

ZESZYTY DO DEBAT HISTORYCZNYCH

Jakie współczesne muzeum historyczne?

MARIA KOBIELSKA

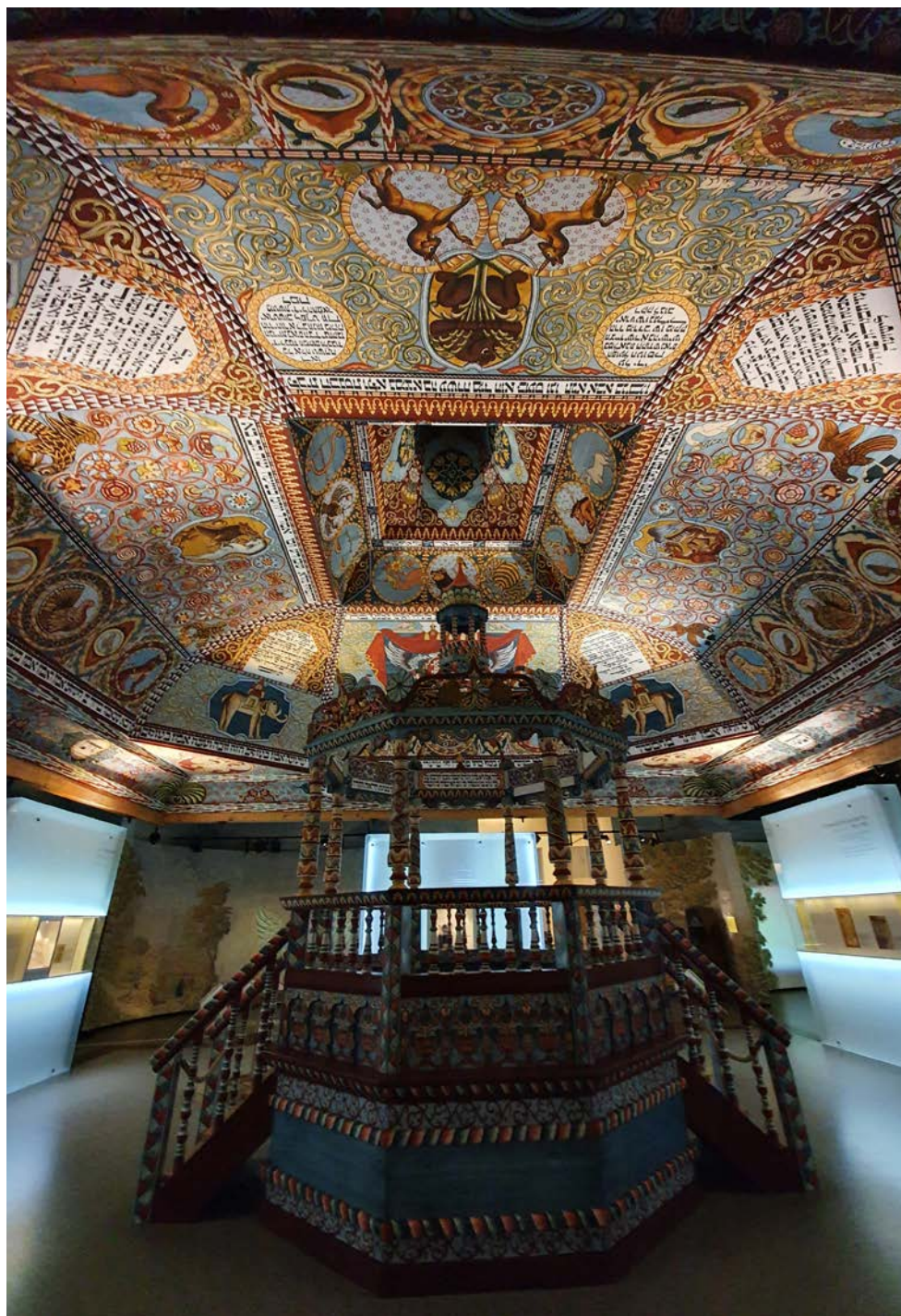


ZESZYTY DO DEBAT HISTORYCZNYCH

Jakie współczesne muzeum historyczne?

MARIA KOBIELSKA

Sulejówek 2021



1. Fragment wystawy Muzeum Historii Żydów Polskich Polin w Warszawie, fot. Maria Kobielska

Na zdjęciu widać efektowną rekonstrukcję dachu i sklepienia nieistniejącej już XVII-wiecznej drewnianej synagogi z Gwoźdzca (dziś na Ukrainie).

WSTĘP

Skąd się wzięły muzea?

Badania pokazują, że przedstawiciele gatunku ludzkiego od zawsze gromadzili rzeczy, które uważano za warte posiadania nie ze względu na ich rzeczywistą użyteczność, ale dlatego, że są piękne, stare, cenne albo po prostu ciekawe – budzą podziw i zazdrość, świadczą o bogactwie i dobrym guście, są pamiątkami po ważnych wydarzeniach przeszłości. Już w starożytności tworzone specjalne przestrzenie i instytucje, które opiekowały się takimi kolekcjami. Tak powstały pierwsze galerie sztuki i ośrodki naukowe, łączące też funkcje dzisiejszych bibliotek i archiwów (jak słynna Pinakoteka Ateńska¹ czy Muzeum Aleksandryjskie²). Uczeni stawiają hipotezę, że pierwsze muzeum na świecie założyła prawdopodobnie babilońska księżniczka En-nigaldi-Nanna w mieście Ur w Mezopotamii (dzisiejszy Irak) już ponad dwa i pół tysiąca lat temu (w 530 r. p.n.e.).

Sam grecki termin *mouseíon* (od którego pochodzi słowo muzeum), biorący swoje źródło od muz – mitycznych opiekunek sztuk i nauk, był w starożytności używany w różnych kontekstach: w odniesieniu do festiwali poezji i muzyki odbywających się w przestrzeni natury, ośrodków kultu, badań przyrodniczych, dyskusji czy edukacji. Nazywano nim także budynki przeznaczone do uprawiania sztuk i nauk, a także pewną formę tekstu – literacki zbiór opowiadań i zapisów. W znaczeniu ośrodka naukowego i miejsca studiów słowo „muzeum” pojawiło się ponownie w językach nowożytnych, zwłaszcza we francuskim.

Kolekcjonerzy i kolekcjonerki wszystkich kolejnych stuleci rozwijali swoje zainteresowania, zbierając między innymi dzieła sztuki, zabytki czy wyjątkowe przedmioty – zarówno te wytworzone przez człowieka, jak i naturalne: muszle, skamieliny, rośliny, wypreparowane ciała zwierząt. Było to zajęcie typowe dla osób zamożnych, często należących do grona arystokracji. Dla prezentowania swoich kolekcji urządzali oni specjalne pomieszczenia. Tak powstały tzw. **gabiny osobiwości (patrz: ilustracja 2, s. 4).** Za twórcę pierwszego z nich (w 1576 r.) uchodzi cesarz Rudolf II Habsburg, a szczególnie popularne stały się one w XVII w. Gabinet osobiwości był prywatną, często tajemniczą przestrzenią, wypełnioną bardzo różnymi przedmiotami. Ekspонатów nie systematyzowano – łączyło je przede wszystkim to, że były fascynujące, a często nawet szokujące.

1 Pinakoteka Ateńska – najstarsza (pochodząca z V w. p.n.e.) i najslawniejsza starożytna galeria obrazów, mieściła się na ateńskim Akropolu.

2 Muzeum Aleksandryjskie – jeden z najważniejszych starożytnych instytucji naukowych, założony w egipskiej Aleksandrii ok. 295 r. p.n.e.



2. Zrekonstruowany gabinet osobliwości w Muzeum Historii Naturalnej Uniwersytetu w Pizie, fot. Federico Federighi (CC BY-SA 4.0), https://commons.wikimedia.org/wiki/File:University_of_Pisa_Natural_History_Museum_new_Wunderkammer_2.jpg

Bardzo ważnym momentem dla rozwoju muzeów w formie, jaką znamy współcześnie, było ich otwarcie dla szerokiej publiczności. Gabinety osobliwości cieszyły przede wszystkim ich właścicieli i zaproszonych przez nich gości, były przeznaczone dla elity – tych, którzy posiadali majątek, władzę i wykształcenie. Pomysł, aby przyznać dostęp do zbiorów osobom spoza tej wąskiej grupy, przedostawał się do zbiorowej świadomości powoli. Za symboliczny początek koncepcji **muzeum publicznego** uważa się rok 1471, kiedy papież Sykstus IV zdecydował, że podaruje mieszkańcom Rzymu zgromadzoną przez siebie kolekcję antycznych rzeźb. Tak zaczyna się historia istniejących do dziś Muzeów Kapitołińskich³. W rzeczywistości otwarto je jednak dla publiczności prawie 300 lat później, w 1734 r. **Inną symboliczną datą zapoczątkowującą ideę muzeum publicznego jest otwarcie dla szerokiego grona zwiedzających paryskiego Luwru⁴ w 1793 r., w trakcie rewolucji francuskiej (patrz: ilustracja 3, s. 5).**

Druga połowa XVIII i cały wiek XIX były czasem rozkwitu wielkich muzeów publicznych, przede wszystkim w Europie Zachodniej. Zbiory tych placówek

3 Muzea Kapitołińskie – zespół muzeów sztuki, archeologicznych i historii miasta znajdujących się na rzymskim Kapitolu. Szczególną sławą cieszy się tutaj kolekcja rzeźby antycznej.

4 Luwr – dawny pałac królewski w Paryżu, obecnie siedziba muzeum sztuki – jednego z najczęściej odwiedzanych na świecie. Szczególną sławą cieszy się tutaj kolekcja sztuki starożytnej oraz arcydzieł malarstwa europejskiego, w Luwrze znajduje się między innymi „Mona Lisa” Leonarda da Vinci.



3. T. Allom, „The Grand Gallery of the Louvre” (około 1844 r.), domena publiczna

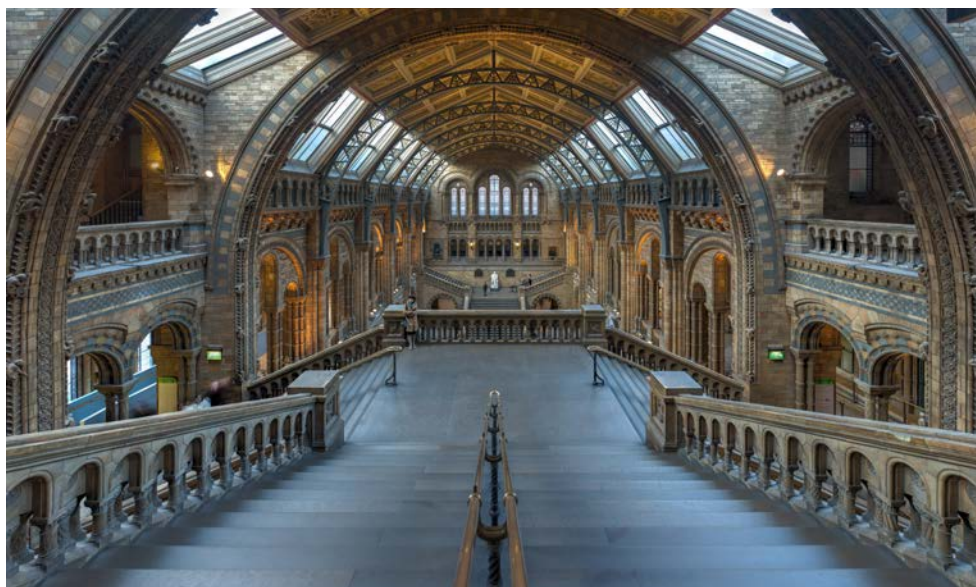
Na rysunku z epoki widać wnętrze Wielkiej Galerii w Luwrze (jednym z pierwszych muzeów publicznych) z turystami i malarzami.

tworzone były na różne sposoby. Czasem właścicielki i właściciele kolekcji prywatnych stopniowo decydowali się je udostępniać, czasem zaś odbierano je im i powoływano muzea decyzją rewolucyjnej władzy, niekiedy tworzone instytucje, które skupowały przedmioty od osób prywatnych do publicznej kolekcji. Wśród powstających muzeów publicznych najliczniejsze były muzea sztuki, ale także muzea zajmujące się przeszłością danego narodu i muzea historii naturalnej. Z biegiem lat pojawiały się coraz bardziej wyspecjalizowane muzea. Już na przełomie XIX i XX wieku powstały na przykład: pierwsze muzeum przeznaczone dla dzieci (Muzeum Dziecięce w Brooklynie⁵) i pierwsze interaktywne muzeum nauki i technologii (Muzeum Niemieckie w Monachium⁶).

Muzea publiczne teoretycznie były dostępne dla wszystkich, ale oczywiście wymagały od swojej publiczności odpowiedniego postępowania, oczekiwały pewnego przygotowania. Już sama przestrzeń muzeum – jasna, uporządkowana

5 Muzeum Dziecięce w Brooklynie – znajduje się w centrum Nowego Jorku. Zostało oficjalnie otwarte w 1899 r. dzięki inicjatywie prof. Williama H. Goodyeara, historyka sztuki i kuratora z Brooklińskiego Muzeum Sztuk Pięknych, a kierowała nim przez lata Anna Billings Gallup, propagatorka edukacji muzealnej przeznaczonej dla dzieci.

6 Muzeum Niemieckie w Monachium – zostało założone w 1903 r. z inicjatywy Oskara von Millera i niemieckich środowisk inżynierskich, przemysłowych i naukowych. Jego główna siedziba na monachijskiej Wyspie Muzeów została otwarta w 1925 r.



4. Główny hall Muzeum Historii Naturalnej w Londynie, fot. David Iliff (CC BY-SA 3.0), https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Natural_History_Museum_Main_Hall,_London,_UK_-_Diliff.jpg

Na zdjęciu widać główny hall Muzeum Historii Naturalnej w Londynie, którego budynek, utrzymany w stylu neogotyckim, jest przykładem dziewiętnastowiecznej monumentalnej architektury muzealnej.

i wypełniona gablotami z systematycznie opisanymi eksponatami – skłaniała do określonego zachowania, na przykład spokojnego spacerowania, skupienia, powstrzymania się od hałasowania. **Muzea mogły teraz oddziaływać na społeczeństwo i wychowywać, edukacja mas stała się więc ich ważną funkcją (choć nie była rozumiana tak, jak dziś, np. na wystawach nie eksponowano tekstowych objaśnień i nie organizowano wycieczek dla szkół).** Muzea miały nie tylko tworzyć i przechowywać wiedzę dla wybranych, ale i ją rozpowszechniać. W tym okresie wystawy muzealne urządzano w taki sposób, aby podkreślić ich obiektywność, reprezentatywność i naukowy punkt widzenia. Symetrycznie od publiczności oczekiwano uważnej obserwacji prezentowanych treści, pogrążenia się w refleksji, kontemplacji. Taki model muzeum badacze określili później jako „muzeum-templum” – świątynię wiedzy i sztuki.

Przestrzeń „muzeum-templum” realizuje wyraźną hierarchię: rolę zwiedzających jest posłuszne przyswajanie eksperckiego przekazu, są więc podporządkowani instytucji, której zbiory podziwiają. Pokazuje to dobrze już sama architektura tych muzeów, przypominających pałace i klasyczne świątynie (**patrz: ilustracja 4, s. 6**), z wielkimi, robiącymi wrażenie salami, przestronnymi korytarzami, klatkami schodowymi, kolumnadami, portykami i schodami przed wejściem (**patrz: tekst 3, s. 32**). **Co jednak ważne, nowoczesne**

muzeum zwraca się do człowieka rozumianego uniwersalnie, tworzy publiczną, wspólną przestrzeń, przeznaczoną dla każdego, kto zechce ją zwiedzać i kontemplować, i zakłada, że wszyscy odbiorcy, niezależnie od różnic społecznych, otrzymują taki sam przekaz. Ten punkt wyjścia łączy się z nowoczesną koncepcją obywatelstwa: oprócz szerzenia wiedzy, muzeum miało wychowywać obywateli nowoczesnego państwa.

Ewolucja roli muzeum przenika się z kształtującą się w XIX wieku koncepcją narodu jako podstawowej wspólnoty, do której należą w taki sam sposób przedstawiciele różnych klas i grup społecznych. To, że mieszkający we Francji czy Niemczech chłopci, mieszczenie, robotnicy i arystokraci mają wspólną – francuską czy niemiecką – tożsamość, że są jedną wspólnotą narodową (do której, co więcej, należą też chłopki, mieszcanki, robotnice i arystokratki!), nie było wtedy oczywistością, ale ideą, do której ludzie przekonywali się stopniowo. **Muzea narodowe wspomagały ten proces, pokazując przeszłość i tradycję, budowały i wzmacniały poczucie tożsamości, wychowywały zwiedzających na Francuzów, Niemców, Polaków. Jednocześnie budowały narodową dumę i poczucie europejskiej wyższości w stosunku do innych części świata – wspaniałe kolekcje muzealne powstawały często kosztem rabowanych przez mocarstwa kolonii.**

Koncepcja „muzeum-templum”, choć bardzo ważna, pozostawała jednak pewnym abstrakcyjnym ideałem. Jej założenia były utopijne – wizyty w muzeach wciąż pozostawały przede wszystkim domeną elit społecznych i kulturalnych, a język, którego używały muzea, wymagał kompetencji i przygotowania. Ponadto obok nowoczesnych muzeów powstawały w tym czasie inne publiczne przestrzenie przeznaczone do spędzania czasu wolnego, na przykład: parki rozrywki, cyrki czy domy towarowe – będące nie tyle miejscem kontemplacji, ile zapewniającym emocje, takie jak ekscytacja czy po prostu przyjemność. Jak zobaczymy dalej, w muzeach powstających w różnych okresach odnajdziemy tę dwoistość: z jednej strony, zachęcają one zwiedzających do intelektualnego skupienia, z drugiej – do emocjonalnego zaangażowania.

Pierwsze polskie muzeum

Co ciekawe, tak jak muzeum, które można uznać za pierwsze na świecie, również pierwsze polskie muzeum założyła kobieta – księżna Izabela Czartoryska⁷ na przełomie XVIII i XIX wieku w rodowej posiadłości w Puławach (dziś

7 Izabela Czartoryska (1746-1835) – z domu Flemming, księżna, żona Adama Kazimierza Czartoryskiego, polska pisarka, filantropka i organizatorka życia kulturalnego.



5. Świątynia Sybilli w Puławach, fot. Zdzisław Marcinkowski, Biblioteka Narodowa

w województwie lubelskim). Założycielka muzeum podróżowała po Europie i знаła z doświadczenia rodzącą się kulturę muzeum publicznego.

Podjęła jednak tę koncepcję w szczególnych okolicznościach: gdy zachodnie muzeum publiczne było wytworem i narzędziem tworzącego się państwa narodowego, muzeum puławskie powstało w reakcji na utratę państwowości (patrz: tekst 2, s. 31). Kształtujące się w państwach europejskich tożsamości narodowe miały oparcie w prawie i polityce: członkowie wspólnoty byli obywatelami tego samego państwa. **W Polsce porozbiorowej sytuacja była trudniejsza. Państwo, które mogłoby tworzyć ramę wspólnej identyfikacji, przestało istnieć, zanim słowo „Polak” zdążyło się napełnić uniwersalną (choćby dla mieszkańców wsi) treścią.** Muzeum miało więc stwarzać i wzmacniać w zwiedzających poczucie, że są Polkami i Polakami mimo tego, że w efekcie rozbiorów nie mogli być oni obywatelami polskimi. Tożsamość ta musiała opierać się wyłącznie na kategoriach etniczno-kulturowych (w tym językowych) i na historii. **W ten sposób muzeum Izabeli Czartoryskiej stało się muzeum historycznym i jednocześnie projektem utrwalania pamięci, w której upatrywano instrumentu obrony tożsamości narodowej i przechowania jej na lepszą przyszłość (patrz: tekst 2, s. 31).** Polska przeszłość miała przybrać w muzeum materialną formę, wypełnić się obrazową treścią i wzbudzać

emocje. Puławskie muzeum wyrażało więc żalobę po utraconej świetności państwa polskiego, upamiętniało je, ale także miało pełnić praktyczną polityczną funkcję na przyszłość.

Muzeum Izabeli Czartoryskiej mieściło się w dwóch budynkach. Najpierw, w 1801 r., powstała słynna Świątynia Sybilli (patrz: ilustracja 5, s. 8) – klasycystyczna rotunda⁸ według projektu architekta Chrystiana Piotra Aignera, z widniejącą nad wejściem dewizą „Przeszłość – Przyszłość”, streszczającą wspomniany wyżej program, w myśl którego przeszłość jest swego rodzaju darem dla przyszłości – podstawą, na której zostanie ona zbudowana (patrz: tekst 1, s. 31). W rotundzie gromadzono „pamiętki polskie”. Dziesięć lat później otwarto drugą część ekspozycji, która miała być „muzeum pamiątek obcych” – dla jej potrzeb przeznaczony był tzw. Dom Gotycki (patrz: ilustracja na okładce).

Zachowały się zarówno szkice i ryciny przedstawiające pierwsze polskie muzeum, jego swego rodzaju „katalog” – czy też przewodnik po wystawie – spisany przez historyka Łukasza Gołębiowskiego, jak i relacje odwiedzających. Wiemy więc, że w puławskich zbiorach znajdowały się między innymi przedmioty należące do historycznych władców Polski, na przykład: ich broń, klejnoty, przedmioty osobiste, ale też „świeckie relikwie” – szczątki ciał takich osób, jak Bolesław Chrobry, Mikołaj Kopernik, Jan Kochanowski (przedmioty i szczątki były pozyskiwane z Wawelu, w tym z grobów wawelskich, z innych miejsc spoczynku i pól bitewnych). Szczegółne zainteresowanie mogły budzić przedmioty, które niekoniecznie były drogocenne, ale przypisywano im związek ze znanymi postaciami historycznymi: trzewiki królowej Jadwigi czy strzemię wezyra Kara Mustafy, dowodzącego armią Imperium Osmańskiego w słynnej bitwie wiedeńskiej 1683 r⁹. W Świątyni Sybilli gromadzono także monety, medale, rękopisy, ryciny i obrazy, zabytkowe meble, chorągwie i tarcze herbowe – świadczące o wielkości i bogactwie polskiej szlachty. Znalazł się w niej też jeden skromny eksponat wykonany przez chłopca: emaliowany obrazek przedstawiający Boże Narodzenie. W Domu Gotyckim z kolei, oprócz przedmiotów o charakterze „pamiątek” (jak domniemane krzesło Szekspira), znalazły się przywiezione przez Czartoryskich z podróży po Europie bezcenne renesansowe dzieła sztuki: „Dama z gronostajem” Leonarda da Vinci i „Portret młodzieńca” Rafaela Santi¹⁰.

8 Rotunda – budowla na rzucie koła, najczęściej kryta kopułą.

9 Bitwa wiedeńska (odsiecz wiedeńska) – zwycięska wyprawa wojsk polskich pod wodzą króla Jana III Sobieskiego (wraz z wojskami austriackimi) przeciwko armii tureckiej oblegającej Wiedeń w 1683 r.

10 „Dama z gronostajem” znajduje się obecnie w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, w oddziale Muzeum Książąt Czartoryskich. „Portret młodzieńca” zaginął w czasie II wojny światowej.

Relacje z epoki świadczą o tym, jak starannie zaaranżowano przejścia pomiędzy kolejnymi pomieszczeniami, dążąc do poruszenia zwiedzających¹¹. Oprowadzając po muzeum, Izabela Czartoryska i Franciszek Gniewkowski, opiekun wystawy, stwarzali wciągającą, skrzącą się anegdotami narrację, a jednocześnie budowali wrażenie udziału w wyjątkowym, uroczystym rytuale. **Osobom, które tworzyły Muzeum, bardziej zależało na emocjonalnym kontakcie z przeszłością niż na jej dokumentowaniu i opisywaniu. W ten sposób muzeum puławskie Izabeli Czartoryskiej jest przykładem „muzeum-templum”, a jednocześnie prowadzonego w szczególnie trudnych warunkach projektu wychowania patriotycznego opartego na uczuciowej więzi z narodową przeszłością. Budząc jednocześnie żal, tęsknotę, fascynację i dumę, czyniło z tych emocji podstawę dla polskiej tożsamości.**

Współczesne role muzeów

Na przestrzeni lat zmieniały się funkcje pełnione przez muzea, a to, które z nich są uważane za najważniejsze, zależy od oczekiwań społecznych i przyjętej w danym momencie wizji muzeum. To zróżnicowanie widać nawet w oficjalnych dokumentach i aktach prawnych porządkujących działanie instytucji, jakimi są muzea. Na przykład w pierwszym artykule aktualnie obowiązującej w Polsce Ustawy o muzeach, pochodzącej z 1996 r., wyliczono następujące cele działania muzeum:

„gromadzenie i trwała ochrona dóbr naturalnego i kulturalnego dziedzictwa ludzkości o charakterze materialnym i niematerialnym, informowanie o wartościach i treściach gromadzonych zbiorów, upowszechnianie podstawowych wartości historii, nauki i kultury polskiej oraz światowej, kształtowanie wrażliwości poznawczej i estetycznej oraz umożliwianie korzystania ze zgromadzonych zbiorów”.

W pierwszym rzędzie muzeum jest tu więc rozumiane jako swego rodzaju skarbiec: przechowujący i chroniący cenne obiekty (zbiory, dziedzictwo). Jego

11 Zachowane księgi gości muzeum puławskiego pozwalają stwierdzić, kim byli zwiedzający. Znaleźli się wśród nich przedstawiciele polskich i obcych elit (w tym monarchowie), podróżni z różnych stron świata. Jednak, jak pisze badaczka tych materiałów, Hanna Jurkowska: „to przecież nie znane postaci wypełniają swoimi nazwiskami setki stron muzealnych ksiąg. Głównymi ich bohaterami są nieznanymi wielkiej historii zwykli Polacy. Podpisują się wojskowi i obywatele ziemscy, całe szlacheckie rodziny, urzędnicy, mieszczenie, duchowni, nauczyciele, studenci Uniwersytetu Warszawskiego, Wileńskiego, uczniowie. Wpisy w księgach są zróżnicowane w zależności od wieku, zawodu, roli społecznej. Zwiedzający przyjeżdżają do Puław ze wszystkich stron dawnej Rzeczypospolitej: z Warszawy, z Krakowa i Poznania, ze Lwowa, z Podola” – Hanna Jurkowska, *Pamięć sentymentalna. Praktyki pamięci w kręgu Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk i w Puławach Izabeli Czartoryskiej*, Warszawa 2014, s. 460.



6. Fragment wystawy United States Holocaust Memorial Museum, fot. Adam Jones (CC BY 2.0), <https://flickr.com/photos/41000732@N04/47723429582>

Wystawa USHMM w Waszyngtonie – autentyczny wagon towarowy z czasów II wojny światowej w części wystawy opowiadającej o transportach do obozów zagłady.

zadania w stosunku do ludzi zasadzają się na edukacji (przekazywanie informacji, upowszechnianie wartości) i wychowaniu. Co ciekawe, w tej definicji nie pojawia się wprost organizowanie wystaw – ten obszar działania muzeów, choć z dzisiejszej perspektywy podstawowy, można sobie dopowiedzieć dopiero na podstawie ostatniego fragmentu tego wyliczenia (bezpośrednie wzmianki o wystawach pojawiają się dopiero w kolejnych artykułach ustawy).

Ważną definicją muzeum jest ta, której używa Międzynarodowa Rada Muzeów (ICOM) – ogólnoswiatowa organizacja pozarządowa reprezentująca ich interesy. Obecnie obowiązująca definicja ICOM pochodzi z 2007 roku i brzmi tak:

„Muzeum jest stałą, niedochodową instytucją działającą na rzecz społeczeństwa i jego rozwoju, dostępną publicznie. Muzeum nabywa, konserwuje, prowadzi badania, informuje i wystawia materialne i niematerialne dziedzictwo ludzkości i środowiska w celu edukacji, nauki i przyjemności”.

Ta krótka definicja wprowadza nowe elementy: obok gromadzenia zbiorów kładzie nacisk na ich wystawianie, wśród pożytków, które płyną z muzeów dla ludzi, wymienia przyjemność, a przez wzmiankę o rozwoju społecznym każe myśleć o przyszłości, którą działalność muzeów kształtuje (a nie tylko o przeszłości, którą utrwała i upamiętnia).



7. Fasada muzeum Dom Terroru w Budapeszcie, fot. Fred Romero (CC BY 2.0), <https://flickr.com/photos/129231073@N06/37766898364>

Muzeum Dom Terroru w Budapeszcie mieści się w historycznym budynku, który do 1944 roku był siedzibą i więzieniem strzałokrzyżowców (węgierskich faszystów), a od 1945 – komunistycznej policji politycznej. W tym wypadku budynek muzeum jest częścią historii, o której muzeum opowiada.

W ostatnich latach ICOM pracował nad nową definicją, która jeszcze wyraźniej wskazywałaby na rolę muzeów w dzisiejszym społeczeństwie. Po długich dyskusjach zaproponowana definicja nie została jednak zatwierdzona przez członkinie i członków organizacji. Mimo to warto zastanowić się nad tym, jakie zmiany wprowadziłaby nowa formuła, której proponowany kształt był taki:

„Muzea są wielogłosowymi przestrzeniami demokratycznej integracji służącymi krytycznemu dialogowi na temat przeszłości i przyszłości. Rozumiejąc i właściwie rozpoznając konflikty i wyzwania współczesności, jako instytucje zaufania publicznego przechowują artefakty, strzegą różnorodności/różnorodnych pamięci dla przyszłych pokoleń i gwarantują wszystkim ludziom równe prawa i równy dostęp do dziedzictwa.

Muzea nie działają dla zysku. Mają charakter partycypacyjny i transparentny, pracują w czynnym partnerstwie z różnymi społecznościami, kolekcjonując, przechowując, badając, interpretując, wystawiając i wzbogacając rozumienie świata. Ich celem jest budowanie ludzkiej godności i sprawiedliwości społecznej, powszechnej równości i dobrostanu planety”¹².

12 Przekład na podstawie propozycji Doroty Folgi-Januszewskiej, częściowo zmodyfikowany (Dorota Folga-Januszewska, *Dzieje pojęcia muzeum i problemy współczesne – wprowadzenie do dyskusji nad nową definicją muzeum ICOM*, „Muzealnictwo” 2020 (61), s. 31).



8. Główny hall Muzeum Orsay w Paryżu, fot. Benh (CC BY 2.5), https://commons.wikimedia.org/wiki/File:MuseeOrsay_20070324.jpg

Główny hall Muzeum Orsay w Paryżu – przykład adaptacji budynku dawnego dworca, pochodzącego z 1900 roku, na potrzeby muzeum sztuki.

Ta definicja podkreśla jeszcze mocniej, że muzea działają w teraźniejszości i ze względu na przyszłość raczej niż przeszłość. „Wielogłosowość”, „różnorodność” i „krytyczny dialog” wskazują na to, że twórcy definicji chcieli podkreślić, że nie ma jednej, obiektywnej perspektywy spojrzenia na przeszłość, dziedzictwo i kulturę, i uważają, że muzea powinny uwzględniać tę wielość opinii. Wreszcie w tej wizji muzeum byłoby instytucją, która powstaje we współpracy z otoczeniem społecznym, jest współtworzona nie tylko przez tych, którzy pracują wewnątrz niej, ale również przez ludzi z zewnątrz.

Jedną z najważniejszych zmian w myśleniu o muzeum pod koniec XX i w XXI wieku jest więc przesunięcie akcentu z obiektów, które są gromadzone i wystawiane – kolekcji, zbiorów – na ludzi: publiczność, zwiedzających. Zmieniają się ich zadania i możliwości. Wcześniej mieli oni przyjmować to, co „muzeum-templum” dla nich przygotowało, uczyć się przez uważną obserwację i kontemplację. Nowe muzeum – nazywane czasem „muzeum-forum” – rezygnuje z tej szczególnej władzy nad zwiedzającymi, staje się przestrzenią ich aktywności: dyskusji, interakcji, komunikacji z innymi, zaangażowania (patrz: tekst 4, s. 33). Dzięki własnemu aktywnemu działaniu odbiorczynie i odbiorcy współtworzą muzeum, w którym mają się uczyć, ale też interpretować świat, a czasem po prostu się bawić.

Polski boom muzealny

— współczesne muzea historyczne

Opisane przemiany oczekiwań wobec muzeów i spełnianych przez nie funkcji można też zaobserwować w polskim pejzażu muzealnym – na przykładzie tego, jak rozwijały się polskie muzea w XXI wieku.

W wykazie polskich muzeów, prowadzonym przez Ministerstwo Kultury, Dziedzictwa Narodowego i Sportu, w lipcu 2021 r. znajduje się prawie tysiąc placówek; w 2016 r. było ich o połowę mniej. „Boom muzealny” ma wiele przyczyn, z pewnością można jednak powiedzieć, że z roku na rok powstają nowe instytucje, te, które już istnieją, modernizują się, a zwiedzający obdarzają je dużym zainteresowaniem.

Za, nie tylko symboliczny, początek boomu uznaje się rok 2004, kiedy otwarto dla publiczności Muzeum Powstania Warszawskiego¹³ (patrz: ilustracja 9, s. 15), któremu udało się w nowy sposób przyciągnąć uwagę publiczności. Sukces tego muzeum wynika z atrakcyjnej prezentacji historii poprzez interesującą opowieść, oddziaływanie na różne zmysły, zaskakiwanie zwiedzających aranżacją przestrzeni wystawy, zachęcanie ich do interakcji. Inspiracją dla twórców Muzeum Powstania Warszawskiego były nowe trendy w muzealnictwie światowym, starające się połączyć ideę „muzeum-forum” z wykorzystaniem różnorodnych mediów i uatrakcyjnieniem sposobów przekazu (patrz: teksty 6, 7, s. 38, 39).

Wśród muzeów historycznych szczególnie istotny był przykład otwartego w 1993 r. Muzeum Holokaustu w Waszyngtonie (United States Holocaust Memorial Museum), którego twórcy kładli nacisk na pierwszeństwo narracji przed kolekcją oraz wielopłaszczyznowego oddziaływania na zwiedzających przed upowszechnianiem wiedzy (patrz: ilustracja 6, s. 11). Koncepcja ta okazała się bardzo atrakcyjna i szybko rozpowszechniła się w różnych krajach świata; w naszej części Europy pierwsze przykłady jej zastosowania to Muzeum Żydowskie w Berlinie (otwarte w 2001 r.) i Dom Terroru w Budapeszcie (otwarty w 2002 r.; patrz: ilustracja 7, s. 12).

Również w Polsce po Muzeum Powstania Warszawskiego w te ślady poszło wiele muzeów historycznych, na których szczególnie skupimy się w tym miejscu.

¹³ Muzeum Powstania Warszawskiego – formalnie utworzone w 1983 r., samodzielna placówka od 2003 r., samorządowa instytucja kultury miasta Warszawy. Otwarte w 2004 r. w budynku dawnej elektrowni tramwajowej na warszawskiej Woli. Poświęcone powstaniu warszawskiemu z 1944 r.



9. Fragment wystawy Muzeum Powstania Warszawskiego, fot. Mariusz Cieszewski, Muzeum Powstania Warszawskiego (CC BY-NC 2.0), Poland, the Warsaw Rising Museum / Muzeum Powstania Warsza... | Flickr

Na zdjęciu widoczna jest Sala pod Liberatorem w Muzeum Powstania Warszawskiego, pod sufitem której podwieszono replikę samolotu Liberator B-24J w skali 1:1. Odtwarza ona wygląd samolotu, który został zestrzelony po dokonaniu zrzuć zaopatrzenia nad walczącą Warszawą. W tle widać wyeksponowane wielkoformatowe zdjęcia twarzy powstańców i powstańców.

Powstały nowe wielkie instytucje, jak warszawskie Muzeum Historii Polski¹⁴ i Muzeum Historii Żydów Polskich Polin¹⁵ (patrz: ilustracje 1, 15, s. 2, 21) czy gdańskie Muzeum II Wojny Światowej¹⁶ (patrz: ilustracja 10, s. 16), ale także muzea poświęcone historii regionalnej, lokalnej, konkretnym wydarzeniom i postaciom historycznym – np. Muzeum Powstań Śląskich w Świętochłowicach¹⁷

14 Muzeum Historii Polski w Warszawie – utworzone w 2006 r. jako państwowa instytucja kultury. Wystawa stała MHP nie została jeszcze otwarta, ma się mieścić w jego nowej siedzibie na terenie Cytadeli Warszawskiej.

15 Muzeum Historii Żydów Polskich Polin w Warszawie – utworzone w 2005 r., otwarte w 2014 r., powstało w partnerstwie publiczno-prywatnym – jest współprowadzone przez Ministerstwo Kultury, Dziedzictwa Narodowego i Sportu, samorząd miasta stołecznego Warszawy i stowarzyszenie Żydowski Instytut Historyczny. Gmach muzeum mieści się na warszawskim Muranowie, na terenie dawnej dzielnicy żydowskiej, a w czasie II wojny światowej – dzielnicy zamkniętej (getta). Muzeum poświęcone jest tysiącom lat historii Żydów w Polsce.

16 Muzeum II Wojny Światowej w Gdańsku – utworzone w 2008 r., otwarte w 2017 r., państwowa instytucja kultury. Poświęcone historii II wojny światowej na świecie i w Polsce. Wystawa stała muzeum budziła zarówno entuzjastyczne, jak i krytyczne opinie. Decyzją ministra kultury wkrótce po otwarciu muzeum wymieniono jego kierownictwo, a pod władzą nowej dyrekcji wprowadzono zmiany dotyczące niektórych elementów wystawy. Sprawa ta wzbudziła głośne kontrowersje.

17 Muzeum Powstań Śląskich w Świętochłowicach – muzeum utworzone w 2012 r., otwarte w 2014 r., miejska instytucja kultury. Poświęcone historii powstań śląskich 1919-1921 oraz historii miasta Świętochłowice.



10. Fragment wystawy Muzeum II Wojny Światowej w Gdańsku, fot. Maria Kobielska

Na zdjęciu widoczna jest jedna z sal z wystawy Muzeum II Wojny Światowej, której scenografia obrazuje „długi cień wojny”, zniszczenia, jakie po niej pozostały. Radziecki czołg T34, umieszczony w centrum, niesie podwójny sens: takie czołgi były najpierw jednym z narzędzi w walce z nazistowskimi Niemcami, a potem opresji sprawowanej przez ZSRR w bloku wschodnim.

(patrz: ilustracja 11, s. 17) czy Muzeum im. Rodziny Ulmów w Markowej¹⁸ (patrz: ilustracja 16, s. 23).

Na uwagę zasługuje tu – podobnie jak w odniesieniu do klasycznych „muzeów-templów” – architektura nowych muzeów: niektóre z nich mieszczą się w nowych, specjalnie dla nich zaprojektowanych budynkach, których forma jest kolejnym elementem przykuwającym uwagę publiczności (np. Polin lub Muzeum im. Ulmów). W innych wypadkach adaptuje się dawne (często postindustrialne) budynki (patrz: ilustracja 8, s. 13), co nieraz w ciekawy sposób pozwala wydobyć nowe walory przestrzeni (to przypadek Muzeum Powstania Warszawskiego).

Co wyróżnia nowe muzea historyczne? Ich głównym celem jest oddziaływanie na zwiedzających, a najważniejszym (choć nie jedynym) środkiem do tego celu – **przygotowanie spektakularnej wystawy**. Gromadzenie kolekcji może przesunąć się nawet na dalszy plan, bo współczesne wystawy niekoniecznie opierają się na tradycyjnych eksponatach – autentycznych obiektach z przeszłości.

¹⁸ Muzeum Polaków Ratujących Żydów podczas II wojny światowej im. Rodziny Ulmów w Markowej – utworzone w 2008 r., otwarte w 2016 r., obecnie instytucja kultury współprowadzona przez Ministerstwo Kultury, Dziedzictwa Narodowego i Sportu oraz samorząd Województwa Podkarpackiego. Mieści się we wsi Markowa w powiecie łańcuckim. Poświęcone jest historii pomocy Polaków dla Żydów w czasach Zagłady.



11. Fragment wystawy Muzeum Powstań Śląskich w Świętochłowicach, fot. FabrykaDekoracji (CC BY-SA 4.0), https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Muzeum_Powsta%C5%84_%C5%9A%C4%85skich_w_%C5%9Awi%C4%99toch%C5%82owicach.jpg

Wystawa Muzeum Powstań Śląskich – wnętrze stylizowane na przestrzeń miejską Świętochłowic w 1918 roku, przed przyłączeniem tych terenów do Polski.

Jeśli porównamy pierwsze wrażenia po wejściu do jasnej, statycznej, cichej, uporządkowanej przestrzeni klasycznego „muzeum-templum” z tym, co czeka nas w typowym muzeum nowego rodzaju, uderzy nas przede wszystkim to, że na wystawie będzie głośno, miejscami ciemno, a nasza uwaga rozproszy się na wiele różnych elementów, które spotkamy w muzealnym labiryncie (**patrz: teksty 7, 10, s. 39, 44**). Na takich wystawach znajdziemy specjalnie zaprojektowaną scenografię i rekwizyty, ilustracje, plansze i infografiki, ekrany i inne multimedia, a ich kolejne części mogą bardzo różnić się od siebie i wymagać niemal detektywistycznej eksploracji. Oprócz wzroku – podstawowego zmysłu „klasycznego” muzealnego doświadczenia – wystawy te angażują też słuch i dotyk, a niekiedy nawet węch i smak, oddziałując także na nasz nastrój (**patrz: tekst 5, s. 35**).

Żeby w pełni zwiedzić taką wystawę, nie można zachować intelektualnego dystansu: muzeum dąży do budowy pełnego, wielozmysłowego, emocjonalnego i intensywnego doświadczenia. Często próbuje także wpisać przekaz wystawy w opowieść mającą wyraźnie zaznaczonych bohaterów i fabułę, stąd muzea te nazywa się również muzeami narracyjnymi (**patrz: tekst 7, s. 39**).

Za przykład takiego muzeum może posłużyć Muzeum Józefa Piłsudskiego w Sulejówku, którego wystawa stała została otwarta w 2020 r. To muzeum



12. Kadr z filmu *Akcja pod Bezdanami* wyświetlanego w przestrzeni immersyjnej, Muzeum Józefa Piłsudskiego w Sulejówku

biograficzne, które jednocześnie, przez pryzmat życia i działalności swojego bohatera i patrona, opowiada o kluczowym okresie w historii Polski – przełomie XIX i XX wieku, w tym w szczególności o procesie odzyskiwania niepodległości i budowy II Rzeczypospolitej. Zwiedzający muzeum podążają za, ułożoną chronologicznie, ścieżką życia Piłsudskiego, ale przemierzają przy tym bardzo różnie pomyślane i urządzone przestrzenie: na początku wystawy patrzymy niejako z lotu ptaka na cały XIX-wieczny świat, zdominowany przez europejskie imperia, potem znajdujemy się w konkretnym mieście lub domu, który staje się punktem wyjścia dla poznania konkretnego momentu historycznego. Wystawa obfituje również w przestrzenie bardziej abstrakcyjne, tematyczne, dla których zwornikiem jest np. przedstawiane na różne sposoby – poprzez eksponaty, infografiki, wizualia, makiety, teksty – doświadczenie wojskowe czy konspiracyjne.

Możliwości nowego typu muzeum historycznego są szczególnie widoczne we fragmentach wystawy nazywanych „scenami immersyjnymi”, które zostały tak zaaranżowane, żeby zwiedzający „zanurzali” się w zmysłowych doświadczeniach. To wrażenie „pochłonięcia” również można budować na różne sposoby. W jednej ze „scen”, dotyczącej akcji pod Bezdanami z 1908 r. – dowodzonego przez Piłsudskiego ataku Organizacji Bojowej Polskiej Partii Socjalistycznej na rosyjski pociąg pocztowy, zorganizowanego, aby zdobyć pieniądze na działalność niepodległościową – połączono środki oddziaływania wykorzystywane przez



13. Fragment wystawy Muzeum Józefa Piłsudskiego w Sulejówku, scena „Przewrót majowy”, Muzeum Józefa Piłsudskiego w Sulejówku

różne instytucje i media: muzea, literaturę, film, a nawet kino 3D (**patrz: ilustracja 12, s. 18**). Opowieść została podzielona na rozdziały, dotyczące przygotowań, przebiegu samej akcji, jej rezultatów, losów jej uczestników i uczestniczek i powstałej później legendy. W ścianach owalnego pomieszczenia znajduje się pięć gablot z eksponatami, które odpowiadają pięciu rozdziałom – na przykład w pierwszej z nich znajdują się dziewiętnastowieczne zegarki i krokomierze, którymi posługiwano się w czasie przygotowań do akcji, w drugiej – pistolet. Zapada ciemność, a półokrągłe ściany całego pomieszczenia stają się ekranami, na których wyświetlana jest projekcja filmowa – zwiedzający znajdują się więc niejako w środku wydarzeń. Oglądają rekonstrukcję otoczenia, w którym odbyła się akcja, i działań bojowców, słyszą muzykę, cytaty ze wspomnień i głos narratora z *offu*. W rytm przebiegu narracji kolejne gabloty podświetlają się, a widzowie śledzą elementy projekcji, odwracając się i zmieniając pozycję.

Inny model twórcy muzeum wykorzystali w „scenie” dotyczącej przewrotu/zamachu¹⁹ majowego z 1926 r. i przejęcia władzy w niepodległej już Polsce przez Piłsudskiego: **tym razem aranżacja pomieszczenia odwołuje się**

19 Przewrót/zamach (majowy) – spośród tych dwóch będących w użyciu w dyskursie historycznym określeń na wystawie konsekwentnie używane jest słowo „przewrót”. Ten drobny wybór słownikowy również jest przykładem budowania interpretacji wydarzeń historycznych przez narrację muzealną. „Zamach” to określenie kojarzące się negatywnie, z nieuprawnionym przejęciem władzy, „przewrót” nie pociąga za sobą tak negatywnej oceny działań Piłsudskiego.



14. Widok z zewnątrz na Muzeum Józefa Piłsudskiego w Sulejówku, Muzeum Józefa Piłsudskiego w Sulejówku

Kompleks muzealno-edukacyjny Muzeum Józefa Piłsudskiego w Sulejówku składa się z części historycznej oraz widocznego na zdjęciu budynku muzealno-edukacyjnego. W skład części historycznej weszły: dworek „Milusin” – dom rodziny Piłsudskich, zakupiony ze składek żołnierzy polskich dla Marszałka, Drewniak – pierwszy dom Piłsudskich w Sulejówku, Willa Bzów, a także otaczające je tereny zielone.

do współczesnego doświadczenia telewizyjnego, a nawet internetowego. Zwiezdających, jak w newsroomie, otaczają rzędy ekranów, na których wyświetlane są oryginalne materiały filmowe, zdjęcia i pierwsze strony gazet (patrz: ilustracja 13, s. 19). Cytaty z ich nagłówków umieszczono w ten sposób, że przywodzą na myśl typowe „paski” informacyjne; na innych ekranach widać urywki komentarzy na temat wydarzeń majowych. Z fragmentów różnych wypowiedzi składa się również ścieżka dźwiękowa, ale wielość głosów układa się jednak w wyrazisty obraz. Zadaniem osób zwiedzających muzeum jest złożenie z oferowanych w tej przestrzeni elementów pewnej całości – własnego oglądu zamachu/przewrotu, opinii na temat przeszłości. **Jednocześnie warto zauważyć, że w obu omawianych „scenach” poprzez różne środki muzeum stwarza zasadniczo podobne – pod istotnym względem – wrażenie: że dzieje się coś wyjątkowo ważnego i ekscytującego, w czym Piłsudski odgrywa kluczową rolę.**

Taka wystawa oddziałuje więc na zwiedzających na różne sposoby – również nie wprost, np. przez budującą określony nastrój ścieżkę dźwiękową czy grę kolorystyczną. Nie sprawia wrażenia naukowo obiektywnej, ale stara się wciągać i angażować. Wiemy już jednak, że również klasyczne muzea nie były tak naprawdę neutralne: „muzea-świątynie” wywierały na zwiedzających



15. Fragment wystawy Muzeum Historii Żydów Polskich Polin w Warszawie, fot. Maria Kobielska

Widoczny na zdjęciu fragment wystawy Muzeum Polin obrazuje narastanie nacjonalizmu w powojennej Polsce, w kontekście wydarzeń Marca 1968 r. Nad przejściem odtwarzane jest przemówienie Władysława Gomułki – sygnał do antysemickiej nagonki. Ściana szczekaczek po prawej stronie i ekranów telewizyjnych po lewej ilustrują działanie propagandy.

wrażenie swoją monumentalnością, muzeum puławskie wzruszało i tworzyło poczucie przynależności do konkretnej grupy – narodu. **Widzimy więc, że różne modele muzeum w rzeczywistości więcej łączy niż dzieli, a wręcz płynnie przechodzą one jeden w drugi, nawet jeśli stojące u ich podstaw założenia brzmią zupełnie odmiennie.**

Jednak, dla uproszczenia, w wypadku muzeów historycznych zasadnicze przesunięcie można ująć w ten sposób – o ile zadaniem „klasycznego” muzeum było przede wszystkim uczenie historii, przekazywanie wiedzy o przeszłości (i na tej podstawie wychowywanie obywateli i obywaterek), o tyle „nowe” stara się budować pamięć zbiorową. Pojęcie pamięci zbiorowej odnosi się do podzielanych przez członkinie i członków grupy społecznej wyobrażeń dotyczących przeszłości tej grupy i sposobów, w jakie są one utrwalane i modyfikowane. Pamięć zbiorowa służy budowaniu więzi między członkami grupy i wspólnej tożsamości. **W tym kontekście „nowe muzeum” zmierza nie tylko do tego, żeby osoby zwiedzające w intelektualnym sensie wiedziały pewne rzeczy o przeszłości, ale aby stały się częścią zbiorowości pamiętającej tę przeszłość w pewien sposób (patrz: teksty 8 i 9, s. 41, 42). Podejmowane na forum publicznym – przez władze, ale też przez organizacje obywatelskie i konkretne jednostki – działania**

zmierzające do utrwalania lub zmiany pamięci zbiorowej określa się jako politykę historyczną lub politykę pamięci. Muzea, kształtujące emocje, opinie, postawy i tożsamości, mogą być narzędziami polityk pamięci, a także dyskusji w tym obszarze.

Nowe muzea historyczne można określić jako „muzea-fora” w tym sensie, że nie istnieją bez zaangażowania osób zwiedzających, a przygotowane w nich wystawy muszą być zwiedzane aktywnie: wymagają podejmowania decyzji, przełączania się pomiędzy różnymi rodzajami uwagi, poszukiwania ukrytych elementów lub przesłania. **Nie oznacza to oczywiście, że takie muzea pozostawiają zwiedzającym wolną rękę co do interpretacji przeszłości. Przeciwnie, podobnie jak wszystkie inne typy muzeów, przekonują do czegoś odwiedzających – być może tym mocniej! Wymagają dialogu, ale i prowadzą perswazję. Dlatego, odwiedzając takie muzea, warto spróbować zwiedzać je czujnie: zastanawiać się nad tym, jak urządzone są kolejne fragmenty wystawy, w jaki nastrój nas wprawiają, do jakich ocen zachęcają. Jak wpływają na nasze wyobrażenie o tym, kim jesteśmy? Jaką pamięć zbiorową współtworzą?**

WSKAZÓWKI DO DALESZYCH POSZUKIWAŃ

- Opracowanie o muzeach narracyjnych: „Historia Polski od-nowa. Nowe narracje historii i muzealne reprezentacje przeszłości”, red. Robert Kostro, Kazimierz Wóycicki, Michał Wysocki, Warszawa 2014 (zwl. cz. I *Od historii do muzeum* i II *Formuła muzeów narracyjnych*): <https://depot.ceon.pl/handle/123456789/12053>
- Debata online o nowych polskich muzeach historycznych: „Nowe polskie muzea historyczne”, która odbyła się w Ośrodku Badań nad Kulturami Pamięci (Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego): <https://www.facebook.com/392906294194681/videos/489847362374809>.
- Trzy opracowania o zmieniających się rolach muzeów: „Laboratorium muzeum. Społeczność”, red. Anna Banaś, Aleksandra Janus, Warszawa 2015: <http://laboratoriummuzeum.pl/materialy/> „Laboratorium muzeum. Tożsamość”, red. Anna Banaś, Weronika Chodacz, Aleksandra Janus, Warszawa 2018: <http://laboratoriummuzeum.pl/materialy/>



16. Fragment wystawy Muzeum Polaków Ratujących Żydów podczas II wojny światowej im. Rodziny Ulmów w Markowej, fot. Maria Kobielska

Na zdjęciu widać opalizującą (wyglądającą inaczej w zależności od kąta patrzenia) strukturę znajdującą się w centrum wystawy obrazującą dom rodzinny Ulmów. W środku odtworzono jego rozkład, a na zewnętrznych ścianach wyświetlają się zdjęcia bohaterów i bohaterek wystawy.

„Laboratorium muzeum. Pamięć”, red. Anna Banaś, Aleksandra Janus, Warszawa 2018: <http://laboratoriummuzeum.pl/materialy/>

- Opracowanie o instytucjach kultury: Marcin Napiórkowski, „Kto ustala reguły gry”, Małopolski Instytut Kultury: <https://mik.krakow.pl/publikacje/kto-ustala-reguly-gry/>.
- „Muzeum krytyczne to nie dyskursywny ornament” – rozmowa z Piotrem Piotrowskim dyrektorem Muzeum Narodowego w latach 2009-2010, „Dwutygodnik” 2011/6 (58): <https://www.dwutygodnik.com/artukul/2290-muzeum-krytyczne-to-nie-dyskursywny-ornament.html>.

DEBATY

Ta izba uważa, że współczesne muzea historyczne pozostawiają zwiedzającym więcej wolności w interpretowaniu przeszłości niż tradycyjne „muzea-templa”.

ARGUMENTY ZA:

1. Współczesne muzea historyczne nie starają się przedstawić jednej, obiektywnej wizji przeszłości.

Tradycyjne „muzea-templa” starały się przedstawić jedną, zobiektywizowaną, naukowo udowodnioną wizję przeszłości. Już sam ten cel pokazuje, jak mało było w nich miejsca dla samodzielnej interpretacji przez zwiedzających. Dodatkowo muzea te budowane były w konkretnym celu – dla wychowania obywateli w trakcie kształtowania się państw narodowych, i przez konkretne osoby – zwykle związane z elitami politycznymi, decydującymi o tym, jak przedstawiona w nich „obiektywna prawda” ma wyglądać. Współczesne muzea historyczne nie aspirują do takiej roli: od początku przedstawiają konkretną opowieść (o danym wydarzeniu, postaci, wspólnocie), która ma zaangażować odbiorców, ale pozostawia miejsce do własnej interpretacji przeszłości i do dyskusji z zaprezentowaną narracją.

2. Współczesne muzea traktują zwiedzających podmiotowo, ich istnienie jest zależne od aktywności odwiedzających.

Tradycyjne muzea starały się przytłoczyć swoich odbiorców: monumentalne gmachy, wielkie, eleganckie wnętrza, panujące w nich zasady, np. konieczność zachowywania ciszy, sprawiały, że zwiedzający miał czuć, że znajduje się w miejscu wyjątkowym – jak wskazuje sama nazwa – „muzeum-templum” – podobnym do świątyni, a więc przestrzeni, w której spotyka się z prawdą objawioną (**patrz: tekst 3, s. 32**). W tych warunkach onieśmielonym zwiedzającym trudno było dojść do jakichkolwiek własnych wniosków i interpretacji. Tymczasem dzisiejsze muzea są przestrzenią współdziałania twórców wystawy z jej odbiorczyniami i odbiorcami. Nowoczesna wystawa „ożywa” dopiero w interakcji z publicznością, kiedy

zwiedzający nakładają na uszy słuchawki, aby odsłuchać nagranej relacji, przeglądają interaktywne mapy czy wypełniają przygotowane przez kuratorów zadania. W efekcie to aktywność zwiedzających decyduje o tym, które elementy wystawy – a więc które fragmenty opowieści o przeszłości – zostaną w ich pamięci.

3. Wystawy współczesnych muzeów pozwalają na samodzielną eksplorację.

To prawda, że wystawy w dzisiejszych muzeach, aspirujących do miana „muzeów-forów”, mają zazwyczaj przygotowaną ścieżkę zwiedzania dla swoich odbiorców i odbiorczyń. Jednak przygotowane w nich wystawy, oprócz tradycyjnych eksponatów, są pełne ilustracji, plansz i infografik, makiet, ekranów i multimediiów. Wiele z nich przeznaczonych jest do interakcji z publicznością – można ich dotykać, samodzielnie poszukiwać informacji, wsłuchiwać się w głos świadków historii. Dzięki temu zwiedzający mogą samodzielnie decydować o tym, co ich interesuje i na co w trakcie zwiedzania wystawy poświęcą swój czas, a w związku z tym, jakie elementy opowieści przygotowanej przez muzeum pozostaną w ich pamięci. Co więcej, tak zaprojektowana przestrzeń ułatwia przyswajanie prezentowanych treści. W efekcie to każdy odbiorca i każda odbiorczyni tworzy swoją własną ścieżkę zwiedzania. Trudno wyobrazić sobie bardziej swobodny sposób interpretowania przeszłości.

4. Zaangażowanie emocji osób zwiedzających pozwala na bardziej demokratyczne przyswajanie treści.

Podziwianie tradycyjnych eksponatów – prezentowanych w „muzeach-świątyniach” – wymaga od odbiorców odpowiedniego przygotowania: znajomości kanonów piękna czy postaci historycznych i warunków, w których żyły. Bez odpowiedniego przygotowania, które nie zawsze jest dostępne dla wszystkich zwiedzających, trudno jest zrozumieć eksponowane na wystawie treści. Mniej przygotowani odbiorcy i odbiorczynie mogą więc jedynie przyjąć prezentowaną w muzeum „prawdę”, jednak bez głębszego zrozumienia trudno jest mówić o tym, aby mogli samodzielnie interpretować wystawę. Współczesne muzea często odchodzą od skupiania się na tradycyjnych eksponatach, a w zamian angażują emocje odbiorców (**patrz: tekst 7, s. 39**). Dzięki temu do ich zwiedzania nie jest potrzebne specjalistyczne przygotowanie, każdy odbiorca może zanurzyć się w przygotowanej opowieści, przeżyć wystawę na swój sposób i wyciągnąć z tego emocjonalnego doświadczenia samodzielne wnioski.

ARGUMENTY PRZECIW:

1. Tradycyjne muzea starają się przedstawić fakty, z których każdy może sam wyciągać wnioski, zamiast całościowej opowieści prezentowanej we współczesnych muzeach.

To prawda, że tradycyjne muzea pretendowały do tego, żeby przedstawiać obiektywną wizję przeszłości. Nie ma w tym jednak nic złego. Każda narracja o przeszłości bazuje na pewnych faktach, dopiero zaznajomienie się z nimi pozwala na interpretowanie wydarzeń historycznych, układanie ich w związki przyczynowo-skutkowe, nakładanie na nie odpowiednich kontekstów. Osoby zwiedzające tradycyjne muzea mogą zapoznać się właśnie z tą faktograficzną podstawą, aby następnie poszukiwać własnych interpretacji. Tymczasem we współczesnych muzeach odbiorczyni i odbiorcy przeważnie otrzymują całościową, przygotowaną wcześniej przez kuratorów wystawy opowieść, która tak naprawdę pozostawia mniej miejsca na własne interpretacje i poszukiwania niż tradycyjna ekspozycja.

2. Aktywność zwiedzających „muzea-fora” jest zaprogramowana przez kuratorki i kuratorów wystawy.

To prawda, że współczesne muzea bazują na aktywności odwiedzających. Jednak ta aktywność jest ściśle zaprojektowana przez osoby, które przygotowywały wystawę. To one decydują o tym, jakie wydarzenia wyeksponować – również poprzez przygotowanie odpowiednich multimediiów, plansz, nagrań i filmów. Zwiedzającym nowoczesne muzea wydaje się, że to oni sami decydują, na co zwracają uwagę, jednak najczęściej wpływ na to ma atrakcyjność danej przestrzeni – wyeksponowanie lub ukrycie pewnych elementów. Co więcej, nie tylko przestrzeń „muzeum-świątyni” onieśmiela – również nowoczesne muzea zaprojektowane są tak, aby zrobić na publiczności wielkie wrażenie, oszołomić. Warto zauważyć, że nowoczesne wystawy historyczne przytłaczają zwykle samym swoim rozmiarem, są zbyt bogate, aby można je było dokładnie zwiedzić w czasie jednej wizyty. W efekcie po wizycie w takim muzeum odbiorca ma poczucie, że poprzez własne działanie samodzielnie odkrył historię, a jego ścieżka zwiedzania była niepowtarzalna, tymczasem zazwyczaj podążał drogą zaprogramowaną przez kuratora i dowiedział się tego, co zdecydowano się mu pokazać (**patrz: tekst 7, s. 39**).

3. W „muzeum-templum” podstawą ekspozycji są oryginalne eksponaty.

Tradycyjne muzeum umieszcza w centrum kolekcję: to eksponaty są najważniejsze, nie zaś scenografia, multimedia i inne dodatkowe elementy wystawy,

które w nowoczesnych muzeach – zwłaszcza w historycznych muzeach narracyjnych – mogą wychodzić na pierwszy plan. Oryginalny eksponat jest znakiem i śladem przeszłości; to wokół eksponatów można snuć szczególnie ciekawe opowieści, dla których będą one punktami wyjścia. W ten sposób eksponat może stać się jednocześnie źródłem wiedzy i impulsem dla wyobraźni.

4. Angażowanie emocji zwiedzających ma ułatwić przyjęcie przygotowanego przez muzeum przekazu wystawy.

Dzięki badaniom psychologicznym wiemy, że kiedy angażujemy swoje emocje, łatwiej przychodzi nam zapamiętywanie treści. Dlatego „muzea-fora” zwykle starają się oddziaływać na nasze zmysły i angażować nasze emocje. Dzięki temu tworzą ze zwiedzającymi więź, która ułatwia przyswajanie przygotowanej opowieści (**patrz: tekst 6, s. 38**). To prawda, że wizyta w nowoczesnym muzeum może dzięki temu stać się niezapomnianym, a przynajmniej długo pamiętanym doświadczeniem. Jednak, jeśli twórcom wystawy uda się wywołać u odbiorców takie emocje, na jakich im zależało, trudno mówić o tym, że zwiedzający samodzielnie dokonują interpretacji wydarzeń historycznych. W zestawieniu ze współczesnymi muzeami te tradycyjne mogą wydać się nieatrakcyjne, nudne czy mniej dostępne dla szerszej publiczności. Niemniej, prezentując bardziej „suchy” przekaz, tak naprawdę pozostawiają więcej przestrzeni na własny odbiór intelektualny i osobiste interpretacje.

Ta izba uważa, że współczesne muzea historyczne powinny prezentować różnorodne opinie na temat przeszłości obecne w społeczeństwie i w większym stopniu uwzględniać współczesne konteksty.

ARGUMENTY ZA:

1. Współczesne muzea historyczne kształtują zbiorową pamięć, powinny więc bazować na pamięci społeczeństwa.

Głównym zadaniem nowoczesnych muzeów historycznych jest kształtowanie zbiorowej pamięci – wspólnot lokalnych, społeczeństwa, narodu – i w efekcie budowanie tożsamości zbiorowej. Pamięć ta nie powinna być jednak

narzucana z góry – przez osoby tworzące wystawy czy właścicieli muzeum (fundatorów prywatnych lub państwo), ale powinna bazować na pamięci społeczeństwa, która nie jest ujednoliconą, jednoznaczną opowieścią, ponieważ wpływa z doświadczeń różnych jednostek i grup (rodzinnych, regionalnych, płciowych czy etnicznych). Uwzględnienie pamięci społecznej pozwoli na traktowanie zwiedzających poważnie i podmiotowo, bez sugerowania im gotowych odpowiedzi na wszystkie pytania. Dlatego, tworząc wystawy, należy oddać większy głos społecznościom, dla których one powstają. W przeciwnym razie współczesne muzeum mogłoby manipulować pamięcią społeczną, narzucać członkom i członkiniom wspólnoty jej kształt.

2. Współczesne muzeum powinno być przestrzenią dialogu.

Muzea od wieków zmieniają swoje funkcje, a dziś jedną z najważniejszych z nich jest budowanie przestrzeni dialogu – tak potrzebnej we współczesnym, coraz bardziej zróżnicowanym społeczeństwie, a także w kontekście międzynarodowym. Historia nie powinna nas dzielić, a otwierać na odmienne doświadczenia. Jeśli celem muzeów jest kształtowanie porozumienia między różnymi grupami społecznymi i tworzenie wspólnej, niewykluczającej nikogo tożsamości, to budowana przez nie pamięć musi uwzględniać różnorodne punkty widzenia współistniejące w społeczeństwie na temat przeszłości. Tylko oddając głos członkiniom i członkom wspólnot, dla których powstaje muzeum – w tym różnego rodzaju grupom mniejszościowym i dyskryminowanym: np. kobietom, osobom ubogim, z niepełnosprawnościami, z mniejszości narodowych, etnicznych, wyznaniowych, seksualnych – jesteśmy w stanie odnaleźć te różnorodne punkty widzenia i wysłuchać ich, a następnie stworzyć z nich mozaikę pamięci o przeszłości, w której każdy i każda będzie mógł się odnaleźć.

3. Nowoczesne muzeum powinno być miejscem spotkania przeszłości z przyszłością, a zatem powinno uwzględniać wrażliwość różnych pokoleń, w tym w szczególności młodych ludzi.

Dewiza puławskiego muzeum stworzonego przez Izabelę Czartoryską brzmiała „Przeszłość – Przyszłość”. Muzea od zawsze były pomostem między historią a przyszłością, a obecnie, jak widać to w najnowszej propozycji definicji muzeum zaproponowanej przez ICOM, ta ich funkcja tylko zyskuje na znaczeniu. Jeśli doświadczenia przeszłości mają pomóc nam w tworzeniu lepszej przyszłości (radzeniu sobie z nowymi wyzwaniami, takimi jak np. katastrofa klimatyczna), muzea powinny być przestrzenią międzypokoleniowej dyskusji, w której wrażliwość i doświadczenia młodego pokolenia powinny odgrywać

znaczącą rolę. Tylko wysłuchując młodych, będziemy w stanie myśleć o relacji przeszłość-przyszłość, uwzględniając konflikty i wyzwania współczesności. Ich głos powinien być więc bardziej obecny przy projektowaniu wystaw.

4. Muzeum uwzględniające wielość perspektyw jest bogatsze i ciekawsze.

Wystawa, która pokazuje wiele możliwych stanowisk, nie tylko w prawdziwszy i pełniejszy sposób oddaje przeszłą rzeczywistość, ale też jest po prostu ciekawsza. Jej opowieść nie będzie uproszczoną bajką o walce pomiędzy dobrymi i złymi, co pozwoli lepiej zrozumieć wyzwania i trudności, przed którymi stali bohaterowie i bohaterki historii. Różnorodność postaci, które zostaną zaprezentowane, przełoży się na żywą, wielokulturową, barwną, angażującą i wciągającą opowieść o przeszłości. Taka wystawa nie tylko przekazuje wiedzę, ale też lepiej kształtuje umiejętność krytycznego myślenia, która jest kluczowa dla świadomych obywateli i obywateli.

ARGUMENTY PRZECIW:

1. To profesjonaliści powinni tworzyć ramy dla wspólnej pamięci.

Każdy z nas inaczej przeżywa konkretne wydarzenia, a tym bardziej inaczej pamięta je po latach. W związku z tym tworzenie wspólnej pamięci nie polega na prostym zsumowaniu doświadczeń poszczególnych ludzi i grup. Poszukiwanie wspólnych doświadczeń z przeszłości to zadanie dla profesjonalistów – historyczek i historyków, umiających interpretować źródła i relacje, oraz kuratorek i kuratorów, potrafiących przedstawiać wspólne doświadczenia w przystępnej formie. To prawda, że muzea, których celem jest kształtowanie pamięci zbiorowej i budowanie tożsamości, powinny być przestrzenią dyskusji o przeszłości. Jednak jej wyważony, wielowątkowy obraz łatwiej wypracować w gronie osób, które dysponują odpowiednim aparatem naukowym i umieją oddzielić swoje własne poglądy od interpretacji historii, a nie na często zantagonizowanym forum publicznym.

2. Współczesne muzeum powinno kształtować wspólną tożsamość i upowszechniać pamięć o przeszłości wspólnoty.

To prawda, że otwarta komunikacja pomiędzy różnymi grupami społecznymi, a także między narodami, jest bardzo istotna. Trzeba znać różnorodne spojrzenia i opinie dotyczące przeszłości. Nie znaczy to jednak, że ta wielość jest ostatecznym celem i że nie należy opowiadać się po stronie żadnej

z perspektyw. To mogłoby doprowadzić do relatywizacji historii, a nawet do wyeliminowania spojrzenia na nią z perspektywy wartości – takich jak wolność, sprawiedliwość czy samostanowienie. Efektem mogłoby być też unieważnienie różnic między tożsamościami, a w konsekwencji – ich zatarcie. Tymczasem wspólna dla danej grupy, zwłaszcza etnicznej czy narodowej, pamięć o przeszłości jest ważnym źródłem tożsamości i warto ją kultywować, co – podobnie jak upowszechnianie wartości jest istotnym zadaniem muzeum.

3. Muzeum powinno przede wszystkim starać się pokazać przeszłość, interpretowanie jej z perspektywy współczesnej może wypaczać jej obraz.

To prawda, że muzea są pomostem między przeszłością a przyszłością. Powinny przybliżać doświadczenia z przeszłości, tak aby pomagały one w rozumieniu tego, co może wydarzyć się w przyszłości. Jednakże interpretowanie przeszłości z dzisiejszej albo wręcz przyszłej perspektywy niesie za sobą zagrożenia. Przykładając do historycznych wydarzeń i postaci dzisiejsze miary, wartości i oceny, niekoniecznie zbliżamy się do zrozumienia tego, jak myśleli ludzie w poprzednich dekadach i wiekach. W efekcie możemy oceniać przeszłość niesprawiedliwie i anachronicznie. Oddanie wpływu na kształtowanie wizji przeszłości osobom niezajmującym się profesjonalnie badaniem historii, w tym młodemu pokoleniu, może prowadzić do sytuacji, w której zamiast rzetelnego przywoływania historii w celu wyciągania z niej wniosków, będziemy snuli nieprawdziwe wyobrażenia o przeszłości wynikające z dzisiejszej perspektywy i niezrozumienia kontekstu.

4. Uwzględniając wszystkie możliwe perspektywy, nie sposób zbudować spójnej narracji wystawy.

Wystawa, która miałaby uwzględniać wszystkie możliwe perspektywy, nie byłaby interesująca, lecz chaotyczna. Bez dokonania pewnych narracyjnych wyborów nie jest możliwe skonstruowanie opowieści, która ma swój początek i koniec, jest pełna napięcia i wciągająca. Nie pozwoliłoby to na wyeksponowanie głównych postaci czy myśli przewodniej, a w efekcie nie powstałaby opowieść, z którą zwiedzający mogliby się utożsamić – raczej zagubiliby się w wielości nieuporządkowanych wątków. W efekcie taka wystawa mogłaby okazać się wręcz nużąca i nie spełniałaby oczekiwań wielu zwiedzających, którzy szukają w muzeum ciekawych wrażeń, zajmującej opowieści i odpowiedzi na pytania dotyczące przyszłości, a niekoniecznie są chętni i przygotowani do wysiłku samodzielnej interpretacji.

WYBÓR ŹRÓDEŁ

Tekst 1. Opinia Łukasza Gołębiowskiego – autora „katalogu” Świątyni Sybilli – o relacji między przeszłością a przyszłością.

Łukasz Gołębiowski (1773-1849) był jednym z pierwszych polskich etnografów – badaczy zwyczajów ludowych, historykiem i bibliotekarzem. W przywołanym fragmencie tekstu podkreśla związek przeszłości z przyszłością i konieczność pamiętania o historii przez kolejne pokolenia.

„Przeszłość diamentowym łańcuchem spojona z przyszłością. W jej łonie zaród następnych wieków, ona dla potomków świętą powinna być księgą, w której czytają przodków swych czyny, słowa ich słysząc owa zwierciadłem, gdzie się odbija cecha ich rodu, gdzie upatrywać mają drogi postępu, udoskonalenia. Wstydić się naszej przeszłości nie mamy powodów, chlubić się nią owszem, pozostało nam prawa (...) przeszłość zaszczytną jest dla nas: znać ją powinni i najodleglejsi potomkowie nasi”.

BCz Rkps 12146, Ł. Gołębiowski, *Historyczne opisanie Świątyni Sybilli w Puławach* 1825, s. 3, cyt. za: Hanna Jurkowska, *Pamięć sentymentalna*, Warszawa 2014, s. 295.

Tekst 2. Izabela Czartoryska o przyczynach stworzenia muzeum w Puławach

Izabela Czartoryska tłumaczy przyczyny, dla których zdecydowała się stworzyć puławskie muzeum, wskazując, że upadek I Rzeczypospolitej był smutnym wydarzeniem, ale jednocześnie wzmocnił on poczucie związków z ojczyzną i wzmógł w książęnej przekonanie o konieczności upamiętnienia przeszłości.

„Roku 1793 Polska zginęła! (...) W tych to czasach, gdzie żale i rozpacz raniły serca nasze, każdy Polak pewnie poczuł jak mocne są związki, które nas łączą z Ojczyzną. Ta ziemia na której żyć zaczynamy, gdzie zwłoki Dziadów i Pradziadów naszych spoczywają! gdzie dzieci nasze wzrastają! Gdzie Przyjaźń, wdzięczność i zaufanie dla nas słodkich używały wyrazów. Tam ziemia gdzie język, zwyczaje, miejsca, przeszłość,

pamiętki, nadzieja, słowem wszystko nas przywiązuje, czy może być dla nas obojętną? Ta to ziemia krwią była zlane, ogniem i mieczem zburzona. Wtedy mi pierwszy raz ta myśl przyszła, żeby zbierać pamiętki Polskie, które Potomności powierzam. Każdy zdaje się człowiek, straciwszy matkę, dzieci czyli Przyjaciela, przywiązuje się do najdrobniejszych pamiątek po nich pozostałych. Każda zdaje się rzecz po nich droga. I choć te pamiętki smutek wzbudzają, przecież jakąś ulgę widok ich nam sprawuje. Te same uczucia wzbudzać powinny te Szczątki, te Pamiętki polskie, które nam jeszcze zostają. W tym zbiorze znajdują się ślady Bolesława Chrobrego, Kazimierza Wielkiego, Stefana Batorego, Jana Zamoyskiego, Żółkiewskiego, Czarnieckiego, Lwa Sapiehy i innych znakomitych i mężnych, i wielkich ludzi. Niech te wspomnienia osłodzą teraźniejsze czasy. Niech chwała ich, wiek wiekowi podaje, nieszczęścia nawet nasze, wygasić nie potrafią tej pamięci”.

BCz Rkps 6067 IV, I. Czartoryska, *Mémoires et écrits divers*, s. 65–67, cyt. za: Hanna Jurkowska, *Pamięć sentymentalna*, Warszawa 2014, s. 296.

Tekst 3. Fragment rozprawy Braiana O’Doherty’ego o przestrzeni tradycyjnych muzeów

Brian O’Doherty jest krytykiem i badaczem sztuki, artystą i kuratorem. Pochodzi z Irlandii, mieszka i pracuje w Nowym Jorku. W swoim tekście, który po raz pierwszy ukazał się w połowie lat 70. XX wieku, opisuje przemiany myślenia o przestrzeni, w której wystawiane są dzieła sztuki, i analizuje, w jaki sposób kontekst – sposób zaprojektowania i urządzenia samej galerii – kształtuje postawę odbiorców sztuki i wpływa na to, jak jest ona postrzegana i rozumiana.

„Osiągnęliśmy obecnie moment, kiedy widzimy najpierw nie sztukę, a przestrzeń. (Typowym zachowaniem naszych czasów jest obrzucanie wzrokiem przestrzeni, kiedy wchodzi się do galerii). Na myśl przychodzi biała, idealna przestrzeń (...).

Idealna galeria odejmuje dziełu sztuki wszystkie wskazówki, mogące zakłócać fakt, że jest to «sztuka». Jest ono izolowane od wszystkiego, co mogłoby umniejszyć jego samoocenę. (...) Łącząc część świętości kościoła,

formalności sali sądowej i mistyki eksperymentalnego laboratorium z szykowną aranżacją, tworzy ona wyjątkową komnatę estetyki. (...)

Galeria jest konstruowana według praw równie rygorystycznych jak te dotyczące budowy średniowiecznego kościoła. Świat zewnętrzny nie powinien mieć tu wstępu, więc okna zazwyczaj są zasłonięte. Ściany pomalowane są na biało. Sufit staje się źródłem światła. Drewniana podłoga jest polakierowana, więc twoje kroki stukają donośnie, lub też pokryta dywanem tak, że stawiasz je bezdźwięcznie, pozwalając nogom odpoczywać, kiedy oczy patrzą na ścianę. Sztuka może, jak mówi powiedzenie, «mieć swoje własne życie». Dyskretne biurko może być tu jedynym meblem. (...)

Pozbawiona cienia, biała, czysta, sztuczna przestrzeń jest oddana technologii estetyki. Dzieła sztuki są zamontowane, powieszone, rozłożone dla studiowania. Ich czyste powierzchnie są nietknięte przez czas i jego koleje. Sztuka istnieje tu w swego rodzaju wieczności pokazu (...). Ta przestrzeń podsuwa myśl, że oczy i umysł są tu mile widziane, zaś zajmujące ją ciała nie bardzo”.

Brian O'Doherty, *Uwagi o przestrzeni galerii*, tłum. A. Szyłak, w: *Muzeum sztuki. Antologia*, red. M. Popczyk, Kraków 2005, s. 452-453.

Tekst 4. Fragment artykułu Niny Simon o idei muzeum partycypacyjnego

Nina Simon jest amerykańską aktywistką, kuratorką i badaczką muzeów, której praca spopularyzowała termin „muzeum partycypacyjne”, kluczowy dla myślenia o roli muzeów w XXI wieku. W myśl tej idei zwiedzający współtworzą treści prezentowane w muzeum partycypacyjnym i wchodzi z innymi zwiedzającymi (i z samym muzeum) we wzajemne relacje. W przywołanym fragmencie tekstu Simon interesuje to, jak stworzyć w muzeum warunki do wartościowej partycypacji.

„Jest rok 2004. Jestem w Chicago i razem z rodziną zwiedzamy muzeum. Stajemy przed ostatnim punktem ekspozycji – stanowiskiem, przy którym każdy może nagrać własny film z komentarzem do wystawy. Przeglądam materiały wideo, które zwiedzający stworzyli na temat wolności.

Są naprawdę bardzo złe. Większość z nich można przypisać do jednej z dwóch kategorii:

- człowiek patrzy w kamerę i bełkocze coś zupełnie niezrozumiałego,
- porwana entuzjazmem grupa nastolatków przybiera różne pozy i «wyraża siebie» za pomocą rozmaitych okrzyków.

Nie jest to moje wymarzone spotkanie z partycypacją w muzeum. Ale nie winię uczestników. Winę dizajn²⁰.

*

W jaki sposób instytucje kultury mogą korzystać z technik partycypacyjnych nie tylko po to, by udzielić zwiedzającym głosu, ale także by budować bardziej znaczące i wartościowe doświadczenie? Odpowiedź na to pytanie nie dotyczy jedynie intencji i potrzeb, to również kwestia dizajnu. Bez względu na to, czy celem jest nawiązanie dialogu albo zachęta do twórczej ekspresji, wspólnej nauki czy kreatywnej współpracy – proces projektowania doświadczenia zaczyna się od prostego pytania: jakie narzędzie lub metoda zapewnią oczekiwany efekt. (...)

Główna różnica pomiędzy tradycyjnymi a partycypacyjnymi metodami projektowania tkwi w możliwych sposobach przepływu treści między instytucją a jej odbiorcami. W tradycyjnym modelu to instytucja jest dostarczycielem treści, które odbiorcy konsumują. Projektanci i twórcy wystaw koncentrują się więc na tym, by stworzyć zwiedzającym, bez względu na ich wykształcenie, pochodzenie i typ zainteresowań, możliwie satysfakcjonujące doświadczenie i dostarczyć im spójnych treści o wysokiej jakości.

Inaczej jest w przypadku projektów partycypacyjnych kładących nacisk na wielokierunkowe sposoby doświadczania prezentowanych treści.

20 Nina Simon posługuje się angielskim terminem design na określenie zarówno sposobu organizacji przestrzeni muzeum, scenografii wystaw, jak i projektowania doświadczenia zwiedzających w muzeum i możliwości ich angażowania się w określone sytuacje przewidziane przez scenariusz wystawy. W tekście tłumaczymy ten termin, używając zarówno spolszczonej wersji „dizajn” w tych miejscach, w których mowa jest o projektowaniu, jak i innych polskich terminów oraz sformułowań możliwie najlepiej odpowiadających różnym jego znaczeniom, takich jak „scenografia” i inne [przyp. red. *Laboratorium muzeum*].

Instytucja służy za «platformę» łączącą różnych użytkowników, którzy stają się aktywnymi twórcami treści, jej dystrybutorami, konsumentami, krytykami oraz współautorami. Oznacza to, że instytucja nie próbuje dostarczać zwiedzającym z góry określonego doświadczenia – zamiast tego daje zwiedzającym szansę aktywnego współtworzenia własnego doświadczenia.

To może brzmieć chaotycznie. Może też brzmieć niezwykle ekscytująco. Kluczem jest umiejętność zapanowania nad chaosem z korzyścią dla tego, co ekscytujące. Sukcesem w modelu partycypacyjnym jest zaprojektowanie współuczestnictwa w taki sposób, który pozwala jednocześnie na efektywne i atrakcyjne prezentowanie treści tworzonych przez odbiorców. W tym tkwi fundamentalna zmiana. Rola instytucji polega nie tylko na prezentowaniu zwiedzającym treści o wysokiej jakości, ale także dostarczaniu im możliwości dzielenia się ich własnymi treściami w sposób atrakcyjny i znaczący.

Otwarcie się na partycypację zwiedzających oznacza zaufanie ich zdolności do tworzenia, przetwarzania i dzielenia się różnego typu treściami. To też otwarcie się na potencjalne zmiany i rozrastanie się projektu w sposób wykraczający poza pierwotną intencję instytucji. Projekty partycypacyjne zakładają także zmianę relacji pomiędzy pracownikami instytucji, zwiedzającymi, wspólnotą lokalną i interesariuszami, czyniąc je bardziej elastycznymi i partnerskimi. Dzięki temu przedstawiciele różnych grup mają możliwość, by włączyć się w działania instytucji i znaleźć przestrzeń dla własnej ekspresji”.

Nina Simon, *Muzeum partycypacyjne*, w: *Laboratorium muzeum. Społeczność*, red. Anna Banaś, Aleksandra Janus (tłumaczenia: Kamil Markiewicz, Katarzyna Świątoniowska, Aleksandra Janus), Warszawa 2015, s. 22-24.

Tekst 5. Fragment artykułu Barbary Kirshenblatt-Gimblett o zmieniającej się roli muzeum.

Barbara Kirshenblatt-Gimblett jest wybitną badaczką muzeów i dziedzictwa, specjalistką z zakresu studiów żydowskich, główną kuratorką wystawy stałej w Muzeum Historii Żydów Polskich Polin w Warszawie. Urodziła się

w żydowskiej rodzinie w Kanadzie (jej rodzice wyemigrowali z Polski przed II wojną światową), mieszka i pracuje w Nowym Jorku. W swoim tekście analizuje strategię muzeów na przełomie XX i XXI wieku, zastanawiając się nad ich konsekwencjami i nad tym, jak świadczą one o zmieniającej się roli muzeum w kulturze i społeczeństwie.

„Informacja a doświadczenie. Przestrzeń informacyjna muzeum tradycyjnie miała formę (...) uszeregowanego ciągu obiektów oraz dzieł sztuki uporządkowanych zgodnie z kryterium chronologicznym i narodowym. Repliki, odbitki, modele i diagramy – czy to w roli rekwizytów zastępczych, czy elementów uzupełniających oryginał – mimo przekazywania informacji mają wówczas mniejszą rangę niż posiadające własną aurę oryginały. Chociaż niektóre modele, same stając się eksponatami, także mogą roztaczać wokół siebie specyficzny nastrój.

Nowe technologie informacyjne, w tym scyfryzowane zbiory, elektroniczne bazy danych i materiały dostępne on-line, dostarczają więcej informacji i robią to w sposób bardziej przystępny niż wystawy. Galerie muzealne nie mogą z nimi rywalizować na tym polu, nawet jeśli same sięgną po nowe media.

Skoro dostęp do informacji elektronicznych nie jest przypisany do jednego miejsca, po co marnować cenną przestrzeń wystawienniczą i uwagę odbiorców na stojące w galerii komputery? (...) Doświadczenie muzealne musi być czymś całkiem innym od klikania myszką, jeśli chcemy, żeby zwiedzający oderwali się od własnych komputerów i przyszli na wystawę.

Ekspozycja a scenografia. (...)

W teatrze muzealnym pierwszeństwo zyskuje dramat (sprzyjający zaangażowaniu odbiorcy w narrację i pobudzaniu emocji) oraz scenografia (instalacja). Obiekty wybiera się pod kątem tego, czy nadają się na ikony – mają być rekwizytami wspomagającymi opowiadaną historię. Jest to szczególna odmiana teatru, której celem nie jest informowanie, lecz zapewnianie «doświadczenia». Termin «doświadczenie» jest równie wszechobecny, co niedostatecznie omówiony. Odnosi się do takiego rodzaju zaangażowania zmysłów, ciała i emocji, jaki kojarzymy z teatrem, targami światowymi, parkami rozrywki i turystyką. (...)

Rzeczy a opowieści. Poza pokazywaniem zbiorów – co tradycyjnie należało do ich zadań – muzea tworzą także wystawy, na których liczba eksponatów jest niewielka. Ekspozycje tworzone wokół pewnej myśli przewodniej bądź historii – co odziedziczyły po wystawach światowych – nie chcą ograniczać się do prezentowania zawartości muzealnych magazynów. Mogą wręcz z zasady rezygnować z uszeregowywania obiektów w kolekcje lub przedstawiania autentyków i wykorzystywać te przedmioty (...) jedynie w celu zilustrowania jakiejś opowieści.

Pionierem projektowania muzeów opartych na opowieści jest nieżyjący Jeshajahu Weinberg, założyciel i dyrektor Beit Hatefutsoth²¹, a także dyrektor USHMM. Weinberg obstawał przy tym, by opowieść odgrywała w tych placówkach zasadniczą rolę i była przekazywana wszelkimi dostępnymi środkami. W Beit Hatefutsoth ustanowiono zasadę niegromadzenia i niewystawiania żadnych oryginalnych obiektów – zamiast tego wykorzystuje się makiety, miniaturowe modele, faksymile, media i różnego rodzaju instalacje dydaktyczne. Z kolei w USHMM eksponuje się pewną niewielką liczbę oryginalnych przedmiotów (lub ich odlewów), które przeważnie pełnią funkcję ikon. Zbiory tego muzeum składają się raczej ze świadectw i materiałów telewizyjnych niż eksponatów. Są w nim wykorzystane środowiska takie jak Wieża Twarzy, mostki dla zwiedzających, pociąg oraz model krematorium. Mają one w równym stopniu informować zwiedzającego, jak i angażować go emocjonalnie. (...) «artefakty, dokumenty, zdjęcia i filmy traktowane są bardzo bezpośrednio i dosłownie – niczym dowody procesowe. Lecz obecność licznych środowisk wzmacnia zaangażowanie emocjonalne odbiorcy, który dzięki temu głęboko odczuwa, czym było dostanie się w ręce aparatu państwa faszystowskiego»²². Czym jest muzeum bez zbiorów? Zadałam to pytanie Weinbergowi, który odpowiedział: «Muzeum jest opowieścią w trójwymiarowej przestrzeni». To samo można powiedzieć o teatrze z tą jednak różnicą, że tam widownia pozostaje w miejscu, a przedstawienie jest ruchome. Natomiast w muzeum wystawa jest nieruchoma, podczas gdy zwiedzający się poruszają. A zatem to sposób przemieszczania się decyduje o doświadczeniu muzealnym. Historia opowiadana

21 Beit Hatefutsoth (pol. Dom Diaspory) – muzeum istniejące w Tel-Awivie, dawniej jako Muzeum Diaspory, a obecnie jako Muzeum Narodu Żydowskiego. Instytucja kulturalna prezentująca historię żydowskiej diaspory, związków narodu żydowskiego ze swoimi korzeniami i umacniająca żydowską tożsamość narodową.

22 R. Appelbaum, *Designing for Collective Memory: The United States Holocaust Memorial Museum*, „Design Management Journal”, jesień 1996, s. 21.

w trójwymiarowej przestrzeni jest jednym jego aspektem, drugim zaś to, że odbiorca poznaje fabułę, będąc w ruchu. Nikogo nie zaskoczy fakt, że Weinberg, zanim został kuratorem muzealnym, pracował jako reżyser teatralny”.

Barbara Kirshenblatt-Gimblett, *Muzeum jako katalizator*, w: *Laboratorium muzeum. Tożsamość*, red. Anna Banaś, Weronika Chodacz, Aleksandra Janus (tłumaczenie Dariusz Żukowski), Warszawa 2018, s. 42-47.

Tekst 6. Fragment artykułu Jana Ołdakowskiego – pierwszego dyrektora Muzeum Powstania Warszawskiego – opowiadający o idei Muzeum Powstania Warszawskiego

We fragmencie swojego artykułu Jan Ołdakowski tłumaczy, jakie są warunki, aby stworzyć „dobre”, czyli interesujące dla publiczności muzeum historyczne, wskazując, że wystawa powinna być zaprojektowana w taki sposób, aby była zrozumiała dla odwiedzających, a muzeum powinno podejmować rozmaite interakcje z odbiorcami.

„Dlaczego powstają muzea historyczne narracyjne?

Muzeum Powstania Warszawskiego (MPW) powstawało jako muzeum, które ma być «dobre», czyli ma zainteresować historią. Dopiero z czasem zorientowaliśmy się – jako twórcy tego projektu – że wpisuje się w istniejącą klasę muzeów narracyjnych.

(...) nie mając kontaktu z realizacjami innych, nowoczesnych muzeów narracyjnych, staraliśmy się wypracować własny model instytucji kultury nowego typu. Pierwotny brak wzorców zewnętrznych wymusił taki tryb pracy zespołu przygotowującego założenia muzeum, w którym jako podstawowe przyjęto dwa parametry: wielopoziomową aktywność muzeum w stosunku do odbiorców (zarówno w różnorodnych działaniach społeczno-kulturalno-edukacyjnych, jak i w przestrzeni ekspozycji) oraz wyobrażenie zachowania potencjalnego widza w przestrzeni ekspozycji, przy czym założono, że widz jest koniecznym elementem odbioru przekazu ekspozycji.

To jaką drogą będzie się poruszał, jakie eksponaty zobaczy, w jakiej kolejności, jakie podpisy i informacje przyswoi, jakie ogólne wyobrażenie wyniesie po wyjściu z muzeum – te wszystkie i wiele innych czynników stało się podstawą do projektowania założeń ekspozycji.

Proces projektowania ekspozycji Muzeum Powstania Warszawskiego był podporządkowany temu, aby treści (komunikowane wielozmysłowo: tekstem, obrazem, dźwiękiem) przygotowane przez autorów były w zrozumiałe i założony przez muzeum sposób postrzegane przez odbiorców.

Dodatkowym czynnikiem warunkującym kształt przyszłej ekspozycji było założenie, że nasze muzeum będzie placówką «żywą», czyli że oprócz celów muzealnych będziemy pełnili szeroko pojęte funkcje edukacyjne, martyrologiczne. Że Muzeum będzie miejscem podsumowującym głosy w debacie o powstaniu warszawskim oraz ośrodkiem biorącym udział w debacie publicznej o polskim dziedzictwie historycznym.

Założenie, by (jak wtedy napisaliśmy) muzeum «pełniło rolę »centrum«, gdzie młodzież, studenci i turyści spędzają swój czas ze względu na to, że proponuje się im różne rodzaje aktywności»²³ skutkowało tym, iż od początku placówka ta miała być placówką polifoniczną, wykraczającą poza funkcje muzealne”.

Jan Ołdakowski, *Dlaczego powstają muzea historyczne narracyjne?*, w: *Muzeum i zmiana. Losy muzeów w narracyjnych*, red. Paweł Kowal, Karolina Wolska-Pabian, „Muzeologia”, t. 16, Warszawa-Kraków 2019, s. 73-74.

Tekst 7. Fragmenty książki Piotra Legutko „Jedyne takie Muzeum” o idei Muzeum Powstania Warszawskiego

W przywołanym fragmencie książki Piotr Legutko i Jan Ołdakowski tłumaczą, jak budowali narrację w Muzeum Powstania Warszawskiego, zwracając uwagę na dostępność wystawy dla odbiorców – możliwość dotykania eksponatów, przygotowaną wcześniej ścieżkę zwiedzania i wagę emocjonalnego zaangażowania odwiedzających.

²³ Podstawowe założenia programowe i organizacyjne Muzeum Powstania Warszawskiego w Warszawie, ul. Przyokopowa 28, opracowanie: Jan Ołdakowski, Paweł Kowal, współpraca: Joanna Bojarska, Lena Dąbkowska-Cichocka, sierpień 2003 r.

„Muzeum już dawno przestało być miejscem, gdzie w ciszy i w kapciach na nogach można podziwiać starocie zamknięte w szklanych gablotach. Dla większości z nas muzeum to dziś barwna opowieść o przeszłości, «produkt turystyczny», multimedialne widowisko albo instalacja artystyczna. Wystawy muzealne stały się narzędziem uprawiania polityki historycznej, nowym medium, spektaklem, w którym uczestniczą setki tysięcy widzów. Ale przecież jeszcze dziesięć lat temu wcale tak nie było. Przynajmniej w Polsce. Nad Wisłą przełomem stało się otwarcie Muzeum Powstania Warszawskiego. Zmieniło ono sposób myślenia o ekspozycjach, przyciągnęło na nowo zwiedzających, a nie tylko wycieczki szkolne. I dziś mamy wielkie ściganie się na ekspozycje narracyjne, gdzie artefakt nie jest na pierwszym miejscu, a jedynie pomaga snuć pasjonującą opowieść o historii, mamy muzea multimedialne, w których przeszłość ożywa na naszych oczach (i rozbrzmiewa w uszach, jak w przypadku Muzeum Fryderyka Chopina), wreszcie są wystawy przypominające instalacje artystyczne wykonane z wykorzystaniem autentycznych rekwizytów.

Decydująca jest świadomość autentyzmu miejsca i zgromadzonych tu przedmiotów. Bo o przeszłości nie mogą opowiadać byty wykreowane, to muszą być artefakty. Ale pokazane tak, by ożyły i opowiedziały swoją historię. Siła muzeum narracyjnego polega na tym, że uruchamia na nowo emocje. I jest to siła, która potrafi nie tylko wzruszać, ale też wpływać na naszą świadomość.

A wszystko zaczęło się od muzeum przy ulicy Przyokopowej. Dlaczego nikt, opuszczając tę ekspozycję, nie pozostaje obojętny? Dlaczego prawie każdy czuje, że doświadczył tamtej atmosfery?

Jan Ołdakowski: Recepta na muzealny sukces jest prosta. Zwiedzający szukają tu prawdy o historii. Chcą w ciekawy i przestępny sposób dotrzeć do źródła: fotografii, głosu, tekstu przemówienia, dźwięku ulicy z epoki, a nawet zapachu. Naszym zadaniem było wykorzystać wszystkie te środki, by kontakt ze źródłem umożliwić. Służą temu film, ekran komputera, ale i fotoplastykon.

Z muzeum jest trochę jak z pisaniem książki, najważniejszy jest pomysł. Myśmy artefakty mieli, brakowało dodanej scenografii. (...)

Nasz przełom polegał na odwróceniu ról. Do tej pory ciężar odpowiedzialności leżał po stronie widza – jeśli nie zrozumiał ekspozycji, znaczyło to, że to jego wina. Ekspozycje były przeładowane, podpisy długie i encyklopedyczne. Naszym założeniem było zbudowanie muzeum, które będzie dostępne intelektualnie dla zwiedzających, gdzie nie będzie dominował kult eksponatów. My działamy jak firma, która musi coś sprzedać. Zastanawiamy się, jak pokazać eksponaty i opowiedzieć historię młodemu widzowi, który właśnie wstał od komputera i nie jest specjalnie zainteresowany tym, co ma zobaczyć. Jak zmienić jego nastawienie? Każdą opowieść można pokazać w sposób pasjonujący. Nam się to chyba udało. (...)

Cel, jaki przyświeca twórcom ekspozycji, od początku jest jasny. To ma być podróż w czasie, oddziałująca na wszystkie zmysły. Widz zostaje wciągnięty w inny świat, niż ten, z którego przyszedł. Ekspozycja żyje, nie tylko dlatego, że stanowiący jej centrum obelisk przypomina bijące serce. Słysząc odgłosy walki, huk wybuchających bomb, ale także fragmenty rozmów, komunikatów, piosenek. Zwiedzający jest oczywiście prowadzony starannie zaplanowaną trasą, ale ma wrażenie, jakby sam ją wybierał, sam podejmował decyzje. Sposób przygotowywania ekspozycji przypominał bowiem trochę metodologię wytyczania chodników na nowych osiedlach. Trzeba najpierw sprawdzić, którędy ludzie chcą chodzić i dopiero na wydeptane ścieżki wylewa się asfalt. Idziemy więc przez kolejne stacje – od godziny «W» przez kanały, aż do Wigilii w obozie jenieckim – pierwszy raz, ale czujemy się tak, jakbyśmy już kiedyś tu byli. I to jest niezwykle doświadczenie bliskości bohaterów ekspozycji.

Oczywiście nie ma mowy o zakazie dotykania eksponatów. Aby mocno wczuć się w rolę, trzeba samemu wydrukować pierwszy numer powstańczego biuletynu. I oczywiście zabrać go ze sobą, podobnie jak kartkę z kalendarza”.

Piotr Legutko, *Jedyne takie muzeum*, Kraków 2014, s. 155-156, 158.

Tekst 8. Fragment książki Piotra Legutko „Jedyne takie Muzeum”, w którym Dariusz Karłowicz opowiada o idei pamięci aksjologicznej

W przywołanym fragmencie książki Dariusz Karłowicz – jeden z twórców Muzeum Powstania Warszawskiego – opowiada o różnicy między historią, a pamięcią społeczną (aksjologiczną).

„**Dariusz Karłowicz:** (...) Inna sprawa to różnica między pamięcią aksjologiczną a historią. Tych obszarów nie można mieszać. Kina w czasie okupacji były pełne, my natomiast pamiętamy, że były puste. Historycy okrzykną triumfalnie, że to jest właśnie pamięć nieprawdziwa. Nic bardziej mylnego. Pamięć historyczna bywa pewnym zbiorem wartości, który wspólnota zgadza się uważać za podstawowy, ważny. Nawet jeśli wiemy, że te kina nie były puste, to pamięć aksjologiczna mówi: powinny być puste. Pamięć wspólnoty jest pewną formą komunikacji wartości i norm. Co z tego, że filaretów było zaledwie kilku, ale to oni byli ważni. To, jak wspólnota zapamiętuje swoją przeszłość, opowiada o tym, jaką chciałaby być dziś i w przyszłości. To, że na co dzień nie jesteśmy tacy jak w Wigilię, nie znaczy, że Wigilia jest kłamstwem.

Nie oznacza to oczywiście, że historię można sobie wymyślać tak, by realizowała jakieś zamówienie – choćby polityczne. U korzeni musi być prawda. Musi być świadectwo, i to świadectwo zapamiętane, zrozumiane i uznane za swoje. Filaretów było może niewielu, ale byli, dali świadectwo i zostali zapamiętani jako pewne wzorce, do których wspólnota chce się porównywać. (...)

Świadectwo – to jest kluczowe w tym kontekście słowo. A powstanie jest arcyświadectwem. Świadectwo dane wspólnocie mówi o tym, co ją przekracza, łącząc to, co partykularne – bo narodowe – z tym, co uniwersalne”.

Piotr Legutko, *Jedynie takie muzeum*, Kraków 2014, s. 179-180.

Tekst. 9 Fragment krytycznego artykułu Tomasza Żukowskiego o Muzeum Powstania Warszawskiego.

W artykule Tomasz Żukowski wskazuje, że opowieść o powstaniu warszawskim w Muzeum Powstania Warszawskiego koncentruje się na militarnym aspekcie tego wydarzenia, przesuwając na dalszy plan losy ludności cywilnej. Autor tekstu wskazuje też, że wybór tematów poruszanych w muzeum łączy się z wizją polskiej tożsamości, jaką za właściwą uznają twórcy muzeum.

„KOGO POMIĘTO?

Prezentowana w Muzeum Powstania Warszawskiego opowieść jest przede wszystkim historią wojskowych. Ekspozycja mówi o walce, a ludność cywilna pojawia się o tyle, o ile w walce uczestniczy, niezależnie od tego, czy chodzi o pomoc w działaniach militarnych, czy o ofiarę, która wpisuje się w wyższy, duchowy porządek zmagania o niepodległość. Cywilny punkt widzenia właściwie nie dochodzi do głosu. W imieniu 180 tysięcy cywilów zabitych w Warszawie przemawiają żołnierze. (...) Historia cywilnej ludności Warszawy, jej reakcje na wybuch powstania oraz jej losy w czasie walk nie stają się osobnym tematem, sprowadzono je wyłączenie do samoorganizacji mieszkańców w walczącym mieście.

Śmierć i gruzy nie budzą protestu, bo zgoda na poświęcenie potwierdza wartości najwyższe: walkę o niepodległość. Cierpienia Warszawiaków zostają w ten sposób «uspołecznione», pozostaje z nich tylko taki sens, który zdolny jest cementować wspólnotę i skupiać ją wokół tego, co zdaniem autorów ekspozycji najważniejsze. (...)

PERSWAZJA I JEJ CELE

Muzeum Powstania Warszawskiego jest instytucją, której zadanie polega na modelowaniu tożsamości. Ekspozycja opowiada mit, a zwiedzający mają się w ów mit włączyć. Tożsamość nie jest rozumiana jako przestrzeń dialogu i sporu, gdzie członkowie społeczności dyskutują o własnej kulturze i przeszłości, a zatem gdzie mogą współistnieć różne punkty widzenia i sprzeczne racje. Dla twórców wystawy formuła jedności grupy, to, co ją spaja, nie podlega negocjacji ani się nie zmienia. Można jedynie przystać na z góry daną tożsamość, odkryć ją i zaakceptować, albo odrzucić, co automatycznie stawia poza marginesem wspólnoty. (...) Hasła-emblematy wysuwają się na pierwszy plan ekspozycji. Obok nich muzeum podsuwa zwiedzającym inne przekazy, które umieszczone zostały w tle. Należą do nich między innymi relacje świadków wydarzeń, którzy opowiadają o powstaniu z ekranów telewizyjnych. W salach panuje hałas, dlatego głos świadków jest bardzo słabo słyszalny (wyjątek stanowią komentarze do dwóch filmów dokumentalnych). Na ekranach widać jednak twarze opowiadających. Siłą rzeczy obraz uczestników wydarzeń, którzy opowiadają o powstaniu, staje się potwierdzeniem tego wszystkiego, co umieszczono i napisano obok, tego, co da się łatwo usłyszeć i przeczytać.

W ten sposób dokumenty zgromadzone w muzeum zostają podporządkowane nadrzędnym narracjom o walce niepodległościowej, jedności i znaczeniu powstania”.

Tomasz Żukowski, *Muzeum*, „Bez dogmatu”, nr 66 (jesień 2005), s. 28-29.

Tekst 10. Fragmenty książki Pawła Machcewicza „Muzeum”, opowiadającej o procesie tworzenia wystawy w Muzeum II Wojny Światowej w Gdańsku

Paweł Machcewicz – pierwszy dyrektor Muzeum II Wojny Światowej – opowiada o wizji stojącej za wystawą. Celem jej twórców było przygotowanie ekspozycji zrozumiałej dla każdego Europejczyka, a także oparcie jej o autentyczne eksponaty.

„Tworzenie kolekcji i wystawy

Najbardziej fascynującą częścią naszej pracy było tworzenie wystawy głównej, do czego byliśmy jako historycy nieco lepiej przygotowani niż do prowadzenia gigantycznej budowy. Mimo wszystko musieliśmy znacząco zmienić nasz sposób myślenia o historii, ukształtowany – jak w wypadku ogromnej większości akademickich historyków – przez opasłe tomy, które czytaliśmy i niekiedy sami pisaliśmy, archiwa i znajdowane w nich dokumenty.

(...) Musieliśmy sami się nauczyć, że na wystawie najważniejsze są przedmioty, zdjęcie, symbol, niekiedy rekonstrukcja czy inscenizacja jakiegoś miejsca lub wydarzenia. W ten sposób można z jednej strony przekazywać najbardziej skomplikowane treści, a z drugiej wywoływać u zwiedzających różnego rodzaju emocje: wzruszenie, zdumienie, smutek. (...)

Dosyć szybko przyjęliśmy założenie, że każda umieszczona na wystawie informacja musi być zrozumiała dla człowieka, który może o historii Polski nic nie wiedzieć. Takim wirtualnym przyszłym widzem, który miał powściągać nasze pokusy podawania informacji czy zbyt zawiłych wyjaśnień, był dla nas turysta z Portugalii. Dlaczego akurat stamtąd? Portugalia leży na antypodach kontynentu europejskiego, niemal nie miała historycznych związków z Polską, a w dodatku nie brała udziału w II wojnie światowej. (...)

Powinna ona [wystawa] być interesująca zarówno dla portugalskiego turysty, który o Polsce nic nie wie, jak i dla polskiego licealisty, który o naszej przeszłości trochę już wie (na ogół niezbyt wiele), ale także dla historyków mających głęboką wiedzę. Musi być więc możliwa do odczytania na wielu poziomach interpretacji, przy zachowaniu klarowności swojego elementarnego przekazu dostrzegalnego dla wszystkich. (...)

Multimedia stały się w ciągu ostatnich kilkunastu lat, przede wszystkim od otwarcia Muzeum Powstania Warszawskiego w 2004 roku, swego rodzaju fetyszem w polskim muzealnictwie. (...) Uważaliśmy ten kierunek za zanadto jarmarczny i chcieliśmy tworzyć naszą wystawę w opozycji do tego trendu, kładąc nacisk na autentyczne przedmioty. (...) Nie mogliśmy jednak całkowicie zignorować oczekiwań publiczności, dla której muzeum było budowane. Nie zdecydowaliśmy się na równie radykalny krok jak w przypadku otwartego w 2017 roku Muzeum Warszawy, które operuje jedynie przedmiotami. W muzeum narracyjnym, przedstawiającym tak wielowątkowe wydarzenia jak II wojna światowa, byłoby to zresztą niemożliwe.

Mimo wszystko staraliśmy się zachować do multimediiów pragmatyczny stosunek. Nie były celem samym w sobie, nie chcieliśmy za ich pomocą olśnić przyszłej publiczności, ale pozostawały dla nas ważnym uzupełnieniem wystawy. Można było w nich umieścić bardzo wiele informacji, dla których brakowało miejsca w podstawowej ścieżce zwiedzania, przekazując specjalistyczne treści, na przykład dla miłośników techniki wojskowej. (...)

Najważniejsze były jednak autentyczne eksponaty. Ich poszukiwaniu cały nasz zespół oddawał się z wielką pasją. W momencie, gdy odchodziłem z Muzeum w kwietniu 2017 roku, w jego zbiorach było ich ponad 40 tysięcy. Na wystawie głównej znalazło się ich ponad 2000. Dla porównania w Muzeum Historii Żydów Polskich w Warszawie jest ich sto kilkadziesiąt, a głównym środkiem narracji są multimedia. Sami twórcy tego muzeum przyznają, że jest ono dzieckiem lat dziewięćdziesiątych, kiedy to powstały zręby projektu wystawy i na które przypadło w światowym muzealnictwie zachłyśnięcie się nowymi możliwościami technicznymi. (...)

W naszym wypadku tworzenie wystawy miało wiele wspólnego nie tylko z pracą nad filmem, ale także z przedstawieniem teatralnym, w którym

ogromną rolę zazwyczaj odgrywa scenografia. Wynikało to zarówno z wagi, jaką przykładaliśmy do autentycznych przedmiotów tworzących kościec naszej narracji, jak i z bardzo wyrafinowanej scenografii (...). Niemal każda sala ma odrębny wystrój i klimat, inne oświetlenie, dźwięk (bądź ciszę). (...) Gdy widz wchodzi do sali poświęconej bombie atomowej, razi go blask panujący w tym pomieszczeniu, skontrastowany z półmrokiem, z którego się wyłonił. Po chwili, gdy jego oczy już się przyzwyczajają do zmiany światła, widzi zawieszoną tuż nad sobą replikę bomby zrzuconej na Hiroszimę, odtworzoną w skali jeden do jednego.

W tle tego wszystkiego są też jednak książki. Zarówno setki stron kolejnych wersji scenariuszy wystawy, jak i tysiące książek, z których trzeba było korzystać, by przygotować te pierwsze, zweryfikować wszystkie fakty, udokumentować historię eksponatów. Jest to więc benedyktyńska praca, pokrewna żmudnym badaniom naukowym, choć ma przynieść inny rezultat, bardziej zbliżony od filmu czy przedstawienia teatralnego, przemawiającego do masowego widza. To wszystko musi być przy tym spójne, interesujące i oryginalne, nie przytłoczone faktami historycznymi, ale jednocześnie w każdym fragmencie rzetelnie zweryfikowane, oddające najnowszy stan badań naukowych”.

Paweł Machcewicz, *Muzeum*, Kraków 2017, s. 103-104, 108-112, 124-125.

BIBLIOGRAFIA

- Duncan F. Cameron, *The Museum, a Temple or the Forum*, „Curator. The Museum Journal”, March 1971, vol. 14, issue 1, s. 11-24.
- Aleksandra M. Dittwald, *Brooklińskie Muzeum Dziecięce w Nowym Jorku*, „Muzealnictwo” 2010 (51), s. 164-175.
- Encyklopedia PWN (online), Wydawnictwo Naukowe PWN, <https://encyklopedia.pwn.pl/>.
- Dorota Folga-Januszczyńska, *Dzieje pojęcia muzeum i problemy współczesne – wprowadzenie do dyskusji nad nową definicją muzeum ICOM*, „Muzealnictwo” 2020 (61), s. 27-45.
- Hanna Jurkowska, *Pamięć sentymentalna. Praktyki pamięci w kręgu Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk i w Puławach Izabeli Czartoryskiej*, Warszawa 2014.
- Muzeum i zmiana. Losy muzeów narracyjnych*, red. Paweł Kowal, Karolina Wolska-Pabian, Warszawa – Kraków 2019.
- Krzysztof Pomian, *Zbieracze i osobliwości. Paryż – Wenecja, XVI-XVIII wiek*, przeł. Andrzej Pieńkos, Gdańsk 2012.
- Ustawa z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach, Dz.U. 1997 Nr 5 poz. 24, <http://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WDU19970050024/U/D19970024Lj.pdf>.
- Mark Walhimer, *Museums 101*, Lanham – Boulder – New York – London 2015.
- Jeshajahu Weinberg, Rina Elieli, *The Holocaust Museum in Washington*, New York 1995.
- Wykaz muzeów w Polsce (archiwalny), Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, <https://web.archive.org/web/20150321235533/http://nimoz.pl/pl/bazy-danych/wykaz-muzeow-w-polsce>.
- Wykaz muzeów, informację sporządziła Marta Mialik, 02.07.2021, Ministerstwo Kultury, Dziedzictwa Narodowego i Sportu, <https://bip.mkdnis.gov.pl/pages/rejestry-ewidencje-archiwa-wykazy/rejestry-muzeow.php>.

O AUTORCE

Maria Kobielska – dr, literaturoznawczyni i kulturoznawczyni, badaczka pamięci. Adiunktka w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych na Wydziale Polonistyki UJ, współzałożycielka Ośrodka Badań nad Kulturami Pamięci, członkini Memory Studies Association i Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego. Autorka m.in. książki „Polska kultura pamięci w XXI wieku: dominanty. Zbrodnia katyńska, powstanie warszawskie i stan wojenny” (2016) i wielu artykułów naukowych. Zajmuje się współczesną literaturą i kulturą polską w perspektywie pamięci i polityki, obecnie prowadzi projekt badawczy na temat nowych polskich muzeów historycznych.

SPIS TREŚCI

3 WSTĘP

—

22 WSKAZÓWKI DO DALSZYCH POSZUKIWAŃ

—

24 DEBATY

Ta izba uważa, że współczesne muzea historyczne pozostawiają zwiedzającym więcej wolności w interpretowaniu przeszłości niż tradycyjne „muzea-templa”.

Argumenty za

Argumenty przeciw

—

27 Ta izba uważa, że współczesne muzea historyczne powinny prezentować różnorodne opinie na temat przeszłości obecne w społeczeństwie i w większym stopniu uwzględniać współczesne konteksty.

Argumenty za

Argumenty przeciw

—

31 WYBÓR ŹRÓDEŁ

—

47 BIBLIOGRAFIA

—

47 O AUTORCE

© Muzeum Józefa Piłsudskiego w Sulejówku

ILUSTRACJA NA OKŁADCE

Adam Lerue, *Album lubelskie*, tab. 34, Warszawa 1857, Biblioteka Narodowa

ŁAMANIE I OPRACOWANIE GRAFICZNE

Ireneusz Mitura

PROJEKT GRAFICZNY

Type2

REDAKCJA I KOREKTA

Szymon Rębowski

ISBN 978-83-63872-54-0

ISBN KOLEKCJI 978-83-63872-10-6

WYDAWCA

Muzeum Józefa Piłsudskiego w Sulejówku

Aleja Piłsudskiego 29, 05-070 Sulejówek

Tel. +48 22 778 80 88

muzeum@muzeumpilsudski.pl



Muzeum
Józefa Piłsudskiego
w Sulejówku

PARTNER

Fundacja Polska Debatuje



POLSKA DEBATUJE

Sfinansowano ze środków MKDNIŚ w ramach

Programu Wieloletniego NIEPODLEGŁA na lata 2017–2022

niepodległa

POLSKA
STULECIE ODZYSKANIA
NIEPODLEGŁOŚCI



Ministerstwo
Kultury
Dziedzictwa
Narodowego
i Sportu.

Publikacja dostępna również w wersji online na stronie www.muzeumpilsudski.pl/zeszyty-do-debat

Muzeum Józefa Piłsudskiego w Sulejówku z Fundacją Polska Debatuje, jako partnerem, zainicjowali działanie Klubów Debat Historycznych. Ich celem jest kształtowanie umiejętności prowadzenia debat, w których tworzeniu logicznej argumentacji i jej wymianie towarzyszy otwartość na racje drugiej strony oraz szacunek dla dyskutanta. Opracowane przez specjalistów zeszyty do debat historycznych stanowią – obok podręcznika – znakomite wsparcie w przygotowaniach do debatanckich spotkań i turniejów. W każdym znajdują się propozycje dwóch debat z rozpisaną argumentacją, wprowadzenie do tematu sygnalizowanego tytułem zeszytu oraz materiały źródłowe. W tym roku dotyczą one budowy niepodległego państwa polskiego – II Rzeczypospolitej.

—
Nowe muzea historyczne można określić jako „muzea-fora” w tym sensie, że nie istnieją bez zaangażowania osób zwiedzających, a przygotowane w nich wystawy muszą być zwiedzane aktywnie: wymagają podejmowania decyzji, przełączania się pomiędzy różnymi rodzajami uwagi, poszukiwania ukrytych elementów lub przesłania. Nie oznacza to oczywiście, że takie muzea pozostawiają zwiedzającym wolną rękę co do interpretacji przeszłości. Przeciwnie, podobnie jak wszystkie inne typy muzeów, przekonują do czegoś odwiedzających – być może tym mocniej! Wymagają dialogu, ale i prowadzą perswazję. Dlatego, odwiedzając takie muzea, warto spróbować zwiedzać je czujnie: zastanawiać się nad tym, jak urządzone są kolejne fragmenty wystawy, w jaki nastrój nas wprawiają, do jakich ocen zachęcają. Jak wpływają na nasze wyobrażenie o tym, kim jesteśmy? Jaką pamięć zbiorową współtworzą?

— Maria Kobielska



Muzeum
Józefa Piłsudskiego
w Sulejówku