

## Magdalena Izabella Sacha

Katedra Kulturoznawstwa, Uniwersytet Gdański  
Instytut Kaszubski w Gdańsku

### *Pomerania non cantat?*

#### Ekspozycje muzealne muzyki kaszubsko-pomorskiej

### *Pomerania non cantat...?*

W jednym z najwcześniejszych etnograficznych przedstawień Kaszubów, artykule „Zur Charakteristik der Kassuben am Leba-Strome” opublikowanym na przełomie lat 1820–1921 przez ewangelickiego pastora Gottlieba Leberechta Lorka<sup>1</sup>, pojawia się twierdzenie, iż owi rdzenni, słowiańscy mieszkańcy Pomorza nie posiadają własnej muzyki ludowej. Pochodzący z Mazur autor opisywał swe nieprzyjemne zaskoczenie głuchą ciszą podobno panującą w kaszubskich wsiach:

Niski stopień wykształcenia duchowego, który charakteryzuje Kaszubę tutaj nad Łebą i dalej na zachód, zdradza się też tym, że brakuje mu odrębnych powieści i pieśni. Z tego powodu nigdy nie słyszy się go śpiewającego. Milcząc, ponuro i beznamiętnie idzie przez życie<sup>2</sup>.

W tych kilku zdaniach Lorek wyraził panujący wśród Niemców stereotyp Kaszubów, który następnie przetrwał wiele dziesiątków lat dzięki zwięzłej formule *Pomerania non cantat*. Także inni niemieccy badacze potwierdzili częściowo zdanie Lorka, np. Franz Tetzner w 1899 roku stwierdził, że Kaszubi nie potrzebują i nie posiadają instrumentów muzycznych<sup>3</sup>. Autorzy niemieccy wykazywali także rzekomy brak miejscowych kaszubskich pieśni, których źródłem

<sup>1</sup> G.L. Lorek, *Zur Charakteristik der Kassuben am Leba-Strome*, „Pommersche Provinzial-Blätter für Stadt und Land”, 1821, 2, s. 334–363, 455–477.

<sup>2</sup> *Niemcy o Kaszubach w XIX wieku. Obraz Kaszubów w pracach G.L. Lorka, W. Seidla i F. Tetznera*, red. nauk. J. Borzyszkowski, tłum. M. Darska-Łogin, M. Borzyszkowska-Szewczyk, A. Popien, Gdańsk 2009, s. 60.

<sup>3</sup> F. Tetzner, *Die Slowinzen und Lebakaschuben: Land und Leute, Haus und Hof, Sitten und Gebräuche, Sprache und Litteratur im östlichen Hinterpommern*, Berlin 1899, s. 34–35, dostęp online: <https://archive.org/details/dieslowinzenund00unkngoog> [26.04.2016].

byłaby oddolna twórczość ludowa. Badając pieśni o tematyce świeckiej, uważali, że większość z nich jest pochodzenia niemieckiego<sup>4</sup>, a najczęściej słyszane i śpiewane pieśni w języku słowiańskim miały być w dominującym stopniu pieśniami kościelnymi:

Die wenigen Lieder, die der Kaschube singt, stehen im Gesangbuch. Dies Gesangbuch ist, wie auch Bibel und Postille, seit über 100 Jahren Polnisch. [...] Der Kaschube liest und singt mit grossem Geschick den Text gleich Kaschubisch, er verändert die Endungen und oft den Vokal, so dass der Fernerstehende glaubt, er übersetze aus dem Stegreif in eine ganz andere Sprache<sup>5</sup>.

(Tych kilka pieśni, jakie śpiewa Kaszuba, znajduje się w kancjonale. Ten kancjonał, a także Biblia i postylla, od ponad stu lat są napisane po polsku. [...] Kaszuba czyta i śpiewa tekst z wielką zręcznością od razu po kaszubsku, zmieniając końcówki i także często samogłoski, tak że obserwator z zewnątrz mógłby uwierzyć, że improvizuje na żywo, tłumacząc tekst na zupełnie inny język – tłum. własne).

Takie twierdzenia pojawiały się w XIX wieku, w okresie przynależności politycznej Kaszub do państwa prusko-niemieckiego. Po odzyskaniu przez Polskę niepodległości i przyłączeniu w 1920 roku części Kaszub do II Rzeczypospolitej badania kaszubskiego dziedzictwa muzycznego przebiegały pod znakiem rywalizacji politycznej i narodowej pomiędzy badaczami polskimi a niemieckimi. Starania obu stron skupiały się głównie na próbie określenia muzyki kaszubskiej jako elementu przynależnego do niemieckiego lub polskiego kręgu kulturowego (po stronie polskiej należy wymienić takie nazwiska, jak: Jan Patock, Adam Fischer, Friedrich Lorenz, Łucjan Kamiński; po niemieckiej: Franz Tetzner, Walter Wiora).<sup>6</sup>

Po zakończeniu II wojny światowej i włączeniu całości etnicznych ziem kaszubskich do Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej, w latach 1950–1952, przeprowadzono badania terenowe pod egidą Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk z siedzibą w Warszawie. Ich celem była kompleksowa dokumentacja folkloru muzycznego na terenie Kaszub i Pomorza. Dzięki szeroko zakrojonym badaniom udokumentowano 670 pieśni ludowych, które następnie uporządkowano wedle tematyki i występowania najczęstszych motywów<sup>7</sup>. Wyniki tych badań zachwiały panującym dotąd stereotypem, zapoczątkowanym w latach 20. XIX wieku przez negatywną wypowiedź Lorka – np. muzykolog Łucjan Kamiński stwierdził, że *Cassubia cantat polonice*. Współcześnie – jako ironiczne

<sup>4</sup> Ibid., rozdział: *Slovinzisches und lebakaschubisches Schrifttum*, podrozdział H: *Deutsche Lieder und Sprüche*, s. 242–244.

<sup>5</sup> Ibid., s. 230.

<sup>6</sup> *Muzyka Kaszub. Materiały encyklopedyczne*, red. W. Frankowska, Gdańsk–Wejherowo 2005, s. 148.

<sup>7</sup> *Kaszuby*, t. 1–3, red. L. Bielawski, A. Mioduchowska, Warszawa 1997–1998.

i przekorne nawiązanie do owego pierwotnego stereotypu – formuła ta pojawia się m.in. w nazwie festiwalu i konkursu muzycznego „Cassubia cantat”, którego organizatorem jest Muzeum Zachodniokaszubskie w Bytowie<sup>8</sup>.

W ten sposób doszliśmy do punktu, w którym zostanie sformułowany właściwy problem niniejszego artykułu. Jest to pytanie o trudności, z jakimi musi zmierzyć się niewielkie muzeum regionalne, którego misją jest kolekcjonowanie, dokumentowanie oraz eksponowanie zasobów muzycznych o określonej proveniencji etnicznej. Następnie postawiona zostanie kwestia sposobu, w jaki pokonuje się lub też obchodzi owe trudności oraz strategii, jakimi posługują się przy tym pracownicy muzeum. Kwestie te postaram się rozwinąć na podstawie przeprowadzonej analizy działalności kolekcjonerskiej i wystawienniczej wybranego muzeum. Jest to paradoksalnie jedyne muzeum w Polsce, które umieściło termin „muzyka” w swej nazwie własnej – czyli Muzeum Piśmiennictwa i Muzyki Kaszubsko-Pomorskiej (kasz.: Mùzeùm Kaszëbskò-Pòmòrszczi Pismieniznë i Mùzyczzi) w Wejherowie w województwie pomorskim.

## Początki kaszubskiego muzealnictwa

Początki działalności muzealniczej w Wejherowie można podzielić na dwa aspekty o charakterze ogólnym: pierwszy to kwestie etniczne, regionalne, narodowe oraz polityczne związane z organizacją muzeów na Kaszubach (czynniki zewnętrzne); drugi to kwestie tematycznego zawężenia zbiorów muzealnych do piśmiennictwa i muzyki oraz problem prezentacji zgromadzonych zbiorów w praktyce wystawienniczej – ze szczególnym uwzględnieniem potencjalnego problemu „wystawialności” tzw. muzyki (uwarunkowania wewnętrzne). W tej części krótko omówię oba nakreślone właśnie aspekty.

Jako lud pochodzenia zachodniosłowiańskiego<sup>9</sup> o własnej kulturze i własnym języku, jednak od XIII wieku pozbawiony własnej państwowości (grupa tzw. pogranicza kulturowego), Kaszubi stali się kością niezgody pomiędzy Niemcami a Polakami w XIX wieku, który był okresem powstawania silnych nacjonalizmów państwowych. Niemcy stanowili w tym konflikcie stronę dominującą, zorganizowaną we własnym państwie (od 1701 roku Królestwo Pruskie, a od 1871 roku zjednoczone Cesarstwo Niemieckie), zaś Rzeczpospolita po zaborach w końcu XVIII wieku była rozdarta pomiędzy trzy imperia. W trakcie

<sup>8</sup> Informacja o festiwalu, dostęp *online*: <http://www.muzeumbytow.pl/wydarzenia/projekty/cassubia-cantat/> [26.04.2016].

<sup>9</sup> W pierwszej obszernej monografii etnograficznej o Kaszubach z 1911 r. jej autor Izidor Gulgowski użył określenia *Volk* – lud. (I. Gulgowski, *Von einem unbekanntem Volke in Deutschland. Ein Beitrag zur Volks- und Landeskunde der Kaschubei*, Berlin 1911). Współcześnie zgodnie z Ustawą o mniejszościach narodowych i etnicznych oraz o języku regionalnym z dn. 6.01.2005 Kaszubi nie posiadają statusu mniejszości etnicznej.

wielowiekowej historii obie strony dążyły do kolonizacji złożonego w większości z rybaków i gburów<sup>10</sup> niewielkiego ludu, którego los można określić jako typowy dla zdominowanych nacjonalizmami wieków XIX i XX. Był to los grupy żyjącej między dwoma zwaśnionymi sąsiadami<sup>11</sup>. Językowo spokrewnieni z Polakami, lecz kulturowo ciągnący ku dominującej kulturze niemieckiej, nieliczni Kaszubi próbowali od połowy XIX wieku wydeptać własną ścieżkę do tożsamości etnicznej (zapoczątkowaną m.in. przez program autonomii kulturowej Kaszub, sformułowany w 1850 roku przez wybitnego badacza i pisarza Floriana Ceynowę)<sup>12</sup>. Współczesna socjolożka Monika Mazurek twierdzi, że tożsamość kaszubska to „tożsamość hybrydowa, będąca wynikiem wzajemnego przenikania się trzech kultur: kaszubskiej, niemieckiej i polskiej”<sup>13</sup>.

W obszar dominującej rywalizacji polsko-niemieckiej włączono powstające w pierwszej połowie XX wieku muzea regionalne, których punktem ciężkości była etnografia i kultura ludowa Kaszub. Ich działalność miała legitymować niemiecką (do 1918 roku) lub polską (po 1920 roku) władzę polityczną i dominację kulturową. Przykładowo, pierwsze kaszubskie muzeum etnograficzne, które powstało już w 1906 roku we Wdzydzach Kiszewskich, skrytykowano już kilka lat później jako rzekome muzeum niemieckie – a to z powodu uzyskania przez założycieli jednorazowego wsparcia finansowego ze strony władz pruskich<sup>14</sup>. Odpowiedzią na ten rzekomo niemiecki skansen we Wdzydzach miało być nowo utworzone muzeum kaszubskie w Sopocie, przy czym należy zaznaczyć, że ta „narodowa rywalizacja” pomiędzy twórcami obu placówek – małżeństwem Izydora i Teodory Gulgowskich we Wdzydzach Kiszewskich i Aleksandrem Majkowskim w Sopocie, szczerze oddanych sprawie regionalizmu kaszubskiego – jest szczególną ironią polsko-kaszubskiej historii.

W dwudziestoleciu międzywojennym rozkwitły liczne inicjatywy muzealnicze, których celem było powstanie kaszubskich izb regionalnych. Niestety II wojna światowa przyniosła ze sobą zniszczenia zgromadzonych zbiorów. Kolekcje muzeów regionalnych na Kaszubach wpięrow zostały zdziesiątkowane

<sup>10</sup> Gbur – w języku kaszubskim określenie bogatego gospodarza wiejskiego.

<sup>11</sup> Por. C. Obracht-Prondzyński, *Kaszubi. Między dyskryminacją a regionalną podmiotowością*, Gdańsk 2002.

<sup>12</sup> Por. G. Labuda, „Sprawa kaszubska” w perspektywie historii, [w:] idem, *Kaszubi i ich dzieje*, Gdańsk 1996, s. 23–79.

<sup>13</sup> M. Mazurek, *Język, przestrzeń, pochodzenie. Analiza tożsamości kaszubskiej*, Gdańsk 2010, s. 34.

<sup>14</sup> W 1912 r. Aleksander Majkowski pisał m.in.: „Niemcy w celach germanizacyjnych już od 6 lat posiadają muzeum kaszubskie w Wdzydzach, popierane hojnie przez władze.” Jednak wiele lat później, w 1938 r. (już po śmierci Izydora Gulgowskiego i po pożarze, który strawił skansen), Majkowski będzie wspominał muzeum we Wdzydzach jako „gniazdo kaszubszczyzny”. Por. C. Obracht-Prondzyński, *Kaszubskich pamiątek skarbnice. O muzeach na Kaszubach – ich dziejach, twórcach i funkcjach społecznych*. Gdańsk 2008, s. 94, 79.

przez niemieckich okupantów, a następnie zniszczone przez Sowieców (wkroczenie Armii Czerwonej wiosną 1945 roku). Pod koniec wojny stan zbiorów muzealnych stanowił zaledwie ok. 10% stanu przedwojennego<sup>15</sup>. Na przykład najbardziej znany skansen we Wdzydzach Kiszewskich stał się w czasie wojny miejscem zakwaterowania wojsk Wehrmachtu, a także miejscem osadzenia przesiedlonych na Kaszuby Niemców bałtyckich (*Baltendeutsche*)<sup>16</sup>.

W niewielkim Wejherowie pomysł utworzenia kaszubskiego muzeum pojawił się już przed II wojną światową, jednak wtedy zrezygnowano z niego głównie z racji przewidywanych trudności organizacyjnych. Zarówno przed wojną, jak i po jej zakończeniu, stowarzyszenia i instytucje o jasno określonym kaszubskim charakterze regionalnym były narażone na powtarzające się zarzuty o separatyzm etniczny lub narodowy – zaś taki zarzut mógł pociągnąć za sobą pewne niebezpieczeństwa, szczególnie w okresie wczesnej PRL. Polityczna odwilż nadeszła dopiero ze śmiercią Józefa Stalina i zmianami politycznymi w Europie Wschodniej. W 1956 roku zezwolono na utworzenie Zrzeszenia Kaszubsko-Pomorskiego (ZKP), którego działalność kulturalna stała się podstawą licznych inicjatyw regionalnych. Edmund Kamiński, jeden z członków ZKP stanął w 1967 roku na czele komitetu organizacyjnego muzeum. W ten sposób powołano do życia Muzeum Piśmiennictwa Kaszubsko-Pomorskiego. Rok później dodano do początkowo obranej nazwy termin „muzyka”<sup>17</sup>, inicjując Muzeum Piśmiennictwa i Muzyki Kaszubsko-Pomorskiej w Wejherowie.

Powody szczegółowego tematycznego dookreślenia nazwy wejherowskiego muzeum były dość prozaiczne. Po pierwsze, chodziło o ustanowienie wyraźnej różnicy pomiędzy nową placówką muzealną w Wejherowie a innymi, istniejącymi wcześniej muzeami regionalnymi, np. Parkiem Etnograficznym we Wdzydzach Kiszewskich, Muzeum Kaszubskim w Kartuzach, Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, Muzeum w Lęborku czy ówczesnym Muzeum Pomorskim w Gdańsku. Po drugie, decydujące okazały się zainteresowania badawcze i zawodowe założycieli wejherowskiego muzeum – największy wpływ na określenie nazwy muzeum wywarli poeta i etnograf Jan Rompski, działacz kaszubski, oraz nauczyciel muzyki i dyrygent Mieczysław Baran<sup>18</sup>. Jednak to dość precyzyjne określenie tematyki zbiorów nowopowstającego muzeum zaowocowało później trudnościami, których nie można było przewidzieć w fazie inicjalnej.

<sup>15</sup> Ibid., s. 170.

<sup>16</sup> Ibid.

<sup>17</sup> Informacje o historii muzeum, dostęp *online*: [www.muzeum.wejherowo.pl](http://www.muzeum.wejherowo.pl) [27.04.2016].

<sup>18</sup> Na podstawie danych uzyskanych w rozmowie z Edmundem Kamińskim we wrześniu 2014 roku. Por. także historię powstania, dostęp *online*: [http://www.muzeum.wejherowo.pl/index.php?option=com\\_content&view=article&id=1&Itemid=3](http://www.muzeum.wejherowo.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=1&Itemid=3) [5.05.2016].

## Gromadzenie i ochrona zbiorów jako prymarne zadania placówki muzealnej i ich realizacja w praktyce muzeum w Wejherowie

Zgodnie z prawem podstawowym zadaniem placówki muzealnej jest gromadzenie i ochrona artefaktów o znaczeniu historycznym i kulturowym, które dzięki swojemu znaczeniu stają się *semioforami* (nośnikami znaczenia – określenie Krzysztofa Pomiana) oraz swoistymi depozytariuszami pamięci kulturowej pewnej grupy, np. społeczności lokalnej czy narodu. Muzea są zobowiązane do wypełniania tej zasadniczej funkcji, służącej dobru publicznemu, przynajmniej od czasu Rewolucji Francuskiej. Jednak także przed momentem otwarcia drzwi królewskiego Luwru dla „pospolitego ludu” gromadzenie i ochrona obiektów kultury materialnej stanowiły główny cel większości posiadaczy kolekcji określanych jako *Kunstkammer* (‘gabinet sztuki’) i *Wunderkammer* (‘gabinet osobliwości’)<sup>19</sup>.

Współczesne prawne definicje muzeum, jak na przykład definicja przyjęta przez Międzynarodową Radę Muzeów ICOM („a museum is a nonprofit, permanent institution in the service of society and its development, open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits the tangible and intangible heritage of humanity and its environment for the purposes of education, study and enjoyment”<sup>20</sup> – co odwołuje się do pierwotnej definicji Georges’a Henri Rivière, wieloletniego dyrektora ICOM: „muzeum jest instytucją trwałą, o charakterze niedochodowym, służącą społeczeństwu i jego rozwojowi, dostępną publicznie, która prowadzi badania nad świadectwem ludzkiej działalności i otoczenia człowieka, gromadzi zbiory, konserwuje je i zabezpiecza, udostępnia je i wystawia, prowadzi działalność edukacyjną i służy rozrywce”<sup>21</sup>), czy też definicja muzeum określona w polskiej Ustawie z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach, podkreślają równorzędność dziedzictwa kulturowego o charakterze materialnym i niematerialnym<sup>22</sup>.

Mimo zgodności co do znaczenia owego dziedzictwa nierozstrzygnięta pozostaje kwestia, za pomocą jakich metod należy zachowywać – a następnie eksponować na wystawach – wartości niematerialne (‘nieuchwytnie’ – *intangible*) dziedzictwa kulturowego. Problemy, z jakimi borykają się muzeolodzy i pracownicy muzeów w odniesieniu do kwestii możliwości gromadzenia i eksponowania muzyki, od dawien dawna znane są muzykologom:

<sup>19</sup> Por. K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości. Paryż–Wenecja XVI–XVIII w.*, tłum. A. Pieńkos, Warszawa 1996.

<sup>20</sup> Dostęp online: <http://icom.museum/statutes.html> [13.07.2016].

<sup>21</sup> Wg: D. Folga-Januszewska, *Muzeum: definicja i pojęcie. Czym jest muzeum dzisiaj?*, „Muzealnictwo”, 2008 (49), s. 200.

<sup>22</sup> Dostęp online: <http://isap.sejm.gov.pl> [13.07.2016].

Musikwissenschaftliche Forschung basiert in hohem Maße auf 'dinghaft' überlieferten Quellenmaterialien wie schriftlichen Notationsformen, Chroniken, Archivalien, Lebensdarstellungen oder Tondokumenten, über die musikkulturelle Phänomene, Ereignisse und Zusammenhänge 'greifbar' werden<sup>23</sup>.

Badania muzykologiczne opierają się w dużym stopniu na „urzeczowionych” materiałach źródłowych jak pisemne zapisy nutowe, kroniki, archiwalia, biografie i dokumentacja dźwiękowe, dopiero dzięki którym stają się „uchwytny” fenomeny muzyczno-kulturowe, wydarzenia i związki pomiędzy nimi – tłum. własne].

W opisywanym tu muzeum w Wejherowie owo prymarne zadanie ochrony „urzeczowionych” źródeł było realizowane od początku istnienia placówki poprzez przejście tudzież ustanowienie dwóch znaczących kolekcji. Po pierwsze, zabezpieczono spuściznę po wybitnym kaszubskim działaczu i pisarzu Aleksandrze Majkowskim, dzięki czemu powstała fundamentalna kolekcja literatury kaszubsko-pomorskiej. Po drugie, pod kierownictwem Mieczysława Barana rozpoczęto gromadzenie dokumentacji Ogólnopolskiego Festiwalu Pieśni o Morzu, odbywającego się w Wejherowie od 1966 roku regularnie co dwa lata. Ta właśnie dokumentacja stała się początkiem kolekcji muzycznej. Trzeba jednak przyznać, że statutowy program wejherowskiego muzeum był przedmiotem dyskusji i sporów i że dość długo traktowano powstanie nowej placówki jak eksperyment w muzealnictwie regionalnym<sup>24</sup>. Jakie były ówczesne przyczyny istniejących kontrowersji?

Pierwszą kwestię sporną stanowiły określenia utworzone od etnonimów i toponimów, sygnalizowane w oficjalnej nazwie muzeum poprzez przymiotniki „kaszubski” i „pomorski”. Ograniczenie charakterystyki zbiorów muzeum jedynie do określenia „kaszubskie” nie byłoby możliwe ze względów organizacyjnych (ponieważ istniało już, zainicjowane jeszcze przed II wojną światową, Muzeum Kaszubskie w Kartuzach) oraz politycznych – rządząca ówczesnie partia socjalistyczna niechętnie odnosiła się do określeń wskazujących na odrębność etniczną czy też podkreślających rzekomy kaszubski separatyzm. Bardziej neutralne było określenie „pomorski” od toponimu „Pomorze”, dzięki któremu określono szerszy zasięg geograficzny gromadzonych zbiorów, a nie tylko ich pochodzenie etniczne. Podobny proces nazewniczy przeszła zresztą najważniejsza organizacja regionalna na Kaszubach – od Zrzeszenia Kaszubskiego (powstanie w 1956 roku) do Zrzeszenia Kaszubsko-Pomorskiego (zmiana nazwy w 1964 roku).

<sup>23</sup> A. Kürsten, *Musik als immaterielles Kultur- und Migrationsgut: Zu Phänomenen medialer Speicherungen und musikalischer (auditiver) Erinnerungsorte*, [w:] *Deutsche Musikkultur im östlichen Europa: Konstellationen – Metamorphosen – Desiderata – Perspektiven*, Hrsg. E. Fischer, Stuttgart 2012, s. 429.

<sup>24</sup> Por. C. Obracht-Prondzyński, *Kaszubskich pamiątek skarbnice...*, s. 304.

Druga kwestia była o wiele bardziej skomplikowana niż problem dobrze brzmiącej nazwy nowego muzeum, a dotyczyła planowanego charakteru zbiorów, na które miały składać się „piśmiennictwo” i „muzyka”. Jeszcze do lat 80. XX wieku w muzeach regionalnych powstawały przede wszystkim działy sztuki, historii, etnografii i przyrody – zgodnie z założeniem, że głównym zadaniem lokalnego muzeum jest przejęcie odpowiedzialności za ochronę materialnych elementów dziedzictwa kulturowego i przyrodniczego danego regionu. Tymczasem zjawiska takie jak piśmiennictwo, a przede wszystkim muzyka, wydają się trudno uchwytnie – z kolei materialna uchwytność obiektów wydaje się główną przesłanką dla prymarnych zadań placówki muzealnej, jakimi są gromadzenie i ochrona dziedzictwa kulturowego.

Trzecia kwestia związana z powstaniem muzeum dotyczyła lokalizacji. Rządząca partia socjalistyczna wprawdzie z ociąganiem wyraziła zgodę na powstanie nowej placówki, nie była jednak gotowa do przekazania muzealnikom budynku odpowiedniego do charakteru planowanej kolekcji. Co prawda już w 1969 roku zastanawiano się nad przejęciem na cele muzealne okazałego pałacu niemieckiej rodziny szlacheckiej von Keyserlingk, której członkowie w 1945 roku opuścili miasto, jednak stało się to możliwe dopiero w roku 1995 (do tego momentu ten najbardziej reprezentacyjny budynek w centrum miasta, zwany wtedy Pałacem Przebendowskich, należał do Kuratorium Oświaty w Gdańsku i był siedzibą przedszkola dla dzieci niesłyszących)<sup>25</sup>. Dopiero po 1995 roku dzięki wieloletnim pracom renowacyjnym oraz sporym nakładom finansowym ze strony władz samorządowych i wojewódzkich i dotacji ze strony niemieckiej stworzono adekwatną dla muzeum bazę materialną, mogącą służyć celom gromadzenia i eksponowania zebranej kolekcji.

Jaką to uchwytną kolekcję muzyczną zgromadzono – na przekór wszelkim trudnościom administracyjnym i lokalowym – w wejherowskim muzeum? Muzykolog Witosława Frankowska wyróżnia dwie kategorie formalne muzycznych zbiorów muzealnych: druki i manuskrypty<sup>26</sup>. Pośród najstarszych źródeł drukowanych odnaleźć można śpiewniki kościelne z II poł. XVI wieku z kościołów mariackich w Gdańsku i Elblągu. Poza tym w zbiorze znajduje się współczesny reprint najstarszego kancjonału ewangelickiego, spisane po polsku, lecz zawierającego liczne kaszubizmy, autorstwa pastora Szymona Krofeya z 1586 roku – jego jedyny oryginalny egzemplarz należy do zbioru bibliotecznego Uniwersytetu im. Ernsta Moritza w Greifswaldzie. Osobny zbiór starodruków stanowią niemieckojęzyczne utwory takich kompozytorów jak J. Mulkus, E. Hochedl, J.G. Nolmann<sup>27</sup>, w tym kompozytorów działających w Gdańsku: Johanna Freisslicha i Friedricha Christiana Mohrheima.

<sup>25</sup> *Historia Wejherowa*, red. J. Borzyszkowski, Wejherowo 1998, s. 516.

<sup>26</sup> *Muzyka Kaszub...*, op. cit., s. 156–157.

<sup>27</sup> Imiona nieznane.

Kolekcja rękopisów natomiast zawiera przede wszystkim utwory współczesne, związane tematycznie i treściowo z Kaszubami, pochodzące głównie ze spuścizny zmarłych kaszubsko-polskich kompozytorów i muzyków. Warto tu wymienić dokumentację dzieł Jana Michała Wieczorka, Lubomira Szopińskiego, jak też zapisy kaszubskich pieśni ludowych autorstwa Jana Trepczyka. Do kolekcji muzycznej należą również dokumentacja występów folklorystycznych – teatralnych i tanecznych – oraz fotografie i ryciny przedstawiające tradycyjne instrumenty muzyczne używane w regionie.

Ten pierwotny zbiór podlega systematycznemu poszerzaniu, uzupełnianiu, konserwacji, katalogowaniu i digitalizacji. Czynności te są konieczne w pracy muzealnika – czy są jednak na tyle wystarczające, aby wypełnić wszystkie ważne funkcje nowoczesnego muzeum muzyki? Czy kolekcja muzyczna wejherowskiego muzeum jest należycie udostępniana zwiedzającej publiczności? Czy też odwrotnie – zadania muzealników ograniczają się wyłącznie do ochrony i konserwacji obiektów? Aby odpowiedzieć na te pytania, należy zbadać bliżej te funkcje i zadania muzeum, które we współczesnej praktyce muzealniczej XXI wieku wysuwają się na pierwszy plan.

## Wtórne zadania muzealne i ich realizacja w praktyce ekspozycyjnej muzeum w Wejherowie

W poprzednim fragmencie określono gromadzenie i ochronę zbiorów jako prymarne – podstawowe – zadania placówki muzealnej. Ta teza zgodna jest z tradycyjnym spojrzeniem na rolę muzeum, wedle którego: „die Sammlung von Objekten ein entscheidendes Charakteristikum des Museums und eine Einrichtung ohne Sammlung mithin kein Museum”<sup>28</sup> [„kolekcja obiektów [jest] decydującą cechą charakterystyczną muzeum, zaś instytucja bez kolekcji nie jest muzeum” – tłum. własne]. Również polska Ustawa o muzeach odzwierciedla to tradycyjne spojrzenie, wymieniając na pierwszym miejscu takie zadania, jak gromadzenie zabytków, katalogowanie zgromadzonych zbiorów, ich zabezpieczanie i konserwację (art. 2 ustawy).

Dopiero w punkcie 5 ustawy mowa jest o „urządzaniu wystaw stałych i czasowych” – dlatego też na potrzeby tej analizy użyto określenia „funkcje wtórne”, choć zasadniczo nie zgadza się ono z nowoczesną praktyką muzealną. Współczesne funkcje instytucji muzeum lepiej charakteryzuje formuła *to preserve – to study – to communicate*. Można to uzasadnić tym, że dla typowego odbiorcy/zwiedzającego – jak twierdzi niemiecki muzealnik Stefan Paul – muzeum nie

<sup>28</sup> J. Baur, *Was ist ein Museum? Vier Umkreisungen eines widerspenstigen Gegenstands*, s. 18. Dostęp online: [http://www.die-exponauten.com/cms/upload/pdf/Baur\\_Was-ist-ein-Museum.pdf](http://www.die-exponauten.com/cms/upload/pdf/Baur_Was-ist-ein-Museum.pdf) [23.04.2015].

jest interesujące jako placówka ochronna czy badawcza, lecz jako miejsce, w którym zachodzi proces komunikacji kulturowej. Przestrzeń muzeum staje się przestrzenią komunikacji, przy czym komunikat wytwarzany i przekazywany jest przez wystawę muzealną – to wystawa jako całość staje się nośnikiem informacji. Nośnikami są elementy wystawy: artefakty materialne w funkcji eksponatów, spełniające decydującą rolę w procesie komunikowania się. Stefan Paul proponuje dla zobrazowania tego procesu trzelementowy model komunikacji:

Ich gehe dabei von einem einfachen Kommunikationsmodell aus [...] nämlich dem Modell Sender – Medium – Empfänger, das ich mit Objekt – Raum – Besucher gleichsetze. [...] Übertragen auf die kleinste Ebene der musealen Präsentation, nämlich die Zurschaustellung eines Objektes in einer Vitrine, sendet das Objekt eine Botschaft an den Betrachter<sup>29</sup>.

Wychodzę przy tym od prostego modelu komunikacji [...], a mianowicie modelu nadawca – nośnik – odbiorca, który utożsamiam z elementami takimi jak obiekt – przestrzeń – zwiedzający. [...] Przeniesiony na najmniejszy możliwy poziom prezentacji muzealnej, czyli na ukazanie zwiedzającemu obiektu umieszczonego w gablocie, eksponat przekazuje informację obserwatorowi – tłum. własne.

Zacytowana tu teza, nawet jeśli w wątpliwy sposób jako nadawcę komunikatu określa obiekt w funkcji eksponatu zamiast kuratora wystawy lub twórcy obiektu, mimo wszystko wskazuje na wybitne znaczenie eksponatu w udanej koncepcji wystawy muzealnej – udanej, czyli komunikatywnej dla odbiorców. W tym kontekście problematyka muzeum muzyki (a tym samym wystawy muzycznej) staje się jeszcze bardziej skomplikowana i trudniejsza w realizacji, ponieważ:

- a) muzyka zasadniczo posługuje się kodem asemantycznym, *ergo* nie generuje komunikatu, który posiadałby referencje wobec zewnętrznego kontekstu;
- b) artefakty materialne, które odnoszą się do muzyki, funkcjonują wyłącznie jako jej umowne obiekty zastępcze, ponieważ reprezentują nie muzykę, lecz określone zjawiska natury materialnej i przez to wizualnej, choć funkcjonalnie powiązane z muzyką.

Te dwie właściwości muzyki wystarczyłyby, żeby najeżyć kółkami codzienne życie zawodowe każdego pracownika muzeum muzycznego. Od pracowników analizowanej tu placówki usłyszeć można było następujące wypowiedzi, ilustrujące bezradność wobec nierozwiązywalnej sprzeczności pomiędzy asemantycznym charakterem muzyki a semantycznym i wizualnym charakterem muzeum:

<sup>29</sup> S. Paul, *Kommunizierende Räume. Das Museum*, [w:] *Ortsgespräche. Raum und Kommunikation im 19. und 20. Jahrhundert*, Hg. A. C. T. Geppert, U. Jensen, J. Weinhold, Bielefeld 2005, s. 353.

Nasze muzeum służy wyższemu celom. Gromadzimy zabytki i je badamy.

To było nieszczęście z tą „muzyką” w nazwie naszego muzeum, naprawdę. Co z tym można zrobić?!<sup>30</sup>

Jakie problemy stwarza fenomen muzyki jako przedmiotu kolekcjonowania i eksponowania w praktyce wystawienniczej – ta kwestia zostanie naświetlona teraz bliżej na przykładzie wejherowskiego muzeum.

Dopiero w 2008 roku, czyli 40 lat po założeniu muzeum, stworzono koncepcję stałej wystawy muzycznej, której autorką była kustosz Izabela Bukowska. Po długich kwerendach terenowych wystawę zaprezentowano w dwóch salach pałacowych jako ekspozycję pod tytułem „Muzyczne instrumenty Kaszub”. Wystawa była pokazywana we wnętrzach Pałacu Przebendowskich i Kayserlingków do 2016 roku. Kuratorka wystawy, której projekt uzyskał finansowe wsparcie Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego jako część „reaktywacji działu muzycznego” [sic!], zdecydowała się na skupienie uwagi odbiorcy na instrumentach, czyli zjawiskach „urzeczowionych”, uchwytnych w sposób wizualny, jednak starała się nie zaniedbać wskazania na bezpośredni związek zebranych przedmiotów z funkcją wytwarzania dźwięków muzyki.

Zgodnie z klasyfikacją zaproponowaną przez Frankowską, na historycznym terenie Kaszub spotkać się można z czterema rodzajami ludowych instrumentów muzycznych. Typologia ta ma charakter funkcjonalny:

- a) instrumenty muzyczne używane przez kapele muzyki ludowej, np. skrzypce, rzępiel, klarnet, trąbka, akordeon;
- b) instrumenty muzyczne o funkcji pasterskiej i sygnalizacyjnej, np. bazona, barina, trąbki-sygnałówki, dzwony, klęczka, knara, sznëra, ryńczak;
- c) instrumenty muzyczne o funkcji obrzędowej, np. pipa, puzówka, klekotki, dzwony, knara, sznëra, burczybas;
- d) instrumenty potraktowane jako zabawki dziecięce, np. bąkał, grzechotki, tyrkawka<sup>31</sup>.

Poprzez ekspozycję instrumentów muzycznych i innych obiektów (np. fotografii) starano się „urzeczowić” – niejako zreifikować – nieuchwytny wizualnie fenomen muzyki. Wystawę urządzono w dwóch sąsiadujących ze sobą salach na parterze Pałacu Przebendowskich i Keyserlingków. W sali pierwszej wyeksponowano odnowione i poddane konserwacji instrumenty muzyczne zebrane na obszarze Pomorza Gdańskiego (w XIX wieku: Prusy Zachodnie), m.in. cytary, mandoliny, instrumenty smyczkowe. Na ścianach oraz w szklanych gablotach umieszczono dokumentację wizualną odnoszącą się do lokalnych artystów i rzemieślników (muzyków i lutników) – fotografie, dokumenty, świadectwa

<sup>30</sup> Kilka rozmów z pracownikami muzeum przeprowadzono we wrześniu 2014 r., m.in. z J. Cichońką, R. Drzeżdżonem, T. Fopke, M. Kurpiewskim.

<sup>31</sup> *Muzyka Kaszub...*, op. cit., hasło „Instrumenty ludowe”, s. 81.

szkolne. Sala ta ma charakter typowej prezentacji tematycznej, opartej na relewantności autentycznych i oryginalnych obiektów materialnych.

W drugim pomieszczeniu zastosowano metodę inscenizacji z przemieszaniem elementów oryginalnych i wtórnych, typowej zazwyczaj dla skansenów i muzeów etnograficznych. Inszenizacja – jak za pomocą analizy semiotycznej wyjaśnia Jana Scholze, kuratorka Victoria & Albert Museum w Londynie – polega na jednoczesnym użyciu oryginalnych artefaktów (ekspонатów muzealnych) oraz elementów sztucznych, stanowiących część scenografii lub też zastępujących nieosiągalne oryginały, zaś jej celem jest stworzenie iluzji oryginalnej przestrzeni, najczęściej chłopskiej chaty<sup>32</sup>. Na wejherowskiej wystawie za pomocą scenografii przywoływane jest „wspomnienie dawnych czasów”. Służą temu stojące manekiny naturalnej wielkości ubrane w kaszubskie stroje świetlicowe, a także manekin przedstawiający wędrownego dudziarza, który zasiada za stołem w zainscenizowanej w kącie sali karczmie. W trzech rogach sali wystawowej odtworzono za pomocą scenografii salę taneczną, karczmę i izbę szkolną. W czwartym rogu umieszczono skrzynię z zabawkowymi instrumentami muzycznymi, które służą jako pomoc dydaktyczna w zajęciach edukacji muzealnej dla grup szkolnych. W całej wystawie rzuca się jednak w oczy brak nowoczesnego wyposażenia audio; dopiero na życzenie (oprowadzanie dla grupy zorganizowanej) przewodnik może odtworzyć płytę CD z ludową muzyką kaszubską.

Jak to przedstawiono powyżej, obie sale ekspozycyjne spełniają różne funkcje. W pierwszym pomieszczeniu panuje cisza służąca refleksji i stworzeniu dystansu pomiędzy zwiedzającymi a ekspонатami, zabezpieczonymi przez szklane witryny. Prezentowane instrumenty pochodzą najczęściej z manufaktur w głębi Niemiec, skąd przywiezione zostały do Prus Zachodnich. Walorem ekspонатów jest ich oryginalność i rzadkość, jednak wybrany z tego względu tradycyjny sposób ekspozycji wzmacnia uczucie panującej muzealnej ciszy. Z kolei drugie pomieszczenie, używane dla celów edukacji muzealnej, często rozbrzmiewa dźwiękami dzięki śpiewającym i grającym widzom w różnym wieku, zachęcanym do takiej aktywności przez animatorów muzealnych. Obecność przewodników muzealnych jako pośredników pomiędzy odbiorcą a ekspонатami staje się niezbędna – to oni prowadzą grupę przez wystawę, objaśniają sposoby gry na instrumentach ludowych i uczą tzw. alfabetu kaszubskiego. W drugim pomieszczeniu istotniejsze niż oryginalność zbiorów jest stworzenie umownej iluzji „kaszubskiego życia” dzięki wymieszaniu oryginalnych i wtórnych elementów scenografii. Ta skromna powierzchniowo wystawa spełnia jednak dzięki połączeniu obu sposobów ekspozycji funkcje poznawcze, edukacyjne i rozrywkowe.

<sup>32</sup> Por. J. Scholze, *Medium Ausstellung: Lektüren musealer Gestaltung in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin*, Bielefeld 2004, s. 192 nn (rozdział 4.3: *Präsentationsform Inszenierung*).

## A gdzie jest muzyka? Wnioski

Zorganizowana w tradycyjny sposób wystawa muzyczna wejherowskiego muzeum rozbrzmiewa dźwiękami języka i muzyki kaszubskiej dopiero dzięki żywym pośrednikom pomiędzy eksponatami a odbiorcami – pedagogom muzealnym. Pracownicy działu edukacyjnego zajmują się jednak grupami zorganizowanymi, zaś dla pojedynczych zwiedzających wystawa pozostaje niema – spełnia wyłącznie funkcję informacyjną, za pomocą systemu informacji wizualnej, na który składają się eksponaty, podpisy, kopie fotografii i dokumentów oraz scenografia.

Dlatego też w rozmowie z Tomaszem Fopke, dyrektorem Muzeum od 2013 roku – wykształconym muzykiem i kompozytorem – zadałam pytanie o muzykę jako zjawisko akustyczne: dlaczego brakuje jej w muzeum, które ma muzykę w nazwie? Dlaczego zwiedzający wystawę nie usłyszy muzyki? W odpowiedzi na to dyrektor zaprzeczył, wskazując na istotną rolę koncertów, organizowanych regularnie od 2002 roku pod hasłem „Spotkania z muzyką Kaszub” przez etnomuzykolożkę dr Witosławę Frankowską z Akademii Muzycznej w Gdańsku (w ciągu 14 lat, do grudnia 2016 roku, zorganizowano 50 koncertów). Spotkania te są z jednej strony prezentacją dokonań współczesnych muzyków i kompozytorów związanych z Kaszubami, a z drugiej strony spełniają – jako miejsce regularnych spotkań towarzyskich – ważną rolę integracyjną dla lokalnej społeczności miasta i powiatu. Jak stwierdza inicjatorka tego cyklu:

Cykl ten, kontynuowany od 2002 roku, ma na celu ukazanie wszechstronnych kierunków rozwoju muzyki regionu, poczynwszy od prezentacji zaniechanych już form śpiewu solowego, przez grupowe muzykowanie, eksponujące dialektalne walory kaszubszczyzny, po prezentację utworów, w tym zwłaszcza pieśni, inspirowanych folklorem Kaszub. Przyjęcie takiego kierunku działań sprzyja promocji zarówno muzyki ludowej, regionalnej, jak i dalszemu jej poznawaniu i propagowaniu przez zawodowych artystów. Przyczynia się ponadto do obalenia ponad stuletniego mitu „Pomerania non cantat”, dotyczącego rzekomej nieśpiewności Pomorza; ugruntowuje społeczność lokalną w przekonaniu o wysokich walorach artystycznych rodzimej kultury, zachęca twórców do dalszej aktywności, łączy różne pokolenia słuchaczy i wykonawców<sup>33</sup>.

Uzupełnieniem tej „żywej” aktywności muzycznej jest działalność wydawnicza, w ramach której muzeum opublikowało kilka kaszubskich śpiewników, m.in. *Kaszubski śpiewnik domowy* (2014), *Kaszubski śpiewnik bożonarodzeniowy* (2015) – pod redakcją Witosławy Frankowskiej. Ukazały się także *Pieśni kaszubskie* w opracowaniu Marzeny Graczyk na chór mieszany (2015), *Starzno, moja wies* Wacława Kirkowskiego oraz *Grojta Kaszebi. Zbiór utworów*

<sup>33</sup> Z wniosku ministerialnego sporządzonego przez Witosławę Frankowską, materiały własne.

*regionalnych* Witolda Tredera (2016). W przygotowaniu jest *Kaszubski śpiewnik szkolny* oraz zbiór pieśni Jana Trepczyka.

Przedstawione w artykule *case study* ukazuje problemy lokalnego muzeum, którego starania mają na celu ochronę dziedzictwa pewnej grupy regionalnej, na które składa się w tym przypadku piśmiennictwo i muzyka. Długotrwałe niedofinansowanie w początkach działalności, wynikające z typowych dla systemu socjalistycznego trudności gospodarczych – a w okresie transformacji ustrojowej z konieczności przeznaczenia większości środków na remont historycznej siedziby i jej otoczenia – poskutkowało niemożnością zgromadzenia i udostępnienia publiczności szerszej kolekcji muzycznej, a także brakiem doposażenia wystawy w nowoczesny sprzęt multimedialny. Mimo tych trudności muzeum w udany sposób spełnia funkcję miejsca koncertowego, w którym regularnie rozbrzmiewa żywa, tradycyjna i współczesna muzyka kaszubska i pomorska. W tej funkcji Muzeum Piśmiennictwa i Muzyki Kaszubsko-Pomorskiej w Wejherowie odpowiada na potrzeby lokalnej społeczności, służąc wzmocnieniu tożsamości etnicznej i regionalnej. *Pomerania cantat* – dziś już nie ulega to wątpliwości.

Artykuł powstał w ramach działalności w Pracowni Badań nad Narracjami Pamięci Polsko-Niemieckiego Pogranicza Kulturowego na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego (<http://narracjepogranicza.ug.edu.pl>). Za pomoc w badaniach i w dyskusji nad artykułem autorka dziękuje Tomaszowi Fopke, dr Witosławie Frankowskiej, Edmundowi i Zofii Kamińskim oraz pracownikom Muzeum Piśmiennictwa i Muzyki Kaszubsko-Pomorskiej w Wejherowie.