

Elżbieta Nieroba

Uniwersytet Opolski
Instytut Socjologii

Popkulturowe mechanizmy kreowania światów minionych Dziedzictwo kulturowe we współczesnych praktykach wystawienniczych

Pamięć społecznie podzielana obecnie nie znajduje już schronienia „w gestach i zwyczajach, umiejętnościach przekazywanych przez niepisane tradycje, w zbiorze wewnętrznej samowiedzy, w naturalnych odruchach i głęboko zakorzenionych wspomnieniach”¹. Współczesne społeczeństwo, „beznadziejnie zapominalskie” i „napędzane przez zmianę”, potrzebuje zewnętrznych nośników pamięci² – namacalnych śladów przeszłości, które znajdują bezpieczną przystań w murach *lieux de mémoire*: bibliotekach, archiwach czy muzeach³. Na te instytucje zrzucamy odpowiedzialność za rejestrowanie i magazynowanie wszystkiego, co – zdaniem współczesnych – powinno zostać zachowane dla przyszłych pokoleń. Jednocześnie, jak zauważa francuski historyk Pierre Nora: „Nie wiemy, jaka wiedza o przeszłości będzie potrzebna następnym pokoleniom do zrozumienia ich losu”⁴, stąd

¹ P. Nora: *Między pamięcią a historią. Les lieux de Mémoire*. „Tytuł Roboczy: Archiwum” 2009, nr 2, s. 7.

² Tamże, s. 4.

³ Tamże, s. 6.

⁴ *Epoka upamiętniania. Rozmowa z Pierrem Norą*. W: J. Żakowski. *Rewanż pamięci*. Warszawa 2002, s. 61.

wysiłek archiwizowania sprowadza się w zasadzie do kolekcjonowania każdego aspektu rzeczywistości, konsekwentnej niechęci do pozbywania się czegokolwiek.

Paul Ricoeur, wyjaśniając obowiązek pamiętania, odwołuje się do pojęcia „długu”, który:

[...] nierozzerwalnie wiąże się z ideą dziedzictwa. Jesteśmy dłużni wobec tych, którzy nas poprzedzali w tym, czym jesteśmy. Obowiązek pamiętania nie ogranicza się do pilnowania materialnego śladu, pisemnego czy innego, minionych faktów, lecz podtrzymuje poczucie bycia zobowiązanym względem tych innych, o których dalej powiemy, że już ich nie ma, choć byli. Spłacanie długu, lecz zarazem – powiedzielibyśmy – inwentaryzacja spadku⁵.

Próbując wyjaśnić imperatyw zachowywania świata minionego, można spojrzeć na ten fenomen także z punktu widzenia człowieka współczesnego i jego potrzeb. Będąc nieustannie pod presją dyktatury chwili⁶, „w niestabilnym świecie płynnej nowoczesności, w którym formy niemal nigdy nie zachowują swojego kształtu na tyle długo, by wzbudzić zaufanie i zakrzepnąć”⁷, jednostka poszukuje poczucia ciągłości, potwierdzenia swojej tożsamości właśnie w przeszłości.

Institucją stanowiącą *erzac* rzeczywistych środowisk pamięci⁸ jest muzeum, podtrzymujące iluzję adekwatnego przedstawiania świata minionego, zakłętego w ekspozycjach. Na muzeum spojrzeć można jak na jednostkę odpowiedzialną za konstruowanie społecznej definicji dziedzictwa kulturowego. Kierujący jedną z placówek muzealnych na Opolszczyźnie przedstawia swoją misję w następujący sposób:

Muzeum regionalne – stąd nastawienie jest na regionalizm – od postaci związanych z tym miastem, po jakieś wydarzenia, cechy rzemiosł, pewne wydarzenia historyczne, wszystko, co tworzy kulturę i warstwę materialną ważną dla dziedzictwa kulturowego i społecznego miasta⁹.

Muzealnicy, porządkując w przestrzeni wystawienniczej pamięć lokalną, regionalną czy narodową, narzucają odbiorcy wizję wydarzeń i oceny przeszłych dokonań. W sposób świadomy bądź nieświadomy uczestniczą w definiowaniu obowiązującej w danym momencie historycznym prawdy o przeszłości. Kreśląc projekt ekspozycji, dobierając i kontekstualizując wybrane artefakty, decydują, czyja przeszłość ze społecznego punktu widzenia zasługuje na pamięć. Procedury inkluzji

⁵ P. Ricoeur: *Pamięć, historia, zapomnienie*. Kraków 2006, s. 117–118.

⁶ T.H. Eriksen: *Tyrania chwili. Szybko i wolno płynący czas w erze informacji*. Warszawa 2003, s. 12.

⁷ Z. Bauman: *Razem osobno*. Kraków 2003, s. 113.

⁸ P. Nora: *Między pamięcią a historią...*, s. 4–6.

⁹ W artykule wykorzystano wywiady z dyrektorami placówek muzealnych na terenie Opolszczyzny, przeprowadzone w ramach projektu badawczego „Dyskursywny charakter dziedzictwa kulturowego – wizja opolskich elit a perspektywa społeczności regionu”. Praca naukowa finansowana ze środków na naukę w latach 2008–2009 jako projekt badawczy. Przywołany cytat pochodzi z wywiadu z dyrektorem jednego z muzeów województwa opolskiego (rozmówca 08).

i ekskluzyjności dostępnych eksponatów, ich taksonomiczna organizacja czy charakter opisu umożliwiają budowanie narracji zgodnej z panującym w danym momencie dyskursem historycznym uzależnionym od aktualnych warunków społeczno-politycznych. Sens istnienia muzeum można ująć lapidarnie: „nowoczesny aparat wytwarzający wiedzę i definiujący prawdę”¹⁰, a wytwarzany przez niego dyskurs muzealny, narzucający definicję wiedzy prawdziwej, jest formą „epistemologicznego terroru teorii nad rzeczywistością”¹¹. Taki sposób kształtowania wypowiedzi muzealnych, przedkładający poznanie rozumowe nad doświadczenie afektywne, pielęgnuje mit wrodzonej dyspozycji percepcji sztuki – wyklucza osoby gorzej przygotowane do odbioru narracji z partycypacji kulturowej, podtrzymując tym samym społeczne i kulturalne dystynkcje. Modernistyczny paradygmat konstruowania przestrzeni wystawienniczej, akcentujący naukowy porządek eksplikacji, nie wytwarza komfortowego i przyjaznego dla odbiorcy środowiska. Może nawet stać się źródłem poczucia niższości tych odwiedzających, którzy nie posiadają odpowiedniego habitusu, zniechęcają się tym samym do ponownego odwiedzenia miejsca, w którym doświadczyli negatywnych emocji.

Uważna obserwacja zmian zachodzących w sposobach i stylach życia w społeczeństwach późnej nowoczesności uwidacznia ograniczenia wynikające ze zinstytucjonalizowanego dyskursu muzealnego. Muzealnicy podejmują zatem wysiłki, by nowe sposoby aranżowania wystaw odpowiadały aktualnym oczekiwaniom publiczności: budowały i podtrzymywały więzi z odwiedzającymi, zachęcały do odkrywania polisemantycznego potencjału prezentowanych artefaktów, pobudzały do dyskusji z zaproponowaną wizją świata, generalnie – by zachęcały do podejmowania praktyk kulturowych. Znaczący wpływ na działania muzealne ma wypracowany w ramach kultury popularnej model *mundus sensibilis* – związane z nim oczekiwania jednostka, przestępując progi muzeum, przenosi do przestrzeni wystawienniczej. Zauważalne w aranżacji przestrzeni muzealnej są także późnonowoczesny zwrot ku wizualności i audiowizualna prezentacja wydarzeń historycznych. Zakres wprowadzanych zmian, wdrażania w życie atrakcyjnych idei i pomysłów uzależniony jest od możliwości, głównie finansowych i lokalowych, poszczególnych instytucji, ale muzealnicy są świadomi konieczności reorganizacji swojej pracy:

[...] myśmy poszli tutaj w kierunku unikania gablot... to już jest najwyższa konieczność, jeżeli my taką gablotę stosujemy¹².

¹⁰ Z. Melosik: *Tożsamość, ciało i władza. Teksty kulturowe jako (kon)teksty pedagogiczne*. Poznań–Toruń 1996, s. 31.

¹¹ Tamże, s. 29.

¹² Przywołany cytat pochodzi z wywiadu z dyrektorem jednego z muzeów województwa opolskiego (rozmówca 07) w ramach wspomnianego wyżej (zob. przypis 9) projektu badawczego pt. „Dyskursywny charakter dziedzictwa kulturowego. Wizja opolskich elit a perspektywa społeczności regionu”.

[...] przearanżujemy zastaną rzeczywistość, przemalowujemy sale, nadajemy im zupełnie nowego ducha [...] tam gdzie malujemy wprowadzamy kolory a nie szarości [...] takie muzealne, do których większość ludzi przyzwyczała i na które patrzeć już nie można [...] wszędzie wchodzi kolor, bo to musi być ciepłe, przyjazne, a nie właśnie takie szarobure¹³.

Dominująca i wszechobecna obecnie kultura popularna, bardziej „przeżywana i doświadczana niż myślana”¹⁴, w dużym stopniu przyczyniła się do otwarcia przed różnymi kategoriami publiczności instytucji dotąd funkcjonującej w obszarze kultury elitarnej.

Reguły popkultury przenikają

sposób, w jaki przeszłość jest nam dzisiaj dana, mechanizm, na podstawie którego współcześnie konstruowane są indywidualne i społeczne ramy pamięci, funkcje, które dziś pamięć odgrywa, oraz formy, poprzez które się przejawia¹⁵.

Dominujący w budowaniu narracji o przeszłości dyskurs popkulturowy przełamał obowiązujący do niedawna monopol dyscyplin akademickich. Zmniejszającą się siłę oddziaływania oficjalnej historiografii P. Nora wyjaśnia następująco:

Dopóki historia była kolektywna a pamięć indywidualna, historycy sprawowali wyłączną kontrolę nad wspólną przeszłością. Poprzednie 100 lat ten przywilej wyraźnie umocniło dzięki stworzeniu tak zwanej »naukowej« historii. Tylko historyk mógł weryfikować historyczne fakty, dokumentować i ogłaszać Prawdę. To był jego zawód i źródło jego prestiżu. Dziś o przeszłości decydują sędziowie, świadkowie, media, ustawodawcy¹⁶.

Efektom wyjścia poza obowiązujące schematy profesjonalnej narracji o przeszłości jest postępujący proces demokratyzacji pamięci, który uwolnił i dowartościował marginalizowaną dotąd pamięć grup mniejszości religijnych, etnicznych czy seksualnych¹⁷. W rezultacie dekolonizacja pamięci wzbogaciła akademicką metanarrację historyczną, co jest widoczne w przestrzeni wystawienniczej placówek regionalnych:

[...] muzeum gromadzi według założeń statutu i tego, co narzuca ustawodawca, ale cały czas pamiętamy, że jesteśmy ludźmi zewsząd, że mamy autochtonów, że mamy ludzi, którzy w różny sposób się tutaj znaleźli¹⁸

¹³ Przywołany cytat pochodzi z wywiadu z dyrektorem jednego z muzeów województwa opolskiego (rozmówca 13).

¹⁴ M. Krajewski: *Kultury kultury popularnej*. Poznań 2003, s. 9.

¹⁵ Tamże, s. 210.

¹⁶ *Epoka upamiętniania...*, s. 66.

¹⁷ Tamże, s. 62–63.

¹⁸ Przywołany cytat pochodzi z wywiadu z dyrektorem jednego z muzeów województwa opolskiego (rozmówca 09).

– założenie to znajduje odzwierciedlenie w kolekcjonowaniu czy eksponowaniu artefaktów i opowieści do tej pory skrętnie skrywanych w czterech ścianach mieszkańców społeczności lokalnych, jak dotąd niewidocznych w przestrzeni publicznej. Późnonowoczesne spojrzenie na przeszłość akcentuje „ludzki wymiar zdarzeń historycznych”¹⁹ i dowartościowuje narrację świadków wydarzeń, ponieważ „ludzie wierzą, że we wspomnieniach jest prawda”²⁰. Chroniąc historię lokalną przed odejściem w zapomnienie, nie trzeba wspierać się na wyjątkowych dowodach: „Im mniej nadzwyczajne świadectwo, tym trafniej wydaje się ono ilustrować przeciętną mentalność”²¹. Stanowi ono budulec historii w małej skali, historii dnia powszedniego, historii od dołu²². Supozycję tę potwierdzają obserwacje poczynione przez Davida Lowenthala:

Obecnie odwiedzający historyczne rezydencje tłoczą się w kuchni i kwaterach służby, muzea ludowe przedkładają prozaiczność nad wytworność, prostotę miejsca nad niezwykłość, a powszechność nad arystokratyczność. W przywracaniu przeszłości chłopi i rzemieślnicy zajmują teraz zaszczytne miejsce²³.

Jak stwierdza Jacques Le Goff, dzisiaj ważne jest:

Badanie, ocalanie, docenienie pamięci zbiorowej, już nie w wydarzeniach, lecz w długim trwaniu; poszukiwanie tej pamięci niekoniecznie w tekstach, a raczej w słowach, wizerunkach, gestach, rytuałach i świętach²⁴.

Z perspektywy antropologicznej i etnograficznej ważnym wyznacznikiem tożsamości lokalnej i regionalnej jest „świadomość dziedzictwa kulturowego, rozumienie i odczytywanie znaczeń, symboli kultury materialnej oraz jej korelatów”²⁵, dlatego dopiero nasycona indywidualnymi i zbiorowymi emocjami oraz mozaiką elementów symbolicznych przestrzeń może stanowić punkt odniesienia do identyfikacji z regionem oraz uprawomocnić dynamicznie konstruowaną tradycję.

Według taksonomii Charlesa Jencksa²⁶, instytucje muzealne zostały powołane, by archiwizować i chronić przed upływem czasu przedmioty, które – zda-

¹⁹ A. Szpociński: *O współczesnej kulturze historycznej Polaków*. W: *Przemiany pamięci społecznej a teoria kultury*. Red. B. Korzeniewski. Poznań 2007, s. 32.

²⁰ *Epoka upamiętniania...*, s. 66.

²¹ P. Nora: *Między pamięcią a historią...*, s. 7.

²² J. Assmann: *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*. Warszawa 2008, s. 67.

²³ D. Lowenthal: *The Heritage Crusade and the Spoils of History*. Cambridge 2003, s. 14.

²⁴ J. Le Goff: *Historia i pamięć*. Warszawa 2007, s. 152.

²⁵ B. Jałowicki, M.S. Szczepański, G. Gorzelak: *Rozwój lokalny i regionalny w perspektywie socjologicznej*. Tychy 2007, s. 214.

²⁶ C. Jencks: *The Contemporary Museum*. „Architectural Design” 1997, No. 130, s. 9. Za: M. Popczyk: *Estetyczne przestrzenie ekspozycji muzealnych. Artefakty przyrody i dzieła sztuki*. Kraków 2008, s. 37.

niem danej społeczności – są warte zachowania, oraz by podtrzymywać pamięć społeczną. Dzięki zgromadzonym w gablotach i magazynach muzealnych śladom przeszłości instytucje te mogą wypełniać również funkcję edukacyjną.

Okoliczności, w których działają współczesne muzea, wpłynęły na rewizję dotychczasowych sposobów wypełniania ich funkcji. Przede wszystkim muzea nie mogą już przygotowywać oferty dla współczesnego odbiorcy z pozycji wyizolowanej instytucji, lecz powinny zaprezentować się jako partner gotowy do współdziałania. Nowe sposoby partycypacji kulturowej zrodziły konieczność budowania przestrzeni zdolnej przyciągnąć widzów oraz przyjaznej dla odbioru sztuki – niezbędne są otwarcie się na zainteresowania i potrzeby heterogenicznej publiczności oraz niedokonywanie symbolicznych ekskluzji pewnych grup odwiedzających:

[...] każda wystawa ma swoich zwolenników, zwiedzających, dlatego staramy się, żeby były różnorodne²⁷,

[...] staramy się tutaj dogodzić wszystkim naszym widzom. Robimy wystawy ambitne, ale oczywiście robimy też takie powiedzmy pod publiczność [...] tak musimy kształtować plany wystaw, żeby zadowolić i tego widza, który jest już widzem świadomym przyjscia do muzeum, ale musimy także wychodzić do widza, który do muzeum nie przychodzi²⁸.

Tomasz Szlendak na podstawie analizy współczesnych form uczestnictwa w kulturze doszedł do wniosku, że publiczność poszukuje „miejsc wielozmysłowych”, w których potencjalnie może podjąć aktywność kulturalną, pod jednym wszakże warunkiem, a mianowicie że „wiele atrakcji i wiele wrażeń, dostarczanych wszystkim zmysłom, otrzymają i wygenerują w jednym miejscu i w jednym, możliwie krótkim czasie”²⁹. Kluczem do sukcesu rozumianego tu jako zbudowanie trwałej relacji z odbiorcą jest wyjście poza samo prezentowanie eksponatów i zaprojektowanie wielozmysłowej kultury iwentu³⁰. Muzea podejmują zatem rozmaite starania, by wpisać tradycyjną funkcję edukacyjną w atrakcyjne ramy rozrywki i zademonstrować zaufanie do wyborów widza, jego wyobraźni, interpretacji i oceny dzieł sztuki – tylko wtedy mogą stać się „instytucją, która jest instytucją kulturotwórczą, która inspiruje”³¹ i nie budzi nieuzasadnionego lęku przed przekroczeniem progu instytucji muzealnej. Zmienia się więc charakter lekcji muzealnych, które teraz w sposób nieszablonowy mają wprowadzać dzieci

²⁷ Przywołany cytat pochodzi z wywiadu z dyrektorem jednego z muzeów województwa opolskiego (rozmówca 03).

²⁸ Przywołany cytat pochodzi z wywiadu z dyrektorem jednego z muzeów województwa opolskiego (rozmówca 06).

²⁹ T. Szlendak: *Wielozmysłowa kultura iwentu. Skąd się wzięła, czym się objawia i jak w jej ramach oceniać dobra kultury?* „Kultura Współczesna” 2010, nr 4, s. 93.

³⁰ Tamże.

³¹ Przywołany cytat pochodzi z wywiadu z dyrektorem jednego z muzeów województwa opolskiego (rozmówca 13).

i młodzież w omawianą tematykę, a jednocześnie budzić pozytywne skojarzenia z placówkami kulturalnymi.

Prowadzący muzea regionalne na terenie Opolszczyzny bardzo starannie³² przygotowują spotkania z młodszą publicznością. Przede wszystkim widoczny jest nacisk, jaki kładą na interaktywność i warsztatowy charakter spotkań:

Nie chodzi o to, aby dzieci posadzić w ławkach. Dążymy do tego, aby włączyć je w zabawę³³,

Zaplanowaliśmy, aby w muzeum były zajęcia interaktywne dla dzieci, żeby przychodziły tutaj nie tylko oglądać i słuchać [...] Dla dzieci to doskonała nauka. Nam nie pozwalano niczego dotykać, kojarzymy tylko obowiązkowe kaptcie spadające z nóg³⁴.

Można tu przywołać przykłady zajęć, w trakcie których dzieci wcielają się w różne role społeczne. W zależności od specyfiki danej placówki muzealnej czy tematyki spotkań uczniowie lepia garnki, zdobia wielkanocne jaja czy tkają:

Jednym z eksponatów na wystawie jest warsztat tkacki, więc dzieci tkają przy okazji lekcji tkaninę – każda klasa uplecie parę nitki i tak powstaje kompozycja zbiorowa naszych uczniów³⁵.

Dzieci zachęca się do przekroczenia biernej granicy obserwacji, do „dotknięcia” przeszłości zaklętej w eksponatach:

staramy się pójść właściwie za tą linią nowoczesnego eksponowania, gdzie potrzeba u widza dotykania różnych eksponatów jest silna, no każdy to ma w sobie, że ma po to ręce, żeby je wyciągać i dotykać różnych przedmiotów [...] werbalizm to nie jest mile widziany, bo lekcja muzealna to jest lekcja, której zawsze musi towarzyszyć jakiś zabytek³⁶.

Przełamanie bariery dystansu przestrzennego umożliwia proces sygnifikacji prezentowanych przedmiotów:

Naturalna u dziecka skłonność do przeobrażania: czy to semantycznego, czy formalnego rzeczy, wiąże się z impulsem do tego, by w pierw poznać ją przez dotyk, a ostatecznie uwolnić nowe znacze-

³² Jeden z muzealników wspomina, jak powstawał jego warsztat dydaktyczny: „Przychodzili do mnie nauczyciele, mówiąc, że potrzebują pomocy przy realizacji jakiegoś tematu, chociażby »barok w sztuce«. Muzeum nie do końca mogło wtedy sprostać ich oczekiwaniom. Zaczęłam wówczas gromadzić masę materiałów – filmy, albumy, książki. Teraz nieustannie je wykorzystuję”. Przywołany cytat pochodzi z wywiadu z dyrektorem jednego z muzeów województwa opolskiego (rozmówca 13).

³³ Przywołany cytat pochodzi z wywiadu z dyrektorem jednego z muzeów województwa opolskiego (rozmówca 12).

³⁴ Przywołany cytat pochodzi z wywiadu z dyrektorem jednego z muzeów województwa opolskiego (rozmówca 05).

³⁵ *Po naukę do muzeum*. „Kulisy Powiatu”, 20.11.2008.

³⁶ Przywołany cytat pochodzi z wywiadu z dyrektorem jednego z muzeów województwa opolskiego (rozmówca 06).

nie. Dotyk okazuje się zmysłem pozwalającym przybliżyć rzecz, doświadczyć jej „namacalnie”, by ten rodzaj przeżycia mógł otworzyć całą gamę innych możliwości w zmysłowym poznaniu świata³⁷.

W dobie ery cyfrowej muzea stanowiące zewnętrzne repozytoria pamięci zbiorowej nie są już ograniczane rozmiarami dostępnej przestrzeni fizycznej. Coraz częściej instytucje muzealne trafiają do szerokiej publiczności ze swoim przekazem za pomocą Internetu (digitalizują i udostępniają w sieci swoje zbiory) czy aplikacji na urządzenia mobilne (widz może skorzystać z oprogramowania, np. na telefon komórkowy, związanego z treścią zwiedzanej właśnie wystawy). Nowoczesne technologie, które pokonują tradycyjne ograniczenia kontaktu z widzami, wykorzystywane są przez instytucje muzealne do promocji ich działalności wystawienniczej. Intrygująca, wzbudzająca ciekawość, ale jednocześnie pobudzająca do działania i zmuszająca do interakcji kampania promowała jesienią 2010 roku odnowioną Galerię Sztuki Polskiej XIX wieku w krakowskich Sukiennicach. Trzon akcji stanowiły trzy słynne dzieła pochodzące ze zbiorów Galerii: *Portret Heleny Modrzejewskiej* Tadeusza Ajdukiewicza, *Portret generała Henryka Dembińskiego* Henryka Rodakowskiego oraz *Szał uniesień* Władysława Podkowińskiego. Idea promocji opierała się na budowaniu więzi z Galerią i innymi potencjalnymi zwiedzającymi dzięki wykorzystaniu nowych technologii. I tak, Helena Modrzejewska miała swoje konto na jednym z portali społecznościowych i każdy mógł ją dodać do swoich znajomych. Generał Henryk Dembiński w odpowiedzi na dowolnego sms-a odkrywał tajemnice ze swojego życia. W zamian za sms-a o przykładowej treści: „A kto to ten Dembiński?”, „Siemanko, niezłe wdzianko” albo „Wyrazy uszanowania dla pana generała”, można było się dowiedzieć, że generał, był awanturnikiem i nie lubił przegrywać. Z kolei do nagiej kobiety z *Szału* każdy mógł zadzwonić, by usłyszeć, jak użyczająca jej głosu aktorka Magdalena Cielecka zdradza sekrety dzieła. Zaproponowana forma promocji oferty muzealnej nie zawsze spotykała się z uznaniem krakowian:

Dać gołą babę na koniu i już publika się znajdzie. Wszędzie golizna. I jak tu spokojnie jeździć po mieście? Ja muszę tę babę ze trzy razy dziennie minąć i mam dość” – gorączkuje się krakowski taksówkarz i dodaje, że nawet reklama bielizny nie jest tak nachalna – „bo tam przynajmniej panie stanik zakładają!³⁸.

Dzięki uwirtualnieniu oferty muzea w sposób niebanalny mogą realizować funkcję edukacyjną. Tradycyjnie w muzeum modernistycznym liniowa narracja narzucała widzowi kierunek zwiedzania i wymuszała podporządkowanie się wizji

³⁷ B. Frydryczak: *Świat jako kolekcja. Próba analizy estetycznej natury nowoczesności*. Poznań 2002, s. 204.

³⁸ M. Skowrońska: *Naga zachęca: dzwoni; Helena zaprasza na Facebooka*. „Gazeta Wyborcza. Kraków”. Artykuł dostępny na stronie: http://krakow.gazeta.pl/krakow/1,35798,8433079,Naga_zacheca__dzwoni__Helena_zaprasza_na_Facebooka.html#ixzz1L6raObU1 [data dostępu: 28.04.2011].

kuratora, nadto ramy otaczające obraz czy sznur oddzielający od rzeźby autonomizowały dzieło sztuki i rodziły poczucie dystansu przestrzennego i intelektualnego³⁹. Tymczasem w muzeum wirtualnym:

Percepcja obrazów digitalnych zmierza ku poszukiwaniu aktywnych miejsc na stronie i skierowana jest raczej na ingerencję w konkretne przedstawienie. Bezceremonialnie klikamy w dzbanek z obrazu Vermeera, by go powiększyć⁴⁰.

Przełamany tym samym zostaje schemat myślenia o muzeach jako dostojnych i niedostępnych instytucjach sztuki. Teraz pierwszoplanową rolę odgrywa odbiorca, który jest zaangażowany w proces zwiedzania, dyskutuje z zaproponowaną narracją, konstruuje własną opowieść. Aktywność muzeów na portalach społecznościowych, blogach czy mikroblogach, będących platformą wymiany myśli i dyskusji, rozbudzają relacyjność, czyli zawarty w produkcie kulturowym potencjał nawiązywania relacji i tworzenia więzi. Jak konstatuje T. Szlendak, uczestnik wielozmysłowej kultury iwentu dąży do wyprodukowania więzi społecznych, a być może nawet do utworzenia wspólnoty z kimś podobnym do siebie⁴¹. Jego celem jest także zaspokojenie popkulturowych przyjemności⁴². Dlatego oferta muzealna nie może ograniczać się jedynie do edukacji. Z obserwacji poczynionych przez Paulette McManus z Muzeum Historii Naturalnej w Londynie wynika, że częstym powodem wizyty w muzeum jest okazja do spotkania z nowymi ludźmi w odmiennym od dotychczasowych kontekście⁴³. Podobnego zdania jest Andrzej Rottermund, który uważa, że dla sporej części odwiedzających muzeum jest po prostu kolejnym miejscem toczącego się życia towarzyskiego, co gwarantuje atrakcyjny wypoczynek⁴⁴. Potwierdza to przykład Tate Galery, gdzie „W piątkowe wieczory [...] odbywa się największe w Londynie spotkanie osób samotnych. Podobnie usposobieni mogą się tam spotkać w strefie względnie wolnej od stresu i komercji”⁴⁵.

Muzea przenoszą swoją aktywność poza planowe godziny otwarcia czy nawet poza przestrzeń wystawienniczą wprost na ulice miast. Przykładowo, z wielką przychylnością publiczności spotkał się pomysł umożliwienia zwiedzania ekspozycji w godzinach nocnych. Na organizowane co roku w maju „Noce muzeów”

³⁹ G. Simmel: *Rama obrazu. Próba estetyczna*. W: Tenże: *Most i drzewi. Wybór esejów*. Warszawa 2006, s. 106.

⁴⁰ M. Popczyk: *Wstęp*. W: *Muzeum sztuki. Antologia*. Red. M. Popczyk. Kraków 2005, s. 41.

⁴¹ T. Szlendak: *Wielozmysłowa kultura...*, s. 108.

⁴² M. Krajewski: *Kultury kultury...*, s. 40.

⁴³ F. Schouten: *Professionals and visitors: closing the gap*. „Museum International” 1998, No. 4, s. 27–30. Za: J. Gądecki: *Architektura i tożsamość. Rzecz o antropologii architektury*. Złotonia 2005, s. 123.

⁴⁴ A. Rottermund: *Muzea i turystyka w: Spotkania w Willi Struvego 1998–2001. Wykłady o dziedzictwie kultury*. Warszawa 2001, s. 141.

⁴⁵ Za: J. Gądecki: *Architektura i tożsamość...*, s. 123.

przychodzą tłumy, okazuje się bowiem, że ludziom ta idea bardzo się spodobała. Już są liczne sygnały, żeby tej formy nie zarzucić i do niej coraz częściej wracać. Zaczyna ona mieć swoją publiczność⁴⁶. Obserwacja takich niekonwencjonalnych inicjatyw i pomysłów skłania do konstatacji, że publiczność docenia wewnętrzną przemianę muzeum z baumanowskiego prawodawcy na tłumacza i jest gotowa, by odkryć jego potencjał relacyjności: Helena Modrzejewska miała prawie dwa tysiące fanów na portalu społecznościowym, a do generała Dembińskiego wysłano ponad tysiąc sms-ów. Liczy się pomysł, który trafi w gusta publiczności: „nauczyciel musi sprzedawać swoją wiedzę, sklepowy musi sprzedawać towar, a my musimy sprzedawać dany zabytek, żeby zachęcić do oglądania tego zabytku”⁴⁷.

⁴⁶ Przywołany cytat pochodzi z wywiadu z dyrektorem jednego z muzeów województwa opolskiego (rozmówca 13).

⁴⁷ Przywołany cytat pochodzi z wywiadu z dyrektorem jednego z muzeów województwa opolskiego (rozmówca 16).

Popculture mechanisms of creating the worlds of the past Cultural heritage in contemporary exhibition practices

Summary

The memory of the past in a modern society finds its shelter in the walls of *lieux de memoire*, such as libraries, archives or museums. It is these institutions that we shift our responsibility for registering and storing everything that should be retained for future generations on. From this perspective, a museum can be perceived as a unit responsible for creating a social definition of heritage. Museologists, tidying a local, regional or national memory in an exhibition space, impose the vision of events and evaluation of past achievements on the audience. In a conscious or unconscious way, they participate in defining the truth about the past bidding in a particular historical moment.

A careful observation of changes happening in ways and styles of life in societies of late modernity shows limitations resulting from the Enlightenment museum discourse. A postmodernist blurring of a borderline between a high and low culture constitutes a starting point for going beyond fixed modes of thinking about museums as just dignified art institutions and temples of knowledge, and facilitates search for new tools in order to create a museum discourse using popular culture. Thus, museologists make efforts to make new exhibition arrangements adjusted to the present-day expectations of the audience building and supporting bonds with the visitors, encouraging for discovering a potential of the artefacts presented, stimulating for a discussion with a suggested vision of the world or, generally speaking, to encourage undertaking cultural practices.

**Popkulturelle Mechanismen, frühere Welten zu pflegen
Das Kulturerbe in heutiger Ausstellungspraxis**

Zusammenfassung

In heutiger Gesellschaft wird die Erinnerung an die Vergangenheit in solchen *lieux de mémoire*, wie: Bibliotheken, Archivs oder Museen gepflegt. Den Institutionen wird die Verantwortung für Archivierung und Aufbewahrung des Kulturerbes für nächste Generationen aufgebürdet. Aus der Perspektive darf ein Museum als eine solche Einrichtung betrachtet werden, die um die Pflege der sozialen Definition des Kulturerbes bemüht ist. Regionales oder nationales Gedächtnis in einem Ausstellungsraum ordnend zwingen die Museumsmitarbeiter dem Rezipienten bestimmte Vorstellung von Ereignissen und bestimmte Beurteilung von früheren Leistungen auf. Bewusst oder unbewusst definieren sie die geltende Wahrheit über die Vergangenheit.

Aufmerksame Beobachtung der Änderungen in der Lebensweise und im Lebensstil der spätmodernen Gesellschaften bringt die sich aus dem musealen Diskurs der Aufklärungszeit herleitenden Beschränkungen zum Vorschein. In der postmodernen Zeit ist die Grenze zwischen hoher und niedriger Kultur verblassen worden und das gibt Anlass dafür, dass man die Museen nicht mehr als geschätzte Kunstinstitutionen und Tempel der Wissenschaft betrachtet und dass die Museen in ihrer Tätigkeit auch Elemente der populären Kultur ausnutzen können. Die Museumsmitarbeiter bemühen sich also, die Ausstellungen so zu veranstalten, dass diese die Erwartungen des Publikums erfüllen, eine Bindung an die Besucher aufbauen und aufrechterhalten, zur Entdeckung der präsentierten Artefakte und zur Diskussion mit der vorgeschlagenen Vorstellung von der Welt ermuntern – im Allgemeinen, zur Teilnahme am Kulturleben anspornen.