

JAK PRZEDSTAWIAĆ HISTORIĘ W MUZEACH?

Spojrzenie na instytucję muzealną z długiej perspektywy czasowej pozwala zauważyć, że transformacje praktyk muzealnych ściśle wiążą się ze zjawiskami ogólniejszej natury. Tak zwane muzealne boomy, czyli okresy intensyfikacji powstawania nowych muzeów korespondują zwykle ze zmianami społeczno-politycznymi, a ewolucje strategii wystawienniczych, choć prezentowane z reguły jedynie w kategoriach estetycznych i poznawczych, są wynikiem gry sił politycznych, ideologicznych i ekonomicznych. Instytucje muzealne, chociaż prezentują się jako neutralne politycznie, są zwykle zainteresowane dążeniem do władzy poprzez kontrolowanie wiedzy. Nie oznacza to jednak, że muzea publiczne realizując podobne cele nie odzwierciedlają określonych potrzeb społecznych, można to dostrzec nawet przy pobieżnym spojrzeniu na ich historię.

Pod koniec wieku osiemnastego muzea jako instytucje publiczne wkroczyły do zracjonalizowanego świata modernizmu i szybko zaczęły go symbolizować: nowoczesna tożsamość zbiorowa domagała się nowoczesnej reprezentacji. Muzea stały się wówczas częścią rozpowszechniającej się kultury „patrzenia” centralnej dla kapitalizmu i rozwijającego się nowoczesnego życia miejskiego. Integralną dla modernistycznego myślenia była idea poznawalności świata, a jej konsekwencją wiara w to, że świat może zostać poddany kontroli i racjonalnie uporządkowany, jeśli tylko zostanie poprawnie zobrazowany i przedstawiony. Dziewiętnastowieczna wystawa koncentrowała się zatem na przedstawianiu rzeczywistości i definiowaniu „odwiecznych prawd”, co miało wyrwać publiczność z mityczno-zabobonnego okresu przed-oświeceniowego.¹

Fundamentalnym sposobem myślenia o historii stała się wówczas idea postępu, wystawy muzealne przybrały więc formy dydaktycznych narracji linearnych, które reprezentowały rozwój poprzez uporządkowane w określony sposób zespoły artefaktów. Akcentowano jednocześnie materialność rzeczoności postępu: cywilizacje, które posiadały najbardziej złożone i kunsztowne obiekty uznawano za najbardziej zaawansowane. Poprzez wystawianie obiektów pochodzących z różnych kultur muzea uczyły hierarchicznego pojmowania rozwoju kulturowego i materializmu. Wystawy łączyły obiekty z systemem wartości, który wspierał idee technologicznego progresu,

¹Zob. Kevin Walsh, *The Representation of the Past. Museums and heritage in the post-modern world*, Routledge: London - New York, 1992, s. 7-8 oraz David Harvey, *The Condition of Post-modernity*, Oxford: Basic Blackwell, 1989, s. 27

indywidualizmu i estetyki. Te wartości uważano za podstawę nowoczesnej cywilizacji. Jednocześnie próbowano to robić w obrębie estetycznego, historycznego lub naukowego dyskursu w celu reformowania klasy robotniczej.²

Ze ściśle muzeologicznego punktu widzenia termin muzealizacja oznacza fizyczne lub koncepcyjne wyodrębnienie określonego elementu z jego naturalnego lub kulturowego otoczenia i nadanie mu statusu muzealnego.³ W wieku osiemnastym i dziewiętnastym tym „elementem” najczęściej był materialny przedmiot, który po przejściu całego procesu obejmującego konkretne fazy takie jak selekcja, ekspertyzy i nadanie nowego znaczenia w kolekcji stawał się obiektem muzealnym. Wszystkie powyższe etapy były zgodne z obowiązującymi ówczesnie kryteriami oraz równoznaczne z oddzieleniem obiektu od jego pierwotnego kontekstu i stworzeniem nowych relacji z innymi obiektami. Muzea, zgodnie z powyższymi regułami, gromadziły w tamtym okresie obiekty o dużym znaczeniu kulturowym stanowiące „narodowy” wyraz tożsamości, co połączone było z ideą „posiadania historii” – zbiorowego ekwiwalentu pamięci osobistej. „Posiadanie muzeum” było tym samym co posiadanie homogenicznej i silnie zakorzenionej tożsamości.⁴ Historia każdego narodu również podlegała idei postępu, a rozwój państwowości był na wystawach przedstawiany w kategoriach sukcesu, czyli rozkwitu potęgi państwa, którego dane muzeum było przedstawicielem. Dodatkowo akcentowano „odwieczność”, między innymi dzięki samym budynkom muzealnym, które odwoływały się do architektury klasycznej zaznaczając w ten sposób kontynuację i trwanie w czasie. Publiczność zachęcano do postrzegania siebie jako członków określonego narodu, różniącego się od innych w sensie narodowym i etnicznym. Pomagał w tym (i taką wizję legitymizował) zobiiektywizowany, „naukowy” punkt widzenia kreowany na ekspozycji.⁵

Już wówczas ujawnił się konflikt pomiędzy rozrywką a nauką, uporządkowanym wykładem wiedzy a zaspokajającym zmysły i rozbudzającym emocje wizualnym spektaklem. Dziewiętnastowieczne instytucje muzealne odwołując się do autorytetu rozumu usiłowały oddzielić się od barokowych reguł obowiązujących w gabinetach osobliwości oraz „jarmarcznej rozrywki” cyrków i międzynarodowych wystaw.⁶ Jednocześnie jednak już wtedy zdawano sobie sprawę, że

² Michael J. Ettema, *History Museums and the Culture of Materialism w: Past Meets Present. Essays about Historic Interpretation and Public Audiences*, red. Jo Blatti, Smithsonian Institution Press: Washington D. C., 1987, s. 62-85.

³ *Key concepts of museology*, (eds.) André Desvallées, François Mairesse, Armand Colin: Paris 2010, s. 50-51.

⁴ Sharon Macdonald, „Museums, national, postnational and transcultural identities”, *Museum and Society*, 2003, vol. 1, s. 1-3.

⁵ Ibidem, s. 3 i 5.

⁶ Tony Bennett, *Pasts Beyond Memory. Evolution, Museums, Colonialism*, Routledge: London and New York 2004, s. 15-16.

wśród publiczności będą osoby poszukujące właśnie takiej formy spędzania czasu wolnego i starano się odnaleźć sposób na zachęcenie ich do odwiedzin bez szkody dla tożsamości instytucji. Henry Forbes, dyrektor Free Public Museum w Liverpoolu pisał w 1901 r.: „Ekspozycja powinna być tak skonstruowana, by przyciągać uwagę tych, którzy w swych oczekiwaniach nie wychodzą poza rozbawienie i rozrywkę; oni powinni postrzegać muzeum jak Księgę, której strony są otwarte a narracja tak przejrzysta, że pozostaną nieświadomi, iż przechodząc z sali do sali podążają za spójną opowieścią, która rozwija się przed ich oczami, wzbudza ich zainteresowanie i koncentruje uwagę.”⁷ Wizualne reprezentacje w postaci spektakularnych dioram miały zintensyfikować zaangażowanie niewykształconego widza w ekspozycję.

Idea postępu była zgodna z powszechnym wówczas doświadczeniem urbanizacji i industrializacji, wyprowadzki z miejsc-korzeni oraz pojawieniem się efemerycznej, szybko zmieniającej rzeczywistości miejskiej. Od końca dziewiętnastego wieku muzea przejęły rolę pamięci kulturowej i zaczęły kompensować erozję tradycji. Pogłębiała się świadomość wagi przeszłości, ale jednocześnie była ona postrzegana jako epoka oddzielona od teraźniejszości i zakończona.

Kolejny muzealny boom zaznaczył się w kulturze zachodniej w latach osiemdziesiątych dwudziestego wieku. Herman Lübbe odnotował wówczas „dramatyczny wzrost” liczby muzeów i uznał, że jest to symptom przyspieszonej instytucjonalizacji przeszłości coraz wyraźniej odróżniającej się od teraźniejszości. Dwadzieścia lat wcześniej pojęcia muzealizacji w tym znaczeniu użył Joachim Ritter, stosując go do opisu sytuacji, w której przeszłość, która kiedyś była tradycją i organiczną częścią *Lebenswelten* (świata społecznego pojmowanego subiektywnie jako realnego) wkracza w nowoczesność i zostaje zinstytucjonalizowana.⁸ Wydarzenia i praktyki kulturowe szybciej stawały się historią, przyszłość natomiast wydawała się coraz mniej przewidywalna i mało zakorzeniona w teraźniejszości. Ta sytuacja, według Lübego, wywoływała brak poczucia pewności u jednostek i grup społecznych, które zaczęły pokładać coraz więcej zaufania w formalnych systemach, zamiast w swojej wiedzy bezpośredniej. Tak rozumiana muzealizacja stała się formą zakotwiczenia i wzmacniania poczucia stałości wobec utraty tradycji spowodowanej szybkim tempem zmian technologicznych, społecznych i kulturowych.⁹ Poglądy te bliskie są tzw. teorii kompensacji, która obejmuje konserwatywną krytykę modernizacji oraz wskazuje na erozję tradycji oraz wzrastający postęp nauki i techniki jako źródło problemów

⁷ Henry Forbes, *Report of the Director of Museums Relative to the Re-arrangement of, and the Cases for, the Collections in Free Public Museums*, Liverpool: City of Liverpool, 1901, podają za: Tony Bennett, *Pasts Beyond Memory*, s. 72.

⁸ Podają za: Sharon Macdonald, *Memorylands. Heritage and Identity in Europe Today*, Routledge: London-New York 2013, s. 138.

⁹ Podają za: Sharon Macdonald, *Memorylands*, s. 138.

społeczeństw i jednostek z tożsamością. Zgodnie z tą teorią muzeum stanowi kompensatę za utratę stabilności, oferuje tradycyjne formy kulturowej tożsamości, udając jednocześnie, że te kulturowe tradycje nie zostały zmienione w wyniku modernizacji.¹⁰

W dwudziestym wieku muzealizacji podlegały całe fragmenty przeszłej rzeczywistości społeczno-politycznej. Długotrwałe procesy historyczne o skomplikowanej genezie, przebiegu i konsekwencjach były za pomocą różnych strategii wystawienniczych „przekładane” na formę ekspozycji łączącej w swej strukturze elementy architektury, plastyki i języka.¹¹ Wciąż jednak elementem podstawowym wystaw był autentyczny obiekt, a jego materialność pozostawała kwestią kluczową. Szeroko rozpowszechnioną ideą dotyczącą natury obiektów była wówczas wiara, że obiekty wyrażają ducha ludzi, którzy je stworzyli i ich używali. Artefakty muzealne zdawały się zawierać abstrakcyjne wartości moralne, które stawały się oczywiste poprzez samo pojawienie się eksponatów na wystawie. Fizyczna natura artefaktów odzwierciedlała ich naturę duchową. Poprzez wystawianie najlepszych produktów ludzkiej cywilizacji, muzea komunikowały te zasadnicze wartości publiczności.

Informacje o przeszłości koncentrowały się na wybitnych jednostkach i politycznych wydarzeniach, co oznaczało, że zagadnienia dotyczące większości populacji mających duży wkład w rozwój społeczności, regionu, czy kraju były pomijane. Wraz z rozwojem historii społecznej i mikrohistorii kuratorzy muzealni musieli przemyśleć swoje ekspozycje. Głównym hamulcem zmian okazywał się często brak obiektów, gdyż kolekcje muzealne zwykle nie zawierały odpowiednich przedmiotów. Obiekty najchętniej kolekcjonowane, cenne i dobrze udokumentowane należały do ludzi bogatych, mających czas i środki, by latami przechowywać dokumenty historyczne, czy rodzinne pamiątki wraz z informacjami dokumentującymi ich pochodzenie.¹² Brak obiektów okazał się szczególnym ograniczeniem dla ekspozycji, które tradycyjnie koncentrowały się wyłącznie na artefaktach stanowiących nie tylko centrum zainteresowania publiczności, ale i kontrolujących sposób w jaki ekspozycja się rozwijała. W takich przypadkach kuratorzy muzealni

¹⁰ Zob. Andreas Huyssen, *Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia*, Routledge: London and New York 1995, s. 25-35.

¹¹ Jerzy Świecimski, *Wystawy muzealne. Tom I: Studium z estetyki wystaw*, Wyd. Jan-Kajetan Młynarski: Kraków 1992, s. 55. Jest to jedna z podstawowych definicji ekspozycji muzealnej, więcej na ten temat zob. Anna Ziębińska-Witek, *Historia w muzeach. Studium ekspozycji Holokaustu*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2011, szczególnie rozdział. 2.

¹² Spencer R. Crew and James E. Sims, *Locating Authenticity: Fragments of a Dialogue w: Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, (eds.) Ivan Karp and Steven D. Lavine, Smithsonian Institution Press: Washington and London 1991, s. 163-165. Kolejny czynnik ograniczający to decyzje kuratorskie. Twórcy wystaw zwykle chętniej wybierali obiekty potwierdzające tradycyjny punkt widzenia, związane ze znaczącymi politycznie lub intelektualnie postaciami, ważnymi wydarzeniami historycznymi. Materiał należący lub związany z mniej znaczącymi, „zwykłymi” osobami nie miał wielkich szans znalezienia się w muzeum, gdyż nie miał odpowiedniego znaczenia w oczach kuratorów i naukowców.

stawali przed wyborem. Po pierwsze, mogli opóźnić powstanie ekspozycji, aż do momentu zebrania lub wypożyczenia wszystkich potrzebnych obiektów. Po drugie, mogli stworzyć wystawę pomijając zagadnienia, których nie można było poprzeć autentycznymi obiektami. Po trzecie wreszcie, mogli zrezygnować z koncepcji ekspozycji opartej na obiektach i stworzyć reprezentację kontrolowaną przez historyczny problem, a nie dostępny obiekt.¹³

Ta ostatnia droga stała wstępem do tak zwanej „rewolucji muzealnej” z lat dziewięćdziesiątych dwudziestego wieku, która usankcjonowała nowe podejście do wystawiennictwa. Powstały wówczas model w przypadku ekspozycji historycznych określono jako narracyjny lub interpretacyjny. Odejście od centralnej pozycji eksponatu w kierunku budowania spójnych opowieści uwolniło kuratorów od ograniczeń wywołanych brakiem obiektów oraz (wraz z pojawieniem się „nowej muzeologii”) spowodowało ich koncentrację na komunikacji z publicznością. Przeniesienie akcentu z obiektów i kolekcji na podmiot (widzów) przyczyniło się do rekonceptualizacji pojęcia autentyczności. Dla muzeów z końca wieku dwudziestego priorytetem stało się autentyczne doświadczenie, dla którego obiekt jest tylko narzędziem. Pochodzenie eksponatu jest sprawą drugoplanową w stosunku do subiektywnego efektu jaki ma on wywołać. Ten efekt, a nie historycznie uprawomocniony artefakt, jest „prawdziwą rzeczą”, którą muzeum chce posiadać.¹⁴

W konsekwencji powyższego nastąpiła zmiana w podejściu do aspektów poznawczych wystaw. Proces poznawczy w muzeach dwudziestowiecznych miał być zdystansowany, bezosobowy i wyłącznie racjonalny. Zgodnie z tą koncepcją zrozumienie zjawiska historycznego wymagało badania z wyłączeniem (w miarę możliwości) prywatnych interesów czy uczuć, które zakłócały czy pomniejszały ważność osądu. Współczesne muzea waloryzują znaczenie ematywne nad poznawczym. Doświadczenie oparte na empatii daje priorytet wywoływaniu emocji nad racjonalnym rozumowaniem czy krytyczną analizą. Ta ostatnia jest zresztą pod wpływem silnych emocji wręcz niemożliwa do osiągnięcia. Wpływ doświadczeń na wywoływanie emocji i zaangażowanie w ekspozycję jest niewątpliwie prawdziwy, ale same doświadczenia są wytworem sztucznym. Pewne rodzaje bodźców są bardziej efektywne niż inne w ich wywoływaniu i tradycyjnie „prawdziwe rzeczy” niekoniecznie odnoszą tu spektakularny sukces. Bardzo dobrze za to działają symulacje.

W dwudziestym pierwszym wieku przepaść między rozumem i uczuciami się zmniejsza. Nie ma już ostrego podziału na to, co się wie i na to, co się czuje, co więcej, często to czego nie można ogarnąć empatycznie uznaje się za niemożliwe do zrozumienia poznawczo. Doświadczenie

¹³ Ibidem s. 165 i 167.

¹⁴ Hilde S. Hein, *The Museum in Transition. A Philosophical Perspective*, Smithsonian Books: Washington, D.C., 2000, s. 66-67.

jest traktowane jako coś z natury emocjonalnego. Idee mają być przedstawione tak, by były wyobrażalne. Bezosobowość, która wcześniej definiowała obiektywność i gwarantowała wartość poznawczą teraz jest niepożądana. Co więcej, zakłada się, że cała wiedza teoretyczna jest obciążona wartościami i ostatecznie nierozzerwalnie związana z zaangażowaniem emocjonalnym. Ponieważ uczucia są subiektywne, konsekwencją ich przeniknięcia do wiedzy jest subiektywizacja poznania. Nieprzekonująca prezentacja może podkopać wiarygodność idei. Teatralność podnosi emocjonalną wartość historii, *design* i sztuka spektaklu rywalizują z logiką i źródłami, produkcja intensywnych doświadczeń staje się środkiem do kreowania publicznej rzeczywistości, która uchodzi za wiedzę.¹⁵

Podobne cele zaczęły towarzyszyć ekspozycjom historycznym, w których mniej chodzi o edukację, a bardziej o przekonanie widzów do konkretnej wizji historii, „uwiedzenie” ich zręcznie skonstruowaną narracją i dodatkowymi efektami wizualnymi i dźwiękowymi. Dodanie do doświadczeń poznawczych elementów zmysłowych i afektywnych kształtuje sposób odbioru całej ekspozycji oraz ma wpływ na powstanie i podtrzymywanie wspomnień. Ekspozycje historyczne są dodatkowo podatne na zagrożenia związane z instrumentalizacją przeszłości i jej doraźnym wykorzystaniem jako narzędzia kreowania polityki historycznej. Nie bez powodu większość nowych placówek muzealnych powstających w Polsce po 2004 roku, kiedy członkostwo w Unii Europejskiej pozwoliło pozyskiwać nowe fundusze, to muzea historyczne. Niezwykła finansowa, frekwencyjna i wizerunkowa metamorfoza instytucji muzealnych została szybko zauważona przez decydentów i coraz częściej jest wykorzystywana w celach innych niż poznawcze, estetyczne lub edukacyjne. Niejednokrotnie wystawy muzealne stają się wyrazicielami określonych ideologii. Nie jest to jednak wyłącznie polska specyfika. Muzea w całym zachodnim świecie są głęboko zainteresowane władzą nadawania znaczeń oraz reprezentowania i kreowania oficjalnych wersji przeszłości, które stają się ogólnie przyjętymi, wręcz zdroworozsądkowymi poglądami.¹⁶ Pomimo wyrażanych werbalnie postulatów muzea nie tylko nie chcą się dzielić autorytetem z publicznością, ale – wręcz przeciwnie – dążą do zachowania nad nią kontroli. Kontrola w kontekście muzealnym oznacza reprezentowanie społeczeństwa i jego najwyższych wartości, jak również władzę definiowania pozycji jednostki w ramach tego społeczeństwa.¹⁷ Nie można zasadnie argumentować, że w muzeach niewiele się zmieniło od dziewiętnastego wieku, jednak na pewno transformacji nie uległ status muzeum jako ideologicznego aparatu reprodukcji hegemonicznych społecznych i kulturowych norm. To, co się zmienia, to treść tych norm, które nie są już dłużej normami społeczeństwa „dyscyplinowanego”.

¹⁵ Ibidem, s. 79-80.

¹⁶ Eilean Hooper-Greenhill, *Museums and the Interpretation of Visual Culture*, s. 19.

¹⁷ Carol Duncan, *Civilising Rituals*, Routledge: London 1995, s. 8.

Współczesne muzea dostosowują się do późno kapitalistycznego społeczeństwa, które zaciera granice pomiędzy pracą i czasem wolnym, dyscypliną i wolnością. Neoliberalizm uzależnia kulturowe obywatelstwo od aktywności konsumentów na rynku, co ma wpływ na otwarcie uprzednich świątyn na masową publiczność poprzez włączanie w te przestrzenie sklepów, restauracji i kawiarni. Dostarczanie wszechstronnego doświadczenia spędzania czasu wolnego, nie powinno być jednak postrzegane jako „demokratyzacja kultury” ale jako poszerzenie do tej pory niewykorzystywanego rynku.¹⁸ Hipersensualność (nadsensualność) współczesnych ekspozycji jako pewna strategia wystawiennicza przejmowana jest przez muzea, również te tradycyjne, z „multisensorycznego” marketingu rozwijanego przez firmy i korporacje w epoce późnego kapitalizmu. To właśnie one zaczęły one kreować „doświadczenia” angażujące wszystkie zmysły człowieka po to, by odróżnić swój produkt od innych i „uwieść” konsumentów.

To, że muzea poddają się logice późnego kapitalizmu, nie musi oznaczać obniżenia jakości „produktu”, czyli wystawy. Według Geralda Matta, instytucje kulturowe powinny składać swoim klientom ofertę, która jest nieustannie ulepszana. „Marketing w wydaniu organizacji typu *non profit* polega na działalności nakierowanej na kształtowanie, utrwalanie lub zmienianie postaw i zachowań pewnych grup docelowych w stosunku do organizacji”.¹⁹ Ekspozycja historyczna, której powstanie wiąże się z reguły z dużym nakładem środków jest produktem, który musi być promowany i popularyzowany oraz, co najważniejsze, musi odpowiadać potrzebom rynku. Zaakceptowanie warunków konkurencji (w sytuacji, kiedy coraz więcej zaawansowanych technologicznie mediów rywalizuje o uwagę publiczności) nie musi oznaczać podporządkowania się gustom publiczności, ale walkę o zachowanie odrębności instytucji, wypracowanie jej marki i zaproponowanie usług wysokiej jakości.²⁰

Powstaje więc pytanie, jak – biorąc pod uwagę wszystkie wyżej wymienione okoliczności – stworzyć ekspozycję historyczną interesującą dla szerokich grup publiczności (nie tylko specjalistów), która będzie jednocześnie spełniała wysokie standardy jakościowe zarówno w kwestii treści jak i formy. Niebagatelnym celem dobrej reprezentacji winno być również wzmocnienie nadwątlonego w wyniku instrumentalnego traktowania ekspozycji historycznych autorytetu instytucji muzealnej.

¹⁸ Nestor Garcia Canclini, *Consumers and Citizens: Globalization and Multicultural Conflicts*, University of Minnesota Press: Minneapolis, 2001, s. 15-36.

¹⁹ Gerald Matt, *Muzeum jako przedsiębiorstwo. Łatwo i przystępnie o zarządzaniu instytucją kultury*, przeł. Andrzej Wajs, Fundacja Aletheia: Warszawa 2006, s. 157.

²⁰ *Ibidem*, s. 158.

1. Niezbędne redefinicje

Jeśli (za Michelelem Foucaultem) potraktujemy muzea jako połączenie historycznych struktur i narracji, praktyk i strategii wystawienniczych oraz interesów i imperatywów dominujących ideologii, to w dyskusji nad nimi musimy wziąć pod uwagę zarówno politykę, jak i poetykę reprezentacji, czyli polityczne i społeczne okoliczności wpływające na określony kształt ekspozycji oraz strategie wystawiennicze obowiązujące na konkretnym stadium ich rozwoju (oba elementy ściśle ze sobą związane).

Wraz ze zmianą sytuacji społeczno-kulturowej powinniśmy więc na nowo określać cele, misje oraz funkcje wystaw historycznych. To, że wieku dziewiętnastym ekspozycje muzealne (nie tylko historyczne, ale również archeologiczne czy przyrodnicze) stanowiły legitymizację dla tworzonych wówczas dyscyplin naukowych, nie znaczy że obecnie wciąż możemy je traktować jak organy „służebne” wobec akademickich dziedzin wiedzy prezentujące w sposób tradycyjny wyniki ich badań lub mające na celu ich popularyzację. Wraz z rozwojem i specjalizacją dyscyplin naukowych z jednej strony oraz transformacją muzeów z drugiej, cele wystaw muszą zostać zredefiniowane, gdyż podtrzymywanie dziewiętnastowiecznych postulatów może jedynie sprawić, że ekspozycje zostaną uznane za niedoskonałe narzędzia do reprezentacji skomplikowanych problemów historycznych. Wychodząc z podobnych założeń wielu badaczy za Alanem Charlsem Watkinsem stawia sobie pytanie czy muzea, które nie dostarczają już „twardej” wiedzy, ale przyjemność i satysfakcję zmysłową są jeszcze w ogóle potrzebne?²¹

Pojawienie się nowych strategii wystawienniczych wpływa również na treść przekazu. Współczesne przedstawienia muzealne raczej symulują niż reprezentują historię, używając technik odwołujących się do zmysłów, tzw. naukowy ogląd jest zastąpiony przez zapachy, dźwięki, czasami dotyk. Podobne *simulacra* przedkładają doświadczenie nad wiedzę historyczną, a ich zasadniczym celem iluzja podróży w czasie, a nie pojęciowy model rzeczywistości historycznej reprezentowany przez system wiedzy naukowej. Porządek nauki to porządek poznania dyskursywnego i pojęciowego, a porządek muzeum, który Wojciech Gluziński, nazwał intuicyjnym, ujmuje rzeczywistość bezpośrednio w akcie zmysłowo-intelektualnym, w sferze emocji i wartości. Poznanie dyskursywne wychodzi poza jakości dane zmysłowo w sferę pojęć abstrakcyjnych, porządek intuicyjny zaś jest związany z oglądem rzeczy.²² Oczywiście naukę należałoby tu rozumieć zgodnie z definicją, którą kieruje się Gluziński, czyli uznać, że polega na rozwiązywaniu

²¹ Alan Charles Watkins „Are museums still necessary?”, *Curator: The Museum Journal* 37 (1), 1994, s. 25-35.

²² Wojciech Gluziński, *U podstaw muzeologii*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe: Warszawa 1980, s. 282-284.

zagadnień, a nie na gromadzeniu informacji, choćby ciekawych i pożytecznych.²³ Ekspozycje muzealne nie udźwigną więc naukowych interpretacji, czy analizy pojęć abstrakcyjnych, nie taki też przyświeca im cel.

Wystawy historyczne są zestawieniem różnych porządków operujących w trzech ząbających się i nieostrych sferach: historii, pamięci zbiorowej i dziedzictwa. W praktyce zadaniem muzealnego dyskursu jest naturalizacja związku pomiędzy tymi trzema dyskursami: historia (zarówno jako *res gestae* jak i *rerum gestarum*) jest wykorzystywana do budowania spójnej tożsamości i pamięci kulturowej wspólnoty, konstruowania podstawowego kanonu wiedzy o przeszłości i poczucia dumy z narodowego dziedzictwa.

Edukacja dostępna dla wszystkich jako podstawowa wartość wyniesiona z epoki Oświecenia wciąż jest dla muzeów celem zasadniczym, ale obecnie mamy do czynienia z konceptualną zmianą myślenia o muzeach, które nie tyle są miejscami edukacji, co miejscami uczenia się. W pierwszym przypadku edukacja postrzegana jest jako pasywny proces, formalny, mocno ustrukturyzowany i kojarzący się ze szkołą, w drugim natomiast widzowie stają się podmiotami, mają kontrolę nad swoim uczeniem się, które następuje dzięki aktywności takiej jak zbieranie informacji, wybieranie, rozumienie, myślenie, pytanie, doświadczenie etc. Wspierając proces uczenia się muzea powinny przede wszystkim skupić się na rozwijaniu umiejętności pozwalających na „odczytywanie” innych miejsc, które widz będzie odwiedzał (na przykład umiejętność datowania budynków w miejscu swojego zamieszkania, czy zrozumienie dlaczego i jak zostały zbudowane). Umiejętności są „przenośne” i można je zabrać w każde miejsce mogą też służyć do rozwoju poczucia przynależności do swojego miejsca. Fakty są zbiorem addytywnym i niekoniecznie przenośnym: nie muszą być użyteczne w innych kontekstach.²⁴

Redefinicja obejmuje również samo muzeum jako instytucję publiczną. Muzeum, jak wyżej zaznaczyłam, nie tyle dostarcza technologii do przekazu lub popularyzacji wiedzy, co samo jest technologią (zespołem technik, metod i umiejętności) medium działającym na własnych zasadach. Pozostając przy stałej definicji prawnej traktującej muzeum jako jedną z instytucji kultury należy dookreślić jego funkcje z perspektywy praktyki społecznej. Muzeum prezentuje obecnie szczególny model doświadczenia, w którego skład wchodzi: tożsamość (*identity*), którą odwiedzający konstruują i potwierdzają, władza (*power*), czyli negocjacje znaczeń między muzeum i odwiedzającym, rytuał (*ritual*) pojmowany jako społeczny i estetyczny teatr (*drama*) kreujący możliwość tworzenia i nadawania własnych sensów oraz wymiana (*transaction*), czyli dynamiczna

²³ Ibidem, s. 383.

²⁴ Kewin Walsh, *The Representation of the Past*, s. 153

interakcja między muzeum, obiektem i indywidualnym widzem.²⁵ Cały ten skomplikowany układ lokuje się na przecięciu dyskursów wizualnego i werbalnego oraz wymaga zastosowania innych niż historiografia kryteriów oceny.

Analiza wystaw powinna zatem przebiegać zgodnie ze stosowną wyłącznie dla nich metodologią badań. Tymczasem (szczególnie w przypadku muzeów historycznych) na wystawach poszukuje się określonego zbioru faktów historycznych (przy czym dla każdego historyka inny zbiór będzie tym podstawowym), a rekonstrukcje i symulacje nie opierające się dostatecznie wiernie na naukowej historiografii oskarża się o brak precyzji, kreowanie „nieprawdziwych” wizji historii, selektywne podejście do przeszłości. Dla większości kuratorów tzw. prawda historyczna (rozumiana zwykle jako zgodność sądów z rzeczywistością) pozostaje sprawą największej wagi wyrażają ją jednak środkami odpowiednimi dla medium, np. kładą nacisk na „odpowiedniość” relacji między obiektem, kontekstem i wystawą. Recenzenci i krytycy ekspozycji powinni najpierw opanować podstawy profesjonalnej muzeologii, aby sensownie wypowiadać się o problemach reprezentacji przeszłości na wystawach.

W wyniku braku klarownych definicji dotyczących funkcji i misji ekspozycji, nierealnych wymagań stawianych przed wystawami oraz zacierającej się granicy pomiędzy kulturą wysoką i masową na całym świecie obserwuje się porzucanie przez muzea „nieaktualnych” sposobów reprezentacji i tworzenie instytucji łączących funkcje edukacyjne z rozrywkowymi elementami parków tematycznych. Muzea odchodząc od tradycyjnego modelu wystawiennictwa kładącego nacisk na badania i edukację stają się nagle „centrami rozrywki” zapewniającymi „użytkownikom” satysfakcjonujące spędzenie wolnego czasu. Opisując nowozelandzkie muzeum narodowe Te Papa Tongarewa, Barbara Kirnshenblatt-Gimblett pisze: „W Te Papa za cel przyjęto przyciągnięcie zwiedzających, którzy nigdy wcześniej nie byli w muzeum, lecz dobrze się czują w domach towarowych i parkach rozrywki. (...) gość napotka wstrząsy, przejazdy, kaskady wodne, rock’n’roll i wystrzały. (...) zostanie nie tylko poruszony, ale i nakarmiony. Przed wejściem na każdą z wystaw zwiedzający przechodzi przez sklepik z pamiątkami, restaurację tematyczną i Kapsułę Czasu – „rozrywkowe serce muzeum”, w którym można zażyć dwóch przejażdżek na ruchomych symulatorach.”²⁶ W polskich muzeach również dochodzi do fundamentalnych przesunięć, a na ekspozycjach pojawiają się elementy gier i zabaw nastawione wyłącznie na zaspokojenie potrzeby rozrywki niewymagających widzów. Instytucje muzealne przedstawiające wystawy skoncentrowane na obiekcie są określane jako „tradycyjne” i niespecjalnie interesujące. Bez

²⁵ Jem Fraser, *Museum – Drama, Ritual and Power w: Museum Revolutions. How Museums Change and Are Changed*, (eds.) Simon J. Knell, Suzanne MacLeod and Sheila Watson, Routledge: London and New York 2007, s. 297

²⁶ Barbara Kirnshenblatt-Gimblett, *Muzeum jako katalizator*, w: *Laboratorium muzeum. Tożsamość*, red. Anna Banaś, Weronika Chodacz, Aleksandra Janus, Warszawa 2018, s. 39.

jasnego określenia celów muzea historyczne wciąż od nowa stawiane będą przed wyborem pomiędzy opozycyjnymi kategoriami: kulturą a komercją, historią a dziedzictwem, badaniami naukowymi a schlebaniem gustom szerokiej publiczności oraz edukacją a rozrywką.

2. O powrót obiektu

Niezwykle popularne ekspozycje narracyjne z linearną dydaktyczną narracją, są typem wystawy zamkniętej trudno poddającej się krytyce. Koherentna, uporządkowana wystawa służy kreowaniu solidnych fundamentów i jest przyciągająca, gdyż daje poczucie pewnego bezpieczeństwa w czasach ciągłej zmiany, co wydaje się szczególnie atrakcyjne w momencie postmodernistycznej kompresji czasu i przestrzeni powodującego erozję poczucia przynależności do określonego miejsca oraz wspólnoty. Wystawy narracyjne mają jednak duże ograniczenia, gdyż próby stworzenia jednoznacznej opowieści skutkują przeciągającymi się sporami o ostateczny kształt wystaw oraz wywołują dążenie do zmian ekspozycji w zależności od polityki historycznej wspieranej przez kolejne rządy (jak w przypadku Muzeum II Wojny Światowej w Gdańsku). Podobne spory obniżają autorytet instytucji muzealnych postrzeganych jako narzędzia ideologizacji lub propagandy. W podobnej koncepcji brakuje elementów nowocześnie pojmowanej edukacji muzealnej, w której skład wchodzi (w kontekście historii): problematyzowanie jednostronnych wizji przeszłości, wprowadzanie wielu perspektyw, odkrywanie gry sił pod powierzchniami zjawisk, nauka krytycznego i samodzielnego myślenia. Uniknięcie podobnych problemów jest możliwe, jeśli muzeum (jak np. Muzeum Żydów Polskich Polin w Warszawie) obok wystawy stanowiącej jądro działalności wprowadza dodatkowe formy edukacyjne (warsztaty, wystawy czasowe, wykłady, debaty, seminaria), które niejako „bocznymi drzwiami” zapewniają pożądaną wieloperspektywiczność.

Otwarta i wieloperspektywiczna narracja nie oznacza wykluczenia uporządkowanej i spójnej narracji wymagającej skupienia i kontemplacji. Artefakty i dokumenty można zaaranżować tak, by mnożyć odniesienia między wystawionymi obiektami, aby wzrosła ilość reprezentowanych przez nie potencjalnych opowieści. Technologie i inne media nie powinny stanowić jądra wystawy, lecz umożliwić nowe, niespodziewane sposoby zobaczenia lub wyobrażenia sobie tematu ekspozycji. W narrację muzealną powinny być wplecione historie życia codziennego, czy doświadczenia grup wcześniej ignorowanych. Przykład podobnej wystawy prezentuję w ostatnim punkcie tekstu.

Scenograficzne ekspozycje oferują narracje, które prezentują spójne wizje przeszłości promowane przez decydentów i łatwe do wykorzystywania w doraźnych celach politycznych. Nowoczesna i zaawansowana technologicznie forma może kryć archaiczne treści (jak w przypadku Muzeum Powstania Warszawskiego waloryzującego pozytywnie wojnę i cierpienie,

pomniejszającego lub wręcz ukrywającego koszty działań zbrojnych). Wystawy narracyjne są łatwiejszym instrumentem manipulacji niż tradycyjne, oparte na obiektach modele wystawiennictwa. Swoboda interpretacji jest w tym drugim przypadku dużo większa. Siła wystawy narracyjnej jest porównywalna do tej wywoływanej przez powieść, sztukę czy film (opartych na fabule), które wywołują proces projekcji-identyfikacji. Trudno wówczas o skierowanie uwagi publiczności na alternatywny rozwój opowieści lub podważenie przedstawionej jako obiektywna wizji dziejów. Identyfikacja z uczestnikami wydarzeń powodując emocjonalne zaangażowanie ma w założeniu otworzyć widza na wpływy edukacyjne (również w dziedzinie moralnej).²⁷

Jednocześnie jednak rzadko pamięta się o tym, że wywołane w ten sposób doświadczenie pozostaje idiosynkratyczne i efemeryczne. Jako naiwne oceniam założenie, że doświadczenie może być osobiste i jednocześnie podatne na zewnętrzną kontrolę kuratorską. Tradycyjne muzea były adresowane do niewielkiej części społeczności, zatem brały za oczywistą pewną jednolitość w zachowaniu i percepcji u widzów. Obecnie odwiedzający prezentują szerokie spektrum społeczne, mają niewiele wspólnych wartości, są też mniej przygotowani mentalnie do kojarzenia faktów, zjawisk czy obiektów, nie dzielą nawet wspólnych przekonań do tego, co znajome i bliskie,²⁸ nie wiemy zatem jak w praktyce wygląda percepcja wystaw kreujących różne rodzaje doświadczeń.

Nie zgadzam się ponadto ze stwierdzeniem, że wystawy narracyjne są z definicji dla publiczności ciekawsze. Scenografia i nowe technologie szybko się starzeją i stają nużące, a zmiana ekspozycji opartej na obiektach nie jest tak kosztowana i pracochłonna jak w przypadku wystaw narracyjnych. Dodatkowo rodzi się napięcie pomiędzy dążeniem do osiągnięcia jednostkowości i wyjątkowości muzealnego doświadczenia, które przez wieki wiązało się z unikatowością kolekcji, a jego homogenizacją spowodowaną podobieństwem wizualnych spektakli. Polisemantyczny, materialny i namacalny obiekt daje się wykorzystać wiele razy będąc podporą dla różnych opowieści.²⁹ Nowe technologie zamiast obiekt zastępować czy symulować powinny stanowić jego „przedłużenie”, np. pokazywać go w działaniu, zdradzać tajemnice konserwatorskie, pokazywać go w oryginalnym, nieosiągalnym już obecnie wymiarze (np. w całości lub w kolorze itp.).

W świecie zachodnim od dwudziestu lat trwa „zwrot materialny” wskazujący na to, że z ontologicznego punktu widzenia, dzięki doświadczeniu zmysłowemu, obiekty mają olbrzymie

²⁷ Ibidem, s. 49.

²⁸ Hilde S. Hein, *The Museum in Transition*, s. 85.

²⁹ Obecnie na wiodącą rolę obiektów na ekspozycjach zwracają uwagę głównie archeolodzy. Co ciekawe i znaczące refleksja archeologiczna nad obiektem-eksponatem jest dużo bardziej zaawansowana niż historyczna, a wystawy archeologiczne poszerzają wymiary doświadczenia muzealnego nie pozbywając się obiektów zob. np. Christopher Tilley, *The Materiality of Stone: Explorations in Landscape Phenomenology*. Oxford: Berg 2004.

znaczenie nawet jeśli widzowie nie są w pełni wtajemniczeni w ich historię oraz że emocjonalne relacje z artefaktami są nie tyle uzupełnieniem tekstowych interpretacji, co silnym doświadczeniem samym w sobie.³⁰ „Materialny zwrot” oznacza odejście zarówno od strukturalistycznej i post-strukturalistycznej dominacji języka i dyskursu, która sprawia, że sam obiekt oraz sposoby jego percepcji zmysłowej zanika, czy też „rozpływa się w znaczeniu”³¹, jak i od rzeczywistości wirtualnej nie oferującej z reguły nic ponad tradycyjne treści w atrakcyjnych formułach. Tymczasem emocjonalne relacje z materialnymi i namacalnymi obiektami dostarczają mocnej alternatywy dla tekstowych lub wirtualnych interpretacji oraz umożliwiają odwiedzającym lepsze ich zrozumienie. Obiekty powinny być postrzegane nie tyle w komplecie z informacją, co w obrębie interakcji obiekt-podmiot. Ta interakcja odbywa się pomiędzy nieożywioną, fizyczną rzeczą oraz świadomą osobą i tworzy się w momencie, kiedy materialna rzecz jest percypowana i zmysłowo doświadczana przez człowieka. To poprzez tę interakcję rzecz manifestuje się oglądającemu i w praktyce tylko poprzez nią materialny przedmiot staje się realny (nie może istnieć w izolacji). Sposób percypowania obiektu jest kształtowany głównie (jeśli nie wyłącznie) przez jego fizyczne właściwości. W tym sensie obiekt ma pewien rodzaj sprawstwa i mocy, co nie jest równoznaczne z posiadaniem woli i intencji. Postrzeganie obiektu nie kształtuje się w muzeum, gdyż długo zanim przekroczymy jego progi żyjemy w świecie skonstruowanym, tworzonym i wypełnionym przez materialne rzeczy, co kształtuje naszą perspektywę i reakcje zmysłowe.³² W tym kontekście zupełnie niezrozumiałe i ryzykowne dla tożsamości muzeum jako instytucji jest pozbywanie się obiektów lub sprowadzanie ich do funkcji elementów scenografii. Muzeum jako wizualny spektakl nie pozwala widzom na replikowanie relacji, które znają z realnego życia i na wykorzystanie zmysłów, których używają w fizycznym świecie.

Obiekt w roli muzealnego eksponatu może mieć status przedmiotu sztuki o znaczeniu estetycznym, ale również śladu przeszłości, źródła, fragmentu, wytworu kultury i/lub natury. Artefakt może być elementem rekonstrukcji lub występować w „roli głównej” i przyciągać uwagę strukturą i tworzywem, działać afektywnie i kognitywnie. Samo sytuowanie ciała odwiedzającego wobec przedmiotu buduje jego poznawczy wymiar. Artefakty są jedynym zbiorem swoistych

³⁰ Zob. *Museum Materialities. Object, Engagements, Interpretations*, (red.) Sandra H. Dudley, Routledge: London and New York, 2010.

³¹ Podaję za: S. H. Dudley, *Museum Materialities. Object, Sense and Feeling* w: *Museum Materialities. Object, Engagements, Interpretations*, (red.) S. H. Dudley, Routledge: London and New York, 2010, s. 3. Przykładowo, w znakomitych skądinąd pracach Susan Pearce – czołowej przedstawicielki strukturalistycznego modelu analizy obiektów i wystaw muzealnych – materialność obiektu nie jest sprawą kluczową, najważniejszy jest kontekst, interpretacja, wiedza i umiejętności oglądającego, zob. S. M. Pearce, *Museums, Objects and Collections: A Cultural Study*, Smithsonian Institution Press: Washington, D.C. 1992.

³² S. H. Dudley, *Museum Materialities. Object, Sense and Feeling*, s. 5.

historycznych wydarzeń, które zaistniały w przeszłości i przetrwały do naszych czasów. Mogą być doświadczane po raz kolejny, są autentyczne i poddają się badaniom z pierwszej ręki.³³ Odsunięcie ich na boczny tor i zastępowanie wizualnymi spektaklami uważam za jeden z podstawowych błędów we współczesnym muzealnictwie historycznym.

3. Nowe technologie

Powyższe uwagi nie są równoznaczne z postulatem usunięcia nowych technologii z muzeów. Wręcz przeciwnie, ich obecność na wystawach wydaje się już nieunikniona. Znalazły swoje miejsce nie tylko w muzeach historycznych i archeologicznych, ale również na wystawach poświęconych sztuce (nie tylko współczesnej, gdzie zastępują tradycyjnie rozumiane dzieło). Wydaje się, że nawet bardzo tradycyjne muzea będą poszukiwały sposobów reprezentacji z wykorzystaniem coraz większych możliwości oferowanych przez technologie.

Problematyczne i fałszywe jest jednak przekonanie, że sama obecność technologii oznacza nowoczesność całej ekspozycji. Anna Reading badając muzea Holokaustu sprawdziła w jaki sposób multimedia i nowe technologie wykorzystywane są na wystawach. Autorka po przeanalizowaniu różnych sposobów używania multimedii doszła do wniosku, że nie kreują w praktyce nowych relacji z przeszłością, ale powielają znane wzory, umacniają znajome wyobrażenia, koncepcje i treści.³⁴ Badając muzea komunizmu w Europie Środkowo-Wschodniej odnotowałam, że multimedia skłaniają się ku konwencjonalnej reprodukcji ustalonych form medialnych (głównie encyklopedii), ikonicznych obrazów oraz znanych od dawna ścieżek estetycznych. W wielu muzeach nowe technologie spełniają funkcję nowoczesnej bazy danych. Wciąż aktualna jest zasada, że idealne spojrzenie odbiorcy powinno być tożsame ze spojrzeniem twórcy wystawy i tak neutralne jak to tylko możliwe. Innymi słowy, wystawy (z technologiami lub bez) przybierają formę wykładu bez wykładowcy.

Tymczasem wykorzystanie nowoczesnych środków nie tylko może, ale wręcz powinno wykreować nowe sposoby reprezentacji przeszłości zamiast powielać stare i znajome wzory. Wirtualna rzeczywistość, rzeczywistość rozszerzona, gry oparte na historii alternatywnej sprzyjają powstawaniu nowych doświadczeń muzealnych oraz przekazywaniu nowych treści i tematów, a nie wartości archaicznych (np. mesjanistycznych), czy wyeksploatowanych symboli. Nowe technologie powinny też wpływać na zmianę modelu komunikacji pomiędzy zwiedzającym a ekspozycją.

³³ Jules David Prown, *The Truth of Material Culture: History or Fiction?* w: *History from Things. Essays on Material Culture* (red.) Steven Lubar and David Kingery, Smithsonian Institution Press: Washington and London 1993, s. 2-3.

³⁴ Anna Reading, "Digital interactivity in public memory institutions: the uses of New Technologies in Holocaust museums", *Media Culture & Society*, 2003, vol. 25, s. 67-85.

Zamiast modelu transmisyjnego i klarownego oddzielenia aktywnego podmiotu (kurator, ekspozycja) od biernych widzów multimedia mają potencjał wykreowania przestrzeni aktywności dla tych ostatnich, co zmienia tradycyjną wystawę w wydarzenie interaktywne i performatywne. Powstaje wówczas nowy wzór komunikacji, w którym wiadomość nie istnieje niezależnie, ale jest każdorazowo powoływana do życia jako rodzaj transakcji między umysłami w momencie przekazu informacji. Aby zapewnić zaistnienie owej transakcji komunikacyjnej obie strony – w tym przypadku twórcy wystawy i odwiedzający – muszą uczestniczyć aktywnie w tym procesie.

Muzeum historyczne dzięki zaangażowaniu nowych mediów może więc stać się instytucją dynamiczną, krytyczną i otwartą, zajmującą się nie tylko przedstawianiem przeszłości, lecz także wskazaniem, że dana reprezentacja jest efektem współczesnej, wynegocjowanej interpretacji zjawisk minionych. Oczywiście muzeum było i pozostaje przestrzenią uporządkowaną, jednak prawdziwie nowoczesne ekspozycje historyczne mogą zaproponować publiczności wielość perspektyw, subiektywny punkt widzenia, stawić opór odgórną, zobiektywizowanej narracji. W ten sposób nowatorskie ekspozycje wspierają decentralizację i detradycjonalizację oficjalnej (konwencjonalnej) historii, a niejednoznaczność wystaw może mieć działanie zarówno inspirujące i aktywizujące, jak i interwencyjne wobec kontrowersyjnych zjawisk.

4. Nieznana publiczność

Znamienne jest to, że chętnie odwołujący się do „nowej muzeologii” teoretycy i praktycy muzealni kładą nacisk na (różnie rozumianą) komunikację z widzami pomijając przynależące ściśle do tej koncepcji elementy refleksji zarówno nad instytucją muzealną jak i samą publicznością. „Nowa muzeologia” jest zorientowana społecznie i krytycznie analizuje funkcje i zadania muzeów w kulturze. Peter Vergo, uchodzący za twórcę terminu i koncepcji, zwraca uwagę, że każdy akt kolekcjonowania i wystawiania ma swój wymiar polityczny i ideologiczny, a nie tylko estetyczny lub poznawczy³⁵ i ten brak neutralności instytucji powinien stać w centrum rozważań nad ekspozycjami. Wystawy są tworzone, by spełniać potrzeby społeczne i bynajmniej nie jest to zapewnienie publiczności rozrywki (nawet takiej z historią w tle) czy tak obecnie popularne budzenie emocji. Zgodnie z „nową muzeologią” na pierwszym miejscu w muzealnej misji znajduje się obywatelska edukacja przygotowująca do czynnego udziału w demokracji partycypacyjnej. Komunikacja z publicznością ma być gwarancją na realizowanie tego celu, a nie na spełnianie oczekiwań wszystkich grup społecznych (co zresztą jest niemożliwe) lub na sukces frekwencyjny danego muzeum.

³⁵ *New Museology*, red. Peter Vergo, Reaktion Books 1989.

Warto w tym miejscu zaznaczyć, że na zachodzie w ślad za koncepcją aktywizowania widzów poszedł dynamiczny rozwój dyscypliny naukowej poświęconej badaniom nad publicznością muzealną (*visitor studies*) łączącą różne dziedziny wiedzy (socjologia, psychologia, teorie edukacji, marketing i zarządzanie oraz teorie komunikacji). Badania te wykorzystując dane demograficzne i psychologiczne budują profile odwiedzających (ich postaw i umiejętności), konstruuja wzory zachowań, sprawdzają potencjalne możliwości rozumienia ekspozycji muzealnych, wpływ ekspozycji na zachowania i postawy konkretnych grup itp. Badacze rozwijają też metody ewaluacji, analizują zachowania i wzory społeczne oraz zainteresowania publiczności przed i po wizycie w muzeum.³⁶ Rezultaty mogą zmienić całą koncepcję ekspozycji, przykładowo z badań publiczności przeprowadzonych w europejskich muzeach historycznych wynika, że odwiedzający nie przychodzą do muzeum z zamiarem kształtowania czy pogłębiania narodowej tożsamości. Większość uznaje, że najważniejsza ich funkcja to wierne przedstawienie historii narodu.³⁷

W chwili obecnej (w rezultacie wyników podobnych analiz) wiadomo, że jednostka nie może być traktowana jako reprezentacja zbiorowości, gdyż każda osoba interpretuje historię na swój własny sposób i nawet tak popularne kategorie jak klasa, rasa czy gender nie muszą mieć tu decydującego znaczenia. W wielu muzeach odchodzi się od koncepcji „szerokiej publiczności” (*the general public*) czy „odwiedzających” (*the museum visitors*) w postaci dużej, amorficznej grupy ludzi i zmierza się w kierunku koncepcji „grup docelowych” (*target groups*). Wiąże się to z koniecznością dokładnego określenia potrzeb danej grupy, co pozwala skonstruować ekspozycję w relacji do zainteresowań i potrzeb konkretnych wspólnot. Wymaga to oczywiście innego planowania wystaw.³⁸

Niestety, nie zauważam w Polsce (ani na uniwersytetach ani w muzeach) dużego zainteresowania rozwojem *visitor studies*, co skłania mnie do sformułowania wniosku, że deklaracja o „komunikacji z publicznością” (o której nic lub niewiele wiadomo) jest pusta. Sukces muzeum liczy się wciąż w liczbie odwiedzających. Muzea stały się jednymi z wielu instytucji biorących udział w zagospodarowaniu czasu wolnego osób o różnym stopniu wykształcenia i pochodzących ze wszystkich grup społecznych i rywalizują z nimi o uwagę widza. Stały się symbolami kulturowej rewitalizacji oraz tego, co można określić jako „miękką” ekonomia i nowa urbanizacja, są instytucjonalnymi znakami miast i regionów, poprawiają ich wizerunek

³⁶ E. Hooper-Greenhill, *Learning from learning theory in museums w: The Educational Role of the Museum*, (red.) E. Hooper-Greenhill, Routledge: London and New York 1999, s. 140.

³⁷ *National Museum Making Histories in a Diverse Europe* <http://liu.diva-portal.org/smash/get/diva2:573632/FULLTEXT01.pdf> (20.05.2017), s. 28.

³⁸ E. Hooper-Greenhill, *Audiences: a curatorial dilemma w: The Educational Role of the Museum*, s. 259.

i przyciągają turystów gubiąc po drodze szansę aktywnego i realnego wpływania na sposoby postrzegania przeszłości.

5. W stronę muzeum krytycznego

Wobec powyższego postuluję całościowe, a nie wybiórcze podejście do postulatów „nowej muzeologii” i tworzenie historycznych muzeów krytycznych. Założenie o aktywnej i zaangażowanej roli muzeum w społeczeństwie demokratycznym podkreśla potencjał ekspozycji do odkrywania i kwestionowania własnego porządku koncepcyjnego. Muzeum jest instytucją zdolną do refleksji nad własnym statusem i tożsamością oraz do kontestacji określonych dyskursów wiedzy-władzy, a nie miejscem, które definiuje się poprzez kolekcje, scenografie i narracje.³⁹ Oznacza to nie tylko zrzeczenie się części władzy i autorytetu, ale również zgodę na spory pojawiające się wokół niektórych wystaw.

Demokracja zakłada pluralizm, dla którego antagonizm jest elementem naturalnym. W klasycznym tekście Chantal Mouffe wskazuje, że celem polityki demokratycznej jest zamiana antagonizmu w agonizm, a demokracja agonistyczna nie ma na celu wyciszania konfliktów czy relegowania ich do sfery prywatnej w celu zachowania racjonalnego konsensusu w sferze publicznej, ale dostarczanie przestrzeni do ujawniania tych konfliktów.⁴⁰ Muzeum historyczne, wprowadzając regułę wieloperspektywiczności, może być instytucją pokazującą realne alternatywy i różne linie konfliktów. Próby stłumienia konfliktu poprzez narzucenie narracji hegemonicznej kończą się tak jak w przypadku Muzeum II Wojny Światowej w Gdańsku – konfrontacją i „okopywaniem się” na własnych pozycjach. Konflikty nie zagrażają demokracji – są koniecznym elementem jej trwałości. Wystawy muzealne nie powstają w izolacji, lecz w dialogu z innymi reprezentacjami przeszłości, dlatego uporczywe trzymanie się uproszczonych wersji bazujących na stereotypowym postrzeganiu własnej wspólnoty naraża instytucję na utratę wiarygodności i podaje w wątpliwość wiedzę muzealnych kuratorów.

W świecie zachodnim coraz częściej realizowana jest koncepcja zakładająca, że muzea (oprócz elementów budzących narodową dumę) powinny również prezentować dziedzictwo trudne, historię konfliktów, wykluczeń, walk, dominacji, ludobójstwa, kolonizacji etc. (tzw. *challenging history*). Jest to spore wyzwanie zarówno dla publiczności jak i samej instytucji jednak relacja pomiędzy muzeum a odwiedzającymi nie może polegać na byciu arbitrem w osądzaniu, co jest

³⁹ Zob. Piotr Piotrowski, *Muzeum krytyczne*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2011.

⁴⁰ Chantal Mouffe, „Politics and Passions: the Stakes of Democracy” *Ethical Perspectives* 2000, vol. 2-3, s. 149.

„obiektywną historią” lub co powinno zostać stałym elementem pamięci zbiorowej.⁴¹ Na pytanie czy muzeum jest miejscem dla ambitnej, trudnej w odbiorze reprezentacji przeszłości należy w kontekście „nowej muzeologii” odpowiedzieć twierdząco. Badania publiczności wykonane przez Fionę Cameron (w Australii, Nowej Zelandii, Kanadzie, Stanach Zjednoczonych i Wielkiej Brytanii), pokazały, że wielu odwiedzających otwartych jest na ten model wystawiennictwa, a nawet uznaje, że to misja i odpowiedzialność muzeum jako instytucji. Oczywiście są również grupy osób, dla których podobne projekty wydają się zbyt kontrowersyjne. Znakomita większość wszystkich badanych (ok. 90%) chce jednak, aby muzeum dało im możliwość wypowiedzenia się o reprezentowanych problemach.⁴² Wprowadzenie tematów trudnych na ekspozycję sprawia, że przesuwa się one ze strefy prywatnej do publicznej oraz prowokują do dyskusji, która w ostateczności wpływa na wrażliwość i świadomość społeczną. Tutaj niezbędna jest transparentność kuratorskich decyzji oraz wyjaśnienie publiczności przed jakim wyborem stanęli twórcy oraz dlaczego zdecydowali się na ten, a nie inny zestaw tematów. W wielu przypadkach dzięki muzeum możliwa jest zmiana w postrzeganiu tematów kontrowersyjnych na akceptowalną wizję przeszłości.

6. Dyskurs pamięci i dyskurs historii

Dyskusje nad muzeami historycznymi coraz częściej operują kategoriami pamięci (kulturowej, zbiorowej, magazynującej itp.), co w dużej mierze wywołane jest zainteresowaniem tymi zjawiskami w humanistyce światowej, gdzie prężnie rozwijające się *memory studies* spowodowały nadprodukcję tekstów na temat pamięci jako narzędzia badań nad przeszłością. Nie umniejszając wagi tych badań ani ich problematyki, nie sposób jednak nie zauważyć, że doprowadziły one do zatarcia się granicy pomiędzy historią (jako nauką) i pamięcią, przy czym ta

⁴¹ Zob. *Challenging History in the Museum International Perspectives* (red.) Jenny Kidd, Sam Cairns, Alex Drago, Routledge: London 2016.

⁴² Część publiczności w Australii pytana o reprezentację mordów dokonywanych przez ludność białą na Aborygenach odpowiadała, że byłoby to „obraza dla dumy narodowej” oraz, że czułaby się niekomfortowo oglądając podobną wystawę. Różnice w postrzeganiu funkcji muzeum są socjo-demograficzne. Bardziej tradycyjne podejście (poszukiwanie w muzeum potwierdzenia własnych wyobrażeń na temat historii) reprezentują osoby starsze, o niższym statusie społecznym. Młodszy, o wyższym statusie otwarcie deklaruje, że muzeum powinno zmuszać do myślenia, podważać powszechnie akceptowane poglądy, pełnić aktywną rolę w kreowaniu społeczeństwa. Ta grupa określa siebie jako *museum-goers*, czyli często odwiedzających muzea, zob. Fiona Cameron, *Transcending fear – engaging emotion & opinion – a case for museums in the 21st century*, <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.462.4087&rep=rep1&type=pdf> (dostęp: 04.04.2019).

ostatnia funkcjonuje jako określenie niemal wszystkich form obecności przeszłości w terażniejszości.⁴³

Szczególnie wyraźne jest to przypadku muzeów historycznych, które (jak już pisałam powyżej) jako instytucje kulturowe i najczęściej państwowe konstytuują i wartościują pozytywnie ideę kreowania pamięci kulturowej z jednoczesnym wskazaniem jej zasobów. W ramach tych ostatnich znajdują się określone, wyselekcjonowane fakty historyczne, obiekty materialne i niematerialne (idee, tradycje etc) oraz całe struktury myślowe pomagające nadawać sens chaotycznej rzeczywistości. Warto dodać, że muzea rzadko podejmują działania interpretacyjne materiału źródłowego, one określoną interpretację prezentują.

Przesunięcie akcentów z historii na pamięć w przypadku muzeów historycznych sprawia, że powstają instytucje tożsamościowe, ale w innym znaczeniu niż chcieliby je postrzegać ich twórcy: ekspozycje identyfikują się z określoną wizją przeszłości i niektórymi jej aktorami, co w praktyce oznacza, że reprezentują raczej pamięć o pewnych wydarzeniach i procesach niż ich historię. Pisze o tym Krzysztof Pomian zaznaczając, że utożsamienie się z przeszłością jest konstytutywne dla pamięci, dla historii jako nauki zaś, wręcz przeciwnie, konstytutywne jest dystansowanie się od przeszłości: „(...) wypowiedź o przeszłości wyraża pamięć o niej, gdy autor tej wypowiedzi utożsamia się z jedną ze stron konfliktu, który się w przeszłości rozgrywał, lub ogólniej – z dowolnym jednostkowym lub zbiorowym protagonistą zdarzeń, o których mowa. *Utożsamia się* znaczy tu tyle, co: przyjmuje punkt widzenia jednego z protagonistów tych zdarzeń, uznaje za własne jego wartości, jego sądy, jego lęki, jego uprzedzenia, jego oczekiwania.”⁴⁴ Jeszcze ostrzej o pamięci wypowiada się Timothy Snyder: „(...) pamięć niszczy historię. Wyciąga z przeszłości to, co jej potrzebne, i opowiada tak, jak jej wygodnie. Fakty nie mają znaczenia. Historia uczy nas naszych słabości. A pamięć sprawia, że niczego się z przeszłości nie uczymy, bo w naszej pamięci jesteśmy niewinni i nieomylni. Dlatego autorytaryzm potrzebuje pamięci, tak jak demokracja potrzebuje historii, która pozwala uczyć się na błędach”⁴⁵

Problem tkwi w tym, że cele jakie stawiają przed sobą muzea historyczne są „hybrydowe”, to znaczy przynależą do obu dyskursów, pamięci i historii. Należą do nich: reprezentacja przeszłości z jednoczesnym jej upamiętnieniem, wywołanie dumy narodowej i/lub nostalgii, przeniesienie w przeszłość, wzbudzenie empatii i zaangażowania emocjonalnego. Zasadniczo chodzi o wywołanie zainteresowania przeszłością, w czym nie ma nic zdrożnego, powinno być ono jednakże wstępem do budowania krytycznej postawy wobec przeszłości i terażniejszości.

⁴³ Por. Andrzej Szpociński, „Miejsca pamięci (lieux de mémoire)”, *Teksty Drugie*, 2008, nr 4, s. 11-20.

⁴⁴ Krzysztof Pomian, *Historia. Nauka wobec pamięci*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2006, s. 193.

⁴⁵ Timothy Snyder, (rozmowa z Jackiem Żakowskim) „Wieczność bez przyszłości”, *Polityka*, nr 12, 20.03 – 26.03. 2019, s. 21

Celebrowanie przeszłości własnego narodu (pojmowanego w sposób esencjalistyczny: jako czegoś, co można posiadać i na czym można się oprzeć) nie jest tym, co wydaje się służyć najlepiej społeczeństwu obywatelskiemu w dwudziestym pierwszym wieku.

W tej sytuacji być może lepiej byłoby przywrócić granicę pomiędzy dyskursami pamięci i historii oraz wpisać ekspozycje historyczne w zakres działania tej ostatniej, tym bardziej, że od lat sześćdziesiątych dwudziestego wieku rozwija się dyscyplina badawcza spełniająca wszelkie warunki, by swym zakresem objąć muzea. Mam na myśli historię publiczną lub stosowaną, która funkcjonuje poza akademią, ale jest prezentacją wiedzy historycznej (w różnych formach) dla szerokiej publiczności i opiera się na przekonaniu, że historii można uczyć w wielu różnych miejscach i na wiele różnych sposobów. To co ją głównie różni od historii akademickiej to koncentracja na publiczności i zaangażowanie tej ostatniej w procesy produkcji wiedzy.⁴⁶ Historia publiczna obejmuje historyczne badania, analizy i prezentacje, ale również, przynajmniej do pewnego stopnia, wymogi współczesnego życia społecznego. Nie koncentruje się wyłącznie na celach badawczych, lecz również na potrzebach jednostek, grup lokalnych, wspólnot narodowych czy instytucji.⁴⁷ Historia publiczna angażuje szeroką publiczność w kreację własnych opowieści o przeszłości (dyskusja nad tym procesem jest integralną częścią jej praktyki), promuje używanie metod historycznych i zwykle zajmują się nią ludzie o wykształceniu historycznym (choć czasami spoza akademickich kręgów).

Wbrew pozorom oddzielenie dyskursów historii i pamięci nie musi być trudne do przeprowadzenia. Każda wystawa muzealna powinna być planowana, konstruowana i oceniana przez pryzmat specjalnie opracowanej metodologii łączącej metody oraz techniki antropologii wizualnej z interpretacją tekstów pisanych i kultury materialnej. Szczególnie istotne jest pełne zrozumienie istoty obiektów muzealnych, które nie są po prostu przedmiotami materialnymi, ale polisemantycznym eksponatami dającymi się odczytać w wymiarach: kognitywnym, estetycznym, emocjonalnym i afektywnym. W przypadku muzeów historycznych obiekt występuje również w funkcji świadka lub dokumentu/świadectwa, co jednak uzależnione jest od odpowiedniej jego konceptualizacji.⁴⁸

Wystawy powinny przestrzegać reguły, którą za Philippem Lujeunem określam jako „pakt autobiograficzny”. Lejeune odnosi go do autobiografii literackich, definiując je jako retrospektywne opowieści prozą, „(...) gdzie rzeczywista osoba przedstawia swoje losy w ich jednostkowym

⁴⁶ Por. różne definicje *public history* na stronie internetowej: http://www.publichistory.org/what_is/definition.html (dostęp 24.11.2014).

⁴⁷ Hilda Kean, *Introduction*, w: *The Public History Reader*, eds. Hilda Kean and Paul Martin, Routledge: London and New York 2013, s. xiv-xvi.

⁴⁸ Zob. Wojciech Gluziński, *U podstaw muzeologii*, s. 296-297.

aspekcie i ze szczególnym uwzględnieniem historii osobowości.”⁴⁹ Badacz twierdzi, że autobiografia tworzy pewien model, czy fragment rzeczywistości, do którego wypowiedź ma być podobna. Podobieństwo realizuje się na dwóch poziomach: w odniesieniu do poszczególnych elementów opowiadania opiera się na kryterium dokładności, a w odniesieniu do całości opiera się na kryterium wierności. Dokładność dotyczy informacji, wierność — znaczenia.⁵⁰

Zastosowanie podobnej koncepcji w muzeum historycznym nie oznacza, że każdą wystawę odnoszącą się do przeszłości należy uznawać za narodową autobiografię (byłaby to zbyt daleko idąca analogia), jednak w relacji pomiędzy ekspozycją historyczną a publicznością można odnaleźć elementy dające się wpisać w koncepcję paktu autobiograficznego. W przypadku wystaw muzealnych określona kultura wytwarza opowieść wizualną o sobie samej (autorefleksja kulturowa), a wystawa jest projekcją tego, jak dana wspólnota chce siebie postrzegać, dlatego można argumentować, że pomiędzy konkretną ekspozycją i grupą jej odbiorców zachodzi związek przypominający pakt autobiograficzny. Celem wystawy nie jest proste prawdopodobieństwo, ale podobieństwo do prawdy, nie iluzja, ale obraz rzeczywistości. W tym miejscu należy z całą mocą podkreślić, że nie istnieje wymóg, ani nawet możliwość przekazania przez ekspozycję szczegółowej wiedzy akademickiej dotyczącej danego zjawiska czy fragmentu przeszłości, zawsze niezbędna jest selekcja zarówno na poziomie faktów jak i reprezentujących je obiektów, dokumentów czy aranżacji. To samo jednak dotyczy utworów autobiograficznych, których autorzy dokonują wyborów, jednak robią to tak, by zasada wierności i dokładności została zachowana. W przypadku muzeów historycznych natomiast najczęściej mamy do czynienia z wysoką selektywnością prowadzoną tak, by fakty pasowały do obranej linii interpretacyjnej. Pomijane są te, które nie przystają do pozytywnego autowizerunku wspólnoty. Podobne zabiegi zmieniają znaczenie całej wypowiedzi i reprezentowanej przeszłości, dlatego określam je jako zerwanie paktu autobiograficznego.⁵¹

Wystawy historyczne powinny być recenzowane tak jak inne wytwory naukowe, a oceny należy opierać nie tylko na ogólnej wiedzy na temat muzeów jako instytucji kulturowych, ale przede wszystkim na znajomości reguł sterujących danym modelem wystawienniczym. W recenzjach należy wyraźnie oddzielać elementy przynależące do dyskursu historii i dyskursu

⁴⁹ Philippe Lejeune, *Pakt autobiograficzny*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja”, nr 5 (23), 1975, s. 31. Podobieństwo relacji zachodzących w muzeach narodowych do paktu autobiograficznego zauważa też Ilaria Porciani, jednak nie poświęca temu zjawisku szerszej refleksji, zob. *History Museums and The Making of Citizens and Communities*, w: *National museums and nation-building in Europe 1750-2010: mobilization and legitimacy, continuity and change*, red. Peter Arronson and Gabriella Elgenius, Routledge: London-New York 2018, s. 121.

⁵⁰ Ibidem, s. 43.

⁵¹ Więcej na ten temat: Anna Ziębińska-Witek, *Muzealizacja komunizmu w Polsce i Europie Środkowo-Wschodniej*, Wydawnictwo UMCS: Lublin 2018, s. 307-308.

pamięci. Do tych ostatnich należą między innymi: używanie pojęć nieistniejących w reprezentowanej przeszłości (np. „żołnierze wyklęci”), kreowanie jednostronnych wizji wydarzeń lub procesów historycznych (np. Powstania Warszawskiego), akcentowanie faktów o wydzwiku pozytywnym kosztem tematów trudnych i kontrowersyjnych (np. kreowanie bohaterskiej wizji narodu polskiego ratującego Żydów w czasie Zagłady lub społeczeństwa masowo walczącego z komunizmem w okresie 1945-1989).

Jedynie naukowa debata nad konkretnymi ekspozycjami pozwoli zahamować proces wykorzystywania muzeów historycznych do doraźnych celów politycznych, promowania określonej, czyli pożądanej z perspektywy władzy, wizji przeszłości Polski oraz, jak otwarcie deklarują decydenci: „ekspansji narracji historycznej na zewnątrz.”⁵² Nawet jeśli uznamy, że celem muzeum historycznego jest wytwarzanie nie-kontrowersyjnych, akceptowalnych dla większości opowieści, to na pewno nie chodzi tu o wystawy celebrujące dany naród, państwo czy politykę historyczną kolejnych rządów. Autonomia instytucji muzealnych jest niezbędnym warunkiem ich dalszego istnienia.

7. Ekspozycja wieloperspektywiczna i krytyczna: Muzeum Wojskowo-Historyczne Bundeswehry w Dreźnie

Muzeum Wojskowo-Historyczne Bundeswehry w Dreźnie jest największym muzeum militarnym w Niemczech. Sam budynek, który powstał jako arsenał, już od dziewiętnastego wieku spełniał funkcje muzealne: od 1897 roku skrywał królewską kolekcję militariów i był muzeum królewskiej armii Saksonii, po 1923-24 roku był Muzeum Armii Saksonii, po 1938 roku Muzeum Wehrmachtu, po 1972 Muzeum Wojskowym NRD. W 1994 roku przemianowano go na Muzeum Wojskowo-Historyczne.⁵³

W 2001 roku dokonano fundamentalnej rekonceptualizacji wystawy oraz samego budynku. Daniel Libeskind zrekonstruował trójskrzydłowy budynek z 1870 roku i w 2002 roku dodał do niego nowy element: asymetryczny klin, który wygląda jakby „przebijał” i rozrywał obiekt na dwie części. W rzeczywistości jest to nadwieszony nad istniejącą bryłą przeszklony wspornik w kształcie olbrzymiej strzałki, wskazującej kierunek nalotów alianckich z 13 lutego 1945 roku, które

⁵² <https://dzieje.pl/aktualnosci/j-sellin-polityke-historyczna-nalezy-prowadzic-za-pomoca-trwalych-instytucji> (dostęp: 05.04.2019).

⁵³ Gorch Pieken, *Contents and Space: New Concept and New Building of the Militärhistorisches Museum of the Bundeswehr* w: Wolfgang Muchitsch (red.) *Does War Belong in Museums? The Representation of Violence in Exhibitions*, Verlag: Bielefeld, 2013, s. 63.

zniszczyły miasto i spowodowały śmierć dwudziestu pięciu tysięcy osób.⁵⁴ Klin całkowicie zmienia klasyczny wygląd budynku: „(...) jest przejawem siły przecinającej arsenał, cierniem, symbolem wojny i bólu, kontrapunktem dla budynku, który nie akceptuje wojny, tylko ją kwestionuje. Najważniejszą kwestią w planowaniu nowego obiektu nie było zwiększenie jego metrażu, ale pokazanie architektury jako symbolu bolesnej przeszłości.”⁵⁵ Libeskind zainterweniował mocno również we wnętrzu obiektu tworząc przestrzeń kontrastującą z jego historyczną strukturą. W holu wejściowym przeprowadzono cięcia skośnymi ścianami i fragmentami sufitu, burzącymi łukowe sklepienia oraz porządek podpierających kolumn. Pomysłowi projektanta podporządkowano również sale kolumnowe na obu piętrach. Architekt wyjaśnia: „Nie chodziło mi o to, aby zachować fasadę muzeum i dodać niewidoczne przedłużenie z tyłu. Chciałem stworzyć śmiałą przerwę, przeniknąć historyczny arsenał i stworzyć nową jakość. Ta architektura jest zaangażowana społecznie i dotyka zasadniczych kwestii, takich jak zorganizowana przemoc, wojna, cierpienie i historia, wpływająca na los miasta...”⁵⁶ Odważne decyzje architektoniczne otworzyły drogę do skonstruowania wystawy wyjątkowej pod względem formalnym i treściowym. Przy czym, co warto odnotować, nie jest to ekspozycja narracyjna, oszczędnie stosuje nowe technologie i unika dramaturgicznych efektów. Nie ujmuje jej to atrakcyjności, a dodatkowo pozwala publiczności na swobodny wybór tematów, co jest trudne w przypadku jednolitej opowieści z początkiem, środkiem i zakończeniem.

Analizując wystawę w drezdeńskim muzeum należy przede wszystkim wziąć pod uwagę, że jest to obecnie przede wszystkim muzeum historyczne, a nie muzeum poświęcone technologii militarnej, prezentujące coraz doskonalsze przykłady różnego rodzaju broni w ciągach chronologicznych i ewolucyjnych. Wystawa jest wieloperspektywiczna, daje wgląd w historię wojskową Niemiec oraz w społeczną i antropologiczną stronę wojny i przemocy. Odwiedzającym oferuje się dwie drogi odrębne zarówno w kontekście fizycznej przestrzeni, jak i metody reprezentacji: pierwszą jest tradycyjna i chronologiczna wystawa oparta na obiektach i multimediami znajdująca się w starym budynku arsenału, drugą ekspozycja tematyczna w przestrzeni wykreowanej przez Libeskinda.

Wystawa tematyczna rozpoczyna się na czwartym piętrze i prowadzi w dół proponując dwanaście zagadnień prezentujących różne, czasami zaskakujące lub szokujące aspekty wojskowości. Początek (choć nie ma obowiązku takiej kolejności zwiedzania) to sam szczyt dwudziestoosmiometrowego klina Libeskinda, z którego roztacza się widok na drezdeńskie Stare

⁵⁴ Ewa Węclawowicz-Gyurkovich, *Architektura emocji*, „Wiadomości Konserwatorskie” 2013, nr 34, s. 67.

⁵⁵ Gorch Pieken, *Contents and Space*, s. 65.

⁵⁶ Ewa Węclawowicz-Gyurkovich, *Architektura emocji*, s. 67.

Miasto. Wystający poza frontową elewację balkon widokowy na ażurowym metalowym podeście na wysokości trzydziestu metrów, otoczony jest przeszklonymi ścianami, co może u wrażliwszych zwiedzających wywołać lęk lub przynajmniej zawrót głowy. Ascetyczna wystawa w tym miejscu prezentuje jedynie kilka metrów kwadratowych chodników z placów zniszczonych podczas bombardowań Drezna przez aliantów oraz z Wielunia, miasta zrujnowanego przez Niemców 1 września 1939 roku. Kolejne tematy, z którymi można się zapoznać schodząc w dół budynku to między innymi wojna i pamięć zawierający takie pod-sekcje jak zjawisko stresu post-traumatycznego ilustrowane wywiadami z żołnierzami czy problematykę miejsc-pamięci, wskazującą na to, które miejsca, wydarzenia i ludzie stają się centralne dla pamięci zbiorowej i jak ich znaczenie zmienia się w czasie. Kolejny segment to wojna i zwierzęta, w którym w ascetyczny, ale szokujący sposób pokazane są sposoby wykorzystywania i zabijania zwierząt w czasie działań zbrojnych. Interesująco i niecodziennie przedstawiona jest wojskowość w aspektach antropologicznych i technologicznych. Publiczność może zastanowić się nad procesami formatowania ciał i umysłów cywili podczas ich przemiany w żołnierzy oraz zgłębić kulturowy wymiar technologii wojskowej stosowanej w cywilnych dziedzinach życia. Powyższe problemy są nieoczywistymi wymiarami wojny, pokazują jak wpływa ona na ludzi i nie-ludzi, zarówno jedni jak i drudzy pokazani są w roli sprawców i ofiar przemocy. Tę część wystawy odczytałam jako realizację postulatów zawartych w filozofii Michela Foucaulta i Bruno Latoura.

Wystawa chronologiczna w starym budynku obejmuje trzy okresy niemieckiej wojskowości i polityki: 1. Etap od późnego średniowiecza do 1914 roku, 2. Dwie wojny światowe i 3. Okres od 1945 roku do terażniejszości (włącznie z historią Bundeswehry). Tutaj również obok historii politycznej stworzone są kapsuły tematyczne pogłębiające wiedzę o takich zjawiskach jak wojna i ekonomia, czy rany i śmierć. Wystawa w żadnym fragmencie nie przedstawia chwalebego ciągu wydarzeń, wojna nie budzi dumy narodowej, jest potraktowana wieloaspektowo jako złożone zjawisko historyczne mające wielostronny (głównie negatywny) wpływ na społeczeństwo.

Wieloperspektywiczność ekspozycji pozwala każdemu z widzów odnaleźć tematy interesujące i korespondujące z jego/jej światopoglądem, co neutralizuje ewentualną niezgodę na niektóre tezy kuratorów. Wielość problemów i aspektów związanych z wojną ułatwia zbudowanie swojej własnej narracji i oceny oraz wprowadzenie tematów nieoczywistych do sfery publicznej. Ta ostatnia, jak zakłada Michael Rothberg, nie jest dobrem ograniczonym i mogą w niej zachodzić interakcje pomiędzy różnymi pamięciami i poglądami. Rothberg postuluje odrzucenie modelu pamięci rywalizującej, w której przestrzeń publiczna jest z góry dana i limitowana, a w niej określone dyskursy „walczą na śmierć i życie”. „W przeciwieństwie do tego ujęcia koncepcja wielokierunkowej pamięci zachęca nas do myślenia o przestrzeni publicznej jako elastycznej przestrzeni dyskursywnej, w której poszczególne grupy nie tyle wyrażają wcześniej sformułowane

stanowiska, ile w zasadzie wytwarzają siebie przez dialogiczne interakcje z innymi: zarówno podmioty jak i przestrzenie publiczne otwarte są na nieustające rekonstrukcje.”⁵⁷ Muzeum Wojskowo-Historyczne Bundeswehry w Dreźnie jest przykładem instytucji świetnie wpisującej się w koncepcję Rothberga. Pozostaje dla mnie modelowym wzorcem wystawy krytycznej budowanej zgodnie z założeniami „nowej muzeologii”.

Streszczenie:

Tekst, wychodząc z założeń filozofii Michela Foucaulta, poddaje refleksji związki pomiędzy kształtem muzealnych ekspozycji historycznych a szerszymi zjawiskami społecznymi i kulturowymi. Transformacja wystaw historycznych od dydaktycznych linearnych ciągów artefaktów reprezentujących ideę postępu do wypełnionych nowymi technologiami narracji akcentujących zaangażowanie emocjonalne jest efektem zmieniających się paradygmatów wystawiennictwa oraz misji muzeów korygowanych zgodnie z dominującymi ideologiami. Biorąc pod uwagę naturalną zmienność zasad kreowania wystaw historycznych autorka formułuje propozycje reguł mogących wpłynąć na sposób reprezentacji przeszłości w muzeach dwudziestego pierwszego wieku.

Słowa kluczowe:

muzeum historyczne, reprezentacja, wystawa, obiekt, nowe technologie, ekspozycja krytyczna

Bibliografia

Bennett Tony, *Pasts Beyond Memory. Evolution, Museums, Colonialism*, Routledge: London and New York 2004.

Cameron Fiona, *Transcending fear – engaging emotion & opinion – a case for museums in the 21st century*, <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.462.4087&rep=rep1&type=pdf> (dostęp: 04.04.2019)

Canclini Garcia Nestor, *Consumers and Citizens: Globalization and Multicultural Conflicts*, University of Minnesota Press: Minneapolis, 2001.

Challenging History in the Museum International Perspectives (red.) Jenny Kidd, Sam Cairns, Alex Drago, Routledge: London 2016.

⁵⁷ Michael Rothberg, *Pamięć wielokierunkowa. Pamiętanie Zagłady w epoce dekolonizacji*, przeł. Katarzyna Bojarska, Instytut Badań Literackich: Warszawa 2015, s. 19.

Crew Spencer R. and Sims James E., *Locating Authenticity: Fragments of a Dialogue w: Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, (eds.) Ivan Karp and Steven D. Lavine, Smithsonian Institution Press: Washington and London 1991.

Dudley Sandra H., *Museum Materialities. Object, Sense and Feeling w: Museum Materialities. Object, Engagements, Interpretations*, (red.) Sandra H. Dudley, Routledge: London and New York, 2010.

Duncan Carol, *Civilising Rituals: Inside Public Art Museums*, Routledge: London 1995.

Ettema Michael J., *History Museums and the Culture of Materialism w: Past Meets Present. Essays about Historic Interpretation and Public Audiences*, (ed.) Jo Blatti, Smithsonian Institution Press: Washington D. C., 1987.

Fraser Jem, *Museum – Drama, Ritual and Power w: Museum Revolutions. How Museums Change and Are Changed*, (eds.) Simon J. Knell, Suzanne MacLeod and Sheila Watson, Routledge: London and New York 2007.

Gluziński Wojciech, *U podstaw muzeologii*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe: Warszawa 1980.

Harvey David, *The Condition of Post-modernity*, Oxford: Basic Blackwell, 1989.

Hein Hilde S., *The Museum in Transition. A Philosophical Perspective*, Smithsonian Books: Washington, D.C., 2000.

History Museums and The Making of Citizens and Communities, w: National museums and nation-building in Europe 1750-2010: mobilization and legitimacy, continuity and change, (eds.) Peter Arronson and Gabriella Elgenius, Routledge, London-New York 2018.

Hooper-Greenhill Eilean, *Audiences: a curatorial dilemma w: The Educational Role of the Museum*, (red.) Eilean Hooper-Greenhill, Routledge: London and New York 1999.

Hooper-Greenhill Eilean, *Museums and the Interpretation of Visual Culture*, Routledge: London and New York 2000.

Hooper-Greenhill Eilean, *Learning form learning theory in museums w: The Educational Role of the Museum*, red. Eilean Hooper-Greenhill, Routledge: London and New York 1999.

Huyssen Andreas, *Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia*, Routledge: London and New York 1995.

Kean Hilda, *Introduction, w: The Public History Reader*, (eds.) Hilda Kean and Paul Martin, Routledge: London and New York 2013.

Key concepts of museology, ed. André Desvallées, François Mairesse, Armand Colin: Paris 2010.

Kirnshenblatt-Gimblett Barbara, *Muzeum jako katalizator, w: Laboratorium muzeum. Tożsamość*, (red.) Anna Banaś, Weronika Chodacz, Aleksandra Janus, Warszawa 2018.

- Lejeune Philippe, „Pakt autobiograficzny”, *Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja*, 1975, nr 5 (23).
- Macdonald Sharon, *Memorylands. Heritage and Identity in Europe Today*, Routledge: London-New York 2013.
- Macdonald Sharon, „Museums, national, postnational and transcultural identities”, *Museum and Society*, 2003, nr 1.
- Matt Gerald, *Muzeum jako przedsiębiorstwo. Łatwo i przystępnie o zarządzaniu instytucją kultury*, przeł. Andrzej Wajs, Fundacja Aletheia: Warszawa 2006, s. 157.
- Mouffe Chantal, „Politics and Passions: the Stakes of Democracy”, *Ethical Perspectives* 2000, nr 2-3.
- Museum Materialities. Object, Engagements, Interpretations*, (red.) Sandra H. Dudley, Routledge: London and New York, 2010.
- National Museum Making Histories in a Diverse Europe* <http://liu.diva-portal.org/smash/get/diva2:573632/FULLTEXT01.pdf> (20.05.2017).
- New Museology*, (red.) Peter Vergo, Reaktion Books 1989.
- Pearce Susan M., *Museums, Objects and Collections: A Cultural Study*, Smithsonian Institution Press: Washington, D.C. 1992.
- Pieken Gorch, *Contents and Space: New Concept and New Building of the Militärhistorisches Museum of the Bundeswehr* w: Wolfgang Muchitsch (ed.) *Does War Belong in Museums? The Representation of Violence in Exhibitions*, Verlag: Bielefeld, 2013.
- Piotrowski Piotr, *Muzeum krytyczne*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2011.
- Pomian Krzysztof, *Historia. Nauka wobec pamięci*, Wydawnictwo UMCS: Lublin 2006.
- Prown Jules David, *The Truth of Material Culture: History or Fiction?* w: *History from Things. Essays on Material Culture* (eds.) Steven Lubar and David Kingery, Smithsonian Institution Press: Washington and London 1993.
- Reading Anna, “Digital interactivity in public memory institutions: the uses of New Technologies in Holocaust museums”, *Media Culture & Society*, 2003, vol. 25.
- Rothberg Michael, *Pamięć wielokierunkowa. Pamiętanie Zagłady w epoce dekolonizacji*, przeł. Katarzyna Bojarska, Instytut Badań Literackich: Warszawa 2015.
- Snyder Timothy, (rozmowa z Jackiem Żakowskim) „Wieczność bez przyszłości”, *Polityka*, nr 12, 20.03 – 26.03. 2019.
- Świecimski Jerzy, *Wystawy muzealne. Tom I: Studium z estetyki wystaw*, Wydawnictwo Jan-Kajetan Młynarski: Kraków 1992.
- Szpociński Andrzej, „Miejsca pamięci (lieux de mémoire)”, *Teksty Drugie* 2008, nr 4.

Tilley Christopher, *The Materiality of Stone: Explorations in Landscape Phenomenology*. Berg: Oxford 2004.

Węławowicz-Gyurkovich Ewa, *Architektura emocji*, „Wiadomości Konserwatorskie” 2013, nr 34.

Walsh Kevin, *The Representation of the Past. Museums and heritage in the post-modern world*, Routledge: London - New York, 1992.

Ziębińska-Witek Anna, *Historia w muzeach. Studium ekspozycji Holokaustu*, Wydawnictwo UMCS: Lublin 2011.

Ziębińska-Witek Anna, *Muzealizacja komunizmu w Polsce i Europie Środkowo-Wschodniej*, Wydawnictwo UMCS: Lublin 2018.