Greganić w ramach nowej teorii dziedzictwa rzemieślniczego rękodzielniczego (Dziadowiec-Greganić: 2021), choć przyjmowany za UNESCO podział na materialne i niematerialne dziedzictwo kulturowe przebiega wzdłuż innych linii niż podział na poszczególne rodzaje pamięci proponowane przez Assmanna.

Pamięć mimetyczna a niematerialne dziedzictwo kulturowe

Niedoreprezentowanie tej części dziedzictwa kulturowego, która wchodzi w ramy pamięci mimetycznej ma swoje źródła przede wszystkim w trudnościach jego nabycia poza bezpośrednim (i często długotrwałym) kontaktem twarzą w twarz. Nie oznacza to jednak, że wysiłków takich nie podejmowano. Katarzyna Waszczyńska w słowie wstępnym do dzieła Mariana Pokropka pisze tak o jego wysiłkach dokumentacyjnych: „Wiele z tej dokumentacji ma już walor historyczny, wśród zarejestrowanych wytworów można znaleźć takie, które wypadły z użytkowania, ale też takie, które powoli zaczynają podzielać ten los. Warto też dodać, że ich opis nie ogranicza się do rejestracji, lecz także uwzględnia sposoby ich użytkowania. Tak jakby Autor przewidział, że w przyszłości trzeba będzie wiele z nich <<poznawać na nowo>>, wyjaśniać zasady ich działania oraz możliwości wykorzystywania” (Waszczyńska 2019: 3). Widzimy tutaj próbę opisanie i uchronienia tej części niematerialnego dziedzictwa, które w języku Assmanna opisać możemy jako pamięć mimetyczną. Tekst, opis nie zawsze jest jednak wystarczający do zachowania, a następnie odtworzenia sposobów użycia narzędzia, szczególnie jeśli chodzi o szczegóły techniczne, takie jak sposób trzymania narzędzia przez rzemieślnika, sposoby przyłożenia narzędzia do obrabianego materiału czy też ruchy, jakie należy wykonywać, by narzędzie działało „prawidłowo”, to znaczy, by wykonywało pracę, do której zostało stworzone.

Nie zmienia to jednak faktu, iż dużą rolę w tego typu utrwaleniu i przekazie sposobów użycia narzędzi, sposobów wykonywania i użytkowania danego przedmiotu ma słowo pisane, któremu często towarzyszą ilustracje mające zobrazować sposób wykonywania danej czynności. Tego typu zapisy tworzone były nie tylko przez badaczy zajmujących się daną problematyką, ale również przez specjalistów w danej dziedzinie, często w postaci podręczników, samouczków mających umożliwić zainteresowanej osobie poznanie tajników danej umiejętności. Nie bez znaczenia są tutaj również, używane także współcześnie druki ulotne w po-

staci instrukcji obsługi, które towarzyszą często narzędziom czy też przedmiotom wytwarzanym profesjonalnie, przemysłowo. Problematyka tego typu tekstów, nie zawsze łatwych do zrozumienia przez „laika”, którym towarzyszą często schematy czy też instrukcje piktograficzne, jest ciekawym przedmiotem badań samym w sobie, ale musimy zaznaczyć, że wykracza ona poza ramy niniejszego opracowania. W przypadku umiejętności tradycyjnych nie mamy najczęściej do czynienia z tego typu opracowaniami. Nie były one potrzebne, skoro dana umiejętność była przekazywana w doświadczeniu bezpośrednim. Zewnętrzne zaś opisy, w tym przede wszystkim opisy etnograficzne, tworzone były poza zwykłym kontekstem użytkowania i przekazywania wiedzy na temat ich użytkowania.

W tym zakresie znaczącą zmianą było wynalezienie technik zapisu dźwięku i obrazu, które szybko zaczęły być wykorzystywane przez najlepszych badaczy. Dzięki wysiłkowi i wykorzystaniu ówczesnych najnowocześniejszych metod zapisu dźwięku przez Bronisława Piłsudskiego ludzkość dysponuje współcześnie unikalnymi nagraniami dokumentującymi kulturę Ainów. Jego dokonania wyprzedzają nie tylko prace Bronisława Malinowskiego, który w swych badaniach wykorzystywał dokumentację fotograficzną (por. np. Malinowski: 2005), ale również dokonania amerykańskich antropologów, którzy również szybko odkryli zalety dokumentacji filmowej. Szczegółowo historię wykorzystania fotografii w badaniach antropologicznych i socjologicznych relacjonuje Piotr Sztompka (Sztompka: 2005).

Dokumentacja filmowa jest stosowana w badaniach etnograficznych od dawna, co nie zawsze przekładało się na możliwości dostępu do tej dokumentacji nie tylko przez profesjonalistów, ale także przez zainteresowane osoby spoza akademii. Znaczącą zmianą było w tym zakresie upowszechnienie się dostępu do internetu, a przede wszystkim stworzenie platform takich jak Youtube, która pozwala na dzielenie się ze społecznością internetową własnymi nagraniami filmowymi oraz nagraniami innych osób i instytucji. Platformy takie, choć najczęściej utożsamiane z odtwarzaniem muzyki, stają się zagłębiem informacji wizualnej w każdym właściwie zakresie, w tym przedstawiania sposobów radzenia sobie w sytuacjach życia codziennego (tzw. *lifehack*), przedstawienia sylwetek różnorodnych twórców, w tym twórców ludowych, czy też sposobów wytwarzania i posługiwania się różnorodnymi przedmiotami i urządzeniami. W ramach zasobów sieciowych możemy również spotkać się z upublicznionymi filmami archiwalnymi, które pokazują jak pracowano i posługiwano się różnorodnymi przedmiotami w przeszłości. Najlichniesze archiwalne materiały filmowe prezentuje w internecie Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie (link w netografii). Wizualną dokumentację rzemieślniczej obróbki drewna szerzej opisujemy w naszym opracowaniu (Połec, Mańkowski: 2024). Współcześnie wszystkie rodzaje takich treści pojawiają się również w mediach społecznościowych, które umożliwiają „dzielenie się” materiałami wizualnymi.

Możemy w tym zakresie mówić o jakościowej zmianie w zakresie dostępności do tego rodzaju materiałów i wiedzy, którą one zawierają. Rozwiązując dowolny problem o naturze technicznej, bądź to starając się o pogłębienie swoich umiejętności, sięgnąć możemy po zasoby internetowe. Nie zawsze jednak materiały takie są dostępne i spełniają nasze oczekiwania.

Po pierwsze, możemy spotkać się z filmami tworzonymi przez pasjonatów danej umiejętności, rzemiosła, którzy tworzą omówienia czy też instrukcje budowy, obsługi danego sprzętu. Często są to najbardziej wartościowe materiały, gdyż tworzone są z myślą o użytkowniku, który ma z nich skorzystać w praktyce. Problemem jest tutaj stopień znajomości rzeczy przez twórcę filmu, sposób prezentacji, czy wreszcie tematyka materiałów. Częściej spotkać można poradniki dotyczące bieżącego sposobu wykorzystywania danej umiejętności, niż filmy dokumentujące tradycyjne i umiejscowione kulturowo umiejętności.

Po drugie, spotkać można materiały, które przygotowywane są przez w miarę profesjonalne ekipy filmowe czy też osoby „z zewnątrz”, które stawiają sobie za cel przedstawienie danego rzemieślnika, twórcy, ale skupiają się raczej na walorach estetycznych prezentacji oraz na warstwie mówionej. Są to często zapisy wywiadów, bądź to filmy w konwencji wywiadów, w których oko kamery nakierowane jest (zgodnie ze sztuką filmową) na twarz wytwórcy, a nie na jego czynności. Widzimy więc na przykład rzeźbiarza przy pracy, ale nie możemy zobaczyć jakie wykonuje on ruchy dłońmi, narzędziami. W tego typu filmach mamy również bardzo częste przeskoki czy też pominięcia poszczególnych etapów pracy, co powoduje, że kluczowe nieraz z technicznego punktu widzenia elementy wytwórczości czy obsługi są pomijane. Filmy takie, tworzone w innym celu niż przekaz danej umiejętności, często nie są przydatne osobom chcącym odtworzyć daną umiejętność, a ich wartość dokumentacyjna bywa niewielka, choć mają oczywiście inne walory, w tym walory edukacyjne i mogą stać się bodźcem do dalszych, własnych poszukiwań.

Po trzecie, mamy pewien zasób filmów archiwalnych, których podstawowym walorem jest to, że utrwaliły one obrazy umiejętności, zawodów czy też zachowań, których obecnie nie możemy już spotkać lub spotkać możemy bardzo rzadko. To tego typu filmy towarzyszą często ekspozycjom muzealnym. Ich wartość dokumentacyjna nie przekłada się jednak często na użyteczność w ramach zachowania niematerialnego dziedzictwa kulturowego z powodów wymienionych powyżej, a dodatkowo wiele z nich jest mało atrakcyjna wizualnie ze względu na dawne ograniczenia w technice filmowej.

Nowe możliwości dokumentacji i rozpowszechniania niematerialnego dziedzictwa kulturowego

Dzisiejszy stan technik filmowych (dużo większa dostępność, wyższa jakość, rozwój technologii VR, filmów 360) pozwala na postawienie kolejnego kroku milowego w zakresie dokumentacji i rozpowszechniania dziedzictwa związanego z użytkowaniem przedmiotów. Nie musimy poprzestawać na werbalnych opisach, statycznych przedstawieniach fotograficznych czy też rejestracji filmowej, która nie pozwala na uchwycenie tych szczegółów, perspektyw patrzenia, które są najistotniejsze z punktu widzenia przekazu umiejętności. Mamy możliwość takiego opracowania sposobów zapisu i ich prezentacji, by mogły być one wykorzystywane w przyszłości i by mogły stać się częścią tego, co znany brytyjski socjolog Anthony Giddens nazywa doświadczeniem zapośredniczonym. Zwraca on uwagę na to, że współcześnie coraz większa część naszego doświadczenia jest zdobywana w sposób zapośredniczony przez różnego rodzaju środki przekazu (Giddens: 2001). Możemy tutaj dodać, że jedną ze sfer, która najbardziej traci na tego typu przekazie jest właśnie sfera związana z pamięcią mimetyczną, która nie kończy się jedynie na przekazie umiejętności niezbędnych w naszej pracy zawodowej (choć i w tym zakresie spotykamy się coraz częściej z różnego rodzaju symulatorami), ale dotyczy całości naszego życia nie tylko życia codziennego, również tej jego części, która jest ściśle związana z naszą tożsamością społeczną, kulturową i narodową czy też stosunkiem do innych narodów (Siellawa-Kolbowska, Połec: 2014).

Ze względu na zmianę stylu życia zwłaszcza młodego pokolenia, zanikają lokalne obyczaje i tradycje, których różnorodność stanowi bogate dziedzictwo kulturowe będące przeciwwagą dla procesów globalnej uniformizacji. Starsze pokolenie nie zawsze ma komu przekazywać swoją rzemieślniczą wiedzę, w rezultacie czego zanikają tradycyjne umiejętności, czy zawody. W celu ich zachowania zaplanować można działania dokumentujące i edukacyjne z wykorzystaniem techniki filmów sferycznych, rozszerzonej rzeczywistości a więc techniki VR pozwalające dotrzeć, dzięki zastosowaniu nowoczesnej technologii multimedialnej, zwłaszcza do odbiorców najmłodszych oraz zainteresować ich sposobem tradycyjnego wytwarzania przedmiotów codziennego użytkowania.

Specyfika filmów sferycznych i filmów stosujących rozszerzoną rzeczywistość pozwalających na wirtualne poruszanie się widza w przestrzeni akcji filmu, obracanie się w dowolnym kierunku, zmianę planu przez co tego typu film jest dużo bardziej atrakcyjny dla odbiorcy. Pozwala też na lepsze zapoznanie się ze szczegółami pracy, ruchów twórcy, ale również ze szczegółami miejsca, w którym film jest wytwarzany. W przypadku filmów ukazujących tradycyjne umiejętności ogromną rolę mogą odegrać skanseny. Mamy w nich do dyspozycji właściwie gotowe scenografie dla takich filmów. Przestrzeń domów, warsztatów może zostać wykorzystana do zarejestrowania pracy rzemieślnika w kontekście, który zbliżony jest do kontekstu tradycyjnego, a w dzisiejszych czasach praktycznie już zaginął. Pomimo tego, że rzemieślnik wytwarza tradycyjne wyroby, zmienił się znacznie proces wytwarzania i narzędzia konieczne do wykonania wyrobów rzemieślniczych. Współczesne rzemiosło posługuje się elektronarzędziami, produktami przemysłowymi, które odbiegają od narzędzi wykorzystywanych przez rzemieślników na początku XX wieku. Współczesny warsztat podporządkowany jest ergonomii pracy, jest tworzony we współczesnych budynkach murowanych, przestrzennych, dobrze oświetlonych i ogrzewanych.

Zwrotnie, przygotowane filmy wykorzystujące nowoczesne techniki zapisu wykorzystywane mogą być nie tylko poza przestrzenią muzeów, skansenów, ale mogą niekiedy stać się częścią ich ekspozycji szczególnie tam, gdzie warunki techniczne, przepisy dotyczące bezpieczeństwa czy też konieczność zachowania w niezmienionym stanie zabytkowych przedmiotów nie pozwalają na bezpośredni kontakt zwiedzających z tradycyjnymi narzędziami i przedmiotami. Może to być rozszerzenie możliwości działań muzeów wykraczające poza przygotowywanie kopii, replik przedmiotów, które w muzeach przygotowywane są w celu umożliwienia bezpośredniego kontaktu zwiedzającego z artefaktami z epoki.

Wśród nowych technik filmowych można wyróżnić kilka ich rodzajów, które mogą być przydatne w działalności muzealnej, choć nie wszystkie w równym stopniu mogą nadawać się do prezentacji niematerialnego dziedzictwa kulturowego i prezentacji sposobów wykonywania danych przedmiotów czy też posługiwania się różnorodnymi narzędziami.

Po pierwsze, możemy mówić o produkcjach wykorzystujących obraz 360 stopni typu *street view* – pozwalają one pokazać przestrzeń statyczną, w której przemieszcza się widz mogąc decydować o tym, w którą stronę patrzy i jakie chce mieć przybliżenie. Jest to przeniesienie technologii umożliwiającej oglądanie przestrzeni „na zewnątrz” do wewnątrz dowolnego budynku w tym do muzeum czy galerii. Przykładem tego typu produkcji opierających się bardziej na szeregu zdjęć niż na filmie jako takim może być projekt „Museum Views — Google Arts & Culture”, w ramach którego możemy zobaczyć na przykład Salę Ludową w Muzeum Polskim w Rapperswilu (Sala Ludowa, Rapperswil, Szwajcaria — Google Arts & Culture). Tego typu projekty pozwalają przenieść się wirtualnie do miejsc, do których nie możemy dotrzeć bezpośrednio, ale nadają się raczej do tego, by pokazać miejsca, zbiory niż osoby w ruchu. Mogą one być przydatne do tego, by na przykład pokazać magazyny muzealne zwykle bardzo ciekawe, ale niedostępne dla zwiedzających czy też te miejsca na wystawie, do których widz nie może dotrzeć, choć wymaga to pewnych dodatkowych zabiegów i przygotowań. Zauważyć można, że we wspomnianej Sali Ludowej na czas zdjęć nie zdjęto na przykład barierek oddzielających przestrzeń poruszania się zwiedzających od ekspozycji. Pokazuje to realny obraz muzeum, ale nie wyczerpuje potencjału, jaki za tego typu produkcjami stoją.

Po drugie, możemy mówić o filmach 360 będących zapisem wykonywania danej czynności umożliwiający zmianę widzianego obrazu za pomocą ruchu komputerową myszką lub poprzez poruszanie telefonem. Przykładem może być film ukazujący lot helikopterem nad Warszawą (link w netografii), w którym możemy zaobserwować zarówno widok na Warszawę w szerokiej perspektywie, ale również, po poruszeniu myszką, ruchy wykonywane przez pilota helikoptera lub też ruchy pasażerki wykonującej zdjęcia standardowym aparatem fotograficznym. Poprzez odpowiednie „poruszanie się” w ramach filmu możemy na przykład zobaczyć osobę wykonującą zdjęcie oraz obraz, który fotografuje. Tego typu filmy mają dużo większy potencjał w pokazywaniu niematerialnego dziedzictwa kulturowego, w dokumentacji pracy rzemieślników. Dzięki ich wykorzystaniu możemy „podejrzeć” rzemieślnika z różnych stron, z różnych perspektyw.

Po trzecie, możemy mówić o filmach sferycznych pokazujących również obraz 360 stopni, ale przeznaczonych przede wszystkim do oglądania w goglach VR (choć można je oglądać również na komputerze czy innym standardowym urządzeniu). To przede wszystkim tego typu filmy mają potencjał rozszerzania wystaw muzealnych „na miejscu”, a nie zastępowania wizyty w muzeum. Filmy z użyciem techniki VR dostosowane do oglądania w specjalnych okularach – goglach dają wrażenie zanurzenia w rzeczywistość przedstawianą przy czym, raz stworzone, nie wymagają poza goglami wiele więcej niż fragment pustej przestrzeni. Możliwości takich filmów przedstawiają reklamy firm, które zajmują się ich nagrywaniem, np. (<https://www.youtube.com/@EpicVR>). Filmy takie pozwalają również (przy użyciu specjalnych manipulatorów) przedstawić symulację wykonywania danej czynności w rzeczywistości wirtualnej. Wielką zaletą tego typu filmów jest poziom zanurzenia się w rzeczywistość przedstawianą po założeniu gogli a zarazem „łatwość” przenoszenia wirtualnej ekspozycji z miejsca na miejsce. Wiele z tego typu filmów, szczególnie promocyjnych, stawia na siłę doznań emocjonalnych, na ułudę doświadczanie zdarzeń, z którymi rzadko spotykamy się, na przykład skoku ze spadochronu (3D FREE PARACHUTE JUMP VR Videos 3D SBS Google Cardboard VR Virtual Reality VR Box - YouTube), ale mają one również duży potencjał edukacyjny, w którym siła doznań może być raczej zaletą niż wadą. Potencjał ten może się wyrażać w pokazywaniu wykonywania danej czynności „oczami wykonawcy”, rzemieślnika lub innej osoby. Może to więc być remedium nie tylko na sytuacje, gdy nie mamy możliwości pokazania w muzeum realnego rzemieślnika przy pracy, ale również w sytuacjach, gdy dostęp do wykonywania danej czynności nie jest możliwy na przykład z powodów bezpieczeństwa, gdy nie mamy możliwości udostępnienia narzędzi zwiedzającym. Przykładem filmów, które mogą zostać wykorzystane w przestrzeni muzealnej do prezentacji rzemieślników i ich pracy, mogą być filmy VR przygotowane w ramach projektu „(Nie)ginące zawody, umiejętności i obyczaje w społecznościach wiejskich – Mazowsze i Polska Wschodnia” (link w netografii). Tego typu filmy mogą być wykorzystywane jako swoiste symulatory podobnie jak to ma miejsce w szkoleniu, na przykład kierowców czy też studentów medycyny.

Cele tworzenia filmów

Ta ostatnia kwestia, różnorodne szkolenia zawodowe, przenosi nas do jednego jeszcze zagadnienia, jakim jest cel tworzenia różnorodnych materiałów edukacyjnych, w tym takich, na których skupiamy się powyżej. W przypadku różnorodnych projektów mających na celu zachowywanie tradycyjnych technologii przyjmuje się, że technologie takie mają potencjalnie stać się zawodem wykonywanym przez osobę, która się nimi zainteresuje, a więc mają stać się one podstawowym źródłem utrzymania, do którego dana osoba ma się przygotować w ramach formalnej edukacji w wyspecjalizowanej szkole branżowej. Bliższe przyjrzenie się analizie szans zachowania i zrównoważonego rozwoju tradycyjnych umiejętności jasno wskazuje, dlaczego takie działania mają najczęściej niezbyt pomyślne rezultaty, jeśli chodzi o uzyskiwane produkty finalne, efektywność ekonomiczną i skalę popytu na dobra tradycyjne. Skutkiem ich jest konieczność pozarynkowego wspomagania wytwórczości produktów tradycyjnych, bądź też skazywania ich jedynie na niszowe zastosowania, a wreszcie na przegrywanie nierównej konkurencji z towarami produkowanymi masowo, w których realne koszty produkcji i negatywne konsekwencje środowiskowe ukryte są poprzez rozłożenie ich na dużą liczbę wytwarzanych w powtarzalny i standardowy sposób egzemplarzy.

Kluczem do rozwiązania problemu wydaje się tutaj stworzenie warunków do kultywowania tradycyjnych rzemiosł i umiejętności, nie tylko jako pracy zawodowej, ale też jako zajęcia „dodatkowego” wspomagającego inne formy zarobkowania i przenoszącego tradycyjne umiejętności ze sfery pracy czysto zawodowej do sfery czasu wolnego czy hobby. Nie rzadko również samorealizacji osób dokonujących świadomych wyborów życiowych, niekoniecznie w młodym wieku, również tam, gdzie w grę wchodzi rynkowa sprzedaż wytworzonych dóbr, ale także produkcja na własne potrzeby oraz pozaekonomiczne motywacje podejmowania danych aktywności.

Współcześnie zauważyć możemy zmiany, które powodują, że obszary wiejskie przestają być jedynie dostarczycielami produktów rolnych, ale stają się również obszarami, na których spędza się wolny czas, odpoczywa się (co wiąże się z rozwojem agroturystyki), ale również stają się miejscem docelowym migracji z terenów miejskich zarówno osób, które dzięki rozwojowi technologii telekomunikacyjnych mogą wykonywać swoje obowiązki zawodowe zdalnie, jak i osób, które pragną zmiany stylu życia i zaczynają interesować się tradycyjnymi technologiami z pobudek autotelicznych, kulturowych i/lub pobudek związanych ze zdrowym trybem życia i ekologią. To do tego typu osób można kierować działania mające na celu zachowanie i upowszechnienie tradycyjnych umiejętności i zawodów, to takie osoby mogą stać się żywymi nosicielami tradycji, a przynajmniej jej aktywnymi odbiorcami w teraźniejszości, ale potencjalnie również w przyszłości.

Przygotowywanie materiałów filmowych pomyślanych jako instruktaż, pokazanie w miarę możliwości całościowo sposobów wytwarzania, użytkowania różnorodnych przedmiotów tradycyjnych, które korzystałyby z tego, że współcześnie mamy możliwość bezpośredniego kontaktu z twórcami ludowymi, z rzemieślnikami wykonującymi tradycyjne przedmioty tradycyjnymi metodami, może przynieść swoje owoce nie tylko w teraźniejszości, ale również w przyszłości, gdy o taki bezpośredni kontakt będzie znacząco trudniej, albo będzie on zupełnie niemożliwy.

Podsumowanie

Pamięć mimetyczna, sposoby posługiwania się ciałem, niematerialne dziedzictwo kulturowe, umiejętności tradycyjne, sposoby wytwarzania i użytkowania narzędzi i sprzętów codziennego użytku to terminy, które próbują opisać tę część naszego doświadczenia, którą trudno jest zamknąć w słownych opisach, do wykonywania której nie jest wystraczający jedynie słowny instruktaż czy posiadanie odpowiednich narzędzi. Rzeźbiarz ludowy potrafi za pomocą noża i siekiery „wyczarować” kształty, których większość z nas nie spodziewałaby się po tych prostych narzędziach. Z drugiej strony, niektóre sprzęty, narzędzia na wystawach muzealnych czy też strychach naszych domów kryją przed wieloma z nas swoje dawne przeznaczenie pod pozorami niezrozumiałego, skomplikowanego działania. Prosta wiertarka sznurkowa, prawdopodobnie wykorzystywana od wieków przez przedstawicieli kultur tradycyjnych na całej właściwie planecie, bez odpowiedniego instruktażu staje się skomplikowanym, ciężkim do obsługi narzędziem. Pokazanie sposobów użytkowania narzędzia jest równie ważne jak pokazanie samego narzędzia. Wszak współczesna definicja muzeum zakłada, że jest ono instytucją, która zajmuje się między innymi prezentacją materialnego i niematerialnego dziedzictwa.

Nieco paradoksalnie, najnowsze technologie, nowe technologie cyfrowe i filmowe mogą stać się znaczącą pomocą w zachowaniu tych umiejętności, od których kiedyś zaczęliśmy i bez których, poprzez długie szeregi wynalazków i innowacji, nie byłoby narzędzi i sprzętów, którymi się dziś posługujemy.

Jeśli zakładamy, że warto jest zachowywać dla przyszłych pokoleń efekty działań naszych przodków, czego wyrazem są zbiory różnorodnych muzeów, to czy przez to samo równie ważne nie jest dokumentowanie i zachowywanie sposobów ich wytwarzania?

Z drugiej strony, jeśli chcemy, by dziedzictwem tym zainteresowały się „młode pokolenia”, to czy nie jest najlepszym sposobem na pokazanie im drogi do nich w języku technologii, który jest dla nich równie intuicyjny jak kiedyś intuicyjne były umiejętności, jakie chcemy przekazać? Jeden z twórców ludowych, który pokazywał nam, jak się robi prosty gwizdek z gałązki opowiadał jednocześnie, że „kiedyś” ambicją każdego chłopca była umiejętność samodzielnego wykonania takiego gwizdka. Przekaz umiejętności nie był tutaj przekazem „z pokolenia na pokolenie” w dosłownym, czy też najczęściej używanym znaczeniu, ale był przekazem stałym wśród prawie równolatków, którzy wspólnie paśli bydło. Być może dziś przekaz taki jest również możliwy, jeśli uda nam się trafić do przestrzeni, w której spotykają się młodzi ludzie, którzy już nie muszą paść stad swoich rodziców.

Streszczenie

W niniejszym opracowaniu skupiamy się na problematyce zachowania pamięci mimetycznej związanej z uczeniem się danych czynności poprzez bezpośredni kontakt, poprzez powtarzanie zaobserwowanych czynności, dzięki wykorzystaniu dostępnych współcześnie i rozwijających się nowych technologii filmowych. Niedoreprezentowanie tej części dziedzictwa kulturowego, która wchodzi w ramy pamięci mimetycznej ma swoje źródła przede wszystkim w trudnościach jego nabycia poza bezpośrednim (i często długotrwałym) kontaktem twarzą w twarz. W tym zakresie znaczącą zmianą było wynalezienie technik zapisu dźwięku i obrazu, które szybko zaczęły być wykorzystywane przez najlepszych badaczy. Próbuje przekazać, że dzisiejszy stan technik filmowych pozwala na postawienie kolejnego kroku milowego w zakresie dokumentacji i rozpowszechniania dziedzictwa związanego z użytkowaniem przedmiotów w ramach ekspozycji muzealnych.

Słowa klucze: pamięć mimetyczna, niematerialne dziedzictwo kulturowe, nowe technologie, skansen

Bibliografia:

Assmann, J.

(2008). *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w państwach starożytnych*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.

Czarnowski, S.

(1958). *Kultura*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

Dziadowiec-Greganić, J.

(2021). Ku nowej teorii dziedzictwa rzemieślniczego rękodzielniczego – pomiędzy materialnością i niematerialnością w tworzeniu. *Łódzkie Studia Etnograficzne*, 60, 329–348. doi:<https://doi.org/10.12775/LSE.2021.60.19>

Giddens, A.

(2001). *Nowoczesność i tożsamość. Ja i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Gólski, A.

(1972). Zarys historyczny powstania muzeów skansenowych w Europie i ich klasyfikacja. W *Meuzea skansenowskie w Polsce* (strony 7–44). Poznań: Biblioteka Muzeum Rolnictwa w Szreniawie.

Kroeber, T.

(1978). *Ishi. Człowiek dwóch światów*. Warszawa: Wydawnictwo Literackie.

Malinowski, B.

(2005). *Argonauci zachodniego Pacyfiku. Relacje o poczynaniach i przygodach krajowców z Nowej Gwinei*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Połeć, W., Mańkowski, P.

(2024). Drewno nieograniczone możliwości. Raport z badań jakościowych z osobami kontynuującymi i odtwarzającymi tradycyjne formy wytwórczości oraz z osobami kontynuującymi lokalne tradycje i obyczaje. Warszawa: Wydawnictwo SGGW.

Połeć, W., Murawska, D.

(2022). The Social Constraints on the Preservation and Sustainable Development of Traditional Crafts in a Developed Society. *Sustainability* (14(1), 120). doi:<https://doi.org/10.3390/su14010120>.

Siellawa-Kolbowska, E., Połeć, W.

(2014). O obawach Polaków wobec Rosji. Pamięć przeszłości jako motyw postaw wobec teraźniejszości. *Kultura i Społeczeństwo*(3), strony 91–111.

Sztompka, P.

(2005). *Socjologia wizualna. Fotografia jako metoda badawcza*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Waszczyńska, K.

(2019). Kultura ludowa Słowian – na XXI wiek. Kilka słów o książce Profesora Mariana Pokropka. W M. Pokropek, *Etnologia. Materialna kultura ludowa Polski na tle porównawczym* (strony 1–6). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN SA.

Netografia:

3D FREE PARACHUTE JUMP VR Videos 3D SBS Google Cardboard VR Virtual Reality VR Box - YouTube https://www.youtube.com/watch?v=QC_pOHytzrg

EpicVR – VR AR Expert – YouTube <https://www.youtube.com/@EpicVR>

Film 360 z wysokości 2500 metrów nad Warszawą | POLAND ON AIR | Maciej Margas & Aleksandra Łogusz – YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=c4t4wBRSt1U>

Museum Views — Google Arts & Culture <https://artsandculture.google.com/search/streetview?project=streetviews>

„(Nie)ginące zawody, umiejętności i obyczaje w społecznościach wiejskich – Mazowsze i Polska Wschodnia” <https://nieginacezawody.pl/filmy-sferyczne/>

Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie <https://www.youtube.com/@ethnomuseuminwarsaw>

Sala Ludowa, Rapperswil, Szwajcaria — Google Arts & Culture https://artsandculture.google.com/streetview/sala-ludowa/KwEDWOCKnAgVog?sv_lng=8.815755115464981&sv_lat=47.227433057922696&sv_h=25.7396286-3354455&sv_p=-7.494063675616999&sv_pid=pAgI9RNX6ssAAAQINTGGPw&sv_z=1

CZY WYRAŻA PANI ZGODĘ? ETNOGRAF-MUZEALNIK W TERENIE PO RODO I PANDEMII

Wprowadzenie

Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej zajmuje się przede wszystkim kulturą wsi lasowiackiej i rzeszowskiej. Jego obszar zainteresowania to teren, na którym powojenne wysiedlenia w niewielkim stopniu i na nieznacznym obszarze naruszyły ciągłość osadniczą, a procesy modernizacyjne w drugiej połowie XX wieku nadważyły, ale nigdy nie zerwały całkowicie transmisji kulturowej. Oznacza to, że zadaniem MKL jest dokumentowanie kultury żywej, która podlega ciągłym przemianom. Wywiązywanie się z tego zadania wymaga od muzealników stałej obecności w terenie i czyni prowadzenie na bieżąco terenowych badań etnograficznych niezbędnym dla wykonywania statutowych celów muzeum. Dlatego też pracownicy MKL gromadzili dane z wywiadów terenowych praktycznie od samego początku istnienia placówki (1974 roku), zbierając między innymi cenne wiadomości z zakresu obrzędowości dorocznej i rodzinnej, kultury materialnej, magii i demonologii ludowej, folkloru słownego i muzycznego, etnobotaniki i innych.

Badania terenowe w praktyce Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej

Od 2008 roku MKL prowadzi badania terenowe w ramach projektów finansowanych ze środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Biorą w nich udział zarówno pracownicy MKL, jak i zaprzyjaźnionych ośrodków muzealnych i akademickich. Badacze prowadzą wywiady terenowe i wykonują dokumentację fotograficzną. W ramach każdego z projektów wykonywane są także filmy dokumentujące wybrane zjawiska. Nagrania wywiadów, ich opracowania, zdjęcia, transkrypcje dialektologiczne i etnomuzykologiczne są deponowane w Archiwum Naukowym MKL i udostępniane wszystkim zainteresowanym. Każdy z projektów podsumowywany jest obszernym wydawnictwem zawierającym teksty prezentujące wyniki analizy zebranych materiałów, pisane przez naukowców reprezentujących różne gałęzie nauki: historyków, etnografów, etnomuzykologów, językoznawców, kulturoznawców².

Pierwszym z realizowanych w ten sposób projektów były *Źródła kultury ludowej Puszczy Sandomierskiej*, przeprowadzone w latach 2008–2014. W jego ramach prowadzono kierowane wywiady terenowe na temat jak najszerzego spektrum przejawów kultury ludowej na terenie dawnej Puszczy Sandomierskiej zamieszkiwanym przez Lasowiaków.

W latach 2014–2016 MKL realizowano badania w ramach projektu *Folklor Rzeszowiaków – obraz przemian*. Podobnie jak w wypadku *Źródeł kultury ludowej Puszczy Sandomierskiej*, również i w tym wypadku celem było zarejestrowanie jak największej ilości wszelkich przejawów i form folkloru (tradycyjnych i współczesnych), jakie obecnie funkcjonują u Rzeszowiaków – grupy etnograficznej, której terytorium skupione jest wokół trzech ośrodków miejskich: Rzeszowa, Łańcuta i Przeworska.

¹ Kontakt: etnografia@muzeumkolbuszowa.pl.

² *Źródła kultury ludowej Puszczy Sandomierskiej* (2014), *Puszcza Sandomierska od kuchni. Między tradycją a współczesnością* (2017), *Folklor Rzeszowiaków – obraz przemian* (2018), *Kolędowanie na Rzeszowszczyźnie* (2019), *Las w życiu i kulturze mieszkańców Rzeszowszczyzny* (2023).



Fot. 1. Wywiad przeprowadzany na progu domu, Kuryłówka, 2008, fot. A. Mazur

Od 2016 do 2017 roku badacze w trakcie czterech sezonów (wiosna, lato, jesień, zima) prowadzili wywiady w ramach projektu *Puszcza Sandomierska od kuchni*. Tym razem byli zaopatrzeni w kwestionariusze dotyczące różnych zagadnień związanych z pożywieniem codziennym i odświętnym w poszczególnych porach roku.

Od 2018 do 2019 roku w ramach projektu *Kolędowanie na Rzeszowszczyźnie* badacze zbierali informacje dotyczące kolędowania, kolęd, a także wszelkich informacji o obrzędowości Godnich Świąt związanej z tradycjami kolędniczymi i ich współczesnymi przemianami, jakie można do dziś zaobserwować na terenach Lasowiaków i Rzeszowiaków.

Od 2021 do 2023 roku trwał projekt *Las w życiu i kulturze mieszkańców Rzeszowszczyzny*. Tym razem celem badaczy w czasie czterech sezonów badawczych było zebranie informacji dotyczących lasu, jego roli i funkcji w znaczeniu użytkowym, jak również obrzędowo symbolicznym dla mieszkańców Rzeszowszczyzny, rozumianej jako obszar zajmowany przez Lasowiaków i Rzeszowiaków³.

Poza projektami badawczymi finansowanymi z zewnątrz Muzeum prowadzi badania w ramach bieżącej działalności. Przede wszystkim są to wywiady terenowe związane z wyposażaniem wnętrz obiektów przenoszonych do Parku Etnograficznego MKL lub wyposażanych na nowo. W ostatnich latach były to między innymi: dwór z Brzezin, karczma, sklep i mieszkanie rodziny żydowskiej z Hadli Kańczuckich, leśniczówka

³ Za ten projekt Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej otrzymało nagrodę Grand Prix w 44. Konkursie na Wydarzenie Muzealne Roku Sybilla 2023.

z Biedaczowa-Zerwanki, zagroda kolonistów niemieckich z Bożej Woli, plebania z Ostrów Tuszowskich, chałupa Antoniego Szylara *Zielorza* z Markowej, zagroda rodziny Lejów z Brzezin i zagroda tkacza z Woli Zarczyckiej. Od 2023 roku pracownicy Działu Etnograficznego prowadzą także badania na temat dawnego pogranicza polsko-rusińskiego na obszarze zainteresowania Muzeum.

W latach 2017 i 2018 MKL organizowało dwa studenckie obozy terenowe. Pierwszy był poświęcony współczesnym ogrodzeniom i podwórkom w okolicach Kolbuszowej. Wzięli w nim udział studenci etnologii Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach Filii w Cieszynie. W ramach drugiego obozu studenci filologii polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego prowadzili w gminach Dzikowiec i Kolbuszowa wywiady na temat dzieci i dzieciństwa na wsi.

W 2024 roku MKL w Kolbuszowej we współpracy ze Stowarzyszeniem Muzeów na Wolnym Powietrzu zorganizowało Międzyuczelniany Obóz Etnograficzny. Wzięli w nim udział studenci etnologii i antropologii kulturowej z Uniwersytetu Jagiellońskiego, Uniwersytetu Warszawskiego oraz Uniwersytetu Łódzkiego. Uczestnicy obozu prowadzili badania terenowe na temat przestrzeni przydomowej współczesnej wsi lasowiackiej w miejscowościach w okolicy Kolbuszowej.

Ponadto regularnie prowadzone są wywiady związane z wnioskami o wpisanie poszczególnych potraw i produktów na Listę produktów tradycyjnych Ministerstwa Rolnictwa (każdy wniosek wymaga przeprowadzenia trzech wywiadów terenowych).

Całość uzupełniają wywiady robione na bieżąco, w związku z aktualną pracą Muzeum, najczęściej towarzyszące zakupowi lub przekazywaniu w darowiźnie eksponatów lub materiałów archiwalnych.

Wszystkie wywiady prowadzone są w formie nagrań audio, a następnie pracownicy MKL przygotowują opracowania z elementami transkrypcji. Całość uzupełnia dokumentacja zdjęciowa prowadzona w trakcie wywiadu lub w miejscach związanych z jego tematyką. Tak przygotowane materiały przekazywane są do Archiwum Naukowego Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej, gdzie dostępne są dla wszystkich zainteresowanych. Obecnie Archiwum Etnograficzne Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej liczy 965 jednostek⁴.

Wieloletnia i na tyle intensywna, na ile tylko pozwala muzealna praca, obecność w terenie pozwoliła pracownikom MKL śledzić na bieżąco przemiany kultury Lasowiaków i Rzeszowiaków. W parze ze zmianami dotyczącymi kultury mieszkańców wsi dawnej Puszczy Sandomierskiej szły także zmiany realiów pracy w terenie. Niniejszy tekst poświęcony będzie temu, jak w ostatnich latach zmieniła się sytuacja badacza terenowego na obszarze zainteresowania MKL.

Badania terenowe w okresie powojennym

Na realia pracy w terenie w okresie, w którym powstawało Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej sporo światła rzucają publikacje i korespondencja Franciszka Kotuli (1900–1983), wybitnego badacza Lasowiaków, Rzeszowiaków i Pogórze. Osobnego omówienia wymagałaby techniczno-organizacyjna strona prowadzenia badań, w niniejszym tekście skupimy się jedynie na relacjach między badaczem a informatorem.

Poznanie terenu i informatorów oczami Franciszka Kotuli jest o tyle łatwiejsze, że, używając specyficznego, gawędziarskiego stylu, nie stroni on od ujawniania własnych odczuć, emocji, ocen i przeżyć. Sam F. Kotula pozwala towarzyszyć swojemu czytelnikowi przy nawiązywaniu kontaktu z informatorem.

Takiego dziadka spotkałem pewnego sierpniowego popołudnia. Siedział na skarpie polnej drożki w pełnym blasku słońca, które zdawało się z lubością grzać stare kości wąsatego pastucha. (...) Dlaczego nie śpiewam? – zwrócił się do mnie z przekornie przechyloną głową, mrużąc oczy w półśmiechu. (...) – Widzicie, moje krowy nie są muzykalne, szkoda mi dla nich głosu. (...) Ale dalej już potoczyła się przyjacielska rozmowa, jakbyśmy obydwa byli bardzo starymi znajomymi (Kotula 1979: 106).

Taki opis przypadkowego spotkania, które owocuje wywiadem terenowym, wydaje się dobrze charakteryzować zarówno jeden ze sposobów pracy w terenie F. Kotuli, ale również nastawienie jego informatorów. Niewątpliwie badaczom Rzeszowszczyzny współczesnym Kotuli pomagało to, że poruszali się po wsi, na której żywe były jeszcze wywiedzione z tradycyjnej kultury ludowej normy grzeczności, zgodnie z którymi nawiązanie rozmowy czy choćby pozdrowienie napotkanego mieszkańca wsi było gestem nie tylko mile widzianym przez wiejską wspólnotę, ale nawet przez nią wymaganym (Grochola-Szczepanek 2014: 185).

⁴ Stan na koniec grudnia 2024 roku. Archiwum Etnograficzne stanowi część Archiwum Naukowego Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej.

Oczywiście należy pamiętać, że mimo wszystko kontakt z badaczem był kontaktem z kimś obcym, spoza wiejskiej społeczności. Informatorzy byli też świadomi tego, że wywiad jest specyficznym rodzajem interakcji. Co więcej, nie wszyscy akceptowali bez zastrzeżeń wpisaną w niego asymetrię kompetencji kulturowych i pozycji społecznej.

Stary tekst jest przedmiotem handlu (...). Ten pogląd, często dziś spotykany, dobitnie wyrażony został przez jednego z informatorów: „Jak pan postawi pół litra i coś do pół litra, to pomyślimy! A co? Wy tam zarabiacie grube tysiące, a my, chłopie, mamy wam śpiewać za darmo? Ja co piątek słyszę, jak z rzeszowskiego radia grają i śpiewają. Panie, głupich już nie ma! Zapłaci pan, będę śpiewał, nie, to pyska nie otworzę!” (Hernas 1976: 8).

W późniejszych latach sytuacja badacza terenowego w omawianym regionie zmieniła się. Jak wspominają pracownicy Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej prowadzący badania w latach 80. i 90. XX wieku, badacze nadal witani byli z radością i chętnie przyjmowani w domach. Witającymi byli już jednak bardzo często informatorzy, którzy w dorosłe życie weszli po drugiej wojnie światowej, uczyli się lub pracowali w mieście, a kontakt z miejską kulturą i ogólnopolską kulturą masową wpłynął na ich ocenę kultury wsi. Po latach odcinania się mieszkańców Rzeszowszczyzny od wiejskiej kultury, wstydzienia się jej i kojarzenia z biedą, informatorzy różnili się od tych, którzy przyjmowali F. Kotulę.

Widziałam to sama: ludzie usiłowali na wszelkie możliwe sposoby sprawić wrażenie, że ludzie tutaj mieszkający z kosmosu przyszli. Tu nie było żadnych tradycji – i tyle. I to też miało znaczący wpływ na jakość wywiadów i ich rodzaj. Gdy się szło w teren, trzeba było mieć cały czas z tyłu głowy tę informację, że oni bardzo chcą rozmawiać, bardzo chcą coś powiedzieć, ale przez lata odcięcia się od swoich własnych tradycji i starania się, by nic o nich nie wiedzieć, konfabulowali. Opowiadali to, co wydawało im się, że ktoś chciałby usłyszeć. Musieliśmy pamiętać o tej konfabulacji, która była nieodzowna. Ludzie, posłuchawszy programów, obejrzawszy występy Mazowsza i Śląska, do takiej stylizowanej „wspaniałej” kultury chłopskiej chętnie się odwoływali. Wywiady musieliśmy weryfikować. Zawsze trzeba było w danej miejscowości zrobić dwa-trzy wywiady na ten sam temat i uzyskiwaliśmy wtedy mniej więcej jakąś wypadkową, w co można było ewentualnie uwierzyć⁵ – wspomina lata 80. i 90. dr Jolanta Dragan, pracownik MKL w Kolbuszowej.

Taka sytuacja, jeśli chodzi o prowadzenie badań terenowych na interesującym nas obszarze, trwała do lat dwutysięcznych, kiedy wieś zaczęła przechodzić kolejną falę przemian gospodarczych i społecznych. Razem ze społecznością wsi zmieniły się także realia pracy w terenie.

Współczesne problemy związane z prowadzeniem etnograficznych badań terenowych –doświadczenia z terenu

Najważniejszą kwestią w prowadzeniu badań etnograficznych jest nawiązanie kontaktu z terenem. „Większość teoretyków badań terenowych podkreśla, że częstokroć całe powodzenie badań zależy od tego, czy pierwsze kontakty z badanym środowiskiem ułożą się pomyślnie, czy wytworzy się atmosfera obopólnego zaufania” (Kopczyńska-Jaworska 1971: 180). Zdobycie zaufania i sympatii rozmówcy jest jedną z najbardziej istotnych kwestii. Podczas wywiadu powinien on czuć się swobodnie. Przede wszystkim osoba, z którą przeprowadza się wywiad, musi wyrazić zgodę na odbycie rozmowy i jej nagranie. To jak ważna jest świadoma zgoda od dawna podkreślali już praktycy pracy badawczej (zob. Kopczyńska-Jaworska 1971; Atkinson, Hammerslay 2000). Zgoda ta wyrażana była ustnie.

W maju 2018 roku weszło w życie unijne rozporządzenie o ochronie danych osobowych RODO⁶. Od tego czasu idący w teren badacz zobowiązany jest uzyskać pisemną zgodę rozmówcy na nagranie wypowiedzi, wykorzystanie jej do badań, a także publikację i archiwizację (Majewska-Tworek, Śleziak, Tworek, Zaśko-Zielińska 2020: 79). Dokumenty zawierające te zgody stanowią najczęściej plik kartek A4 zadrukowanych różnymi formułkami napisanymi językiem prawniczym. Jeżeli prowadzony jest wywiad zbiorowy, takie dokumenty powinny zostać podpisane z każdą osobą biorącą udział w wywiadzie. Etnograf w pewien sposób zamienia się w urzędnika z teczką pełną dokumentów. Niestety, jak pokazuje doświadczenie badaczy związanych z MKL z kilku ostatnich lat, działa to odstraszańco na potencjalnych rozmówców. W obecnym świecie, w którym pełno jest doniesień medialnych o różnego rodzaju oszustwach czy wyłudzeniu danych

⁵ Wywiad przeprowadzony na potrzeby niniejszego tekstu.

⁶ <https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WDU20180001000/U/D20181000Lj.pdf> [dostęp: 27.06.2023].

osobowych, rozmówcy podejrzliwie patrzą na formularze, w jakich takie właśnie dane muszą podać, i które muszą podpisać. Wpływa to na zwiększenie dystansu społecznego pomiędzy badaczem a rozmówcą. Moment podpisywania dokumentów powoduje także dyskomfort u badacza, który zaczyna czuć się jak urzędnik państwowy. Istotną kwestią jest także język użyty w przygotowanych do podpisania formularzach. Treść powinna być napisana prostym językiem, zrozumiałym dla osoby, która ma te dokumenty podpisać (Majewska-Tworek, Śleziak, Tworek, Zaśko-Zielińska 2020: 79).

Rozmówcy, którzy w jakikolwiek sposób związani są z działalnością różnego rodzaju instytucji (pracownicy ośrodków kultury, członkowie Kół Gospodyń Wiejskich, zespołów obrzędowych i tanecznych, itp.), zdają sobie sprawę z obowiązujących przepisów i z reguły nie mają problemu z podpisaniem wymaganych zgód i oświadczeń. Inaczej jest w przypadku osób, które nie są w żaden sposób związane z różnego rodzaju instytucjonalną działalnością, ale są depozytariuszami wiedzy na interesujący badacza temat. Często są to osoby w podeszłym wieku, nieraz urodzone jeszcze przed II wojną światową, bywa że mieszkające samotnie. W takich przypadkach bywają sytuacje badawcze, w których wyciągnięcie wymaganych dokumentów mogłoby przekreślić szanse na przeprowadzenie wywiadu. Nieraz zdarza się, że takie osoby opowiadają, że zostały oszukane lub próbowano oszukać ich tzw. metodą na wnuczka. Bywa także, że mieszkańcy danej miejscowości pytani o to, z kim warto byłoby porozmawiać, wskazują kogoś, zaznaczając przy tym, że niedawno został oszukany i wyłudzone od tej osoby pieniądze i sugerują, że lepiej do takiej osoby nie iść.

W sytuacjach, w których badacz uzna, że lepiej nie wyciągać wymaganych dokumentów, w Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej przyjęto zasadę nagrania na dyktafon ustanej zgody na wykorzystanie danych osobowych, w takiej sytuacji nagrana zgoda uważana jest za prawnie wiążącą. Bywa także, że rozmówca wyraża ustną zgodę, ale dokumentów woli nie podpisywać – wtedy też wystarczy nagranie zgody.

Spory wpływ na to, czy dana osoba podpisze wymagane dokumenty ma także rodzina rozmówcy. Z reguły zachęcają oni rozmówców, aby nie bali się podpisać, ale zdarzają się sytuacje, kiedy to właśnie członkowie rodziny mocno komplikują sprawę. Jedna z badaczek zetknęła się z sytuacją, kiedy informatorka wyraziła ustną zgodę, która została nagrana, ale następnego dnia do Muzeum zadzwoniła osoba z jej rodziny z oskarżeniami o oszustwo i groźbą zgłoszenia sprawy na policję – domagała się skasowania wywiadu. Inny przykład ingerencji rodziny to wywiad, którego rozmówca udzielił bardzo chętnie, nie miał oporów przed podpisaniem dokumentów, ale w momencie podpisywania formularzy wkroczyła jego żona, zabraniając mu podpisania czegokolwiek. Badacze terenowi stosują dwie „szkoły” podpisywania formularzy. Część z nich dopełnia formalności na samym początku rozmowy, licząc się z możliwością odmowy i zaprzepaszczenia szansy na wywiad, z kolei inni po uzyskaniu ustnej zgody prowadzą wywiad, a dokumenty wyciągają na koniec spotkania – wtedy rozmówca jest już mniej spięty, atmosfera jest luźniejsza i istnieje większa szansa na podpisanie wymaganych dokumentów.



Fot. 2. Podpisywanie zgody na wykorzystanie wizerunku na potrzeby filmu, Kolbuszowa Górna, 2014, fot. W. Dragan

Uzyskiwanie zgody w projektach realizowanych przez Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej

Jak wspomniano, pierwszy duży projekt badawczy dofinansowany ze źródeł zewnętrznych realizowany przez Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej to Źródła kultury ludowej Puszczy Sandomierskiej. Podczas realizacji tych badań nie trzeba było podpisywać żadnych oświadczeń, wystarczyła wyrażona przez rozmówcę ustnie zgoda. Dobrą okazją do nawiązaniu kontaktu było zagadnięcie przechodnia, rowerzysty, osoby pracującej w polu. Często zapytanie o drogę czy o kapliczki znajdujące się w danej miejscowości stanowiło dobry pretekst do nawiązania rozmowy. Jeśli rozmówca wyraził chęć, wyciągano dyktafon i prowadzono wywiad. Właściwie można to było zrobić gdziekolwiek, co obrazują dołączone do wywiadów fotografie, na których uchwycono moment rozmowy prowadzonej w polu czy na progu domu. Nie podpisywano żadnych umów ani oświadczeń.

Przy kolejnych projektach zalecane było już, w miarę możliwości, podpisywanie zgód lub nagranie zgody, ale w praktyce wyglądało to różnie. W ostatnim etapie badań etnograficznych realizowanych w ramach projektu *Folklor Rzeszowiaków – obraz przemian* (2014–2016), niektórzy badacze nagrywali na dyktafon wyrażone ustanie zgody. W następnym projekcie badawczym *Dziedzictwo kulinarne mieszkańców dawnej Puszczy Sandomierskiej* (2016–2017) nagranie wyrażonej przez rozmówcę zgody na wykorzystanie danych osobowych i informacji uzyskanych podczas wywiadu było już obligatoryjne – w opracowaniu wywiadu należało podać czas, w którym rozmówca wyraża zgodę. Przy dwóch ostatnich projektach: *Kołodowanie na Rzeszowszczyźnie* (2018–2019) oraz *Las w życiu i kulturze mieszkańców Rzeszowszczyzny* (2021–2023) wymagano podpisania formularzy zgód⁷. Gdyby z jakichś względów nie było to możliwe, to należało nagrać zgodę na dyktafon i w opracowaniu wywiadu podać czas, w którym zgoda została wyrażona.

W związku ze zwiększonym sformalizowaniem badań terenowych widać, że coraz trudniej jest przeprowadzić swobodny, naturalny wywiad z przypadkowo napotkaną osobą. Przy dwóch pierwszych projektach zdarzało się, że badacz szedł w teren i na miejscu szukał informatorów. Organizowano wtedy także obozy badawcze, które trwały kilka dni. W tym czasie badacze starali się nawiązać kontakt z badanym środowiskiem i przeprowadzić jak najwięcej wywiadów. Następne projekty podzielone były na sezony badawcze i badacze już indywidualnie umawiali się na badania w wybranym przez siebie momencie.



Fot. 3. Wywiad z członkinią Zespołu Obrzędowego „Lasowiaczki” z Baranowa Sandomierskiego, 2016, fot. J. Radwański

⁷ W badaniach realizowanych przez Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej wymagane jest podpisanie następujących dokumentów: oświadczenie o wyrażeniu zgody na wykorzystanie wizerunku, oświadczenie woli o przetwarzaniu danych osobowych oraz umowa licencyjna. Pracownicy MKL w Kolbuszowej współpracują także przy projektach badawczych z innymi instytucjami kultury z naszego regionu – każda instytucja ma swoje wzory zgód.

„Profesjonalni” informatorzy

W związku ze opisanymi wyżej przemianami warunków pracy badawczej, obecnie przed udaniem się w teren badacze kontaktują się zazwyczaj z lokalnym ośrodkiem kultury, sołtysem, Kołem Gospodyń Wiejskich czy księdzem. Celem tego jest dowiedzenie się, z kim w danej miejscowości można by przeprowadzić wywiad, aby potem wystosować prośbę o zaaranżowanie takiego spotkania. Jest to niekwestionowana pomoc – pośrednik, który dobrze zna teren i jest w nim osobą rozpoznawalną, wprowadzając badacza do lokalnego środowiska zapewnia mu niejako kredyt zaufania, dzięki czemu badacz staje się mniej „obcy” dla osoby, z którą ma przeprowadzić wywiad. Należy przy tym pamiętać, że osoby, do których zwraca się badacz w celu uzyskania pomocy w doborze potencjalnych informatorów w pewny sposób mogą mieć wpływ na kształt i przebieg badań (Atkinson, Hammersley, 2000: 84).

Badacze często są odsyłani do „profesjonalnych informatorów”. Z reguły są to osoby bardzo zasłużone dla lokalnej społeczności i kultury, dysponujący dużą wiedzą na różne tematy. Niejednokrotnie takie osoby udzieliły już wielu wywiadów, zarówno etnografom, ale także dziennikarzom, bywają to osoby medialne. Zdarza się, że to oni narzucają temat rozmowy, czasami odnosi się także wrażenie, że mówią to, co uważają, że badacz chciałby usłyszeć. Oczywiście nie należy kwestionować wartości takich wywiadów, ale każdy badacz, który doświadczył terenu wie, że czasami najciekawsze informacje pozyskuje się od osób, których nikt w okolicy nie poleciłby do rozmowy. Korzystając z kontaktów poleconych przez lokalnych pośredników coraz trudniej do takich właśnie osób trafić – a jeśli już uda się trafić, to ze względu na biurokratyzowanie badań terenowych trudnym zadaniem bywa przezwyciężenie ich podejrzliwości i niechęci do podpisywania wymaganych dokumentów.

Pandemia a prowadzenie badań terenowych

W ostatnim czasie na prowadzenie etnograficznych badań terenowych wpływ miała także pandemia. W tym szczególnym okresie, w miarę możliwości, prowadzono w Muzeum Kultury Ludowej badania terenowe, zarówno w ramach projektów, jak i bieżącej pracy muzealnej.

W wywiadzie etnograficznym bardzo ważna jest interakcja pomiędzy badaczem a rozmówcą. Istotna jest mimika, gestykulacja, mowa ciała. Pandemia zwiększyła dystans społeczny. Noszenie maseczek podczas wywiadu powodowało, że trudniej było dostrzec reakcję rozmówcy na temat, który był poruszany w rozmowie – na przykład, czy wywołuje uśmiech, zakłopotanie, czy niechęć. W czasie jej trwania niektórzy potencjalni rozmówcy odmawiali spotkania lub przesuwali je na porę letnią, kiedy będzie można przeprowadzić je na świeżym powietrzu. Niektórzy dopytywali o szczepienia. W ogóle sama pandemia była tematem, który powracał w rozmowach, czasami rozmówcy wiele czasu poświęcali na wyrażanie swojej opinii o zaistniałej sytuacji, co oczywiście samo w sobie ma dużą wartość badawczą.

W czasie pandemii przeprowadzane były także wywiady w formie online lub telefonicznej. Takie wywiady przedstawiają z reguły niską wartość merytoryczną. W badaniach etnograficznych niezwykle ważna jest interakcja między badaczem a badanym oraz jej kontekst. Bardzo często kanwą dalszej rozmowy są pokazywane przez rozmówcę stare zdjęcia czy różnego rodzaju przedmioty, które mają dla niego wartość sentymentalną. Widząc reakcję rozmówcy na omawiane zagadnienia, podejmuje się decyzje, o czym rozmawiać w dalszej części wywiadu.

Należy także pamiętać, że większość rozmówców to osoby starsze, miewające już problemy ze słuchem, które w małym stopniu posługują się współczesnymi technologiami. Przeprowadzenie z takimi osobami wywiadu online, nawet przy pomocy ich rodziny, może być trudne i powodować u rozmówców dyskomfort i niechęć. Starsi rozmówcy przyzwyczajeni są do bezpośrednich kontaktów, wręcz cierpią na ich brak. W wielu wywiadach pojawia się wątek, w którym narzekają na to, że współcześni ludzie nie spędzają ze sobą już tyle czasu, co kiedyś, a każdy zamyka się w swoim domu przed telewizorem: *Teraz? Siedzi w domu, telewizor. Na przykład dawniej w żniwa, po robocie się umył, pochłapał. Sąsiad do sąsiada bez drogi, zapaliły, pogadały. Teraz nie widać, żeby sąsiady siedziały razem*⁸.

⁸ Archiwum Naukowe Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej: MKL-AE 614/2.



Fot. 4. Wywiad przeprowadzany w czasie pandemii z ostatnim we wsi mieszkańcem chałupy pod strzechą, Widelka, 2021, fot. J. Radwański

Podsumowanie

Prowadzenie badań terenowych to jedna z podstaw działalności muzeów o charakterze etnograficznym. Z badaniami etnograficznymi nierozdzielnie wiążą się kwestie etyki badawczej. Osoba, z którą prowadzony jest wywiad etnograficzny, powinna wyrazić na jego przeprowadzenie świadomą i dobrowolną zgodę⁹. Świadoma zgoda jest kwestią niepodlegającą dyskusji. Ale już liczba dokumentów, które rozmówca obecnie powinien podpisać, wyrażając zgodę na przeprowadzenie wywiadu, wywołuje w środowisku badawczym kontrowersje. Nadmierna biurokratyzacja i wytwarzanie wielu dokumentów przysparza w terenie licznych problemów – zwiększa dystans między rozmówcą a badaczem, wzbudza nieufność i podejrzliwość, „usztynia” sytuację badawczą. Niniejszy artykuł pokazuje, jak na przestrzeni lat zmieniało się podejście rozmówców do badaczy i prowadzonych przez nich badań terenowych na obszarze działania Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej.

Pomimo napotykanych trudności instytucje zajmujące się kulturą ludową powinny prowadzić badania etnograficzne. Jest to kwestia niezwykle ważna, jako że kultura ludowa w Polsce jest żywa i stale się zmienia. Stałe rejestrowanie zjawisk zachodzących w tej dziedzinie jest istotne nie tylko dla zrozumienia zachodzących zjawisk, ale także stanowi cenną pomoc dla przyszłych pokoleń badaczy. Niezależnie od przemian wiejskiej kultury jedną z cech dobrego badacza terenowego jest wyczucie terenu i zamieszkującego go ludzi, zrozumienie i nawiązanie przyjaznej relacji pomimo napotykanych na drodze różnych trudności. Pisał o tym Franciszek Kotula, nieustrudzony badacz Rzeszowszczyzny:

Jeśli jest jakaś moja zasługa, tak w gromadzeniu materiałów, jak i ich opracowywaniu, to tylko dlatego, że nauczyłem się słuchać głosu terenu, rozumieć jego mowy, wyciągnąć z tego odpowiednie wnioski. A to

⁹ Właściwe traktowanie uczestników badań wyraża się już w ich prawie do dobrowolnego i świadomego wyrażenia zgody na udział w badaniu, a także w prawie do odstąpienia od wyrażonej zgody na każdym etapie procedury badawczej, czyli także już po zakończonym nagraniu. Dobrowolna zgoda interlokutora obejmuje zarówno udział w rozmowie, jak i przekazanie nagrania do archiwizacji, jego przechowywanie oraz udostępnienia na ustalonych warunkach (Majewska-Tworek, Śleziak, Tworek, Zaśko-Zielińska 2020: 57).

wcale nie jest trudne, trzeba tylko podchodzić do ziemi jak do matki, z czułością i miłością. I te słowa nie są wyrazem jakiegoś sztucznego patosu, ale prawdziwego uczucia. Zakończę westchnienie nieco w stylu romantyzmu: z terenem trzeba się powiązać istic wieczystymi ślubami. Ale to nie jest równoznaczne z niewolnictwem. Takie małżeństwo musi być wynikiem wyboru i dobrowolnej decyzji. Ale też... „dopóki śmierć nas nie rozłączy” (Kotula 1973: 299).

Streszczenie

Tekst poświęcony jest wpływowi przemian wsi i jej kultury na sposób prowadzenia badań na terenie zamieszkiwanym przez Lasowiaków i Rzeszowiaków, na obszarze działania Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej. Warunki pracy terenowej zmieniły się w ponad pięćdziesięcioletnim okresie działania Muzeum. W latach 60. i 70. badacze penetrowali wieś, której kultura skłaniała ludzi do otwartości, a nawiązanie dialogu nawet z obcym człowiekiem było jednym z wymogów zasad grzeczności. W latach 90. i 2000. wieś na badanym terenie zmieniła się znacząco. Katalizatorem, który przyspieszył zmiany w ostatnich latach, była pandemia COVID-2019 oraz wprowadzenie ustawy RODO, nakładającej na badaczy obowiązek uzyskiwania zgód na przetwarzanie danych osobowych. Przemiany te utrudniły prowadzenie spontanicznych wywiadów terenowych, co zmieniło rodzaj i charakter przeprowadzanych rozmów.

Słowa kluczowe: Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej, badania terenowe, metodologia badań, pandemia, RODO

Bibliografia:

Archiwum Naukowe Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej: MKL-AE 614/2.

Atkinson, P., Hammerslay, M.,

(2000). *Metody badań terenowych* (przeł. S. Dymczyk). Poznań: Zysk i S-ka Wydawnictwo.

Grochola-Szczepanek, H.

(2014). Grzecznościowe zachowania językowe w środowisku wiejskim na przykładzie gwary spiskiej w Polsce, *Jezikoslovni Zapiski*, 20 (1), 175–188.

Hernas, Cz.

(1976). Upadająca kultura. W: F. Kotula, *Znaki przeszłości. Odchodzące ślady zatrzymać w pamięci* (s. 5–22). Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.

Kopczyńska-Jaworska, B.

(1971). *Metodyka etnograficznych badań terenowych*. Warszawa-Łódź: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

Kotula, F.

(1973). Z doświadczeń, pracy i przemysłów regionalisty. *Lud*, r. LVII, 263–300.

(1979). *Muzykanty*. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.

Majewska-Tworek, A., Śleziak, M., Tworek, A., Zaśko-Zielińska, M.

(2020). *Od rozmowy do korpusu, czyli jak zbierać i archiwizować dane mówione*. Wrocław: Uniwersytet Wrocławski.

Netografia:

<https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WDU20180001000/U/D20181000Lj.pdf> [dostęp: 27.06.2023].

Spis ilustracji:

Fot. 1. Wywiad przeprowadzany na progu domu, Kuryłówka, 2008, fot. A. Mazur.

Fot. 2. Podpisywanie zgody na wykorzystanie wizerunku na potrzeby filmu, Kolbuszowa Górna, 2014, fot. W. Dragan.

Fot. 3. Wywiad z członkinią Zespołu Obrzędowego „Lasowiaczki” z Baranowa Sandomierskiego, 2016, fot. J. Radwański.

Fot. 4. Wywiad przeprowadzany w czasie pandemii z ostatnim we wsi mieszkańcem chałupy pod strzechą, Widelka, 2021, fot. J. Radwański.

CZEŚĆ IV.

OPINIE

EKSPOZYCJE ETNOGRAFICZNE – NOTATKI Z TERENU

W poniższym tekście chciałbym zaprezentować Ziemię Lubuską z „etnograficznego lotu ptaka”. Odnosząc się do tytułu zwrócę uwagę na kilka mniej lub bardziej oczywistych ekspozycji etnograficznych, które zostały przygotowane przez Muzeum Etnograficzne w Zielonej Górze-Ochli. Samo określenie ekspozycja ma swój rodowód w języku łacińskim i oznacza pokazanie czegoś, opis, narrację, wyjaśnienie, wytłumaczenie (Korpanty 2001: 267). Ekspozycja jest bardzo zbliżona w znaczeniu do słowa etnografia, które opisuje, przedstawia świat poszczególnych kultur, grup czy zjawisk z perspektywy badacza, przez pryzmat jego zanurzenia w kulturze, wrażliwości, dystansu, wyobraźni.

Nazwa Ziemia Lubuska pochodzi od miejscowości Lubusz, w której w XII w. miała powstać siedziba diecezji katolickiej. Z powodu zawirowań politycznych tak się jednak nie stało. Dziś Lubusz (niem. Lebus), od którego wzięła się nazwa regionu i województwa znajduje się na terenie Republiki Federalnej Niemiec. Ziemia Lubuska położona jest na styku kilku większych regionów historycznych: Wielkopolski, Śląska, Dolnych Łużyc i Brandenburgii. Region ten można określić jako kulturowe pogranicze. Już w późnym średnio-wieczu etnicznie słowiańskie tereny w szybkim tempie zostały zdominowane przez ludność niemieckojęzyczną. Jednak jeszcze pod koniec XIX w. istniały tu enklawy, pojedyncze wioski, w których używano języka słowiańskiego, np. Stary Kisielin pod Zieloną Górą, czy Chyże pod Krosnem Odrzańskim. Po zakończeniu II wojny światowej nastąpiła niemal całkowita wymiana ludności – wysiedlono również słowiańskich Dolnołużyczan, uznając ich za ludność nazbyt zniemczoną i niepolską. Na Ziemię Lubuską przybyli migranci z różnych stron przedwojennej Polski. Bardziej zwarte grupy etnograficzne, które do dziś zachowały swoją odrębność to Górale Bukowińscy zwani także Czadeckimi, Poleszucy, Kresowiaczy, Łemkowie czy Romowie. Odrębność etnograficzna najbardziej widoczna jest w kulturze kulinarnej, szczególnie tej związanej z obrzędowością doroczną. Na uwagę zasługuje jedyna grupa autochtoniczna z tzw. Regionu Kozła. To kilka wsi położonych w okolicach Babimostu, które między I a II wojną światową leżały po niemieckiej stronie granicy. Nazwa Region Kozła pochodzi od charakterystycznych instrumentów kozła białego i czarnego, jest to rodzaj dud napędzanych skórzanym miechem, trzymanym pod pachą. Ten mikroregion cechuje bogactwo nadal żywej kultury tradycyjnej. W 2022 roku Stowarzyszenie Akademia Tradycji było inicjatorem przeprowadzenia badań etnograficznych w Regionie Kozła, które prezentowane są na stronie internetowej wregioniekozla.pl.

Innym spojrzeniem na etnografię Ziemi Lubuskiej jest poszukiwanie współczesnych wyróżników charakterystycznych dla tego regionu. Bliskość niemieckiej granicy zdeterminowała kilka czynników kulturowych, o czym w dalszej części tekstu. Jest to najbardziej zalesione województwo w Polsce. Dominują tu uprawy leśne, głównie sosna. Lubuskie jest największym skupiskiem robinii akacjowej, która została sprowadzona tu w XIX w. będąc świetnym materiałem na paliki prowadzące winorośl. Akacja dobrze utrzymuje strome brzegi winnicy. Jest jednak gatunkiem inwazyjnym. Omawiany obszar jest jedynym historycznym rejonem winiarskim w naszym kraju. Od co najmniej dekady obserwowany jest renesans kultury winiarskiej w całym regionie. W Muzeum Etnograficznym w Zielonej Górze-Ochli możemy zobaczyć ekspozycję winiarską prezentowaną w osiemnastowiecznej wieży winiarskiej z Budachowa, z archaicznym typem winnicy palikowej obok. Kilka słów należy zamieścić także na temat lubuskiego fenomenu żuźlowego. Jak żadna inna dyscyplina sportowa porywa ona rzesze Lubuszan, tak z północy jak i z południa regionu. Toczy się to wokół „świętej wojny” między dwoma stolicami – wojewódzkim Gorzowem Wielkopolskim i samorządową Zieloną

Górą. Wracając do kwestii granicy niemieckiej to w latach 90. XX w. mocno odcisnęła ona swoje piętno na szmuglowaniu tańszych wyrobów z naszego kraju oraz na złodziejskich wypadach zwanych jumą. Nazwa wzięła się od pociągu, który wyjeżdżał do naszych zachodnich sąsiadów o godzinie dwunastej w południe z Zielonej Góry. Duże zapotrzebowanie na rzeźby ogrodowe z masy solnej i tworzywa sztucznego, uczyniło z lubuskiego zagłębie krasnali ogrodowych. W Nowej Soli z inicjatywy producentów powstał Park Krasnala – rodzaj parku rozrywki z Największym Krasnalem Ogrodowym na świecie.

Najważniejszym i najbardziej oczywistym miejscem w regionie, gdzie prezentowane są ekspozycje etnograficzne jest Muzeum Etnograficzne w Zielonej Górze – Ochli. Są tu cztery główne sektory budownictwa tradycyjnego z regionów: Dolne Łużyce, Wielkopolska, Dolny Śląsk oraz zagroda z Bukowiny Rumuńskiej. Ważnym elementem ekspozycyjnym są przejawy kresowej kultury materialnej i niematerialnej. Dominującym typem ekspozycji w muzeum jest etnografia historyczna rozumiana jako „(...) dyscyplina prowadząca studia nad dziejami ludów i kultur przy zastosowaniu konceptualnego podejścia antropologicznego względem źródeł historycznych analizowanych zgodnie z wymaganiami warsztatu historycznego konfrontowanych w toku badań ze źródłami archeologicznymi, etnograficznymi i wszelkimi innymi danymi przydatnymi do rekonstrukcji przeszłości kulturowej” (Posern-Zieliński 1987: 91–92). Zabytki kultury niematerialnej zaaranżowane w formie naśladującej życie codzienne oddają *mentalité*, czyli nawyki mentalne, powszechnie żywione przekonaniami, stereotypami o świecie, człowieku i życiu (Polasik 2007: 18). Charakterystycznym zabiegiem jest na przykład zdejmowanie z ekspozycji narzędzi w okresie świątecznym. W działalności naukowej i popularyzatorskiej Muzeum Etnograficznego w Zielonej Górze-Ochli etnografia historyczna płynnie przechodzi w klasyczną etnografię. Za przykład podam projekt badawczy realizowany w 2016 roku przez muzeum pt. „Dom i zagroda”, w którym poprzez wywiady etnograficzne oraz materiał historyczny przedstawiono pejzaż kulturowy regionu lubuskiego związany z domem rodzinnym różnych grup etnograficznych. Innym przykładem badań etnograficznych jest opis wybranych zespołów folklorystycznych z terenu województwa lubuskiego, które zasadniczo można podzielić na dwa typy: pierwszy to te kultywujące odrębność etnograficzną w repertuarze, instrumentarium, stroju i drugie to takie, które tworzą nową, sfolkloryzowaną rzeczywistość.

Specyficznym rodzajem ekspozycji w Muzeum Etnograficznym w Zielonej Górze-Ochli jest pewna interpretacja na temat istniejących jeszcze lub nieistniejących już w terenie zabytków. Dochodzi tu do tworzenia pewnej imitacji – symulakrum. Ekspozycja muzealna staje się dekoracją, która ma zabrać widza w świat sielankowego świata dawnej wsi. Tradycyjne wypełnienie konstrukcji szkieletowej w postaci glinianego szachulca czy wypalanej cegły zastępowane jest betonowym bloczkiem, kamienna rzeźba w rekonstrukcji wykonana jest z masy solnej i tworzywa sztucznego. Niesie to za sobą dwa zagrożenia. Jedno to porzucenie przez muzeum misji pozyskiwania i ratowania cennych, istniejących w terenie obiektów. Drugie to robienie z muzeum parku rozrywki.

Ekspozycje etnograficzne w działalności muzealnej wydają się być możliwym i bardzo wskazanym kierunkiem. Nie jest to jednak oczywista i akceptowana przez wszystkich droga. Zagrożeniem może być tu komercjalizacja i upolitycznienie muzeów. Warto szukać tropów etnograficznych w miejscach pokrewnych do muzeów, jak galeria sztuki współczesnej i innych, jak witryna internetowa, park tematyczny.

Streszczenie

Prezentacja Ziemi Lubuskiej z „etnograficznego lotu ptaka”, skupiająca się na opisie działalności ekspozycyjnej realizowanej w Muzeum Etnograficznym.

Słowa klucze: lubuskie, etnografia, ekspozycja, muzeum

Bibliografia:

Korpanty, J. (red.)

(2001). *Mały słownik łacińsko-polski*, Warszawa: Wydawnictwo Szkolne PWN.

Posern-Zieliński, A.

(1987). *Etnohistoria*, w: Z. Staszczak (red.), *Słownik etnologiczny. Terminy ogólne*, Warszawa–Poznań: Wydawnictwo PWN, s. 91–94.

Polasik, K.

(2007) *Antropologiczny rekonesans historyka. Szkice z antropologii historycznej*, Bydgoszcz: Oficyna Wydawnicza Epigram.

Baudrillard, J.

(2005). *Symulakry i symulacja*, tłum. S. Królak, Warszawa: Sic!

Danak, D. (red.)

(2016). *Dom w lubuskim pejzażu kulturowym*, Ochla: Muzeum Etnograficzne w Zielonej Górze z siedzibą w Ochli.

Danak, D., Śmigielski, W.

(2017). *Rozczzerwona Kalina – pieśń i poezja na Ziemi Lubuskiej*, Zielona Góra: Muzeum Etnograficzne.

