



Anna Ziębińska-Witek – profesor UMCS, pracuje w Instytucie Kulturoznawstwa Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Historyk-metodolog, zajmuje się muzeologią, teoretycznymi problemami wiedzy o przeszłości oraz problematyką reprezentacji Holokaustu w werbalnych i wizualnych dyskursach kultury współczesnej. Autorka wielu publikacji, w tym dwóch książek: *Holocaust. Problemy przedstawiania* (2005) i *Historia w muzeach. Studium ekspozycji Holokaustu* (2011).

ANNA ZIĘBIŃSKA-WITEK

MUZEA HISTORYCZNE W XXI WIEKU

Transformacja czy trwanie?

Pojawienie się muzeum publicznego w końcu wieku XVIII, i rozkwit tej instytucji w wieku XIX, było ściśle powiązane z kształtowaniem się narodowych tożsamości i koncepcji obywatela jako świadomego uczestnika życia narodu. Były to więc instytucje propagujące określone wartości oraz służące potrzebom państwa i dominującym grupom interesów. Od początku istnienia muzea miały realizować dwie w istocie sprzeczne funkcje: elitarnej świątyni sztuki i utylitarne instrumentu demokratycznej edukacji. Później dodana została trzecia funkcja: dyscyplinowanie społeczeństwa¹.

1 E. Hooper-Greenhill, *Museums and the Shaping of Knowledge*, Routledge, London–New York 1992, s. 12; zob. też: T. Bennett, *The Birth of the Museum. History, theory, politics*, Routledge, London–New York 1995 s. 90–102.





Współczesna refleksja muzeologiczna często kwestionuje cele i założenia muzeum modernistycznego. Wielu badaczy akcentuje prekursorski charakter nowo powstających placówek muzealnych oraz diametralną zmianę technik i strategii wystawienniczych ewoluujących w stronę teatralności, performatywności i interaktywności osiągniętych dzięki nowoczesnym technologiom multimedialnym i symulacjom².

Czy jednak proces transformacji muzeów w nowoczesne, dynamiczne i jakościowo odmienne od poprzednich placówki kulturowe w istocie zachodzi? A jeśli tak (a mam co do tego wątpliwości), czy przebiega gładko i bez wstrząsów? W mojej opinii obecnie mamy do czynienia z sytuacją, w której muzea (szczególnie historyczne) stały się polem wielu konfliktów. W poniższym tekście przedstawię główne powody sporów i postaram się szkicowo nakreślić ich kontekst oraz charakter.

Logika późnego kapitalizmu

Odejście od ustabilizowanych form modernistycznych, zanik kluczowych rozgraniczeń i podziałów między kulturą wysoką a popularną oraz (najogólniej rzecz ujmując) pojawienie się nowego typu społecznego życia i nowego porządku ekonomicznego³ pociągnęło za sobą przekształcenie się współczesnych miast w rodzaj wystaw, niezwykle ze swej natury plastycznych i teatralnych, z mnogością wizualnych fragmentów i stylów, spośród których ludzie wybierają to, co odpowiada ich (tymczasowej) tożsamości. Te, tak zwane „miękkie miasta” (ang. *soft city*), czyli „amorficzne labirynty” i „fantasmagorie”, są krajobrazami pełnymi nieoczekiwanych przestrzeni, w których spotykają się i współegzystują różne światy⁴. Miasta festiwali artystycznych, kin, miejsc dziedzictwa i centrów handlowych, aglomeracje, w których każdy dowolnie kształtuje swoje „ja” oraz wypełnia czas wolny seriami „doświadczeń”. *Soft cities* działają jak kompleksy globalnych ekonomii i kulturowych „pływów” (ang. *flows*), gdzie ludzie są bombardowani bogactwem towarów krążących z olbrzymią prędkością. Obiekty są bardziej mobilne niż kiedykolwiek, a to, co powstaje, to nie „twarde” produkty zorganizowanego kapitalizmu, ale „miękkie” dobra radykalnie zdecentralizowanego postindustrializmu, czyli obrazy, informacje i designerskie obiekty funkcjonujące w nowej symbolicznej ekonomii⁵.

2 Zob. np. B. Kirshenblatt-Gimblett, *The Museum as Catalyst*, Keynote address, Museums 2000, s. 4; <http://www.nyu.edu/classes/bkg/web/vadstena.pdf> (20 września 2009).

3 F. Jameson, *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, przeł. P. Czapliński, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1997, s. 190–213.

4 J. Raban, *Soft City*, The Harvill Press, London 1974.

5 N. Prior, *Postmodern Restructurings*. [w:] *A Companion to Museum Studies*, red. S. Macdonald, Blackwell Publishing, Oxford 2006, s. 510–511. O współczesnym mieście; zob. E. Rewers, *Post-Polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2005.



Muzea stają się symbolem kulturowej rewitalizacji oraz tego, co można określić mianem „miękkiej” ekonomii i nowej urbanizacji; są instytucjonalnymi znakami miast i regionów, poprawiają ich wizerunek i przyciągają turystów. Jednocześnie jednak zostają wciągnięte w zjawisko, które można nazwać „ekonomią uwagi” (ang. *economics of attention*)⁶. Konkuruje o publiczność nie tylko z innymi mediami, ale również ze sobą, wprowadzając nowe technologie, dążąc do innowacji i kształtowania interaktywnego, edukacyjnego doświadczenia. Nie pozostaje to bez wpływu na strategie wystawiennicze i kształt ekspozycji, w których wyraźnie zaznaczają się nowe tendencje przesuwające współczesne muzeum w stronę „miękkich” wartości konsumpcji, rozrywki, rozproszenia uwagi (ang. *distraction*) i spektaklu, co budzi kontrowersje.

Zbyt bliskie kontakty między wiedzą a zabawą wywołują obawy (w najlepszym przypadku) lub miazdzącą krytykę badaczy oceniających podobne tendencje w kategoriach całkowitego upadku muzeów związanego z utratą ich dotychczasowej tożsamości. Duchowe *sacrum* porzuciliśmy na rzecz handlowego *profanum*, twierdzi Jean Clair, a „to, co «kulturalne», jest [...] wyłącznie zdegenerowaną odmianą kultury i jej handlową karykaturą”⁷. Krytycy utożsamiają nową politykę muzealną z logiką show-biznesu, mającą na celu przede wszystkim rozrywkę i zarabianie pieniędzy. Wiąże się to głównie z komercjalizacją wystaw i organizowaniem „wydarzeń” przyciągających tłumy. Przejawem podobnych dążeń mają być tak zwane *blockbuster exhibitions* (czyli „hity”) – wystawy czasowe, które najbardziej efektywnie realizują zamierzenia ściśle komercyjne.

W przypadku muzeów historycznych pojawia się niepokój, że przedstawianie przeszłości w formie kładącej nacisk na spektakl, a nie wartość historycznej analizy, spowoduje zacieranie różnic, które ostatecznie doprowadzi do rozwoju tak zwanej „kultury globalnej”. W kontekście tej kultury miejsca powoli stracą cechy wyróżniające ich szczególną tożsamość. Skutek może być taki, że każde miasto na świecie będzie mieć centrum dziedzictwa kulturalnego/narodowego z audiowizualnymi wystawami, imponującymi replikami naturalnej wielkości, robotami a nawet zapachami. Każde z takich miejsc będzie inne, lecz ostatecznie wszystkie będą takie same. Odwiedzający poczuje się bezpiecznie w znanym sobie otoczeniu, gdyż „produkt” będzie się różnił jedynie powierzchownie. Różnice będą wykorzystywać style historyczne charakterystyczne dla danego miejsca, ale będą one jedynie pozorne⁸. Ostatecznie, twierdzi Alan Charles Watkins, musimy postawić sobie pytanie czy muzea, które nie dostarczają już „twardej” wiedzy, ale przyjemność i satysfakcję zmysłową są jeszcze w ogóle potrzebne⁹?

6 J. de Groot, *Consuming History. Historians and Heritage in Contemporary Popular Culture*, Routledge, London–New York, 2009, s. 243.

7 J. Clair, *Kryzys muzeów. Globalizacja kultury*, przeł. J.M. Kłoczowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 84–85.

8 K. Walsh, *The Representation of the Past, Museums and Heritage in the Post-modern World*, Routledge, London–New York 1992, s. 145–146.

9 A.Ch. Watkins, *Are Museums Still Necessary?*, „Curator: The Museum Journal” 39/1994, s. 25–35.



Demokracja vs demokracja

Złożona sytuacja współczesnych instytucji muzealnych wynika również z konfliktu, rozgrywającego się od końca XX wieku między dwoma modelami demokracji: pedagogicznym i performatywnym. Rozróżnienie to wprowadził Dipesh Chakrabarty, który twierdzi, że demokracja pedagogiczna (ukształtowana w wieku XIX i wciąż obecna w kulturze współczesnej) zakłada, że do bycia obywatelem i uczestnictwa w kulturze wysokiej należy się przygotować poprzez edukację. To zadanie spełniają instytucje, takie jak uniwersytety, muzea czy biblioteki. Najważniejsza w tym modelu jest zdolność do abstrahowania (abstrakcjami są najważniejsze dla tej demokracji kategorie, m.in. naród, tożsamość, klasa społeczna), głównym medium pozostaje język pisany (najlepiej wyraża abstrakcje), w publicznej dyskusji najwyżej ceni się racjonalność, a istnienie sfery publicznej jest wartością samą w sobie. W latach sześćdziesiątych XX wieku pojawił się jednak drugi, performatywny model demokracji. Na jego ukształtowanie miał wpływ masowy konsumpcjonizm i masowe media. Zgodnie z nowym paradygmatem każdy człowiek jest konsumentem/klientem świadomym swoich praw do przyjęcia lub odrzucenia produktu. Nie potrzebuje edukacji, by stać się obywatelem, samo bycie człowiekiem oznacza bycie istotą polityczną. Demokrację performatywną współkształtuje kulturowy relatywizm, pragnienie poszukiwania własnej tożsamości, krytyka postkolonialna, multikulturalizm etc. Model performatywny opiera się na wiedzy ucieleśnianej (ang. *embodied*) i zmysłowej (ang. *sensual*), a nie na racjonalności¹⁰.

W modelu pedagogicznym tylko myślenie analityczne dawało dostęp do „prawd” w rodzaju praw rządzących społeczeństwem, ogólnych zasad ekonomicznych, historycznych czy biologicznych. Aspekt zmysłowy, silny w demokracji performatywnej, zmienia rolę wizualności i innych praktyk opierających się na zmysłach. W modelu pedagogicznym nie brakowało map lub wykresów, ale miały one na celu wizualizację abstrakcji. W modelu performatywnym zmysłowość staje się czynnikiem kluczowym. Muzea są instytucjami otwartymi dla wszystkich i nie trzeba mieć specjalnych kompetencji, żeby przekroczyć ich progi, dlatego bardziej niż inne instytucje (np. uniwersytety) ulegają presji kultury masowej i otwierają się na doświadczenie zmysłowe¹¹.

Edukacja dostępna dla wszystkich jako podstawowa wartość wyniesiona z epoki oświecenia wciąż jest dla muzeów celem zasadniczym, ale obecnie mamy do

10 D. Chakrabarty, *Museums In Late Democracies*, „Humanities Research” 1/2002, vol. IX, s. 5–7.

11 Tamże, s. 7–9. Późny kapitalizm coraz bardziej angażuje wszystkie zmysły odbiorcy/klienta po to, by odróżnić swój produkt od innych i uwieść konsumenta. „Multisensoryczny marketing” osiągnął swój punkt kulminacyjny w końcu XX wieku, kiedy do różnych produktów (od samochodów po kredki) zaczęto dodawać sztuczne zapachy, a kawiarnie i fast foody pojawiły się w galeriach handlowych, by natychmiast zaspokoić pragnienia klientów. Chodzi tu o z wielokrotnione wykorzystanie różnych kanałów zmysłowych, poprzez które informacja „kup mnie!” dociera do klienta. W ten sposób narodziła się hiperestezja (czyli nadzmysłowość w sensie nadmiaru bodźców zmysłowych); zob., D. Howes, *Hyperesthesia Or The Sensual Logic of Late Capitalism*, [w:] *Empire of the Senses. The Sensual Culture Reader*, red. D. Howes, Berg, Oxford–New York 2005, s. 288.



czynienia z konceptualną zmianą myślenia o muzeach, które nie są już miejscami edukacji, ale miejscami uczenia się. W pierwszym przypadku edukacja jest postrzegana 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 ich aktywności – zbieraniu informacji, wybieraniu, rozumieniu, myśleniu, pytaniu, doświadczaniu etc.

Ten sposób uczenia się wiąże się ze zmianą modelu komunikacji pomiędzy zwiedzającym a ekspozycją, gdyż performatywność w muzeum oznacza interaktywny kontakt z wystawą/obiektami, pozostawienie widzom miejsca nie tyle na interpretację czy reinterpretację skończonego dzieła, ile na aktywność, bez której dzieło nie zaistnieje. Istotą performansu, według Eriki Fischer-Lichte, jest na nowo zdefiniowana relacja między przedmiotem a podmiotem, oglądającym i oglądanym, widzem i przedstawiającym. O ile podstawą tradycyjnej estetyki jest klarowne oddzielenie podmiotu od przedmiotu¹², o tyle performans jest wydarzeniem, w którym biorą udział wszyscy obecni, nie ma niezależnego przedmiotu, ale raczej dwa zależne od siebie podmioty. Działania podmiotów zmuszają do kolejnych działań. „W efekcie tego procesu dychotomiczna relacja podmiot/przedmiot zmieniła się w dynamiczną współzależność, w której prawie nie sposób było wyraźnie oznaczyć pozycji podmiotu i przedmiotu ani ich od siebie jednoznacznie odróżnić”¹³. W wydarzeniu wszyscy biorą udział – choć w różnym stopniu i w różnych funkcjach, dlatego tradycyjne kategorie produkcji, artefaktu i recepcji tracą sens i dopiero wtedy można mówić o nowej estetyce performatywności¹⁴.

Wystawa muzealna o charakterze performatywnym nie mogłaby więc stanowić dzieła ukończonego, ale raczej wyznaczałaby pole aktywności odbiorców i dopiero w efekcie ich partycypacyjnych zachowań uzyskaby swój ostateczny wymiar. Staliby się oni w ten sposób uczestnikami, wykonawcami i współtwórcami ekspozycji. Oznaczałoby to też, że kuratorzy rezygnują z przekazania widzom z góry ukształtowanej i wyselekcjonowanej wiadomości, oferując im w zamian możliwość uczestnictwa w swoistej grze pozwalającej na samodzielne nadawanie znaczeń pojedynczym obiektom i całej ekspozycji.

Realizacja podobnych założeń jest trudna, szczególnie w muzeach historycznych (muzea sztuki rządzą się odmiennymi regułami w kwestii interpretacji obiektów), jednak nie jest niemożliwa. Powróć do tej kwestii w podsumowaniu

12 „Artysta, podmiot (1) tworzy dzieło sztuki jako niezależny od niego samego artefakt, dzieło o ustalonej formie, możliwe do przekazania innym, czyli istniejące niezależnie od swego twórcy. Na tym koniecznym założeniu opiera się przekonanie, że dowolny odbiorca, podmiot (2) może uczynić z tego artefaktu przedmiot swojej percepcji i interpretacji. Taki posiadający określoną formę, niezależny od twórcy artefakt, dzieło sztuki o przedmiotowym charakterze gwarantuje odbiorcy, że będzie mógł ponowić swój akt percepcji, wciąż odkrywać nowe elementy strukturalne i przypisywać im nowe i odmienne sensy”; zob. E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008, s. 20.

13 Tamże, s. 20–21.

14 Tamże, s. 22.



artykułu, w tym miejscu zaznaczam jedynie kolejne pole konfliktu między dążeniem kuratorów do dostarczenia widzom gotowej interpretacji, a intelektualną aktywnością zwiedzającego.

Państwo w kryzysie?

Wiek XVIII i XIX to rozkwit idei państwa narodowego. Muzea miały gromadzić obiekty o dużym znaczeniu kulturowym stanowiące „narodowy” wyraz tożsamości, co łączyło się z ideą „posiadania historii” – zbiorowego ekwiwalentu pamięci osobistej. „Posiadanie muzeum” był równoznaczne z posiadaniem tożsamości homogenicznej i silnie zakorzenionej¹⁵. Muzea dziewiętnastowieczne starały się przedstawić historię danego narodu w postaci sukcesywnego rozwoju zakończonego sukcesem i jednocześnie zaznaczyć wyjątkowość narodowej trajektorii. Dodatkowo akcentowano „odwieczność”, między innymi dzięki samym budynkom mieszczącym ekspozycje, które odwoływały się do architektury klasycznej, akcentując w ten sposób kontynuację i trwanie w czasie. Publiczność była zachęcana do postrzegania siebie jako członków określonego narodu, różniącego się od innych (w sensie narodowym, etnicznym). Widzowie mieli uzyskać poczucie stabilności i świadomość postępu, kształtować swoją spójną i silnie zakorzenioną tożsamość. Pomagał w tym (i taką wizję legitymizował) zobiektywizowany, „naukowy” punkt widzenia kreowany na ekspozycji¹⁶.

Obecnie muzea historyczne muszą zmagać się z bardziej lub mniej wyraźnym kryzysem idei państwa narodowego, czyli fundamentu, na którym wznoszono pierwsze muzea publiczne. Zagrożenia płyną z zewnątrz w związku z pojawieniem się międzynarodowych grup interesów, korporacji i ponadnarodowych organizacji oraz od wewnątrz, z powodu wzrostu znaczenia etnonacjonalizmów, regionalizmów i silnych dążeń separatystycznych określonych grup etnicznych. Ekspansja masowych mediów i gwałtownie rozwijający się konsumpcjonizm doprowadziły również do upadku demokratycznej „sfery publicznej”, która się zdevaluowała, podzieliła i ostatecznie stała miejscem współistnienia wielu grup interesów z niewielkim poczuciem uczestnictwa w większej wspólnotce. Do głosu doszły grupy marginalne i wcześniej wykluczone¹⁷.

Zmieniło się także podejście do kwestii tożsamości. „Narodowość” tradycyjnie definiuje się przez określoną państwowość, stanowiącą scentralizowany autorytet i polityczną całość rządzącą w obrębie ograniczonej fizycznej przestrzeni. Narodowa tożsamość jest efektywnie narzucana przez państwo i akceptowana (mniej lub bardziej entuzjastycznie) przez grupy i jednostki, które pozostają jego beneficjentami bądź narażone są na sankcje z jego strony¹⁸. Nie wszyscy muszą

15 S. Macdonald, *Museums, National, Postnational and Transcultural Identities*, „Museum and Society” 1/2003, vol. 1, s. 1–3.

16 Tamże, s. 3, 5.

17 Tamże, s. 5.

18 F.S. Kaplan, *Making and Remaking National Identities*, [w:] *A Companion to Museum Studies*, red. S. Macdonald, Blackwell Publishing, Oxford 2006, s. 152–153.



jednak utożsamiać się z dominującą ideologią. Nowoczesne technologie telekomunikacyjne, kompresja czasu i przestrzeni etc. powodują, że tożsamość odziera się nie tylko od lokalności i tradycyjnej ramy narodu i etniczności, ale i od klasy czy pokrewieństwa¹⁹. Globalizacja sprawia, że narodowe czynniki nie grają już dużej roli, słabnie też silna dotychczasowa więź między narodową przeszłością i przyszłością, a samo państwo narodowe nie dostarcza już solidnej ramy dla relacji społecznych.

Kres czy kryzys tradycyjnie rozumianej tożsamości nie oznacza, że społeczeństwa stają się zbiorami zatimizowanych, heterogenicznych jednostek, których cechą jest brak jakiegokolwiek tożsamości. Poszczególne jednostki lub grupy poszukują (m.in. w muzeach historycznych) idei, które mogłyby stanowić bazę dla ich własnej tożsamości, jednak nie można już zaprezentować w przestrzeni muzealnej jednej historii i jednej prawdy, z którą wszyscy mogliby się identyfikować.

Na kształt ekspozycji historycznych silnie wpływają polityczne i społeczne okoliczności powstania danego muzeum, z czym wiążą się zwykle spory i kontrowersje (towarzyszyły one powstaniu Domu Terroru – (Terrorháza)²⁰ w Budapeszcie i Muzeum Powstania Warszawskiego w Warszawie. Pamięć zbiorowa, polityka historyczna, interesy określonych grup społecznych – wszystko to stanowi tło konfliktów wokół kolejnych placówek muzealnych. Dodatkowym elementem utrudniającym wykreowanie spójnej wizji historii w przypadku Europy Środkowo-Wschodniej są spory o historię najnowszą, które trwają od momentu upadku żelaznej kurtyny w historiografii i publicystyce, a w konsekwencji – na ekspozycjach i wystawach muzealnych.

Zmiany w muzeach historycznych „wymuszone” są również zmianami w historiografii. Tematy poruszane przez historyków od XIX wieku do lat siedemdziesiątych wieku XX to konflikty zbrojne, polityka, władcy lub (w przypadku tendencji modernistycznych): społeczne struktury, klasy, ekonomia czy gospodarka. Obecnie mamy do czynienia z przesunięciem zainteresowań historiografii w stronę mikrohistorii, antropologii historycznej, historii oralnej. Emocje, takie jak empatia czy zrozumienie, nie są już uznawane za „nieprofesjonalne”. Pojawiła się krytyka obiektywnego lub uprzywilejowanego punktu widzenia, ewolucyjnego porządku, wielkich narracji. Powstały nowe teorie a wraz z nimi nowe perspektywy: feministyczne, postkolonialne, genderowe, które znajdują odzwierciedlenie w ekspozycjach muzealnych.

Obiekt muzealny

Od momentu swojego powstania muzea (zarówno w postaci gabinetów osobliwości, jak i instytucji publicznych) w sposób „naturalny” kojarzone były z kul-

19 Zob. A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, przeł. A. Szulżycka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010.

20 Zob. A. Ziębińska-Witek, *Między reprezentacją a iluzją, czyli co widzimy w muzeach historycznych*, http://opposite.uni.wroc.pl/2012/ziebinska_witek.htm.



turą materialną i namacalnym obiektem. Cele wystawiania kolekcji oraz sposoby ich kategoryzacji były oczywiście różne, ale przez wieki stanowiły one jądro działalności muzealnej.

Do lat sześćdziesiątych XX wieku definicje muzeum zawsze zawierały odwołania do obiektu jako do pewnej osi, która uzasadniała inne rodzaje aktywności muzealnej, a definicja obiektu była prosta: był to materiał prawdziwy²¹.

W przypadku muzeów historycznych połączenie obiektu z badaniami naukowymi dawało wystawie moc większą, niż mają same teksty historyczne, gdyż czyniły przeszłość bardziej dostępną i niejako materializowały ją w artefaktach. Jak pisał David Lowenthal, człowiek chcąc uzyskać pewność co do samego istnienia przeszłości, wciąż od nowa potwierdzał pamięć i historię w namacalnym formacie²².

W kolejnych dekadach XX wieku (z kulminacją w latach dziewięćdziesiątych) znaczenie materialnych obiektów w muzeach malało i pojawiły się pytania o to, co w praktyce jest centralnym elementem ekspozycji historycznych. Czy obiektem musi być materialny fragment świata fizycznego? Czy nie może być nim doświadczenie publiczności, opowieść o przeszłych wydarzeniach, taniec, język, śpiew lub wreszcie samo miejsce (przestrzeń społeczna i uroczysta) odbierane zmysłowo przez odwiedzających? Elaine H. Gurian w artykule z 2004 roku postawiła nawet śmiałą tezę, że tak naprawdę muzea nie muszą uzasadniać swojej działalności materialnymi obiektami, a w praktyce mogą wkrótce przestać ich potrzebować. Na potwierdzenie swojej koncepcji przytoczyła definicję Komisji Akredytacyjnej AAM (American Association of Museums) z 1978 roku, która uznała za muzea miejsca nie utrzymujące żadnych kolekcji (centra sztuki, centra nauki i technologii czy planetaria) i podkreśliła, że „istnienie kolekcji i ekspozycji jest wskazane, ale ich brak nie jest dyskredytujący...”²³. Gurian uważa, że definicje będą ewoluować i akcentować coraz większą „ulotność” obiektów materialnych.

Derrick de Kerckhove pisze w tym kontekście o „dematerializacji” obiektu, który to proces określa jako ruch od materii ku niematerii. Badacz uważa, że widoczny w całej technice trend do osiągnięcia idealnej symulacji może być tylko nieświadomym atakiem na materię, by ją lepiej kontrolować i przetwarzać w program, czyli niematerię²⁴. „Dlatego też rolą przyszłego muzeum – pisze – będzie prawdopodobnie stworzenie artystycznie odpowiednich warunków, żeby dzięki niemu szeroka publiczność mogła uczestniczyć w nowym doświadczeniu, nawet jeśli byłoby ono w formie symulacji”²⁵.

21 E. H. Heumann Gurian, *What Is the Object of This Exercise? A Meandering Exploration of the Many Meanings of Objects in Museums*, [w:] *Reinventing the Museum. Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift*, red. G. Anderson, Altamira Press, New York 2004, s. 271–272.

22 D. Lowenthal, *The Past is a Foreign Country*, Cambridge University Press, Cambridge–New York 1985, s. 191.

23 Cyt. za: E. H. Heumann Gurian, dz. cyt., s. 273. Więcej na ten temat zob. A. Ziębińska-Witek, *Historia w muzeach. Studium ekspozycji Holokaustu*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2011, s. 81–105.

24 D. de Kerckhove, *Inteligencja otwarta. Narodziny społeczeństwa sieciowego*, przeł. A. Hildebrandt, MIKOM, Warszawa, 2001 s. 147.

25 Tamże s. 150.



Obecnie w skład kanonu reprezentacji historycznych, szczególnie w przypadku wielkich projektów muzealnych (m.in. Muzeum Historii Żydów Polskich, Muzeum Historii Polski), weszły tak zwane ekspozycje narracyjne, które dostarczają widzom „doświadczenia” i dążą do przekształcenia publiczności w aktywnych uczestników spektaklu. Nie jest to zjawisko samo w sobie niekorzystne, ale sprawia, że doświadczenie muzealne coraz bardziej jest napędzane technologią, doświadczeniem wizualnym i interaktywnymi mediami, które zastępują materialne obiekty.

W konsekwencji mamy do czynienia z powstającym coraz częściej napięciem między dążeniem do osiągnięcia jednostkowości i wyjątkowości muzealnego doświadczenia, które przez wieki wiązało się z unikatowością kolekcji, a jego homogenizacją spowodowaną podobieństwem wizualnych spektakli opartych na nowych technologiach.

Dyktat publiczności

Od momentu, kiedy w latach osiemdziesiątych XX wieku wykrystalizował się nowy paradygmat w muzeologii (tzw. „nowa muzeologia”), zmieniło się również podejście do publiczności. Podano w wątpliwość stare schematy i stwierdzono, że muzeologia, „[...] musi być definiowana zgodnie ze zmieniającą się rzeczywistością społeczną, a nie wymuszoną teorią; metodologie powinny [...] służyć wyzwaniu, rozwojowi i zmianom społecznym poprzez wzrost świadomości i zaangażowania odbiorców”²⁶ Aktywizowanie publiczności (zamiast popularyzowania wiedzy i opieki nad kolekcją) stało się jądrem działalności wielu placówek muzealnych. Dynamicznie zaczęła rozwijać się dyscyplina naukowa poświęcona badaniom nad publicznością muzealną (ang. *visitor studies*) łącząca, takie dziedziny wiedzy jak socjologia, psychologia, teorie edukacji, marketing i zarządzanie oraz teorie komunikacji. *Visitor studies* obejmują szeroki zakres danych demograficznych i psychologicznych, dzięki nim powstają profile odwiedzających (ich postaw, umiejętności), konstruowane są wzory zachowań, sprawdzane potencjalne możliwości rozumienia ekspozycji muzealnych, wpływ ekspozycji na zachowania i postawy zwiedzających itp. Badania nad publicznością rozwijają rozmaite metody ewaluacji, badają zachowania i wzory społeczne, zainteresowania przed i po wizycie w muzeum²⁷.

Obecnie (w rezultacie wyników podobnych badań) wiadomo już, 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” (ang. *the general pub-*

26 S.E. Weil, *Rethinking the Museum and Other Meditations*, Smithsonian Institution Press, Washington–London 1990, s. 55–56.

27 E. Hooper-Greenhill, *Learning from Learning Theory in Museums*, [w:] *The Educational Role of the Museum*, red. E. Hooper-Greenhill, Routledge, London–New York 1999, s. 140.



lic) czy „odwiedzających” (ang. *the museum visitors*) w postaci dużej, amorficznej grupy ludzi i zmierza ku koncepcji „grup docelowych” (ang. *target groups*). Wiąże się to z koniecznością dokładnych badań i określenia potrzeb danej grupy, co pozwala skonstruować ekspozycję w relacji do zainteresowań i potrzeb określonych wspólnot. Wymaga to oczywiście innego planowania ekspozycji²⁸.

Wystawy nie mogą być już kierowane wyłącznie do wyedukowanej społeczności. Muzea stały się jednymi z wielu instytucji biorących udział w zagospodarowaniu czasu wolnego osób o różnym stopniu wykształcenia i pochodzących ze wszystkich klas społecznych. Dostosowanie się instytucji do tych warunków nie oznacza schlebiana masowym gustom, ale oferowanie usługi na tyle atrakcyjnej, by przyciągnąć uwagę wielu osób (a nie tylko wąskiej grupki specjalistów). Ostatecznie to, czy uda się zrealizować „misję” (różnie definiowaną, ale w przypadku muzeów historycznych najczęściej mówi się o edukacji, kształtowaniu świadomości historycznej lub kreowaniu pamięci zbiorowej) zależy od umiejętności wzbudzenia zainteresowania widzów.

Muzea, jak twierdzi Gerald Matt, powinny funkcjonować podobnie jak przedsiębiorstwa nastawione na zysk, a to polega na składaniu klientom oferty, 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”²⁹. 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 oznacza podporządkowania się gustom publiczności, ale walkę o zachowanie odrębności instytucji, wypracowanie marki i zaproponowanie usług wysokiej jakości³⁰.

Mówienie o muzeach językiem marketingu i biznesu często budzi opór i jest również polem konfliktów między zwolennikami i przeciwnikami tego typu myślenia.

Transformacja czy trwanie?

Wszystkie wymienione czynniki wpływają na kształt obecnie powstających ekspozycji historycznych, które odchodzą od modelu tradycyjnego w stronę ekspozycji narracyjnych, rekonstrukcji, symulacji i zaaranżowanych spektakli wiedzy. Pora jednak odpowiedzieć na pytanie, co tak naprawdę (poza nowoczesną technologią) zmienia się w instytucji muzealnej i czy wymienione pola konfliktów nie pozostają jedynie w sferze rozważań teoretycznych, odległych od praktyki muzealnej. Można bowiem zasadnie argumentować, że muzea, de-

28 E. Hooper-Greenhill, *Audiences: a Curatorial Dilemma*, [w:] *The Educational Role of the Museum*, dz. cyt., s. 259.

29 G. Matt, *Muzeum jako przedsiębiorstwo. Łatwo i przystępnie o zarządzaniu instytucją kultury*, przeł. A. Wajs, Fundacja Aletheia, Warszawa 2006, s. 157.

30 Tamże, s. 158.



finiując się niejako od nowa w zmieniającej się rzeczywistości społecznej, pragną zachować zarówno swój autorytet kulturowy, jak i funkcje, które zostały im „przydzielone” pod koniec XIX wieku.

Konflikt między rozrywką a nauką, uporządkowanym wykładem wiedzy a zaspokajającym zmysły i rozbudzającym emocje spektaklem nie jest w historii muzeów czymś nowym. Podobny spór toczyły młode instytucje muzealne w wieku XIX, kiedy – odwołując się do racjonalnego programu oświecenia i autorytetu rozumu – usiłowały oddzielić się od barokowych reguł obowiązujących w gabinetach osobliwości oraz „jarmarcznej rozrywki” cyrków i międzynarodowych wystaw³¹. Jednocześnie już wtedy zdawano sobie sprawę, że wśród publiczności będą osoby poszukujące właśnie takiej formy spędzania czasu wolnego. Henry Forbes, dyrektor Free Public Museum w Liverpoolu, pisał w 1901 roku: „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”³². Współczesne formy łączenia edukacji i rozrywki (ang. *edutainment*) są po prostu kolejną próbą odnalezienia „złotego środka” w celu zaspokojenia oczekiwań jak najszerszych grup publiczności. Edukacja pozostaje jednak najważniejszą misją muzeum, a nowe technologie, symulacje i inne rozwiązania interaktywne, jeśli w ogóle są wprowadzane, pozostają tej funkcji podporządkowane.

W przypadku muzeów historycznych rekonstrukcje i symulacje nieopierające się dostatecznie wiernie na naukowej historiografii oskarża się o brak precyzji, kreowanie nostalgicznych czy romantycznych wizji przeszłości, służenie wyłącznie celom rozrywkowym. Dla znakomitej większości kuratorów tak zwana prawda historyczna (rozumiana zwykle jako zgodność sądów z rzeczywistością) pozostaje sprawą największej wagi. Kładą oni nacisk na „odpowiedniość” relacji między obiektem, kontekstem i wystawą – ta odpowiedniość gwarantowana jest poszanowaniem historycznej prawdy potwierdzonej badaniami naukowymi.

Tradycyjna reprezentacja historii, czyli najogólniej rzecz ujmując: obiekty (najlepiej autentyczne), opisujące je teksty, minimalny udział nowych technologii i mocne dążenie do obiektywizacji i bezstronności wiedzy, to wciąż obecny model muzealnictwa. Ten typ ekspozycji niechętnie toleruje osobisty punkt widzenia. Przeszłość pozostaje bezosobowa i nienaruszalna. Wydarzenia i postaci historyczne mają znaczenie wynikające z samego tylko faktu przynależności do historii. Nie liczy się tu estetyczna wartość czy performatywna siła obiektu. Model ten oparty jest na klasycznym modelu komunikacji nadawca – odbiorca,

31 T. Bennett, *Pasts Beyond Memory. Evolution, Museums, Colonialism*, Routledge, London–New York 2004, s. 15–16.

32 H. Forbes, *Report of the Director of Museums Relative to the Re-arrangement of, and the Cases for, the Collections in Free Public Museums*, Liverpool 1901, cyt. za: T. Bennett, *Pasts Beyond Memory...*, dz. cyt., s. 72.



MUZEA HISTORYCZNE W XXI WIEKU: TRANSFORMACJA CZY TRWANIE? ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆

zakłada biernego uczestnika (ucznia), który ma za zadanie „przyjąć” określoną dawkę informacji. Siła artefaktów leży w ich dyskursywnym otoczeniu i autorytecie historyka/kuratora/eksperta.

Rewolucja w muzeologii (w kontekście ekspozycji historycznych), za jaką uważa się pojawienie się w latach dziewięćdziesiątych XX wieku muzeów narracyjnych jest, moim zdaniem, pozorna. Nowe formy wystawiennicze, wykorzystujące ekspozycję do konstruowania rozwijającej się opowieści i umieszczające obiekty w ich historycznym kontekście (za pierwsze takie muzeum uważa się Muzeum Holokaustu w Waszyngtonie), niewiele zmieniły w relacji kurator–widz, nie mówiąc już o tym, by pozwalały publiczności na samodzielną interpretację wydarzeń. Wręcz przeciwnie – z reguły prezentują spójną i niepodważalną wizję określonych wydarzeń historycznych, a artefakty, dokumenty i wspomnienia świadków zaaranżowane są tak, by wspierać wersję prezentowaną przez kuratorów. Doskonałym przykładem jest Muzeum Powstania Warszawskiego, zaawansowane w formie i nowoczesne technologicznie, ale bardzo tradycyjne, a nawet anachroniczne, w treści³³. Emocjonalna siła takiej ekspozycji jest oczywiście dużo większa i jej wpływ na widza rośnie.

Jak w praktyce powinny wyglądać nowe formy ekspozycji? Przede wszystkim powinny być bardziej otwarte i niejednoznaczne, co nie oznacza, że nie powinny dostarczać pewnej uporządkowanej narracji wymagającej skupienia i kontemplacji. Podważenie monopolu tradycyjnego naukowego dyskursu pozwoliłoby otworzyć nowe możliwości interpretacyjne i różne sposoby ujęcia tematu. Artefakty i dokumenty można zaaranżować tak, by mnożyć odniesienia między wystawionymi obiektami po to, by wzrosła liczba potencjalnych opowieści/historii. Technologie i inne media nie powinny stanowić ornamentu dla wystawy, lecz umożliwić nowe, niespodziewane sposoby zobaczenia lub wyobrażenia sobie tematu ekspozycji. W narrację muzealną powinny być wplecione historie życia codziennego lub doświadczenia grup wcześniej ignorowanych.

W nowych teoriach muzealnych ważniejsze niż zaawansowanie technologiczne wydają mi się modyfikacja postawy wobec publiczności muzealnej, transparentność działań kuratorów oraz gotowość do podzielenia się z widzami autorytetem i kontrolą nad dziedzictwem kulturowym. Ani w Muzeum Powstania Warszawskiego (ani w innej nowo powstałej placówce, np. Fabryce Oskara Schindlera, czy dopiero planowanym Muzeum Historii Polski lub Muzeum II Wojny Światowej) nie widać chęci do redefinicji tożsamości instytucji albo kuratorskich praktyk, którym tradycyjnie przypisana jest władza nad wiedzą o przeszłości. Wersja prezentowana w muzeach jest wersją oficjalną i ostateczną. Odwiedzający poprzez swoje osobiste narracje mogą ją co najwyżej wspierać lub odrzucić.

³³ Piszę więcej na ten temat w artykule *Zwrot performatywny w muzeach – między teorią a praktyką*, „Teksty Drugie” 1/2014, s. 293–308.



Wolność oferowana publiczności stanowi w opinii kuratorów swoiste zagrożenie, gdyż podważa podstawowe zasady budowania ekspozycji, którymi są klarowność i precyzja w reprezentacji danego problemu/tematu/zagadnienia. 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 przybierają formę wykładu bez wykładowcy. Odwiedzający zachowują odpowiedni dystans do ekspozycji, dzieła sztuki, obiektu. Gabloty umieszczone są na optymalnej wysokości, muzealne sale dokładnie zaaranżowane – każda z odpowiednią grupą artefaktów umieszczonych we właściwych miejscach, co ma umożliwić absorpcję jak największej ilości materiału. Odwiedzający ma status neutralnego obserwatora, spacerującego w zaplanowany sposób przez uporządkowane galerie i przyswajającego wiedzę wynikającą z właściwie zaaranżowanych w neutralnej przestrzeni obiektów, które (jak często się uważa) mówią same za siebie. Kontrolowane ciało przemierza przestrzeń i jest tylko wsparciem dla percepcji, wehikułem przenoszącym wrażenia do umysłu. Oznacza to szczególne podejście do przekazywania wiedzy, bliskie relacji między nauczycielem i uczniem, z tym, że oczekuje się, iż wszyscy będą się uczyć w ten sam sposób³⁴.

Głównym problemem podobnego podejścia jest założenie, że uczucie empatii i emocjonalne zaangażowanie powstaje wśród widzów niejako bez względu na różnice, takie jak gender, płeć, rasa, etniczność, narodowość oraz, że automatycznie będzie generować postawy etyczne i tolerancyjne czy patriotyczne i lepsze rozumienie wydarzeń historycznych. W tym procesie deprecjonuje się rolę historycznej kontekstualizacji, analitycznej eksploracji i krytycznej refleksji w naszym rozumieniu przeszłych i obecnych wydarzeń³⁵.

Rezygnacja z ekspozycji historycznych w postaci linearnej dydaktycznej narracji, wspieranej wybranymi przez kuratora obiektami, w praktyce niesłaby za sobą wiele niebezpieczeństw. Koherentna, uporządkowana wystawa muzealna służy, według ugruntowanych opinii, kreowaniu solidnych fundamentów wiedzy, co więcej, daje poczucie pewnego bezpieczeństwa w czasach ciągłych zmian, niestabilności, co jest szczególnie atrakcyjne w momencie postmodernistycznej kompresji czasu i przestrzeni powodującego erozję poczucia przynależności do miejsca³⁶. Performatywny spektakl pozwalający widzom na samodzielne interpretacje i wnioski pozostaje zatem w sferze rozważań teoretycznych.

Kolejna problematyczna sprawa to status obiektu. Najważniejsze tutaj wydają mi się dwie sprawy. Po pierwsze, znakomita większość badaczy, muzealników-praktyków i publiczności (ostatnią tezę stawiam na podstawie badań, które każdego roku przeprowadzam wśród moich studentów) nigdy nie tylko nie

34 E. Hooper-Greenhill, *Museums and the Interpretation of Visual Culture*, Routledge, London–New York 2000, s. 126–131.

35 J. Andermann, S. Arnold-de Simine, *Introduction: Memory, Community and the New Museum*, „Theory, Culture & Society” 1/2012, vol. 29, s. 9.

36 K. Walsh, *The Representation of the Past. Museums and Heritage in the Post-Modern World*, Routledge, London–New York 1992, s. 91.



pogodziła się z osłabieniem roli obiektów na wystawach, ale nie wyobraża sobie ekspozycji historycznej bez (najlepiej autentycznych) obiektów. Przykładem może być niedawno powstałe lubelskie muzeum „Piwnica pod Fortuną”³⁷ prawie w całości multimedialne i z minimalną liczbą obiektów. Studenci kulturoznawstwa i historii, wśród których przeprowadziłam ankietę, uznali, że jest to największa słabość tej ekspozycji.

Druga sprawa dotyczy rozważań teoretycznych. W ostatnich latach swą obecność w anglo-amerykańskich badaniach muzealnych wyraźnie zaznacza się trend określany jako „zwrot ku materialności”. Co ciekawe, w sukurs obiektom przychodzi dokładnie ta sama tendencja, która w pierwszym momencie obniżyła ich wagę i status – mam na myśli nacisk na doświadczenie zmysłowe.

Dokonująca się właśnie „zmysłowa rewolucja” (ang. *sensual revolution*)³⁸ oznacza odejście od strukturalistycznej i poststrukturalistycznej dominacji języka i dyskursu, która sprawiała, że sam obiekt i sposoby jego percepcji zmysłowej zanikały, czy też, jak ujęła to Hilde Hein, „rozpyływały się w znaczeniu”³⁹. 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 oglądającego⁴⁰.

Zgodnie z nowym podejściem do materialności powyższe ujęcia gubią lub w ogóle nie zauważają potencjału obiektów tkwiącego w ich fizycznym kształcie oraz uzależniają emocjonalną interakcję z artefaktem od udostępnienia informacji o jego pochodzeniu i historii. Tymczasem, z perspektywy rzeczników nowej postawy, dzięki naszemu zmysłowemu doświadczeniu, obiekty mają znaczenie bez względu na to, czy jesteśmy wtajemniczeni w ich historię (tzw. ontologiczny punkt widzenia). Emocjonalne relacje z materialnymi i namacalnymi obiektami dostarczają mocnej alternatywy dla tekstowych interpretacji, a także umożliwiają odwiedzającym lepsze ich zrozumienie⁴¹. Obiekty, jak twierdzi Sandra Dudley, powinny być postrzegane nie w komplecie z informacją, ale w obrębie interakcji obiekt – podmiot. Ta interakcja odbywa się między 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, w jaki percypujemy obiekt, 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.

37 <http://www.piwnica.lublin.eu/pl/home> (15 lipca 2014).

38 Zob. np. *Empire of the Senses...*, dz. cyt.

39 Cyt. za: S.H. Dudley, *Museum Materialities. Object, Sense and Feeling*, [w:] *Museum Materialities. Object, Engagements, Interpretations*, red. S.H. Dudley, Routledge, London–New York, 2010, s. 3.

40 Zob. np. S.M. Pearce, *Museums, Objects and Collections: A Cultural Study*, Smithsonian Institution Press, Washington 1992.

41 S.H. Dudley, dz. cyt., s. 4.



Nasze postrzeganie obiektu nie kształtuje się w muzeum, gdyż, zanim przekroczymy jego progi, żyjemy w świecie skonstruowanym, tworzonym i wypełnionym przez materialne rzeczy, co kształtuje naszą perspektywę i reakcje zmysłowe⁴².

Artefakty, jak twierdzi Jules David Prown, są zbiorem historycznych wydarzeń, które wydarzyły się w przeszłości, ale przetrwały do naszych czasów. Mogą być doświadczane po raz kolejny, są autentyczne i można je poddać badaniu z pierwszej ręki⁴³. Wielu badaczy mówi o „wiedzy obiektu” (ang. *object knowledge*), co oznacza, że obiekt jako ucieleśnienie doświadczenia i życia innych ludzi stanowi fundament dla rozumienia ich doświadczeń⁴⁴. Takie cechy obiektów jak rozkład i gęstość informacji, skala, autentyczność lub wartość, sprawiają również, że nie można ich niczym zastąpić przy konstruowaniu ekspozycji⁴⁵. „Pozbycie się” obiektów z ekspozycji i opieranie się na nowoczesnych technologiach multimedialnych i symulacjach jest, moim zdaniem, decyzją z wielu względów pochopną. Muzeum jako wizualny spektakl nie pozwala widzom na replikowanie relacji, które znają z realnego życia i na wykorzystanie zmysłów, których używają w fizycznym świecie. Materializm różnych rodzajów artefaktów z przeszłości buduje zmysłowe relacje między widzem i ekspozycją oraz dostarcza kluczowych dla przekazu muzealnego znaczeń i emocji. Dzięki tym relacjom kreowany jest szczególny rodzaj wiedzy, której źródłem jest obiekt ucieleśniający doświadczenie i życie ludzi w przeszłości.

Pragnienie wyróżnienia się i indywidualizacji, bardzo silnie akcentowane w retoryce muzealnej, nie może być – moim zdaniem – realizowane bez powstrzymania gwałtownej dewaluacji artefaktów. Stały się one jednym z wielu kulturowych znaków lub, co gorsza, jednym z wielu produktów do konsumpcji, zamiast elementem szczególnym, wyróżnikiem danej narodowej czy historycznej kultury⁴⁶.

Kolejnym i, jak się wydaje, kluczowym zagadnieniem jest kwestia oczekiwania publiczności muzealnej. Badacze nawołujący do zmian mogą się bardzo mylić, sądząc, że publiczność oczekuje od muzeów radykalnej transformacji, większej wolności lub wprowadzenia na szeroką skalę modelu performatywnego. Z badań Fiony Cameron (przeprowadzonych w 26 instytucjach na terenie Australii, Nowej Zelandii, Kanady, Stanów Zjednoczonych i Anglii) wynika nie tylko, że teorie Michela Foucaulta i Tony’ego Bennetta dotyczące „urządowienia” muzeów⁴⁷, ich odpowiedzialności za edukację społeczeństwa i jego

42 Tamże, s. 5.

43 D. Prown, *The Truth of Material Culture: History or Fiction?*, [w:] *History from Things. Essays on Material Culture*, red. S. Lubar, D. Kingery, Smithsonian Institution Press, Washington–London 1993, s. 2–3.

44 K. Wehner, M. Sear, *Engaging the Material World. Object Knowledge and „Australian Journeys”*, [w:] S.H. Dudley, dz. cyt., s. 144.

45 G. Leinhardt, K. Crowley, *Objects of Learning. Objects of Talk: Changing Minds in Museums* [w:] *Perspectives on Object-Centered Learning in Museums*, red. S.G. Paris, Lawrence Erlbaum Associates, Mahwah 2002, s. 304–305; zob. też: A. Ziębińska-Witek, *Historia w muzeach...*, dz. cyt., s. 146.

46 J. de Groot, dz. cyt., s. 244.

47 Zob. też: A. Ziębińska-Witek, *Historia w muzeach...*, dz. cyt., s. 15–51.


 MUZEA HISTORYCZNE W XXI WIEKU: TRANSFORMACJA CZY TRWANIE?
 ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆

reformowanie wciąż pozostają w mocy, ale również to, iż podobne przekonanie kuratorzy dzielą z publicznością. I jedni i drudzy uważają, że muzeum ponosi odpowiedzialność za reprezentację ważnych z punktu widzenia społeczeństwa tematów, że powinno być neutralne i apolityczne (przy czym większość zdaje sobie sprawę, że tak nie jest i że zasadniczo muzeum wspiera wartości promowane przez politykę danego rządu). Od ekspozycji wymaga się stosowania rygorystycznej metodologii naukowej i najwyższej jakości. Co więcej, istnieje silne przekonanie, że muzea powinny być również ostoją wartości etycznych, gdyż odpowiadają za „moralne zdrowie społeczeństwa” (ten punkt nie odbiega od dziewiętnastowiecznych poglądów, które nakazywały instytucjom publicznym promować „uniwersalny” system etyczny). Muzea pozostają instytucjami publicznymi i mają do spełnienia określone polityczne, społeczne, ekonomiczne i kulturowe cele. Przyjmują na siebie rolę moralnego protektora, wyznaczają standardy (również moralne), unikają pewnych (np. zbyt ekstremalnych) tematów, chronią społeczeństwo przed rozmaitymi „dewiacjami”⁴⁸. Oczywiście obecnie zmieniły się nieco treści i poczucie tego, co jest moralne, a co nie – dziewiętnastowieczne „dobre zachowanie” to dziś postawa tolerancji i akceptacji dla kulturowej różnorodności, w dalszym ciągu jednak muzeum ma „kształtować” dobrych i odpowiedzialnych obywateli, czyli pełnić funkcje wychowawcze⁴⁹.

W Polsce badania postaw społecznych wobec instytucji muzeum historycznego przeprowadził w 2009 roku Pentor Research International na zlecenie Muzeum II Wojny Światowej. Badania jakościowe pozwoliły zidentyfikować najważniejsze funkcje przypisywane przez badanych Muzeum II Wojny Światowej. Są to w kolejności: funkcja edukacyjna, budowanie tożsamości narodowej, przekazywanie prawdy o wydarzeniach historycznych (najlepiej w sposób obiektywny i bezstronny, mimo że część respondentów miała świadomość trudności w realizacji podobnych założeń) oraz funkcja dydaktyczno-moralizatorska (w tym przypadku kształtowanie postaw antywojennych). Forma przekazywania treści, według badanych, powinna być atrakcyjna dla młodych ludzi (część osób podała jako wzór Muzeum Powstania Warszawskiego)⁵⁰. Z badań nie wynika, że byśmy mieli do czynienia z kryzysem państwa narodowego. Widz w muzeum historycznym szuka spójnych opowieści, które chce dopasować do istniejących już wyobrażeń, jakie ma na temat przeszłości wspólnoty i własnej tożsamości.

48 Przykładem może być burzliwa dyskusja wokół wystawy „Ars Homo Erotica” w Muzeum Narodowym w Warszawie; zob. P. Piotrowski, *Muzeum krytyczne*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2011.

49 Jan Żaryn, krytykując koncepcję Muzeum II Wojny Światowej, zarzuca jej „ucieczkę od funkcji wychowawczej” i stwierdza, że muzeum „winno świadomie kształtować pewien system wartości”, a za jedną głównych wad projektu uznaje „budowanie wspólnej europejskiej tożsamości kosztem tożsamości narodowej”; zob. <http://www.rp.pl/artykul/212065,214327-Polska-wyjatkowosc-.html> (31 sierpnia 2013). Zarys koncepcji Muzeum II Wojny Światowej, zob. <http://grafik.rp.pl/grafika2/217888> (31 sierpnia 2013).

50 A. Kowalewska, J. Szut, M. Kwiatkowska, *Postawy społeczne wobec idei Muzeum II Wojny Światowej*, [w:] *Od wojny do wolności. Wybuch i konsekwencje II wojny światowej 1939–1989*, red. M. Andrzejewski, G. Berendt, T. Chinciński, A. Trzeciak, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Gdańsk–Warszawa 2010, s. 115–134.



Zatem wbrew, temu, co pisze o współczesnej demokracji Chakrabarty, z badań publiczności wynika, że większość nas nie chce radykalnej wersji demokracji i wspiera model pedagogiczny (przynajmniej w muzeach)⁵¹. Muzea mają wspomagać samokształcenie, samorealizację i samoświadomość, spełniać zadania moralizatorskie i reformujące, być racjonalne, mieć autorytet, reprezentować system wartości pożądany dla społeczeństwa⁵². Okazuje się, że te elementy zabezpieczają nie tylko władzę muzeum, ale przyciągają publiczność i spełniają jej oczekiwania.

Wizyta w muzeum jest rytuałem, rytuał zaś (zarówno świecki, jak i sakralny) potwierdza wyższy autorytet, który go uprawomocnia i pozwala na kontynuację życia społecznego i tradycji. Rytuał daje możliwość zmiany statusu jednostki w obrębie grupy (obrzędy przejścia), zawiera elementy estetyczne i społeczne. W trakcie wizyty w muzeum widzowie odgrywają różne role, w zależności od swoich motywacji i wykształcenia mogą być turystami, ekspertami, przewodnikami grup itd. Są aktywni w tworzeniu znaczeń i angażują się w muzealny rytuał.⁵³ Do tego jednak potrzebują aury wiedzy obiektywnej i uniwersalnej estetyki, historycznych skarbów i artystycznych arcydzieł oraz naukowych ekspertyz i akademickiego rygoru, czyli, innymi słowy, potwierdzenia autorytetu kulturowego instytucji muzeum.

Podsumowanie

Reasumując: wydaje się, że o żadnej rewolucji w muzeologii nie może być mowy. Chociaż muzea starają się wyglądać neutralnie (w wymiarze etycznym i politycznym) to nadal, jak pisze Eilean Hooper-Greenhill, są głęboko zainteresowane władzą: władzą nazywania/nadawania znaczeń, władzą reprezentowania i kreowania oficjalnych wersji, które stają się ogólnie przyjętymi, wręcz zdroworozsądkowymi poglądami, władzą reprezentowania świata społecznego i przeszłości⁵⁴. Nie tylko nie chcą się dzielić władzą z publicznością, ale – wręcz przeciwnie – chcą zachować nad nią kontrolę. Kontrola dla muzeum oznacza reprezentowanie społeczeństwa i jego najwyższych wartości. To również władza definiowania pozycji jednostki w ramach tego społeczeństwa⁵⁵.

Nie można zasadnie argumentować, że w muzeach nic się nie zmieniło od XIX wieku, jednak na pewno transformacji nie uległ status muzeum jako ideologicznego aparatu reprodukcji hegemonicznych społecznych i kulturowych norm.

51 Można byłoby sądzić, że podobny pogląd cechuje starsze generacje i nie dotyczy młodzieży. Z krótkiej ankiety, którą przeprowadziłam w kwietniu 2013 na grupie studentów kulturoznawstwa, wynika jednak, że muzeum jest i powinno pozostać połączeniem świątyni i szkoły, przy czym najważniejszą jego funkcją jest funkcja edukacyjna.

52 F. Cameron, *Moral Lessons and Reforming Agendas. History Museums, Science Museums, Contentious Topics and Contemporary Societies*, [w:] *Museum Revolutions. How Museums Change and Are Changed*, red. S.J. Knell, S. MacLeod, S. Watson, Routledge, London–New York 2007, s. 330–342.

53 J. Fraser, *Museum – Drama, Ritual and Power*, [w:] *Museum Revolutions...*, dz. cyt., s. 294–296.

54 E. Hooper-Greenhill, *Museums and the Interpretation of Visual Culture*, dz. cyt. s. 19.

55 C. Duncan, *Civilising Rituals*, Routledge, London 1995, s. 8.

MUZEA HISTORYCZNE W XXI WIEKU: TRANSFORMACJA CZY TRWANIE? ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆

To, co się zmienia, to treść tych norm, które nie są już dłużej normami społeczeństwa „dyscyplinowanego”. Muzea dostosowują się do późnokapitalistycznego społeczeństwa, które zaciera granice między pracą i czasem wolnym, dyscypliną i wolnością. Elastyczne struktury stwarzają nie tylko dostępne i skomercjalizowane przestrzenie, ale również przestrzeń „roboczą”⁵⁶. Neoliberalizm uzależnia kulturowe obywatelstwo od aktywności konsumentów na rynku, co ma wpływ na otwarcie uprzednich świątyń na masową publiczność poprzez włączanie w jej przestrzeń sklepów, restauracji i kawiarni, dostarczanie wszechstronnego doświadczenia spędzania czasu wolnego, co jednak nie powinno być (lub powinno być mniej) postrzegane jako „demokratyzacja kultury” a bardziej jako poszerzenie (do tej pory niewykorzystywanego) rynku⁵⁷.

Pamiętać trzeba, że muzea potrzebują aprobaty publiczności, wiele z nich będzie więc kreować swój wizerunek w zgodzie z oczekiwaniami potencjalnych widzów, starając się nie rezygnować z tradycyjnie spełnianych funkcji. Powstają muzea-hybrydy – jak Muzeum Powstania Warszawskiego. Przypadek muzeów historycznych w Europie Środkowo-Wschodniej jest szczególny. Ćwierć wieku po upadku komunizmu społeczeństwa tego regionu są wciąż w stanie transformacji i mają większe niż ustabilizowane społeczeństwa zachodnie potrzeby w zakresie samoidentyfikacji i tworzenia opowieści integrujących. Tę funkcję spełniają muzea, które legitymizują i interpretują przeszłość dla widzów, a ich szerokie oddziaływanie i autorytet społeczny sprawiają, że są współodpowiedzialne za kształt pamięci zbiorowej i świadomości historycznej.

Szereg opozycyjnych kategorii (między kulturą a komercją, historią a dziedzictwem, badaniami naukowymi a schlebaniem gustom szerokiej publiczności oraz edukacją a rozrywką), wobec których stawia się współcześnie instytucje muzealne, zmuszając je do dokonywania wyborów i samookreślenia, wydaje mi się zbyt schematyczny, gdyż nie oddaje wielowymiarowości oraz złożoności zagadnienia.

**MUSEUMS RELATED TO HISTORY IN THE 21ST CENTURY:
TRANSFORMATION OR LASTING?**

Contemporary reflection on museums often questions the purpose and assumptions of a modernist museum. Numerous researchers stress the innovative character of the newly established museums, and they note that the exhibition techniques and strategies are completely changed, evolving towards theatrical, performative and interactive character, achievable thanks to the fact that modern technologies, multimedia and simulations are more and more often used, within the exhibits. However, does the process of transformation of the museums, into modern, dynamic, qualitatively different cultural bodies, really take place? If yes (and the author doubts it happens) does it take place smoothly, without any shock? We are facing a situation in which museums (particularly those referring to the history) became a field for numerous conflicts.

56 M.J. Jackson, *Managing the Avant-Garde*, „New Left Review” 32/2005, s. 105–116.

57 G. Canclini, *Consumers and Citizens: Globalization and Multicultural Conflicts*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2001, s. 15–36; cyt. za: J. Andermann, S. Arnold-de Simine, dz. cyt, s. 7.