

JERZY MIKUŁOWSKI POMORSKI
Uniwersytet Ekonomiczny w Krakowie

MUZEUM: TRANSFORMACJE MEDIUM NA TLE PROCESÓW KONWERCENCJI*

JEDNOLITOŚĆ ŚWIATA KULTURY

Refleksja nad mediami, których istnienie próbuje się wywieść od Gutenberga, ignoruje okresy wcześniejsze. Marshall McLuhan przedgutenbergowską epokę widział jako czas ludzi ucha (zob. Lister i in. 2009). Wiemy ponadto, że w tym samym czasie Europa przemawiała organizacją przestrzeni. Jack Burgers dowolne postępowanie z przestrzenią, jej poszerzenie lub skracanie, co nazywa się uspołecznianiem przestrzeni, określił jako „oddzielanie się społeczeństwa od geografii” (zob. Dijk 2010, s. 211). Z czasem media utraciły swój oczywisty związek z przestrzenią, łatwo dając się zakwalifikować do zjawisk wirtualnych. Jednak w epoce przedgutenbergowskiej kultura była osadzona w geografii, co znaczy, że nadawała znaczenie przestrzeni. Kościoły, zamki, miasta, krajobrazy komunikowały, chociaż posługiwały się do tego nie pismem, lecz z pewnością symbolem, także słowem mówionym. I to zgodnie z późniejszą regułą cyberprzestrzeni komunikowały przekaz jednolity.

Weźmy przykład miasta. Urbanistyczny porządek jest przekazem, który zaczyna się tam, gdzie może być postrzeżony przez zbliżającego się z okolicy,

Adres do korespondencji: mikuloj@uek.krakow.pl

* Moje zainteresowanie muzeum jako medium zaczęło się w połowie lat sześćdziesiątych zeszłego wieku, gdy jako trzydziestolatek pisałem swoją pracę doktorską o publiczności muzeum wnętrz pałacowych w Łańcucie. Byłem równocześnie, od dziesięciu lat, badaczem mediów masowych i medialność muzeów wydawała mi się oczywista. Kiedy starałem się objąć te różne media moim wspólnym wykładem, trafiałem na brak pomocy w piśmiennictwie, które wówczas ignorowało społeczne i komunikacyjne aspekty muzeów, literatura medialna zaś nie sięgała na historyczne pole mego muzeum. Dziś wiele się zmieniło w literaturze muzealnej, jednak wiedza o mediach na pole muzeów historycznych nie sięga.

stopniowo wypełnia się ulicami, placami, budynkami towarzyszącymi mu na tej drodze, ustępującymi swego miejsca obiektom ważniejszym, aż doprowadza do najważniejszego w nim miejsca, którym w Europie jest świątynia, a ostatecznym spełnieniem ceremonia religijna, która tam właśnie trwa. Ten ciąg krajobrazu ogarnia ziemie kultywowane — obszar wiejski, a także świat przyrody, „żywiol wszelki”, który „Tobie śpiewa”. Powstaje w ten sposób jeden krajobraz, w którym zjawiska mu nie podporządkowane, jak sylwetka spadającego Ikara, z obrazu Breughla, jest nic nieznaczącym, niemal niedostrzegalnym epizodem. Świat tak pomyślany staje się jednym medium o jedynym przekazie. To, co do niego nie pasuje, istnieje jako treść jednostkowa.

Dziś, gdy mówimy o świecie jednolitej kultury, nie powinna nas zmylić jej nazwa — cyberkultura. Pomysł jednolitego koncertu mediów jest bowiem wcześniejszy. Taka wymowa przestrzeni jako komunikatu ulegała jednak zakłóceniu. Procesy fragmentaryzacji rozbijały ten narzucony porządek, lecz ludzka niechęć do życia w „świecie ze skorup” prowadziła do integracji (Mikułowski Pomorski 2010, s. 11–29).

Cyberkultura — w wersji zaproponowanej przez Pierre’a Levy’ego (2000) — ukazuje, że okresowy proceder odbudowania jednolitego przekazu ze skorup wymaga wyobraźni i dobrej woli. Z jednej strony zakłada konwergencję różnego rodzaju mediów, ale po to, by ona zachodziła, nadaje cyberkulturze znaczenie wirtualne, łączy skorupy iluzją.

Wirtualność ma co najmniej trzy znaczenia;

- techniczne, co obejmuje iluzję sensorycznej interakcji z modelem,
- filozoficzne — co wyraża się w potencjalnym istnieniu pewnych bytów, czegoś, co się nie zrealizowało, ale pozostaje w stanie możliwości.
- potoczne — iluzoryczne, a nawet wręcz fałszywe, nierzeczywiste, wyobrażone, ale nie osiągające poziomu realnego (Martynkiewicz 2011).

Stąpając po gruncie tak niepewnym, bo nierealnym, cyberkultura wykazuje uzależnienie od słowa. Aby uprawdopodobnić świat wirtualny, trzeba go zagać. Wielu autorów zaznacza, że stanowiący techniczny wymiar cyberkultury aspekt sieci uzupełniany jest słowem (zob. Martynkiewicz 2011). Cyberkultura jawi się jako proces, przez który wypowiada się społeczeństwo informacyjne. Wyróżnić w niej można zinternalizowaną, tkwiącą w świadomości społecznej warstwę nowo kształtowanych zasad i wartości, zespół pojęć i koncepcji składających się wspólnie na rozwijającą się świadomość oraz warstwę działań (przede wszystkim komunikacyjnych), które stanowią jej zobiektywizowany wyraz, warstwę wytworów tych czynności oraz warstwę instytucji podtrzymujących i regulujących funkcjonowanie całości bądź stanowiących jej przedłużenie i ekspresję. Cyberkulturę tworzą artyści, będący jednocześnie jej konstruktorami, badaczami oraz teoretykami.

W sferze przykładów najczęściej znajdujemy się na gruncie sztuki, która nauczyła nas przemawiania swoim wytworem, a nie komentarzem do tej twórczości. Musimy okazać należyta ostrożność, zwłaszcza że sztuki plastyczne emi-

tujące równoległą ścieżkę odautorskiego komentarza, są mało znane. Sztuka to raczej materiał do odczuć niż książka do czytania.

Konieczne jest zadanie kolejnego pytania — o komunikacyjny kontekst tej narracji. Wydaje się bardziej prawdopodobne, że będzie w tym owa przegadana dosłowność, jaką daje komunikacja niskiego kontekstu, a więc — jak wiemy — narzędzie raczej klarownej instrukcji niż pełnej dorozumianych przesłań ekspresji. Wartość tych dwu typów kontekstu w sztuce jest znana — niski wyjaśnia, wysoki przekazuje tajemnicę. Niski kontekst integrującego komentarza wymagał swoistej estetyki. Cyberkultura im więcej musi przemawiać w niskim kontekście, tym bardziej jest jałowa.

Czy cyberkultura jest inną nazwą kultury masowej? Ta ostatnia była zlepiąca słowem ideologii. Kultura masowa utożsamiana z kulturą społeczeństwa masowego, czyli przemysłowego, też wymagała zagadania, łączyła w sobie właściwy dla państwa komunistycznego negatywny stosunek do przeszłości i właściwy dla społeczeństwa industrialnego spłot ideologii: nacjonalistycznych, technologicznego progresywizmu i wartości industrialnej kultury masy i odpowiadającej im kultury elit, resztę spychając w nisze akademizmu, awangardy czy ludowości. Kultura masowa — w ujęciu Dwighta MacDonalda — była tworem instytucji narzucanym masom, aspiracją cyberkultury zaś jest udział dotychczasowego odbiorcy kultury w tworzeniu przekazu, uczynienie go co najmniej partnerem dotychczasowego twórcy (zob. Carroll 2011).

Współczesne spojrzenie konwergencyjne podkreśla ujednocianie się świata kultury.

KONWERCENJA MEDIÓW

Konwergencja, jak pisał Daniel Boorstin, w najbardziej ogólnym ujęciu znaczy „dążenie wszystkiego do upodobniania się do wszystkiego innego” (cyt. za: Briggs, Burke 2010, s. 318), co w odniesieniu do mediów sugeruje dwie możliwości.

Najbardziej dziś rozważana to upodobnianie się technologii medialnych, a więc różnych na pozór odległych i ustalonych sposobów ludzkiej komunikacji (konwergencja technologii). To, co wyróżniało poszczególne media i nadawało im, w oczach obserwatorów, niepowtarzalne właściwości, okazuje się obecne w innym medium. Śpiew operowy może być słyszany nie tylko na deskach teatralnych, lecz także w radiu, telewizji i audytorium płyt gramofonowych. I raptem to, co było kiedyś poszukiwane jako *differentia specifica* medium, okazuje się tylko jego pewną, najlepiej dostrzegalną, bo moda na konwergencję zmienia naszą optykę, właściwością i to nie wyjątkową, bo równie dobrze obecną gdzie indziej. Definiowanie filmu jako ruchu obrazów, co było reakcją na nieruchomą fotografię, a telewizji jako relacji wizualnej o faktach, co odróżnić ją miało od filmu, okazuje się wątpliwe, bo obydwa

te media posługują się ruchem. Ponadto te kryteria nie rozdzielają. W miarę jak zachodzą procesy konwergencji, wszelkie dotychczasowe definicje mediów zawiodą i dokonujące się zmiany kwestionują sensowność ich tworzenia.

Ale też jest drugie rozumienie konwergencji, bo — jak piszą Asa Briggs i Peter Burke (2010, s. 315–316) — do zjawisk konwergencyjnych należą też „wypływające z łączenia się mediów nowe możliwości”, a te winny mieć też ten walor „upodobniania się”, to taką właściwością jest z pewnością *u p o d o b n i a n i e* się procesów komunikacyjnych występujących po stronie nadawcy i odbiorcy. Inaczej mówiąc, treści tych dwu partnerów nie tylko zbliżają się, ale też kształtują w wyniku interakcji, która wypracowuje przekaz¹.

Tak rozumiany paradygmat konwergencyjny reprezentuje znany w nauce typ współorientacyjnego widzenia mediów. Media i ich odbiorcy trwają w układzie interakcyjnym, który produkuje współczesną kulturę. Konwergencja technologicji proces ten ułatwia, bo uruchamia rozliczne kanały komunikacji w ramach jednego medium.

Pierre Lévy, wprowadzając termin „cyberkultura”, zamierzał zaznaczyć, że świat tworzy pojedynczą kulturę wiedzy — cyberkulturę właśnie, nowe sposoby komunikacji ten proces ułatwiają, a ją samą wzbogacają. Cyberkultura jest przejawem tworzenia nowej uniwersalności. Jednak w miarę jej wzrostu i rozprzestrzeniania się okazuje się, wbrew oczekiwaniom, że świat się nie upraszcza, bo coraz trudniej o totalizację informacji, jej ujednolicenie. Proces ten raczej dodaje treści do świata jednej kultury. Cyberkultura wzbogaca się, a nie redukuje. Będzie to w pełni zrozumiałe jedynie wtedy, gdy spojrzy się na te zjawiska z perspektywy historycznej.

PROBLEM TZW. STARYCH MEDIÓW

Stare media przywracają nauce zatraconą perspektywę historyczną. Korzystanie z bibliotek, odwiedzanie muzeów, spektakle teatralne i operowe itd. — wszystko to zeszło z pola widzenia badaczy z chwilą pojawienia się tzw. mediów masowych. Teza Marshalla McLuhana o wypieraniu starych mediów przez nowe działała paraliżująco, będąc antycypacją zniknięcia starych mediów. To jednak nie nastąpiło. Co interesujące, że teza ta przeczyła mcluhanowskiemu teoremowi, że medium jest przekazem, który każdemu wprowadzonemu na rynek medium nadawał wartość przekazu.

Teza o wypieraniu została zakwestionowana w latach dziewięćdziesiątych przez wizję digitalnej rewolucji, po której wszystko miało być inaczej. Tym-

¹ Nie wyczerpuje to jednak innej możliwości, a mianowicie, że zbliżenie technologii medialnych będzie oddalać media od siebie, po to by podkreślać stopień ich nierównej doskonałości. Znamy takie zjawiska jak pojawienie się w opinii społecznej mediów „lepszycy” (opera, grafika) i „gorszych” (operetka, oleodruk), między którymi występuje trudny do zakopania róż.

czasem „dot-com Crash”² pośrodku pierwszej dekady tego wieku spowodował powrót do całościowego widzenia świata mediów.

Pojawienie się mediów masowych odcisnęło się na percepcji mediów starych.

Pojawienie się krótkotrwałych (prasa) czy momentalnych przekazów (radio, telewizja) wyparło zainteresowanie przekazami dłużej trwającymi, do tego stopnia, że ulokowało je w kategorii długotrwałych czy nawet niezmiennych. Porywająca premiera teatralna zintegrowała się z całym ciągiem przedstawień danej sztuki w danym teatrze, by potem przejść do kategorii trwalej pozycji repertuaru, a nawet określonej inscenizacji, roli, aktora, którzy byli utrwalani przez swych następców, ale rzadko nowych odkrywców roli. Dlatego warto dziś po latach powrócić do tych mediów starych, kiedyś opuszczonych.

Niedawno zakładaliśmy: tu się zmieniało (nowe), tam trwało (stare). Z niewyjaśnionych przyczyn media stare miały cechę trwałości, a nowe zmienności. Była to perspektywa myląca. I to nie tylko dlatego, że w teatrze, kościele, stadionie dzień jest niepodobny do dnia, ale także dlatego, że same stare media zaczęły sygnalizować zmiany. Działo się to co najmniej z dwu powodów: zmiany w zachowaniu medium i zmiany w sposobie jego postrzegania.

Ten powrót do świata mediów oglądanego całościowo zawdzięczamy upadkowi, ale nie zanikaniu, mediów masowych. Odchodząca prasa codzienna, z której schyłkiem już się pogodzono, będzie kontynuować swoje istnienie, choć nie wiadomo jeszcze jak, czy jako tabloidy, czy też nie codzienne, lecz periodyczne pisma opinii i komentarzy. Radio umieszczono w niszach czasu ludzkiego uwolnionego od pełnej aktywności. Pozostaje nadal masowo odbierana telewizja, lecz jej różne formuły rozbijają niegdyś jednoznaczną wizję medium relacji o nowych faktach.

Ta rewizja poglądu na media masowe, które miały zakończyć epokę starych mediów, i załamanie się digitalnego entuzjazmu skłaniają do traktowania wszystkich mediów jako jednego żywotnego świata.

MUZEUM JAKO MEDIUM

Muzeum jest zjawiskiem przestrzennym. To stare medium objawiło nam ostatnio swoje możliwości. Zapisane kiedyś w społecznej świadomości jako zlokalizowany w przestrzeni zbiór rzeczy zasługujących na istnienie ze względów dydaktycznych lub estetycznych, dziś zyskuje w społecznym odbiorze i okazuje się strukturą bardzo złożoną.

² Okres fascynacji, sięgający końca lat osiemdziesiątych zeszłego wieku i powstania wrażenia nadmiaru obfitości nowych wynalazków medialnych, zakończył się załamaniem tej wiary po upadku koncernu internetowego Boo.com w 2000 r. W okresie tym przeważało przekonanie, że „nowe urządzenia — będące czasem rozwinięciem starych — odrzucały zarówno idee masowej publiczności, jak i wspólnej kultury” (Briggs, Burke 2010, s. 327).

Przestrzenność muzeum oznacza jego związek z miejscem ekspozycji i wynikającą z tego dwoistość przekazu. Zarówno samo muzeum, jak i jego ekspozycja są medium, to znaczy komunikują. Teorem McLuhana, że medium jest przekazem, znajdujemy tu swe potwierdzenia.

Trzeba zacząć od pytania, czy komunikacja zachodzi, gdy działa samo medium pozbawione prymarnego przekazu? Czy kościół bez nabożeństwa komunikuje? Z pewnością tak. Podobnie stadion bez zawodów, biblioteka bez książek, muzeum bez ekspozycji, teatr bez przedstawienia.

Świat jednego medium był sekwencją prymarnych przekazów dostępnych dzięki medium. I każde nowe medium musiało sobie odpowiedzieć, jak się sytuuje wobec dotychczasowego porządku. Z jednej strony starało się określić swą komunikacyjną odrębność, z drugiej nie posuwało się w tym zbyt daleko, by nie wyłamać się z oczekiwanej sekwencji mediów, wpasowywało się w krajobraz. Bardzo to znana troska komentatorów i krytyków form i twórczości, by w nowych mediach i przekazach znaleźć coś znajomego, co przypomina uznany porządek. Choćby niech z nim polemizuje, zaprzecza mu. Stąd odnoszenie każdego nowego medium do całości.

Można to jedynie zasygnalizować metaforą — przeciwstawieniem sceny i spektaklu. Ale tu sama scena komunikuje, jest przekazem.

Czy samo nabożeństwo, mecz, kolekcja, przedstawienie, które z pewnością są przekazami, komunikują inaczej, gdy są wprowadzone do innego niż prymarne im medium? Nabożeństwo do stoczni, mecz na rynek starego miasta, sztuka na mury obronne? Z pewnością wysłuchamy wówczas mszy świętej, zobaczymy zawody, zobaczymy przedstawienie. Będzie to jednak działa się inaczej, niż gdyby przekaz był w swoim medium. Przekaz bez właściwego medium jest inną treścią, zmienia kontekst. Pobożność robotników, gentryfikacja sportu, osadzenie sztuki w historycznych realiach.

Działanie komunikacyjne medium zaczyna się wraz z uruchomieniem właściwego przekazu. Medium zaczyna swe istnienie od służenia przekazowi, potem dopiero samo staje się przekazem o samym sobie. Tymczasem żyjemy w przekonaniu, że przekaz i medium pełnią zasadniczo odmienne funkcje. Medium to narzędzie, przekaz to treść.

Wymienimy więc: teatr to medium, a sztuka to przekaz, opera i przedstawienie muzyczne, stadion i mecz, biblioteka i zbiór książek, gmach sejmu i sesja parlamentarna, kino i seans filmowy, kościół i nabożeństwo, muzeum i ekspozycja... A jednak wszędzie tam dostrzegamy obecność dwóch różnych, często jednak powiązanych ze sobą przekazów: przekazu miejsca i przekazu akcji, sceny i spektaklu. Coś jest i coś tam dla ciebie przygotowane. Teatr i przedstawienie, kościół i nabożeństwo. Przekaz akcji nazwijmy przekazem właściwym, a przekaz miejsca przypisywany jest do medium. Nabożeństwo w kościele, sztuka w teatrze, film w kinie.

Czy przekaz akcji może istnieć bez przekazu miejsca? A więc Mona Lisa bez Luvru, dama z gronostajem bez Muzeum Czartoryskich? Palio bez rynku

w Sienie, mecze Anglii bez Wembley? Tak. Bo medium nabiera samoistnej treści komunikacyjnej. Ale też istnieje po to, by gwarantować obecność w nim określonych przekazów. Sztuki w teatrze, nabożeństwa w kościele, obrazów w muzeum.

Tak problem ten rysuje się w mediach tradycyjnych. Dziś jednak w coraz większym stopniu taka relacja zostaje zerwana. Następuje przebranżowienie medium, co nie znaczy jednak, że medium odchodzące zanika. Coś w to miejsce wchodzi. Zdesakralizowane świątynie bez nabożeństw, zmienione w sale wystawowe. Słynne stadiony bez meczy, korty w Hampton Court bez tenisa, ale jako miejsca muzealne. Zostają jako historyczne świadectwa ludzkiego życia, którym odebrano dawną akcję.

Czy wyniesienie ekspozycji poza muzeum odbiera przekazowi jego siłę?

Tu trafiamy na przypadek tak zwanych muzeów wirtualnych. Wprowadzany przez Google przekaz internetowy pozwalający oglądać na ekranie pewne ekspozycje określonych muzeów europejskich i amerykańskich ma swoje mankamenty, które odbierają ową podwójność przekazu muzeum i ekspozycji, ponieważ:

- pokazuje tylko część kolekcji;
- nie daje poczucia obcowania z muzeum, lecz raczej albumem sztuki; nie można po tej wędrówce powiedzieć „byłem w Luwrze”, „byłem na Wawelu”;
- nie daje poczucia obcowania z autentykiem;
- i w końcu — dla celów wątpliwej iluzji — nie oferuje widzowi dotarcia podczas tej samej wirtualnej wycieczki do należących do różnych muzeów dzieł tego samego twórcy.

Osobny argument za medialnością muzeum daje pożądane doświadczenie widzów, którzy wędrują za tą samą wystawą przenoszącą się z jednego muzeum, a nawet kraju, do drugiego³, by poznać różne przekazy.

Zjawisko podwójnego komunikowania właściwe jest mediom w ogóle, ale w odniesieniu do muzeum staje się szczególnie widoczne. I to dzięki jego związkowi z określoną przestrzenią.

KTO KOMUNIKUJE W MUZEUM?

Założenie, że kolekcje o przeszłości mogą tworzyć tylko admiratorzy danej epoki, bardzo utrudnia powstawanie tych kolekcji (por. muzea socjalizmu czy Nowej Huty). Bo też odchodzenie do muzeum niedalekiej przeszłości nie jest wolne od emocji i wartościowań. I występowało to zawsze, z czego warto sobie zdać sprawę. Nie zawsze są to uczucia afirmatywne.

Zamki królewskie we Francji były zmieniane w muzea republiki, piękne pałace polskiej arystokracji — Łańcut, Pszczyna, Rogalin — w centra pańsz-

³ Tak było z wystawą malarstwa Edwarda Muncha, która wędrowała po europejskich stolicach w latach 1972–1974.

czyźnianego ucisku, zamki krzyżackie na ziemiach Polski, Łotwy w gniazda najeźdźców⁴, w końcu rosyjskie świątynie i nekropolie w muzea ateizmu. A dziś muzea organizowane przez ruchy społeczne, które oceniają przeszłość przez pryzmat swojej ideologii — feministki, pacyfiści, geje, ludy pokolonialne itd. tworzą wizje przeszłości, której nie lubią.

Dopiero gdy w wielu krajach muzea wracają w ręce dawnych właścicieli lub miłośników epoki, jakże pięknymi barwami się mieniają. Mówią: „patrzcie życie było piękne, ludzie byli dobrzy, szlachetni, skoro nam to pozostawili”⁵.

KOMU MUZEUM KOMUNIKUJE?

Muzea to medium przekazywania dziedzictwa. Kogo jednak obejmuje efekt dziedzictwa? Najczęściej wymieniany bywa turysta, choć takie spojrzenie jest poważnym uproszczeniem. Zakłada bowiem możliwość przejścia właściwej tubylcowi kultury wysokiego kontekstu przez osoby tego kontekstu pozbawione. Kto potrafi przejąć ów, jak zanotował Stanisław Ossowski (1948, s. 76–79): „szczególny stosunek do kulturowych artefaktów zapisany w we wzorach reakcji mięśniowych i umysłowych, według których kształcą się dyspozycje członków grupy”.

Czy obcy turysta, do którego przekaz jest zwykle kierowany, może dziedzić po tubylczym mieszkańcu? Ten *flanêur* — przechodzień, a może nawet *voyeur* — podglądacz, po człowieku, który na co dzień żyje z i przeżywa. Ten, komu trzeba wszystko opowiedzieć, po tym, który zna dobrze kontekst?

Tu potrzebne jest pośrednictwo ujęte w formę komunikacji niskiego kontekstu. Jest ono odmienne od tej wysokokontekstowości, której oczekuje się od bliskiego, zdolności do przyjęcia, że to wszystko istnieje, jest związane z określoną przestrzenią i potrafi się na to spojrzeć stąd, co dobrze oddaje powiedzenie, że „ma miejsce”⁶. Ważne jest w końcu powiedzenie tego w taki sposób, w jaki czynią to miejscowi. Będzie to ten, kto zna swoje miejsce i potrafi przed-

⁴ Pamiętajmy na przykład, jak dalece w filmografii radzieckiej byli zohydzeni Kawalerowie Mieczowi, por. *Aleksander Newski*, dzieło syna wielkiego architekta Rygi, twórcy filmowego Sergiusza Eisensteina.

⁵ Swoistość sowieckiej nauki, zwłaszcza nauki historii, wymagała przekazywania jednolitej wizji dziejów, podporządkowanej propagandowej narracji. Nie było tam miejsca na surfowanie. Zwiedzający dzieleni byli na grupy, prowadzeni od wybranego eksponatu do drugiego wraz ze stosownym komentarzem. Każda sala w muzeum rewolucji w Moskwie miała swój syntetycznie objaśniający ją obraz. Co istotne, obrazy te były w odpowiednim czasie przemalowywane. Usuwano z nich postacie aktualnie politycznie niepoprawne, by w miarę potrzeby zastąpić je bohaterami właściwego czasu. Gdy takich brakowało, miejsce usuniętego pozostawało wolne. Opowieść o przekazie muzealnym dzielona była na wątki narracyjne odpowiadające stopniem trudności grupom widzów. Jeżeli znalazł się wśród nich lepiej przygotowany, dociekliwy, to przewodnik wyłączał go z grupy, by potem odbyć z nim wędrowkę od nowa, tylko na wyższym poziomie objaśniania, bez udziału reszty.

⁶ To określenia Paula Ricoeura.

stawić to zrozumiale, czyli niskokontekstowo wyrazić jako swoje dziedzictwo. Dziedzictwo przeżyte — wysokokontekstowe, a także wyartykułowane — niskokontekstowe.

Tu uwagę trzeba skoncentrować na miejscowych, mieszkańcach miejsc, jako ludziach z potencjałem wywołania efektu dziedzictwa. Jednak dziś mieszkańiec traci zdolności dziedziczenia, co jest problemem poważniejszym niż oświecenie turysty. Trudność utrzymania mechanizmów dziedzictwa trzeba łączyć z narastaniem ludzkiej ruchliwości, która częściej łączy się z wyborem ludzkim niż — jak to było do niedawna — z życiowym narzuceniem.

Turysta nie jest jednak całkowicie skazany na odrzucenie. Do efektu dziedzictwa zbliża go przypisywana mu autentyczna motywacja do przyjęcia przekazu i w ten sposób obserwowane, podglądane zjawiska nie są skazane na wygaszające działanie procesów ahistoryczności. Tubylec o wysokim kontekście będzie wykazywał mniejsze zainteresowanie kulturowym artefaktem niż turysta, którego wiedza jest niskokontekstowa. Mieszkaniec go używa, turysta postrzega i ocenia.

Nie jest jednak oczywiste, do jakiej kategorii oceniających świat turystę zakwalifikować. Paul Ricoeur (2006) powie, że może on być zarówno historykiem, który poszukuje prawdy, sędzią, jeżeli interesuje go moralna czy społeczna sprawiedliwość, w końcu kimś, kogo nazwiemy bliskim. Bliski to mało precyzyjna figura. Autor przypisuje mu cechę bezstronności sądzenia. Ta bezstronność odróżnia się od wyrokowania prawdziwego i sprawiedliwego tym, że nie jest mu dane bycie niezaangażowanym. Ogląd bliskiego jest z założenia subiektywny. Bliski, to innymi słowy tego samego autora, obywatel podzielający взгляд bliskich, gdy indywidualista-historyk bierze pod uwagę взгляд własny, a kolektywista-sędzia взгляд innych. Bliski to kategoria mezo, historyk mikro, sędzia — makro. Kreowanie bliskiego-obywatela zaś to rozwijanie struktur pośrednich. Wchodzimy tu w znane schematy.

Inny autor — Maurice Halbwachs w *La mémoire collective* (1950) — poszukiwał jako wskaźnika stopnia bliskości, obok rodzinnego rdzenia, koleżeństwa, przyjaźni, stosunków towarzyskich, rodziców, grupy, która dokonała „odkrycia przeszłości historycznej poprzez wyjaśnienie przeszłości przodków”. Tu właśnie się znajdujemy. Typowe odesłanie do tożsamości rozumianej jako wartościowanie biografii własnej. W końcu nasuwa się kategoria pokolenia. Tym, co wskazuje na aktualność problemu, jest występowanie ludzi złączonych ruchliwością, czy to przestrzenną, czy pokoleniową. Gdybyśmy chcieli ten rozległy wachlarz zjawisk społecznych zrekapitulować, powiedzielibyśmy o ludziach, którzy z różnych powodów życiowych odczuwają potrzebę określenia lub redefinicji swojej tożsamości.

Nadszedł być może tylko krótki czas, w którym jesteśmy otwarci na nowe odrębne kulturowo otoczenie i odczuwamy, że nawet tubylcy z egzotycznego ładu przekazują nam — gościom — coś ze swego autentycznego dziedzictwa. Jednak teoretycy szoku kulturowego powiedzą, że jest to tylko złudzenie, bo

taki przekaz, z jednego kontekstu w drugi, nie może być udany. Mieszkańcy jako przewodnicy obcego po swoim dziwnym świecie? Owidiusz oprowadzający Dantego po piekle? Tyle że to ma być nie piekło, ale Arkadia.

NIECO HISTORII — MUZEUM JAKO MIEJSCE

Pierwsze muzea światowe były nawiązaniem do rzymskich czasów imperialnych, tak jakby Europejczyk chciał przenieść antyk na swe barbarzyńskie ziemie. Architektonicznie ich budynki kopiowały termy Karakalli czy Nerwy, które były zbyt odległe, aby były nasze.

Sięgnijmy do polskich najstarszych muzeów i stwierdzimy, że stanowiły medium, któremu najbardziej przysługuje określenie „miejsce”.

Miejsce, a więc przestrzeń, w której odgrywało się — a jak się przekonamy: także odgrywa — życie ludzkie. Józef Tischner (1998) mówił o miejscach dramatu człowieka, tych ważnych przestrzeniach, które są sceną życia ludzkiego. Te sceny to: dom, warsztat pracy, świątynia i cmentarz. Tam, gdzie pojawiły się pierwsze muzea, a więc gdzie ludzkie życie zostało zakonserwowane i ukazane innym, tam ludzie doświadczały zamieszkania, pracowali, myśleli o życiu religijnym i wspominali swoich zmarłych. Można do tego dodać wiele innych działalności, rozwijających i wzbogacających mieszkanie, pracę, życie religijne i pamięć zmarłych, które nabierają jakby samodzielnego charakteru, a ujmowane są w wysmakowane kategorie: rozrywki, sztuki, widowiska festiwalowe, które należą do domu, warsztatu, świątyni i cmentarza.

Przestrzenie i aktywności, które nie mieszczą się w wymienionych wyżej miejscach, Marc Augé zaliczy do kategorii nie-miejsc. Nie są nimi, gdy napelnią je życie.

Miejsca były kiedyś bogato wykorzystywane w życiu ich właścicieli. Widzimy to w muzeach-rezydencjach wraz z ich kaplicami, teatrami, galeriami sztuki, salami balowymi czy fontannami, basenami i wodnymi torami. Miejsce to tam, gdzie ludzie wiedli swoje życie. Kolekcje sztuki czy muzea osobliwości są także świadectwami życia ich dawnych właścicieli. To mieliśmy na własność, by życie było ciekawsze, bogatsze, cenniejsze.

Ekspozyty łączyły się też z dowodami życia właścicieli poza miejscem ich ekspozycji: wędrówek w świat przyrody, poszukiwań archeologicznych, polowań, pielgrzymek. Można powiedzieć, że były to dowody bogatego i atrakcyjnego życia. Było to przeniesienie ich „ziemi” do ich „krajobrazu”. Dziś takie podejście właśnie powraca.

W pewnym czasie ta perspektywa uległa jednak rewolucyjnemu odrzuceniu. Odbiorca-sędzia, mówiąc słowami Ricoeura, zaczął dominować wśród organizatorów ekspozycji. Relacja dawnego życia została moralnie zakwestionowana. Ta wielość i bogactwo w pewnym momencie okazały się gorsząca przesadą. Myśl republikańska sprzeciwiała się arystokratycznemu luksusowi. Bogactwa Rzymu były zapowiedzią jego upadku, splendor arystokracji świadczył o jej

pysze i egoizmie. Ten moralizatorski ton był zawarty w muzealnej dydaktyce. Tak nie można było żyć, chyba że zasłużyło się na to własnymi, indywidualnymi czynami. Wyjątkowość przysługiwała monarchom czy bardzo wybitnym władcom. Następowало przypisanie do moralnego kolektywu. Ekspozycja była akceptowana, a nawet dobra, jeżeli można ją było przyporządkować państwu lub, jeszcze wyraźniej, narodowi. Republika francuska była tym niezakwestionowanym dobrem moralnym, które miało swe pałace, zamki i ogrody⁷. Dobra państwa były skarbami, które miały swe wymiary w postaci dóbr absolutnych, a których hierarchie tworzone według kryteriów „obiektywnych”.

Zauważmy, jak maskowany jest związek między dziełem a upodobaniami byłego właściciela. Przyjemności, jakich doznawał prywatny czy państwowy właściciel na skutek obcowania z urokami życia reprezentowanymi przez muzeum, na ogół są ukrywane. Szczególnym pod tym względem przypadkiem jest rozdźwięk między wygodą życia w funkcjonalnym budynku a niedostępnością tej wygody dla późniejszego użytkownika. Nie może jej nikt potwierdzić, ponieważ obecni depozytariusze narodu nie są godni doznania takiej przyjemności⁸.

Wczesne publiczne muzea wolne były od ekspozycji piękna życia dawnych epok. Raczej bliższe były kolekcjom osobliwości, które gromadzono dla celów dydaktycznych. Tomahawk amerykańskich Indian w najstarszym muzeum Oxfordu Ashmolean czy ciele o dwu głowach w muzeum w Koszalinie na początku lat pięćdziesiątych ubiegłego wieku⁹ należały do tej samej kategorii dziwactw świata, których widzowie mieli być ciekawi i byli. Była to kontynuacja „pokoi natury” w dawnych zamkach i rezydencjach.

ARCHITEKTURA JAKO MIERNIK STOSUNKU DO TREŚCI MUZEALNYCH

Co interesujące, architektura konsekwentnie tworzonych muzeów ewoluowała. Odbiegała już od starożytnych Arkadii i pokojów natury, a poddawała się eleganckiemu budownictwu dla celów dydaktycznych zorientowanemu na regulowanie przepływu widzów poddanych ciągłej obserwacji. Wiek XIX, wiek muzeów, wytworzył architekturę bliską wielkim budowiom publicznym swego czasu — dworcom, sądom i więzieniom. Nie darmo pierwsze muzea tego typu tworzyli architekci, którzy zasłynęli budową więzień (George Dance Młodszy). Gospodarzem tego miejsca edukacji przez muzea był milczący, ale wszystkowiedzący strażnik.

⁷ Por. bogata i wystawna toaleta w prefekturze w Strasburgu, a więc miejsce, „gdzie król piechotą chodzi”.

⁸ Willa Tugendhatów projektu Miesa van der Rohe w Brnie, ideał wygodnego domu, zostanie wkrótce zamieniona w muzeum, w którym nikt nie sprawdzi owej wygody.

⁹ To był wygodniejszy moralnie powrót do atrakcyjności obiektu niż ekspozycja niemieckiej przeszłości.

Ale muzea posiadały swoje skarby. Pierre Bourdieu i Alain Darbel (1959) przyrównywali muzea do republikańskich świątyń. Te muzea podobnie jak świątynie musiały mieć swoje *sacrum*. Tę rolę przyznano sztuce, podzielonej na kategorie i, co zapewne ważniejsze, ustrukturyzowanej według wartości. Przekonanie, że wartość twórców uważanych dziś za wielkich była uznawana i potwierdzana przez epoki, jest błędne. Dowodzi tego choćby panteon najwybitniejszych twórców na kopule monumentu Księcia Alberta w londyńskich Kensington Gardens, gdzie spotykamy medaliony ówczesnych gigantów, dziś w przewadze postaci całkowicie zapomnianych, czy fakt, że odkrycie dla świata i kultowość ołtarza Wita Stwosza w kościele Mariackim w Krakowie zawdzięczamy dopiero w XIX wieku Ambrożemu Grabowskiemu.

Ten wielki osiemnasto- i dziewiętnastowieczny marketing sztuki, jaki wówczas się toczył, doprowadził do ukształtowania nowego spojrzenia na muzealne *sacrum*. Tak jak relikwie w Kościele katolickim zaznaczały obecność boskiego *sacrum*, tak obecność obrazów uznanych twórców dokumentuje obecność *sacrum* sztuki. Były one wyrazem „cywilizacyjnego rytuału”, który stawił na jednym poziomie państwo i cywilizację. Miały swoich mistrzów, którym poświęcano szczególne miejsce. Takim dziewiętnastowiecznym autorytetem był Rafael Santi. Idąc tym śladem, ale znacznie później, dawne NRD, rozpaczliwie poszukujące korzeni, na taką postać wykreowało Goethego, któremu poświęcono muzea Turynii. Dziś na tej samej ziemi konkuruje z nim Napoleon (por. pałac w Gotha).

Podczas gdy relikwie wymagały oprawy i ekspozycji, *sacrum* sztuki miało święcić światłem własnym, a zatem jego ekspozycja wymagała neutralnego tła i odpowiedniego światła. W muzealnej architekturze przybrało to postać niekończących się ciągów białych ścian, gdzie skończone dzieła *sacrum*, w towarzystwie mniej doskonałych artefaktów, czekały na admiratorów i wyznawców. Muzeum „białego pudełka” tworzyło wewnętrzną architekturę białych korytarzy.

Kolejny typ to muzeum „powszechnego bogactwa”: nawiązujące do rozbudzonego społeczeństwa konsumpcyjnego, w którym dowodziło się potęgi gospodarki. Zgromadzone eksponaty ilustrowały związek rozwoju techniki z cywilizacją, wynalazczości z wojennymi przewagami. To muzea pary i elektryczności¹⁰.

Inna tendencja polegała na ukazaniu uniwersalnego wymiaru człowieka, jego centralnej pozycji w świecie. Foucault (2005) pisał, że muzeum funkcjonowało jako miejsce, gdzie postać człowieka jest składana z fragmentów. Potwierdza to, że każda taka muzealna ideologia niesie scalające kulturę treści. Wprowadza element konwergencji.

¹⁰ Takiej właśnie treści mural z lat trzydziestych ubiegłego wieku, z dymiącą lokomotywą, zdobi salę Ligi Narodów w Genewie.

Widz albo te kryteria przyjmował i pielgrzymował, albo próbował surfować, podejmować własne poszukiwania, kierując się wrażeniami i trudnymi do ujawnienia wspomnieniami.

Teraz muzea są miejscami, w których widz ma przeżyć wyjątkowe wrażenia związane z ekspozycją. Jest to mieszanina teatru i specjalnej inscenizacji. W zamkach, pałacach i willach podejmowany jest jak prawdziwy gość, przez przewodników w strojach z epoki i częstowany szampanem. W Muzeum Powstania Warszawskiego oferuje się mu spędzenie kilku minut w piwnicy wśród ukrywających się przed bombami, w słynnym Domu Terroru w Budapeszcie wiedziony jest do komory śmierci, w muzeum więzienia Armii Czerwonej w Lipawie na Łotwie zmieniany w więźnia oprowadzonego przez sadystycznego strażnika, może też zamówić sobie jedenastogodzinny pobyt w tym więzieniu w charakterze skazanego.

PRZESTRZEŃ JAKO KRAJOBRAZ

Funkcją mediów jest łączenie ludzi i dawanie im poczucia wspólnoty. One same zaś w różnym stopniu są we władaniu kolektywu i władaniu jednostki. Florian Zaniecki używał pojęcia władania przestrzenią, gdy rozważał wywierany na nią społeczny wpływ, ale mamy też jednostkowe nią władanie.

John Urry (2000, s. 137), rozważając aktywność człowieka w przestrzeni, używa pojęć ziemi i krajobrazu. Ziemia „jest fizycznym, dotykalnym zasobem, który może być orany, obsiewany, oglądany i zabudowany. Jest miejscem pracy, które jest postrzegane funkcjonalnie, nie zaś estetycznie”. Pojęcie krajobrazu zaś dotyczy rekreacji i wizualnej konsumpcji. Na ziemi jesteśmy gospodarzami, w krajobrazie gościmy. Jednostka może ziemię kształtować, w krajobrazie może przebywać, ale bez prywatnego prawa ingerencji, może go zaakceptować, ale nie może zmieniać, a nawet samodzielnie pozostawiać swego piętna¹¹. Może jednak formułować swoje życzenia, oczekując, że będą spełnione, tak jak gość może nalegać na gospodarza, by eksponował pewne aspekty swej własności, i w ten sposób nim kierować.

Ziemia jest prywatna, krajobraz publiczny

Krajobraz w społeczeństwie obywatelskim jest — powtórzmy — przedmiotem publicznego kształtowania, ziemia stanowi obszar prywatnych decyzji. Jaka władza ma prawo decydować o przestrzeni publicznej?

Tu wkraczamy w problematykę władzy publicznej. Czy społeczne użycie krajobrazu podlega autorytarnej decyzji czy jest efektem demokratycznego kon-

¹¹ Mania znaczenia monogramami i inskrypcjami murów zabytków, jakże popularna w epoce romantyzmu, nie oszczędziła nawet Goethego, por. jego napis na framudze okna w zamku w Dornburgu.

sensu? W mediach elektronicznych, na przykład telewizji, mamy podział na kanały publiczne i prywatne. Nad publicznymi kanałami czuwa system władzy publicznej, kanały prywatne rządzą się wolą właściciela, ale i ten podlega publicznemu systemowi regulacji. Prywatność mediów jest zatem ograniczona, jeżeli w jakimś stopniu znajdują się one w systemie publicznego dostępu. Taka dwoistość dotyczy też muzeów. Są to krajobrazy, które były ziemiami, ale nad częścią z nich właściciel niepubliczny nie utracił całkowicie swojej władzy. Właściciel publiczny narzuca pewne zasady funkcjonowania, począwszy od prawa do określonego użytkowania przestrzeni.

Dziś w Polsce, po okresie zniesienia takich ograniczeń przez unieważnienie miejskich planów zagospodarowania przestrzeni, co doprowadziło do powrotu praw prywatnych, przywraca się regulację publiczną. Podobny charakter ma wpisywanie na listy obiektów zabytkowych. Po okresie liberalizacji następuje przywracanie lub nadawanie ziemiom cech krajobrazu.

KILKA UWAG O CZASIE MUZEÓW

Lata ostatnie z powodzeniem można nazwać czasem muzeów. Widzę cztery powody, dla których takim określeniem można się posługiwać.

1. *Ekspansja mediów*. Najlepszym dowodem jest tu wzrost liczby tych instytucji, które w Polsce w 2009 r. liczyły 774 jednostki, z tego aż 641 w miastach. W latach PRL liczba muzeów była ustabilizowana, oscylowała poniżej 300. W latach 2002–2009 liczba muzeów wzrosła o 113, a liczba widzów w tym samym czasie o 5,9 miliona¹². Pozostałe media, tu czytaj: nośniki treści symbolicznych, nie zbliżyły się nawet do takiej dynamiki. Ten boom muzealny ma kilka przyczyn. Jedną z nich jest narastająca zmiana charakteru tej instytucji — od aksjologicznego *sacrum* do antropologicznej dokumentacji życia.

2. *Zmiany w ideologii muzealnej*. Muzea objawiły ostatnio swoją różnorodność. Ulegają dziś zmianom bliskim tym znanym z innych mediów. Stosuje się do nich teoria konwergencji. Kultura przestała być widziana jako religijna, dynastyczna, państwowa czy narodowa, lecz coraz wyraźniej związana jest z konkretnymi ludzkimi doświadczeniami i wyborami.

Na początek na identyfikacji muzeum jako medium swój ślad pozostawiła kultura masowa. Margaret Lindauer (2006) pisze, że w 1985 r. archeolog i kurator muzealny Nick Merriman poprosił widzów muzealnych i nieodwiedzających tych instytucji w Wielkiej Brytanii, by określili, jaki typ instytucji najbardziej przypomina muzeum — szkołę, kościół, bibliotekę, zapomniany pomnik, dom handlowy, ośrodek kultury czy coś innego. W świecie kultury popularnej, filmów i powieści muzeum jawi się jako miejsce tajemnic, intryg, potworów i morderstw. Z pewnością wpłynęło to na jego percepcję. Na polskim gruncie

¹² *Instytucje kultury w Polsce w 2009*, GUS, Warszawa 2010.

należy pamiętać o odtwarzaniu struktury muzealnej po drugiej wojnie światowej, a następnie po upadku komunizmu. Powstały przy tym zarówno przyspieszenia w procesie zapędzania żywego życia do muzeów, jak i zniekształcenia, które ukryły przed okiem współczesnych pewne istotne fragmenty życia. W konsekwencji w polskich muzeach spotykali się, i to często, dawni rezydenci tych miejsc i niedoświadczeni widzowie. Dla tych pierwszych były to miejsca ważne i doświadczane osobiście, dla drugich świat obcy i wrogi ich ideałom, wymagający politycznego potępienia, dla innych — świat nieznany i dziwny.

Ważna jest rola aktywnych nosicieli kulturowego obyczaju, którzy nie tylko inaczej przeżywają ekspozycję, zwłaszcza w muzeach ekologicznych, ale potrafią wnieść do jej rozumienia własne doświadczenie. Do niedawna obecność takich świadków czasu dla funkcjonariuszy personelu muzealnego była kłopotliwa. Snuli oni tam własną opowieść, sprzeczną z doświadczeniami tych, którzy te miejsca przeżyli. Więźniowie Oświęcimia, uczestnicy powstania warszawskiego, rezydenci pałaców, uczestnicy etnicznych gier i obrządków w muzeum Człowieka w Mexico Ciudad dysponują wiedzą kulturową i doświadczeniem, które nie są w równym stopniu dostępne organizatorom ekspozycji. Odcinanie się od nich okazało się błędem. Właśnie w takich muzeach dochodzi do spotkania doświadczenia kulturowego z muzealną ideologią i dydaktyką, dochodzi do uzgodnienia realnej i wirtualnej warstwy przekazu i relacji między nimi.

3. Pojawienie się muzeów ekologicznych. To hasło wydaje się mylące. Nie chodzi w nim bynajmniej o ochronę przyrody, lecz o obecność, a nawet swoiste schronienie aktualnego życia ludzi w muzeum i to po to, by ochronić jego żywotność. Muzeum jako miejsce przechowywania życia. Znamy tego różne objawy. Na przykład w wielu miejscowościach nadmorskich spotykamy na ścianach domów nie tylko suszące się rybackie sieci, zwykle już nieużywane, ale także tak zwane dary morza, jakies przedmioty złapane w sieci lub wyrzucone przez fale. Wygląda to jak kolekcja zebrana przez ludzi obserwujących ten tajemniczy żywioł, którym jest morze. Trafia to w końcu do izby, pod dach, o czym zawiadamia się przechodniów — pisząc, że to muzeum. To tylko drobny przykład wrażliwości ludzkiej na dziwność świata, bez intelektualnej refleksji. Świat wywołujący zdziwienie, jak dwugłowe cielę.

Muzea ekologiczne świadomie stają się jednak miejscami dokumentacji życia społeczności, które ulegają dezintegracji. Zwłaszcza muzea australijskie, nowozelandzkie czy południowoamerykańskie utrwalają nie tylko kulturowe artefakty, które znajdują się tam na zasadzie wypożyczenia, aby można było po nie sięgnąć, gdy będą potrzebne. Takie odsyłanie insygniów do muzeów jest stosowane w przypadku klejnotów koronnych przechowywanych w muzeum Tower czy insygniów rektorskich w obecnych polskich uczelniach.

Coraz liczniejsze dziś muzea ekologiczne przenoszą w stan zawieszenia przejawy całkowicie współczesnego życia ludzi. To już nie wzbogacanie krajobrazów, lecz przenoszenie porzuconych na czas pewien ziem do miejsc spokoj-

nego oczekiwania. Nad tymi kolekcjami nie czuwa jakaś władza publiczna, lecz umowa ludzi sobie podobnych.

W tej kategorii umieściłbym także Muzeum Powstania Warszawskiego, czy inne podobne muzea powstające dziś w Polsce. Ludzie, którzy coś wyjątkowego przeżyli, składają tam tego świadectwa — we wspólnym magazynie pamięci. Nie chcą utracić pamięci, ale też chcą zachować swój wpływ.

Czy te zachowane w muzeach świadectwa mają charakter *sacrum*? Trudno wyrokować, z pewnością plemię, ród, rodzina, grupa kolekcjonerów potrzebują potwierdzenia poczucia swojej wartości, której nie muszą jednak absolutyzować. Republika walcząca z monarchią czy komuna z resztą świata stwarzały wyjątkowe wręcz napięcie aksjologiczne. Muzea przenoszą się do sfery większego relatywizmu i nowych mediów.

4. Odkrycia nowego krajobrazu. Weźmy pod uwagę miasta polskie w kilka lat po wdrożeniu reformy samorządowej, gdy władze autonomicznych gmin wyznaczyły ich granice¹³. Mimo to powoli te większe z nich kształtują swe obszary metropolitarne. We wszystkich, z wyjątkiem Gdańska, te obszary przyległe przerastają demograficznie miasta właściwe. Przy czym liczby mieszkańców samych miast w wielu przypadkach maleją.

Doświadczenia przedmieścia o niezidentyfikowanym dziedzictwie wypierają doświadczenia dobrze określonego miasta właściwego. W wyniku opuszczania centrum następuje osiedlanie się na przedmieściach, obszarach zależnych od ośrodków miejskich, ale tylko częściowo z nich korzystających. Takie przedmieścia mają swoje treści kulturowe, które winny być treściami dziedzicznymi. Powstaje jednak rozbieżność. Z pewnością mieszkańcy zachodniej strefy podmiejskiej Krakowa są związani mentalnie z dziedzictwem miasta Jagiellonów, ale czy i w jakim stopniu z miejscami Tęczyńskich, Kmitów, Gryfitów, Potockich? Na ogół o pierwszym zapominają, drugich się nie nauczyli. Wobec takiej ambiwalencji pojawia się coraz więcej współczesnych nam ludzi uwolnionych od jakiegokolwiek dziedzictwa z powodu narastającej ruchliwości. Są jednak przykłady tworzenia się lokalnej świadomości. Stajemy przed zadaniem zarówno ze sfery wychowania, jak i marketingu turystycznego. Wynikłe z tego problemy stanowią wyzwanie dla wewnętrznych procesów tożsamościowych, które są znacznie poważniejsze niż „umojenie” turystów. Wymieńmy je.

Młodzi wymagają wprowadzenia ich w miejsca zamieszkania, objaśnienia, gdzie są i skąd sami tu się wzięli. Ruchliwość obejmuje dziś cały kraj; ba, całą Europę. Jedne miejsca są opuszczane, a inne inwadowane. Nowi mieszkańcy nie wiedzą, co z tymi miejscami robić, bo nikt im nie powiedział, gdzie się znaleźli.

Skądinąd to nic nowego. Przybysze na Ziemi Zachodnie też nie wiedzieli, gdzie się znaleźli. I chociaż młodzież tam urodzona identyfikowała je potem jako własną małą ojczyznę, którą „umoiła”, niekoniecznie jako ziemię zdobyczną, to dorośli nie potrafili tej obcej im ziemi oswoić. Oznaką może być

¹³ Por. www.makromiasto.pl

niemal całkowity brak dzieł polskich pejzażystów z tych ziem, kiedyś tak sugestywnie malowanych przez Niemców (np. Friederick Gaspar). Polacy nadal malowali widoki z Kresów raz w pamięci zafiksowane. Wtedy były to miejsca narzucone, dziś wybrane. Wybór swego miejsca stał się nową wartością Polaków.

KILKA UWAG KOŃCOWYCH

Muzeum jest przykładem medium, które doświadczyło wielu ludzkich pasji i namiętności. Znajomość dziwnego świata, piękno i bogactwo życia ludzkiego, uczenie maluczkich, chwała państwa jako synonimu cywilizacji, poszukiwanie kryteriów absolutnych, apoteoza postępu gospodarczego, pochwała człowieka jako sprawcy — to wszystko na przemian kierowało przeobrażeniem się ziemi w krajobraz, a następnie przybieraniem przez krajobraz coraz to nowych form.

Z końcem XX stulecia te wszystkie dążenia i namiętności uległy oswojeniu. Uwaga muzeów zwróciła się ku zwykłym ludziom, ich sposobom życia, ich reakcjom na muzealne oferty. Z tego wykształtowało się podejście ekologiczne, na którego gruncie ludzie traktowani dotychczas jako konsumenci krajobrazu znajdują swoją ziemię, którą mogą zagospodarować, nadal jednak w imię swych grupowych, a więc kolektywnych, nie zaś indywidualnych potrzeb.

Doświadczenie tego medium o bardzo długiej historii własnej może być wzorem do analizy dziejów kształtowania się innych mediów, tendencje jego zmian mogą być śledzone w innych mediach, o których możemy powiedzieć, że trwają wystarczająco długo, by nazwać je historycznymi. Świat mediów jest wystarczająco stary i bogaty, by warto nań spojrzeć całościowo.

Na koniec powróćmy do problemu konwergencji kultury. Analiza historyczna funkcji społecznych muzeów, dość zaniedbana, dała interesujący obraz transformacji, którą one przeszły. Denacjonalizacja muzeów i skierowanie ich uwagi na potrzeby oraz doświadczenia widza wyzwoliły proces zbliżania się do zjawisk analizowanych z perspektywy konwergencji kultury. Różne typy muzeów, niegdyś skazanych na zanikanie, nie uległy eliminacji przez substytucję. Ich postępujący rozwój połączył funkcje muzeów z perspektywą ludzką, nie zaś jedynie instytucjonalną.

BIBLIOGRAFIA

- Augé Marc, 2010, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, tłum. Roman Chymkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Bourdieu Pierre, Darbel Alain, 1959, *L amour de l'art. Museum et leur public*, Editions Minuit, Paris.
- Briggs Asa, Burke Peter, 2010, *Społeczna historia mediów: od Gutenberga do Internetu*, tłum. Jakub Jedliński, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.

- Chaffee Steven H., 1973, *Applying the Interpersonal Perception Model of the Real World*, „American Behavioral Studies”, March–April.
- Carroll Noel, 2011, *Filozofia sztuki masowej*, tłum. Mirosław Przyłipiak, słowo / obraz terytoria, Gdańsk.
- Debord Guy, 1998, *Spółczesność spektaklu*, tłum. Anna Ptaszkowska, słowo / obraz terytoria, Gdańsk.
- Dijk Jan van, 2010, *Spółeczne aspekty nowych mediów. Analiza społeczeństwa sieci*, tłum. Jacek Konieczny, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Foucault Michel, 2005, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, tłum. Tadeusz Komendant, Anna Tatarkiewicz, słowo / obraz terytoria, Gdańsk.
- Giebelhausen Michaela, 2006, *The Architecture Is the Museum*, w: Janet Marstine (red.), *New Museum Theory and Practice: An Introduction*, Blackwell Publishing, Oxford, UK.
- Grunig James E., Stamm Keith R., 1973, *Communication and Coorientation of Collectivities*, „American Behavioral Scientist”, t. 16, s. 567–591.
- Halbwachs Maurice, 1950, *La mémoire collective*, Presses universitaires de France, Paris.
- Hooper-Greenhill Eileen, 1994, *Museum an their Visitors*, Routledge, London.
- Hooper-Greenhill Eileen, 2007, *Museums and Education: Purpose, Pedagogy, Performance*, Routledge, London.
- Hopfinger Maryla, 2005, *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku*, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Jenkins Henry, 2007, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, tłum. Małgorzata Bernatowicz, Mirosław Filiciak, Wydawnictwo Akademickie i Profesjonalne, Warszawa.
- King Lyndel, Marstine Janet, 2006, *The University Museum and Gallery: A Site for Institutional Critique and the Focus of the Curriculum*, w: Janet Marstine (red.), *New Museum Theory and Practice: An Introduction*, Blackwell Publishing, Oxford, UK.
- Knell Simon (red.), 2007, *Museums in the Material World*, Routledge, London.
- Lévy Pierre, 2000, *World philosophie: le marché, la cyberspace, la conscience*, Editions Odile Jacob, Paris.
- Lindauer Margaret, 2006, *The Critical Museum Visitor*, w: Janet Marstine (red.), *New Museum Theory and Practice: An Introduction*, Blackwell Publishing, Oxford, UK.
- Lister Martin i in., 2009, *New Media: A Critical Introduction*, Routledge, London.
- McClellan Andrew (red.), 2001, *Art and Its Publics*, Routledge, London.
- McLeod Jack M., Chaffee Steven H., 1972, *The Construction of Social Reality*, w: James T. Tedeschi (red.), *The Social Influence Processes*, Aldine-Atherton, Chicago.
- McLeod Jack M., Chaffee Steven H., 1973, *Interpersonal Approaches to Communication Research*, „American Behavioral Scientist”, t. 16, s. 469–499.
- Martynkiewicz Karolina, 2011, „Kultura czy antykultura — jednostki i instytucje w Internecie”, Uniwersytet Ekonomiczny w Krakowie, praca magisterska.
- Mikułowski Pomorski Jerzy, 1971, *Muzeum — Zamek w Łańcut. Studium socjologiczne*, Łańcut.
- Mikułowski Pomorski Jerzy, 2010, *Fragmentaryzacja jako paradygmat w naukach społecznych*, w: Jerzy Mikułowski Pomorski (red.), *Świat się dzieli, świat się łączy. Ze studiów nad fragmentaryzacją i rekompozycją*, Uniwersytet Ekonomiczny w Krakowie, Kraków.
- Ossowski Stanisław, 1948, *Więź społeczna i dziedzictwo krwi*, Książka i Wiedza, Warszawa.
- Partridge Agnieszka, 2008, *Otwórzcie bramy pamięci. Cmentarze wojenne z lat 1914–1918 w Małopolsce*, Letra, Kraków.

- Ricoeur Paul, 2006, *Pamięć, historia, zapomnienie*, tłum. Janusz Margański, Universitas, Kraków.
- Rottermund Andrzej, 2006, *Grand Tour w kulturze Europy*, w: *Grand Tours. Narodziny kolekcji Stanisława Kostki Potockiego*, Muzeum Pałac Wilanów, Warszawa.
- Sandell Richard, 2007, *Museums: Prejudice and the Reframing of Difference*, Routledge, London.
- Simon Nina, 2010, *The Participatory Museum*, Museum Santa Cruz, Cal.
- Simpson Moira G., 2006, *Revealing and Concealing: Museum Objects and the Transmission of Knowledge in Aboriginal Australia*, w: Janet Marstine (red.), *New Museum Theory and Practice: An Introduction*, Blackwell Publishing, Oxford, UK.
- Schütz Alfred, Luckmann Thomas, 1973, *The Structures of the Life World*, t. 1, Northwestern University Press, Evanston, Ill.
- Tischner Józef, 1998, *Filozofia dramatu*, Znak, Kraków.
- Urry John, 2000, *Sociology Beyond Societies*, Routledge, London.
- Watson Sheila, 2007, *Museums and Their Communities*, Routledge, London.

MUSEUM: TRANSFORMATION OF THE MEDIUM AGAINST THE BACKGROUND OF CONVERGENCE PROCESSES

Summary

The Author ponders changes in the perception of the institution of museum, which he treats as a medium. He considers its constitutive features: spatiality and transfer function. In his opinion, in the contemporary world of cultural convergence the museums, once limited with institutional perspective, targeted their attention at the needs and experiences of a viewer — they have become a piece of land which may be developed by people according to their own group needs.

Key words/słowa kluczowe

contemporary culture / kultura współczesna; museum / muzeum; medium / medium