

II. POGLĄDY I OPINIE

SKANSENOWSKIE DÉJÀ VU

Skansen to „stare chałupy”. Taka jest figura potocznego myślenia o tej chyba najbardziej charakterystycznej formie muzealnictwa, której początki sięgają Skandynawii u schyłku ubiegłego stulecia. Koniec dziewiętnastego wieku przyniósł rewelacyjną jak na owe czasy ideę ekspozycji budownictwa wiejskiego z naturalnym wyposażeniem w postaci różnorodnych urządzeń i sprzętów. Została ona zmaterializowana 11 października 1891 roku. Wówczas to w Sztokholmie, na wyspie Djurgården, dokonano otwarcia muzeum. Tam bowiem udało się A. Hazeliusowi, autorowi pomysłu, pozyskać 1,5 ha gruntu stanowiącego zalążek muzeum nowego typu. Obszar ten obejmował dawne fortyfikacje, a w języku szwedzkim słowo „szaniec” brzmi *skansen*. Określenie to przyłgnęło do nowo otwartego muzeum. Termin ten używany szczególnie powszechnie w Polsce ma synonimiczne określenia typu: muzeum na wolnym powietrzu, muzeum pod odkrytym niebem, muzeum budownictwa ludowego, park etnograficzny czy też muzeum wsi.

Minęło sto lat i dzisiaj muzeum na wolnym powietrzu przedstawia wystawę stworzoną z typowych i zabytkowych przykładów dawnego budownictwa ludowego mieszkalnego, gospodarczego i społecznego uzupełnionego formami tzw. małej architektury, budownictwa sakralnego oraz warsztatów rzemieślniczych i wiejskich urządzeń przemysłowych mających odpowiednie wyposażenie wewnątrz. W muzeum skansenowskim prowadzi się również uprawę ogrodów, pól wydzielonych poza strefą zabudowy, poletek między obiektami a także różnego rodzaju drzew i krzewów powiązanych z rodzajem krajobrazu i typem gospodarki. Spotkać można również, jednak mocno ograniczoną w swojej postaci, hodowlę zwierząt domowych. Oczywiście, ta skrócona siłą rzeczy charakterystyka jest regulowana poprzez specyficzne cechy zabudowy każdego muzeum. Wyróżnia się bowiem dwa podstawowe rodzaje muzeów na wolnym powietrzu. Syntetycznie rzecz ujmując, te o swobodnej zabudowie to muzea typu parkowego przeważnie dysponujące niezbyt dużymi terenami ekspozycyjnymi oraz biegunowo różne – duże muzea typu wieś, których sedno tkwi w odtworzeniu konkretnego, regionalnego układu przestrzennego.

Istota ekspozycji skansenowskiej polega na ochronie zabytków powiązanej strukturalnie z różnymi innymi elementami, stanowiącymi o celowości funkcjonowania muzeów na wolnym powietrzu. Wspomniana specyfika każdego muzeum skansenowskiego określa rodzaj przedstawianej przeszłości. Mam na myśli przede wszystkim odtworzenie, dalej stworzenie, niekiedy nawet zachowanie przeszłości. Generalnie należy stwierdzić, iż chodzi przede wszystkim o odtworzenie konkretnej, ale już odchodzącej (odeszłej?) w niebyt rzeczywi-

stości. Pokazanie obrazu kultury widzianej przez pryzmat selektywnego pojęcia „tradycyjna kultura ludowa” z jej odwiecznym podziałem na kulturę materialną, społeczną i duchową prowadzi do przedstawienia modelu wypełnionego archaicznymi treściami w rodzaju np. „tradycyjne budownictwo ludowe” lub „tradycyjne młynarstwo ludowe”. Pojęcia takie, zwłaszcza to pierwsze, należą *ex definitione* do kanonu etnografii. Przymiotnik „tradycyjne” odnoszony jest przede wszystkim do okresu rozciągającego się od roku 1939 w przeszłość.

Tworzenie rzeczywistości skansenowskiej polega na translokacji do muzeum obiektów występujących na określonym terytorium a odróżniających się szczegółami konstrukcyjnymi i materiałami budowlanymi. Demontaż przemieszczanego zabytku stwarza jedyną i niepowtarzalną szansę dostrzeżenia niewidocznych na zewnątrz konstrukcyjnych przeróbek i przekształceń, ewolucji w podziale wnętrza, dobudowy różnych pomieszczeń w trakcie użytkowania budynku, a także zmian materiału, jakie miały miejsce w przeszłości. Można zatem odtworzyć pierwotną konstrukcję, kształt i formę oraz materiał budowlany. W skansenie poszczególne obiekty eksponowane są bądź jako budynki wolno stojące lub tworzące zagrody zróżnicowane typologicznie, chronologicznie, społecznie. Siłą rzeczy jest więc to zwrot w kierunku zanikających i zamierających elementów środowiska kulturowego, postrzeganych w optyce „wczoraj”. W ekspozycjach na wolnym powietrzu przeważają bowiem budynki pochodzące przede wszystkim z XIX w., w zdecydowanie mniejszym stopniu z wieków wcześniejszych.

Nie dotykając całego, ogromnego wręcz, kompleksu wielorakich problemów związanych z ekspozycją w skansenie przyjrzymy się tylko najważniejszym. Już sam fakt typowania lokalizacji budynków na terenie muzeum pozbawiony jest wszelkich czynników magiczno-obrzędowych, występujących w dawnej kulturze wsi. Mam tu na myśli skupienie się wyłącznie na pragmatyzmie. Jego zakres obejmuje chociażby już istniejącą zabudowę, zastrzewienie czy też obszar skansenu. Pominięty jest zaś cały system religijnej klasyfikacji terenu – jego pozytywnych bądź ujemnych wartości. W kulturze typu ludowego nie istniała przecież przestrzeń obojętna. Mogła być pozytywna, bezpieczna dla człowieka, albo też negatywna – zamieszкана przez złe moce, z którymi kontakt groził wszelkimi konsekwencjami. W rzeczywistości skansenowskiej nie występują więc żadne praktyki magiczne pozwalające dokonać odpowiedniego wyboru miejsca pod budowę.

Zgodnie z regułami myślenia mitycznego przy podejmowaniu wszelkiej działalności pozytywnej, a za taką uchodzi niewątpliwie proces budowania, należało uwzględnić czas w jakim ową działalność podejmowano. Jednak i ta podstawowa, obok przestrzeni, kategoria kultury nie znajduje odbicia przy tworzeniu ekspozycji. Jako reminiscencja dawnych struktur symbolicznych pozostały działania związane z zakończeniem czynności budowlanych. Mam

na myśli przede wszystkim przywiązanie wianka (niekoniecznie ze święconych ziół) do krokwi i przygotowanie poczęstunku dla budujących. To chyba jedyny zwyczaj, jaki zachował się w naszej codziennej praktyce. Wprawdzie mocno okrojony, ale za to suto polewany.

Skoro brak jest działań zmierzających do rekonstrukcji struktury symbolicznej warto chyba postawić pytanie dlaczego tak się dzieje? Otóż odpowiedź winna zwrócić naszą uwagę na dwa aspekty. Pierwszy wskazuje, iż jeszcze w dalszym ciągu w ramach eksploracji terenowych dominują zagadnienia związane z „tradycyjną kulturą materialną”. Prowadzona jest dokumentacja zawierająca morfologiczne opisy rzeczy i zjawisk najprostszych, aż po rozwój technik ludowych dzisiaj już nie funkcjonujących, a przynajmniej zanikających. Niewątpliwie należy zgodzić się z tezą, iż „Nadal ważniejsza jest mitologiczna już wręcz «kulturotwórcza rola terenu» niż jakaś tam debata nie odwołująca się wprost do doświadczeń terenowych” (Burszta, Piątkowski, 1994, s. 55). W trakcie owych badań uzyskujemy wtórne racjonalizacje – mechanizm charakterystyczny dla świadomości mitycznej, wykazujący przydatność adaptacji elementów modelu funkcjonującego w przeszłości do potrzeb teraźniejszości, a więc i do tworzenia ekspozycji skansenowskiej.

Drugi aspekt należy potraktować nieco szerzej. Otóż określa on w sposób realistyczny hierarchię wartości oraz preferencje poszczególnych autorów realizujących ekspozycję skansenowską, czy to w zakresie architektury, czy też w ramach wystroju wnętrza poszczególnych obiektów. Takie a nie inne widzenie zdarzenia, jakim niewątpliwie jest ta bardzo szczególna przecież wystawa, wynika z przyjętej optyki postrzegania przedmiotu badań. Przez wiele dziesiątek lat, a z osobistych doświadczeń wiem, że również obecnie w muzeach etnograficznych dominowała i nadal dominuje etnograficzna wersja badań kultury kojarzonej, czy wręcz utożsamianej jednoznacznie z kulturą wsi polskiej. Praktyka dowodzi, iż wytworzył się pewien ogólnie przyjęty model empirycznej rzeczywistości kultury wsi polskiej, zwany powszechnie „chłopską kulturą tradycyjną”, czy też wymiennie „tradycyjną kulturą ludową”.

Cz. Robotycki definiuje to pojęcie w sposób następujący: „Typ gospodarki i izolacja przestrzenna decydowały o samowystarczalności i stanie technicznym gospodarstwa. Rodzaj grupy, jaką tworzyła wieś, uformował autorytety oraz podstawowy sposób przekazu kulturowego, to z kolei ukształtowało światopogląd, folklor i regionalne odrębności. Szeroko rozumiany folklor, to jest obrzędy, wierzenia, wiedza, twórczość, w tym ciągu rozumowania wywodzi się genetycznie z pogańsko-słowiańskiej przeszłości, wpływów grecko-rzymskich i chrześcijańskich” (1992, s. 16).

Owo pojęcie należy bez wątplenia do podstawowych w etnografii. Jako figura myślenia o ludowości „chłopska kultura tradycyjna” przekształciła się w pojęcie paradygmatyczne. Na taki charakter „składa się zbiór przekonań i sądów wypowiedzianych przez badaczy, które w pewnym uogólnieniu można

przedstawić jako powszechną świadomość, że skumulowane w modelu tezy o kulturze chłopskiej są adekwatnym obrazem i wyjaśnieniem zjawiska. Towarzyszy temu przeświadczenie o możliwościach bezpośredniego przełożenia modelowego obrazu na rzeczywistość empiryczną” (Robotycki, 1991, s. 9).

Rzeczony model porządkuje ową rzeczywistość i opisuje syndrom zjawisk w przekroju czasowym: przełom XIX i XX wieku do lat drugiej wojny światowej, czyli czasu stanowiącego jeszcze nadal typowy wyznacznik pozyskiwania muzealnych zbiorów w duchu wspomnianego paradygmatu. Jego nadużywanie doprowadziło do mitologizacji kultury chłopskiej. Analizowali to zjawisko Cz. Robotycki i S. Węglarz. Uważają oni, iż ów mechanizm polega na zastępowaniu wartości faktami: następuje interpretacja faktów w imię określonych wartości oraz włączenie w tezy o przedmiocie badań kompleksowych wizji świata i funkcjonującego w nim człowieka, które to wizje nie wynikają z analiz badacza, lecz stanowią jego pierwotne przekonanie (1983, s. 4).

Warto również pamiętać o zbyt wyidealizowanym obrazie kultury ludowej, wpisanym w uniwersum kultury narodowej. Doprowadziło to do apoteozy fragmentów tej kultury poprzez uznanie jako źródła różnorodnej inspiracji, autentycznego charakteru i wartości moralnych. Równocześnie jednak kultura ludowa to przejaw zabobonów i zacofania, czyli dwu najpotężniejszych stron modelu życia: symbolicznego i materialnego.

Wytworzone w ten sposób „krzywe zwierciadło” wypacza historyczność zjawisk z obszaru kultury wsi w imię użyteczności przyjętego rozwiązania modelowego. Przedmiot eksploracji badawczych odszedł w przeszłość, stał się rzeczywistością historyczną, a mimo to różne fakty o niejednolitej proveniencji w czasie i przestrzeni są nadal analizowane zgodnie z rzeczoną „tradycyjną kulturą chłopską”. To jeden ze zgubnych skutków mitologizacji. Inny, zacytuje go dokładnie, „ma wpływ na optykę analizowania kultury warstwy chłopskiej w dobie dzisiejszej, w tym – co najważniejsze – jej sfery świadomościowej” (Burszta, 1992, s. 189).

Typowość i reprezentatywność to dwie podstawowe wartości, które decydują o wyborze reliktu dawnego budownictwa wiejskiego do translokacji na ekspozycję skansenowską. Te właściwości oraz kilka zupełnie archaicznych cech spowodowało pozyskanie np. wiatraka z Wójtówki na Kujawach jako elementu ekspozycji toruńskiego parku etnograficznego. Mówiąc archaicznych, mam na uwadze cechy typowe dla starych młynów wietrznych. Natomiast w żadnej mierze nie można mówić o przestarzałej technice. Mechanizmy i zasady działania występujące w tym wiatraku są doskonałym przykładem rozwoju młynarskiej myśli technicznej na wsi przełomu XIX i XX wieku. Sama sylwetka budynku wywołuje imponujące i niesamowite wręcz wrażenie. Wiatrak jest zaś ezoterycznym warsztatem pracy człowieka, którego status lokował na wyżynach społecznej hierarchii, przynajmniej w pewnych okresach dziejów młynarstwa. Innym walorem sankcjonującym wybór tego konkretnego wiatra-

ka, podobnie jak i młyna wodnego ze Strzyg na ziemi dobrzyńskiej, była funkcja dydaktyczna, którą można uznać za „instruktażowość i swoistą depersonalizację” (Michera, 1994, s. 82) wynikającą z odpowiedniego – dobrego stanu zachowania. Ułatwiało to realizację idei twórców ekspozycji, aby zwiedzający wczuł się w atmosferę i utożsamił się, a nawet przeniósł w przeszłość dla przybliżenia zasad procesu przemiału w starych młynach, a jednocześnie by kojarzyło się to ze wspomnianą typowością, przykładem warsztatu a nie jego unikalnością. Ekspozycja jest starannie przemyślana, charakteryzuje ją historyczna dokładność, poczucie dystansu czasowego oraz duża wyobraźnia dydaktyczna. Wszystko bowiem powinno być jak w rzeczywistości, chociaż rzeczywistością w tym przypadku jest fantazja.

A pamiętać należy, iż każdy zabytek architektury wiejskiej znajdujący się w skansenie można traktować jako znak. Translokacja do parku etnograficznego, co jest równoznaczne z uratowaniem i zachowaniem budynku, to zejście się zarówno funkcji budynku jak i ilustracja kontekstu kulturowego, z którego zostaje usunięty. W zachowanej chałupie, wiatraku, kuźni dostrzegamy znak dawnej architektury wiejskiej, dawnej techniki ciesielskiej, dekarńskiej, murarskiej, dostrzegamy znak dawnej organizacji przestrzeni mieszkalnej, struktury społeczności lokalnej czy też zróżnicowania ekonomicznego. Widzimy w nim dawność, reprezentatywność, a nawet świadectwo epoki – są więc to znane nam już podstawy kwalifikujące budynek do przemieszczenia do skansenu. Każdy budynek wzniesiony dawniej na wsi był znakiem fundatora, cieśli i jego możliwości technicznych. Zazwyczaj mieścił się w typie charakterystycznym dla regionu i twórca budując naśladował wzory niekoniecznie znając ich pochodzenie i uzasadnienie. Taki był po prostu obowiązujący stan wiedzy. Warto też zauważyć, a sprawa ta dotyczy przede wszystkim budownictwa sakralnego, iż już w założeniach obiekty te miały pełnić nie tylko funkcje użytkowe, ale były również znakiem Boga, wszechświata, nieba. I takim też znakiem pozostał kościół, a nawet kapliczka i krzyż przydrożny znajdujący się w skansenie.

W skansenowskim modelu prezentacji zabytków architektury obiekty tworzące ekspozycję są wyabstrahowane ze swego rzeczywistego (nie zawsze komplementarnego) kontekstu społecznego i kulturowego, pozbawione całego systemu wzajemnych powiązań. Traktowane są jako pozornie mało skomplikowane urządzenia przeznaczone do komunikowania informacji dla odbiorcy. Sposoby artykulacji to wypadkowa bardzo wielu czynników, z których ogarniamy tylko część. Ogranicza nas horyzont naszej wiedzy i samowiedzy, notorycznie fragmentaryczny i, na swój sposób, prowizoryczny.

W strukturze ekspozycji pojawia się zjawisko, które można określić mianem teatryzacji. Praktyka ta realizowana jest w wymiarze szczególnym, celowo i podwójnie wydzielonym z rzeczywistości. Po pierwsze przez rodzaj miejsca, specjalnie wznoszone budowle. Po drugie przez wyjęcie z rzeczywistości i umiesz-

czenie w porządku fikcyjnym, wyimaginowanym i w pewnym sensie sakralnym w zestawieniu z potoczną codziennością: pojawiają się we wnętrzach chat np. manekiny odpowiednio odziane w ubiory codzienne lub stroje odświętne. Chcemy bowiem tym obiektom przypisać konotację prawdziwości, muszą zatem wydawać się prawdziwe. „Wszystko jest prawdziwe” oznacza ostatecznie „wszystko jest fałszywe”. Absolutna nierealność jawi się jako rzeczywista obecność.

Warto w tym miejscu zastanowić się nad znaczeniem rekonstrukcji elementów techniczno-użytkowych w ekspozycji pod odkrytym niebem. Wydaje się, iż w rzeczywistości skansenowskiej przywiązuje się zbyt wielką wagę do tego rodzaju działań. Myślę, że u źródeł owych rekonstrukcji tkwi niewątpliwie filozofia hiperrealizmu. Oczywiście, są one w pewien sposób wymuszone prawie całkowitym wytrzebieciem architektury drewnianej, przynajmniej w północnej części naszego kraju. Funkcjonuje więc mit o możliwości zastąpienia każdego oryginału rekonstrukcją lub kopią, *explicite* rekonstrukcja stała się koincydencją dwóch nurtów: podświadomego dążenia do skrupulatnego odtworzenia i procesu mimetycznego.

W praktyce skansenowskiej często stajemy przed pytaniem o celowości i zakresie rekonstrukcji. Moim zdaniem odpowiedzi należy szukać w sferze pozamaterialnych wartości i funkcji zabytku jakim jest niewątpliwie obiekt architektury. Chałupy i budynki przemysłowe, zwłaszcza wiatraki, młyny wodne a także kuźnie naznaczone są licznymi śladami długowieczności i używania, śladami po gwoździach, kołkach, licznymi otarciami i uderzeniami, a więc mikrośladami życia, pozostałością pracy człowieka: jego smutków i radości ześrodkowanych we własnym *orbis interior*.

W tym właśnie nurcie rekonstrukcja objawia likwidację śladów życia budynków, ogromnie przydatnych w odczytywaniu dziejów obiektu, pozbawia właśnie pozamaterialnych wartości i zdecydowanie nie jest już przejawem prawdy. Nie można jednak z niej zrezygnować, chociażby ze względów technicznych czy naukowo-dydaktycznych. Jednakże ten ostatni wymiar doprowadza dość często do poważnych, merytorycznych nadużyć.

Koncepcja rekonstrukcji wyglądu zewnętrznego i wewnętrznego wyposażenia wypełniona ideą fixe o „wzbogaceniu” i „rozszerzeniu” ekspozycyjności obiektu wiedzie w prostej linii do stworzenia przeogromnego pola interpretacyjnego, którego nie sposób wypełnić treściami merytorycznymi będącymi w pełni komunikatywnymi i czytelnymi, a więc posiadającymi walor historyczny i poznawczy. Pojawiają się eksponaty, którym przypisuje się konotację prawdziwości. Powstaje więc ekspozycja rażąca brakiem autentyzmu, w całym tego słowa rozumieniu. O ile można jeszcze w rzeczywistości skansenowskiej zrozumieć i zaakceptować brak pozamaterialnych wartości prezentowanego obiektu, owej duszy każdego budynku, o tyle nie należy godzić się z obrazem przechodzącym w metaforę. Wykształcony widz docenia zręczność rekonstruk-

cji, naiwny ulega emocjonalnej sile przekazu – każdy znajdzie więc coś dla siebie.

Przyjrzyjmy się obecnie tendencji do mimesis. Przyjmuję założenie, podobnie jak W. Michera (1993, s. 17), iż ekspozycja muzealna, w tym wypadku skansenowska, ma charakter mimetyczny. Tworzenie ekspozycji budownictwa oraz wystawy wewnątrz każdego z zabytkowych budynków znajdujących się na terenie skansenu jest, jak wiadomo, *ex definitione* przedstawieniem form zasiedlenia, budowlanych, mieszkalnych i gospodarczych. Tylko i wyłącznie *ex definitione*. W rzeczywistości okazuje się eksperymentem mającym na celu odtworzenie zjawisk istniejących w innym czasie i przestrzeni, odtworzenia jakiegoś idealnego wzoru, który przyjęto za ideał.

Motywyw owego mimetycznego charakteru zdarzenia muzealnego jest pewien wzorzec, idea. Muzealnej grupie konkretnych budynków, niezależnie od ich przeznaczenia, odpowiada idea jako przedmiot rzeczywisty. Wynika stąd logiczny wniosek, iż ekspozycja skansenowska jest jedynie naśladowaniem bardziej lub mniej upodabniającym się do idei, czyli rzeczywistości. Takim zbliżeniem się do ideału jest wyposażenie wnętrza wiatraka koźlaka w parku etnograficznym toruńskiego Muzeum Etnograficznego. Zachowane w bardzo dobrym stanie technicznym urządzenia i maszyny młyńskie są autentyczne, ale wystawa, której są elementami jest tylko duplikatem, kalką.

Stosując figurę mimetyczności w ujęciu Arystotelesa można przedstawić wystawę skansenowską jako akt kreowania nowej rzeczywistości kulturowej, która powstaje jako zespół strukturalnie powiązanych ze sobą zjawisk zarejestrowanych w przeszłości. Nie jest to jednak kopiowanie rzeczywistości, bowiem nie ma między nimi paraleli w realnie istniejącym świecie. Ekspozycja w parku etnograficznym naśladuje więc rzeczywistość nie tylko taką, jaką ona jest. Może ona okazać się taką, jaką być powinna, lub taką, o jakiej się mniema, że jest. Tendencja do mimesis może spowodować zarzut, że przedstawiona rzeczywistość nie odpowiada prawdzie, a jest jedynie jej substytutem.

Owa kreowana rzeczywistość, np. młyn wodny w toruńskim skansenie, może sprawiać wrażenie realnie istniejącej, choć w gruncie rzeczy jest jedynie kulturową wizją. Zaś próba zbliżenia się do ideału bywa zazwyczaj nieskuteczna. Tak więc wszystkie gromadzone zabytki zestawione w ramach wystawy zatytułowanej „młyn wodny” tworzą zjawisko, które tchnie swoją „dziwnością”, a nawet niemożliwością adekwatnego zaistnienia kiedykolwiek w przeszłości. Można nawet powiedzieć o jego nieprzekładalności. Stojący bowiem w skansenie młyn jest połączeniem pierwotnego i zmodernizowanego już w swoim kształcie budynku. W wyposażeniu młyna zachowano wszystkie urządzenia działające w momencie zakupienia obiektu oraz te, które funkcjonowały przed zainstalowaniem nowocześniejszej turbiny. Zrekonstruowano elementy pierwotnego zespołu napędowego – wał z kołem nasiębiernym oraz inne urządzenia wodne. Zdemontowana i podzielona na poszczególne

zespoły turbina została również umieszczona wewnątrz młyna. Młyn wodny o takim zestawie urządzeń w rzeczywistości nigdy nie istniał, bo istnieć nie mógł. Poszczególne urządzenia stanowią bowiem kompilację wyposażenia z różnych okresów funkcjonowania młyna. Dla przykładu: walce i złożenie kamieni nigdy razem w tym konkretnym młynie nie występowały. Wykluczają się wzajemnie przy zastosowaniu pędni jako elementu zespołu napędowego.

Z takimi właśnie działaniami związana jest kreacja pewnej nowej rzeczywistości, albowiem nikt, nawet młynarz pracujący w młynie nie jest w stanie odtworzyć obrazu wnętrza z początków dwudziestego wieku. Żadne źródło archiwalne oraz literatura przedmiotu nie dadzą pełnego obrazu rzeczywistości, którą można by uznać za ideał. Zebrane informacje od interlokutorów obarczone są niekompletnością. Jednym słowem pojawia się konieczność, czasami nawet nie w pełni uświadamiana, właśnie kreowania nowej rzeczywistości, przy jednoczesnych arbitralnie niejako narzucanych i w pełni świadomych już próbach odtworzenia ideału. Ta nowa rzeczywistość muzealna posiadająca pewne walory rzeczoności ideału, nasycona oryginalnymi urządzeniami pozostawia próżnię do wypełnienia własnym, kreacyjnym właśnie spojrzeniem autora wystawy.

Wiąże się to najczęściej z przyjęciem przez etnografa aksjomatycznej optyki zakładającej wiarę w posiadanie prawdy oczywistej dotyczącej dziedziny obrazowanej ekspozycją. Jest owa rzeczywistość w założeniach kreatora taką, jaką być powinna w myśl zasady: jest tak, jak wiem, że jest. Mówiąc dosadniej, „obdarzony” demiurgicznymi właściwościami kreator wie, jaką ona powinna być. Być może nie istniała w rzeczywistości właśnie taka, ale przecież jest to wyobrażenie, które zyskuje siłę działania na wyobraźnię odbiorcy a ideał wienien mieć pierwszeństwo przed rzeczywistością

Tak jak mityzacji uległo pojęcie „tradycyjna kultura ludowa”, tak zniekształcony jest prezentowany w skansenie model dawnej kultury wsi. Jedyne sylwetki budynków są naturalne, wnętrza są już fałszywą egzegezą, często nawet nieuświadamianą. Następuje bowiem kompilacja obrazu rekonstruowanej „rzeczywistości” oraz własnych – autorskich przekonań wynikających z zasady: jest tak jak wiem, że jest. Dobrze, jeśli ta zasada wynika z zawodowej edukacji ukierunkowanej prezentowaną ekspozycją. Choć przecież niekiedy niemożliwym jest uzyskanie pełni wyobrażenia o istocie zjawiska. Powstaje wówczas pole manewru wypełniane kreacyjnym spojrzeniem autora wystawy. Finał ekspozycji determinują więc ostatecznie okoliczności związane z podświadomym wyobrażeniem odtwarzanej rzeczywistości.

Problem ekspozycji warsztatów rzemieślniczych w skansenach wynika również z prób aranżacji wnętrza w taki sposób, aby wywołać wrażenie niezmiennego funkcjonowania przy zastosowaniu pierwotnego źródła energii a chwilowe zatrzymanie spowodowane jest jedynie opuszczeniem miejsca pracy przez właściciela. Czasami uznaje się taką ekspozycję za „ożywioną”.

Owszem, demonstracje takie spełniają istotne funkcje dydaktyczne, ale w świetle tendencji do mimesis w praktyce skansenowskiej, rysuje się całkowita niemożliwość adekwatnego przedstawienia przeszłości. W rzeczywistości skansenowskiej brak jest bowiem miejsca na przejawy kultury symbolicznej, nastąpił zanik mechanizmów mityzacji. Przedstawione są jedynie „nagie fakty”. Wyjaśnienia należy szukać we wspomnianych już priorytetach stosowanych w muzealnictwie skansenowskim. Wprawdzie zainteresowania skupione są na przeżytkach, zwanych eksponatami, należącymi do całego panoramicznego obrazu kultury wsi, ale przede wszystkim dotyczą one kultury techniczno-użytkowej lub kultury bytu – formy świadomości społecznej regulującej praktykę podstawową. Zaistnienie rezultatów czynności do niej należących jest niezależne od czyjejkolwiek interpretacji. Zainteresowania symboliczną sferą kultury w dalszym ciągu znajdują się na peryferiach działalności.

Idea zachowania „najcenniejszych wartości tradycyjnej kultury ludowej” może zmaterializować się jedynie w muzeach etnograficznych. W moim jednakże pojęciu restytucja dawnej kultury wiejskiej, jeżeli miałaby jakiegokolwiek szanse powodzenia, to właśnie w muzeach skansenowskich. Są one znacznie bardziej predestynowane do tego, aniżeli zwykłe sale muzealne. Przemawia za tym chociażby terytorialność. Wyjście poza mury w naturalny, nawet częściowo, krajobraz stwarza lepsze warunki projekcji wiejskiego orbis interior, niż można to uczynić w środowisku betonowych ścian, parkietowych podłóg i szklanych gablot.

A swoją drogą zwiedzając muzea skansenowskie odnoszę nieodparte wrażenie, iż kiedyś już to widziałem.

BIBLIOGRAFIA

- Burszta W. J.
1992 *Wymiary antropologicznego poznania kultury*. Poznań.
- Burszta W. J., Piątkowski K.
1994 *O czym opowiada antropologiczna opowieść*. Warszawa.
- Michera W.
1993 *Tajemnica butów, czyli pochwała muzeum*. „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty”, nr 1, s. 17-18.
1994 *O symbolicznym dotykaniu rzeczywistości*. „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty”, nr 1-2, s. 82-84.
- Robotycki Cz.
1991 *Chłopska kultura tradycyjna*, w: *Metodologiczne problemy współczesnych badań nad kulturą i tradycją*, red. T. Karwicka, Toruń, s. 7-14.
1992 *Etnografia wobec kultury współczesnej*, Kraków.
- Robotycki Cz., Węglarz S.
1983 *Chłop potęgą jest i basta. O mityzacji kultury ludowej w nauce*. „Polska Sztuka Ludowa”, nr 1-2, s. 3-8.

Jerzy Adamczewski