

## Wystawianie przeszłości, czyli historia w nowych muzeach

Współczesne muzea w swych celach, założeniach i strategiach wystawienniczych daleko odbiegły od powstałych w XVIII w. muzealnych instytucji publicznych. Obecnie stają się symbolem kulturowej rewitalizacji oraz tego, co można określić jako miękką ekonomię i nową urbanizację, są instytucjonalnymi znakami miast i regionów, poprawiają ich wizerunek i przyciągają turystów. Nie pozostaje to bez wpływu na kształt ekspozycji, w których wyraźnie zaznaczają się nowe tendencje przesuwające współczesne muzeum w stronę miękkich wartości konsumpcji, rozrywki, rozproszenia uwagi i spektaklu. Inaczej postrzegają je również publiczność oraz zajmujący się tematyką muzeologiczną badacze. Warto uważniej przyrzeć się procesowi transformacji muzeów w nowoczesne, dynamiczne i jakościowo odmienne od poprzednich placówki kulturowe, zwłaszcza że zmiany dotyczą głównie muzeów historycznych.

Odwołując się do teorii Michela Foucaulta, interpretującej praktyki kulturowe w kategoriach wzrastającej regulacji kultury przez państwo za pośrednictwem dyskursów wiedzy-władzy, można traktować muzea jako połączenie historycznych struktur i narracji, praktyk i strategii wystawienniczych oraz interesów i imperatywów różnych (rządzących) ideologii<sup>1</sup>. Pojawienie się muzeum publicznego w późnym wieku XVIII oraz rozkwit tej instytucji w XIX w. były ściśle powiązane z kształtowaniem się narodowych tożsamości i koncepcji obywatela jako świadomego uczestnika życia narodu. Były to więc instytucje propagujące określone wartości oraz służące potrzebom państwa i dominujących grup interesów w jego obrębie. Eileen Hooper-Greenhill uważa, że od samego początku muzea miały pełnić dwie w istocie sprzeczne funkcje – elitarnej świątyni sztuki i utylitarne go instrumentu demokratycznej edukacji. Później została dodana funkcja trzecia: dyscyplinowanie społeczeństwa<sup>2</sup>.

W ramach nowej instytucji pojawiły się nieznanne wcześniej podziały funkcjonalne. Uprzednio kolekcjonowanie i oglądanie były różnymi aspektami tej samej praktyki i dotyczyły niewielkiego kręgu osób: arystokracji, uczonych i kupców.

<sup>1</sup> Koncepcja wiedzy-władzy (obecna *explicite* lub *implicite* we wszystkich pracach Michela Foucaulta) zakłada, że władza rozprzestrzenia się na wszystkich poziomach społeczeństwa, a nie działa ze szczytów (od panujących do poddanych). Wiedzy nie można oddzielić od działań władzy, a nauki od ideologii, gdyż jako forma wiedzy osadzona jest w strukturach władzy (zob. Ch.C. Lemert, G. Gillan, *Michel Foucault. Teoria społeczna i transgresja*, Warszawa 1998, s. 89–121). Muzea przez wielu badaczy traktowane są jako modelowe połączenie wiedzy i władzy (zob. np. *Museum Culture. Histories – Discourses – Spectacles*, red. D.J. Sherman, I. Rogoff, Minneapolis 1994).

<sup>2</sup> E. Hooper-Greenhill, *Museums and the Shaping of Knowledge*, London–New York 1992, s. 12.

Obiekty nabywano i pokazywano w obrębie jednej grupy społecznej. Teraz – wraz z koncepcją muzeum jako instrumentu demokratycznej edukacji mas i obywateli – ekspozycja przeniosła się na szerszą przestrzeń. Wystawę mogli oglądać ludzie, którzy nie znali się na procesie kolekcjonowania i nie pochodzili z tych samych grup społecznych co kolekcjonerzy. Powstał podział – widoczny już na poziomie architektury budynku – między wytwórcami i konsumentami wiedzy, ekspertami i laikami. W muzeum publicznym wytwórcy wiedzy pracowali w przestrzeni ukrytej, oddzielonej od przestrzeni publicznej – przeznaczonej dla oglądających. Przestrzeń publiczną poddano kontroli, wiedzę oferowano do biernej konsumpcji, dyscyplinujące technologie zaczęły pracować nad tworzeniem posłusznych ciał<sup>3</sup>.

Jeśli – jak zakłada Michel Foucault – więzienie symbolizuje nową sieć relacji, przez którą społeczeństwo staje się obiektem rządowych regulacji<sup>4</sup>, to muzeum może służyć za przykład pojawienia się równie ważnej sieci relacji, przez którą demokratyczne obywatelstwo zostaje wpisane w procesy związane z nowożytnym państwem. Pierwsze muzea publiczne traktowały społeczeństwo jako obiekt reform, rozwijając rozmaite technologie wymagające zmiany norm zachowania. Tony Bennet dostrzega jednak drugą, jaśniejszą stronę takich relacji i twierdzi, że muzea to nie tylko instytucje dyscyplinujące, gdyż ich zadaniem od samego początku było przekazanie ludziom, że mogą patrzeć i się uczyć. Celem muzeum zatem nie jest (lub jest nie tylko) wywieranie nacisku na społeczeństwo, ale pokazanie ludziom, jak mogą stać się podmiotami wiedzy, a nie obiektami administracji. Nie chodzi tu o to, by obywatele byli widoczni dla władzy, ale o to, by czynić władzę widoczną dla obywateli i sprawić, by uznali ją za własną. Nie można ignorować tezy, że muzeum funkcjonuje jako instrument dyscypliny ani że pozostało do tej pory przestrzenią kontrolowaną, gdzie odwiedzający są stale monitorowani przez personel i kamery. Jest to jednak, według Bennetta, tylko jeden aspekt muzealnej organizacji relacji między przestrzenią a wizją, która pozwalając publiczności na samokontrolę – chociażby poprzez odpowiednią architekturę budynku, galerie, z których odwiedzający widzą się nawzajem – jednocześnie umożliwia jej spełnianie podwójnej funkcji ustalania i przestrzegania norm zachowania publicznego. Wizyta w muzeum, dawniej i teraz, to nie tylko patrzeć i nauka, to również ćwiczenie obywatelskości<sup>5</sup>.

Wiek XVIII i XIX to czas rozkwitu idei państwa narodowego. Muzea miały gromadzić obiekty o dużym znaczeniu kulturowym, stanowiące wyraz tożsamości narodu, co było połączone z ideą posiadania historii – zbiorowego ekwiwalentu pamięci osobistej. Posiadanie muzeum było tym samym posiadaniem tożsamości homogenicznej i silnie zakorzenionej<sup>6</sup>. Jak twierdzi Sharon Macdonald, muzea dziewiętnastowieczne starały się przedstawić historię danego narodu w postaci rozwoju zakończonym sukcesem i jednocześnie zaznaczyć wyjątkowość narodo-

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 188–190 oraz *eadem*, *The Museum in the Disciplinary Society* [w:] S. Pearce, *Museum Studies in Material Culture*, Leicester 1989, s. 61–72.

<sup>4</sup> Zob. M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, Warszawa 1998.

<sup>5</sup> T. Bennett, *The Birth of the Museum. History, theory, politics*, London–New York 1995, s. 90–102.

<sup>6</sup> S.J. Macdonald, *Museums, national, postnational and transcultural identities*, „Museum and Society” 2003, nr 1, s. 1–3.

wej trajektorii. Dodatkowo akcentowano odwieczność, m.in. dzięki samym budynkom mieszczącym ekspozycje, które odwoływały się do architektury klasycznej, akcentując w ten sposób kontynuację i trwanie w czasie. „Publiczność była zachęcana do postrzegania siebie jako członków określonego narodu, różniącego się od innych (w sensie etnicznym). Widzowie mieli uzyskać poczucie stabilności i świadomość postępu, kształtować swoją spójną i silnie zakorzoną tożsamość. Pomagał w tym (i taką wizję legitymizował) zobiektywizowany, naukowy punkt widzenia kreowany na ekspozycji”<sup>7</sup>.

Z tym podejściem wiązał się określony stosunek do obiektów muzealnych oraz sposób ich aranżacji. Od początku istnienia publicznych muzeów aż do lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX w. – jak pisze Elaine Heumann Gurian – definicja obiektu była prosta: był to materiał prawdziwy. Używano też słów: wyjątkowy, autentyczny, oryginalny, rzeczywisty. Prawdziwy – mogło oznaczać zarówno „jedyne w swoim rodzaju”, jak i „przykładowy”. Dzieło sztuki było jedyne w swoim rodzaju, ale osiemnastowieczne narzędzie to już przykład jednego z wielu podobnych przedmiotów. Rzeczy tworzone ręcznie były określane jako wyjątkowe, a te, które wyszły z fabryki, określano jako przykłady. W obrębie tych kategorii powstawały kolejne różnice. Wyjątkowość obiektu wytworzonego ręcznie wiązano z określonym autorstwem, obiekty funkcjonalne, których twórcy pozostali nieznani, już nie były nazywane wyjątkowymi. Niektóre dzieła (w kategorii wyjątkowych) były określane jako sztuka, inne jako rękodzieło. Sztukę w przeciwieństwie do rękodzieła indywidualizowano<sup>8</sup>.

Szeregi skrupulatnie uporządkowanych eksponatów w szklanych gablotach reprezentowały rozpowszechnioną wówczas wizję przedstawiania artefaktów (była to tak zwana epistemologia oparta na obiekcie). To podejście miało odkrywać wewnętrzny porządek i znaczenie w nich tkwiące. Chociaż podpisy desygnowały nazwę i pochodzenie obiektu, jawna interpretacja była ograniczona do minimum: to przedmioty, bardziej niż teksty, miały być źródłami wiedzy<sup>9</sup>. W ekspozycjach historycznych podpisy miały dużo większe znaczenie, gdyż budowały kontekst i pozwalały na odbiór fragmentów jako całościową wizję przeszłości. Ekspozycja była zatem kombinacją fragmentów-obiektów, wynikającą z przekonania, że są one czymś więcej niż pojedynczymi obiektami, że kreują pewną uniwersalną całość, mają znaczenie historyczne. Daniel J. Sherman pisze w tym kontekście o fikcyjnym założeniu (*founding fiction*) wychodzącym z epistemologii archeologicznej, mówiącym o tym, że ocalały/istniejący obiekt jest jednocześnie oryginałem i fragmentem większej całości<sup>10</sup>.

<sup>7</sup> *Ibidem*, s. 3, 5.

<sup>8</sup> E. Heumann Gurian, *What Is the Object of This Exercise? A Meandering Exploration of the Many Meanings of Objects in Museums* [w:] *Reinventing the Museum. Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift*, red. G. Anderson, New York 2004, s. 271–272.

<sup>9</sup> E. Margaret Evans, M.S. Mull, D.A. Poling, *The Authentic Object? A Child's-Eye View* [w:] *Perspectives on Object-Centered Learning in Museums*, red. S.G. Paris, Mahwah 2002, s. 55–78. Autorem terminu „epistemologia oparta na obiekcie” (*object-based epistemology*) jest Steven Conn, na którego badania powołują się autorzy artykułu (zob. S. Conn, *Museums and American Intellectual Life. 1876–1926*, Chicago 1998).

<sup>10</sup> D.J. Sherman, *Objects of memory: history and narrative in French war museums*, „French Historical Studies” 1995, nr 19, cyt. za: R. Beier-de Haan, *Re-staging Histories and Identities* [w:] *A Companion to Museum Studies*, red. S. Macdonald, Oxford 2006, s. 191–192.

Kompatybilny z takim właśnie sposobem reprezentacji obiektów był obowiązujący w podobnych ekspozycjach chronotop lokalny, czyli linearny. „Pierwsze pomieszczenie na naszej trasie zwiedzania – pisze Pascal Gielen – niezmiennie zaczyna się od momentu  $x$ , a kończymy lata lub dekady później, oglądając artefakty z okresu  $x + 1$ ”<sup>11</sup>. Przeszłość dzieli się na odcinki, co powoduje, że doświadczamy jej w określony sposób. Przede wszystkim jest czasem dokonanym, okresem zamkniętym. Historia została poznana i nie przenika do terażniejszości, nikt nie wyobraża sobie nawet, żeby terażniejszość mogła wpływać na przeszłość. Taka (monochromiczna) prezentacja niechętnie toleruje osobisty punkt widzenia. Przeszłość jest bezosobowa i nienaruszalna. Wydarzenia i postaci historyczne mają znaczenie wynikające z samego tylko faktu przynależności do historii (sama przeszłość jest źródłem ich realności i wartości). Sam fakt prezentowania historii w muzeum jest powodem, by ją pamiętać i szanować. Nie liczy się tu estetyczna wartość czy performatywna siła obiektu. Artefakty są ożywiane opowieścią, którą ilustrują, lub historyczną wiedzą, którą o nich dysponujemy. Model ten oparty jest na klasycznym modelu komunikacji nadawca–odbiorca, zakłada biernego uczestnika, który nie przeobraża historii. Siła artefaktów leży w ich dyskursywnym otoczeniu i autorytecie historyka/kuratora/eksperta.

Szczególnie istotną kwestią było nauczenie publiczności określonego sposobu patrzenia, który został przez Timothy’ego Mitchella nazwany przedstawianiem świata jako obrazu lub jako ekspozycji<sup>12</sup>. Ten sposób patrzenia wykrystalizował się ostatecznie w XIX w. i oznaczał oddzielenie/oderwanie pozycji publiczności od oglądanej ekspozycji. Widz zatem postrzegał siebie jako stojącego na zewnątrz tego, co jest prezentowane. Łączyło się to z przekonaniem o istnieniu pewnej wyobraźniowej struktury (*imaginary structure*) niezależnej od tego, co nazywa się rzeczywistością zewnętrzną, i o możliwości odnalezienia zewnętrznego punktu widzenia, z którego świat jawi się jako uporządkowany i kompletny. Innymi słowy chodzi o ideę uprzywilejowanego, obiektywnego punktu widzenia, z którego będzie widać wyraźnie struktury znaczenia i będą oczywiste<sup>13</sup>.

W chwili obecnej instytucja muzeum podlega wieloaspektowym transformacjom, które wynikają głównie z pojawienia się nowych reguł społeczno-kulturowych obowiązujących we współczesnym świecie. Sytuacja ta wywołuje obawy (w najlepszym przypadku) lub miazdzącą krytykę badaczy oceniających ją w kategoriach całkowitego upadku muzeów związanego z utratą ich dotychczasowej tożsamości. Jean Clair twierdzi, że duchowe *sacrum* porzuciliśmy na rzecz handlowego *profanum*, a „to, co »kulturalne«, jest [...] wyłącznie zdegenerowaną

<sup>11</sup> P. Gielen, *Museumchronotopics. On the representation of the past in museum*, „Museum and Society” 2004, nr 2, s. 152.

<sup>12</sup> T. Mitchell, *Colonizing Egypt*, Cambridge 1988, s. 18–23, cyt. za: S. Macdonald, *Museums, national...*, s. 3–4.

<sup>13</sup> Timothy Mitchell pisze to w kontekście miejsc turystycznych i poszukiwania przez turystów najlepszego miejsca, z którego roztacza się panorama. W muzeach będą to plany i mapy, punkty widokowe, które często są planowane przy aranżacji dużych ekspozycji. W muzeach były również możliwe alternatywne punkty widzenia, takie jak bezpośrednie doświadczanie świętych relikwów lub zindywidualizowane spojrzenie estetyczne (w muzeach sztuki), ale sposób opisany przez Mitchella był dominujący (zob. *ibidem*, s. 3–4.)

odmianą kultury i jej handlową karykaturą”<sup>14</sup>. Krytycy utożsamiają nową politykę muzealną z logiką show-biznesu, mającą na celu przede wszystkim rozrywkę i zarabianie pieniędzy.

Nie dla wszystkich badaczy jednak zmiany te są zaskakujące, gdyż wielu nigdy nie zgadzało się z tezą, że muzeum było od zawsze związane z różnymi formami racjonalności i władzy. Nie znaczy to, że takie zależności nie istnieją, ale że muszą być rozpatrywane wraz z siłami do siebie przeciwnymi, takimi jak kultura popularna, praktyki konsumpcji czy życie ulicy. Według Andrei Witcomb, muzea zawsze żywo reagowały na siły pozostające poza ich kontrolą i były zaangażowane w dialog ze swą publicznością. Badaczka potwierdza, że dziewiętnastowieczne muzea otwarcie przyznawały się do zadania obywatelskiej edukacji oraz że muzea współczesne nadal wierzą w wypełnianie tej misji, chociaż coraz trudniej im ją realizować. Przywołuje jednak związek dziewiętnastowiecznych wystaw z międzynarodowymi targami i domami towarowymi. Te miejsca miały, według Witcomb, wielki wpływ na muzea, co, jej zdaniem, pozwala zakwestionować totalizujące twierdzenie Bennetta, że publiczne muzea reprezentowały ostateczne „urządowienie” (*governmentalization*) wszystkich aspektów kultury<sup>15</sup>.

Międzynarodowe wystawy, które przedstawiały świat w miniaturze, tworzyły nowoczesny kosmopolityzm rodzący się na zatłoczonych ulicach. Bennett interpretuje tę przestrzeń przez pryzmat metafory postępu z podtekstem rasistowskim i nacjonalistycznym, ale inni (jak Witcomb) sugerują, że wystawy wywoływały uczucia nie tylko takie jak duma narodowa i rasowa. Były to przyjemność, ekscytacja czy kontakt z egzotyką dający obietnicę rozrywki. Intensywność tych emocji miała więcej wspólnego z kulturą popularną, która karmi podstawowe instynkty, niż z bardziej abstrakcyjnymi, moralnymi wartościami kultury wysokiej, zwykle kojarzonej z muzeum<sup>16</sup>. Związek między muzeami, wystawami międzynarodowymi i domami towarowymi polega na akcentowaniu wizualności ściśle łączącej te instytucje z rozwojem kapitalizmu.

Wzrost znaczenia tego doświadczenia (a może tylko naszej jego świadomości) następował wraz z postępującą urbanizacją i tworzeniem się nowoczesnych aglomeracji. Trudno zaprzeczyć, że ekspozycje muzealne, pełne różnokolorowych obiektów o interesujących kształtach, których sensory poszczególni widzowie formowali dowolnie, musiały od początku ożywiać wyobraźnię i budzić różne emocje (w tym na pewno przyjemność patrzenia), a wraz z ekspansją wizualnej kultury konsumenckiej emocje te stają się po prostu coraz wyraźniejsze.

W przypadku muzeów historycznych w grę wchodzi również kwestie zupełnie innego rodzaju. Przede wszystkim wspólnie kryzys przeżywa idea państwa narodowego, czyli fundament, na którym wznoszono pierwsze muzea publiczne. Państwa narodowe zagrożone są z zewnątrz, w związku z pojawieniem się międzynarodowych grup interesów, korporacji i ponadnarodowych organizacji, oraz od wewnątrz, z powodu wzrostu znaczenia etnonacjonalizmów, regionalizmów oraz silnych dążeń separatystycznych w określonych grupach etnicznych. Jak twierdzi Sharon Macdonald, ekspansja masowych mediów i gwałtownie rozwijający

<sup>14</sup> J. Clair, *Kryzys muzeum. Globalizacja kultury*, Gdańsk 2009, s. 84–85.

<sup>15</sup> A. Witcomb, *Re-Imagining the Museum. Beyond the Mausoleum*, London–New York 2003, s. 5.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 19.

się konsumpcjonizm doprowadziły również do upadku demokratyczną sferę publiczną, która się zdewaluowała, podzieliła i ostatecznie stała miejscem współistnienia wielości grup interesów z niewielkim poczuciem uczestnictwa w większej wspólnoty. Do głosu doszły grupy marginalne i wcześniej wykluczone<sup>17</sup>.

Zmieniło się również podejście do kwestii tożsamości. Narodowość tradycyjnie definiuje się przez określoną państwowość, stanowiącą zcentralizowany autorytet i polityczną całość rządzącą w obrębie ograniczonej fizycznie przestrzeni. Narodowa tożsamość jest efektywnie narzucana przez państwo i akceptowana (mniej lub bardziej entuzjastycznie) przez grupy i jednostki, które pozostają beneficjentami państwa bądź są narażone na sankcje z jego strony<sup>18</sup>. Nie wszyscy muszą jednak utożsamiać się z dominującą ideologią. Nowoczesne technologie telekomunikacyjne, kompresja czasu i przestrzeni etc. powodują, że tożsamość oddziela się nie tylko od lokalności i od tradycyjnej ramy narodu i etniczności, ale i od klasy czy pokrewieństwa<sup>19</sup>. Globalizacja sprawia, że narodowe czynniki nie grają już dużej roli, słabnie też silna dotychczas więź między narodową przeszłością i przyszłością, a samo państwo narodowe nie dostarcza już solidnej ramy dla relacji społecznych.

Kres czy kryzys tradycyjnie rozumianej tożsamości nie oznacza jednak, że społeczeństwa stają się zbiorami zatowizowanych, heterogenicznych jednostek, których cechą jest brak jakiegokolwiek tożsamości. Poszczególne jednostki lub grupy mogą poszukiwać (m.in. w muzeach historycznych) idei, które mogłyby stanowić bazę dla ich własnej tożsamości.

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

W latach osiemdziesiątych XX w., kiedy wykrystalizował się nowy paradygmat w muzeologii (tzw. nowa muzeologia), zmieniło się również podejście do publiczności. Podano w wątpliwość stare schematy i stwierdzono, że muzeologia „musi być definiowana zgodnie ze zmieniającą się rzeczywistością społeczną, a nie wymuszoną teorią; metodologie powinny [...] służyć wyzwaniu, rozwojowi i zmianom społecznym poprzez wzrost świadomości i zaangażowania odbiorców”<sup>20</sup>. W chwili obecnej pod wpływem badań nad publicznością wiadomo już, że jednostka nie może być traktowana jako reprezentacja zbiorowości,

<sup>17</sup> S.J. Macdonald, *Museums, national...*, s. 5.

<sup>18</sup> F.S. Kaplan, *Making and Remaking National Identities [w:] A Companion...*, s. 152–153.

<sup>19</sup> Zob. A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, Warszawa 2010.

<sup>20</sup> S.E. Weil, *Rethinking the Museum and Other Meditations*, Smithsonian Institution Press, Washington–London 1990, s. 55–56.

gdyż każda osoba interpretuje historię na swój sposób i nawet tak popularne kategorie jak klasa czy gender nie muszą mieć tu decydującego znaczenia.

Co więcej, ekspozycje nie mogą być już kierowane wyłącznie do wyedukowanej społeczności. Muzea stały się jednymi z wielu instytucji biorących udział w zagospodarowaniu czasu wolnego szerokiej publiczności, co oznacza, że oprócz edukacji muszą dostarczyć widzom rozrywki, przyjemności czy „doświadczenia”. Nie chodzi przy tym o schlebianie masowemu gustom, ale o oferowanie usługi na tyle atrakcyjnej, by przyciągnąć uwagę. Ostatecznie to, czy uda się wypełnić misję (różnie definiowaną, ale w przypadku muzeów historycznych najczęściej mówi się o edukacji, kształtowaniu świadomości historycznej czy kreowaniu pamięci zbiorowej), zależy od umiejętności wzbudzenia zainteresowania widzów. Muzea, jak twierdzi Gerald Matt, powinny funkcjonować podobnie jak przedsiębiorstwa nastawione na zysk, a to polega na składaniu swoim klientom oferty, która jest nieustannie ulepszana. „Marketing w wydaniu organizacji typu *non profit* polega na działalności nakierowanej na kształtowanie, utrwalanie lub zmienianie postaw i zachowań pewnych grup docelowych w stosunku do organizacji”<sup>21</sup>. Ekspozycja historyczna, której powstanie wiąże się z reguły z dużym nakładem środków, jest produktem, który musi być promowany i popularyzowany oraz, co najważniejsze, musi odpowiadać potrzebom rynku. Zaakceptowanie warunków konkurencji (w sytuacji, kiedy coraz więcej zaawansowanych technologicznie mediów rywalizuje o uwagę publiczności) nie oznacza podporządkowania się gustom publiczności, ale walkę o zachowanie odrębności instytucji, wypracowanie jej marki i zaproponowanie usług wysokiej jakości<sup>22</sup>.

Dostosowanie się do nowych warunków wydaje się łatwiejsze w przypadku awangardowych muzeów sztuki niż muzeów historycznych. Według Macdonald, wyjściem dla niektórych instytucji mógłby być powrót do koncepcji obiektów „mówiących za siebie”<sup>23</sup>, ale mam wątpliwości co do takiego rozwiązania nawet w przypadku ekspozycji poświęconych sztuce. Obiekty nigdy nie „mówią za siebie”, mogą być potencjalnymi źródłami informacji, ale to, czego się od nich dowiemy, zależy od wielu czynników<sup>24</sup>. W muzeach historycznych podobna koncepcja jest nie do utrzymania również z powodu nastawienia publiczności. Widz w muzeum historycznym szuka pewnych spójnych opowieści, które chce dopasować do istniejących już wyobrażeń, jakie ma na temat przeszłości. Oglądanie (czy doświadczanie) obiektu jest zatem poprzedzone pewnymi przewidywaniami i antycypacjami, które publiczność projektuje wstecz w taki sposób, że polisemantyczne możliwości obiektu są redukowane i utrzymywane w obrębie powstałych już oczekiwań. Innymi słowy oznacza to, że nie znajduje na ekspozycjach czystych obiektów, lecz tylko takie, które są już obciążone interpretacją.

Jakie zatem strategie wystawiennicze mogą wykorzystać muzea, by zmierzyć się z sytuacją nową i trudną (szczególnie dla ekspozycji historycznych)? Możliwa jest zmiana perspektywy na globalną (tzw. chronotop globalny), czyli tworzenie

<sup>21</sup> G. Matt, *Muzeum jako przedsiębiorstwo. Łatwo i przystępnie o zarządzaniu instytucją kultury*, Warszawa 2006, s. 157.

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 158.

<sup>23</sup> S.J. Macdonald, *Museums, national...*, s. 9–10.

<sup>24</sup> Szerzej pisałam o tym w książce *Historia w muzeach. Studium ekspozycji Holokaustu*, Lublin 2011, zwłaszcza rozdziały 3 i 7.

rekonstrukcji czy symulacji będących w opozycji do czasu lokalnego, bez pretensji do autentyczności czy uniwersalności. Ma to oczywiście związek z pojęciem globalizacji, informatyzacji i komunikacji. Z powodu rozwoju technologicznego artefakty pochodzące z różnych części świata są dostępne wszędzie, można je zobaczyć, a nawet zdobyć, nie wybierając się do miejsca ich pochodzenia. Zamiast historycznej chronologii doświadczamy tu po prostu przeszłości (*past-ness*). Doświadczenie jest emocjonalne i bezpośrednie, prawdziwe historyczne fakty, miejsca czy konteksty nie są w tym przypadku istotne. Czas nie stanowi tu narzędzia edukacji, ale jest animatorem, w którym możemy się na chwilę zagubić, zapomnieć. Takie prezentacje symulują historię, używając technik odwołujących się do zmysłów, tzw. naukowy ogląd jest zastąpiony przez zapachy, dźwięki czy symulacje dotykowe, tworzy się *simulacra*. Podobne prezentacje przedkładają doświadczenie nad wiedzę historyczną. Zasadniczym punktem jest tu iluzja podróży w czasie<sup>25</sup>.

Ten typ ekspozycji, zwykle stosowany w rekonstrukcjach zabudowy miejskiej lub wiejskiej, czyli tzw. żyjących muzeach, gdzie zatrudnia się nawet aktorów występujących w strojach z epoki, nie cieszy się powodzeniem w tradycyjnych muzeach historycznych. Rekonstrukcje oskarża się o brak wierności historycznym szczegółom, kreowanie nostalgicznych czy romantycznych wizji przeszłości, służyć wyłącznie celom rozrywkowym.

Nową strategią wystawienniczą może być zastosowanie koncepcji globalności (czyli globalnej lokalności). Dwa poprzednie chronotopy (lokalny i globalny) – mimo różnic – prezentują taką samą taktykę ukrywania swojej roli jako mediatora między przeszłością a teraźniejszością. W pierwszym przypadku historyk bądź kurator stwarza sytuację, jakoby „fakty mówiły za siebie”, w drugim mimetyczna iluzja powoduje utratę poczucia, że przeszłość jest przedstawiana. Czas globalny zasadza się na istnieniu różnych lokalności, z których każda ma swój czas. Lokalności te nabierają międzynarodowego charakteru, kiedy zostaną połączone z ogólnosiwiatową siecią. To połączenie powoduje synchroniczne doświadczanie czasu. Koncepcja przestrzeni i doświadczenia czasu zależy od sieci konfiguracji, w której się aktualnie znajduje dana osoba. Czas globalny uzmysławia istnienie różnorodności, co na wystawach przejawia się świadomością współistnienia wielu doświadczanych przeszłości, a akces do którejś z nich zależy od narzędzi, środków, metod ich ujawniania. W ekspozycji ów chronotop może uwidocznić się przez podkreślenie roli kuratorów czy ukazanie danej przeszłości jako jednej z możliwych wersji. Odkrywa się tu przestrzeń między historycznym wydarzeniem i jego reprezentacją np. przez udział artystów w kreowaniu wystawy, określone, estetyczne potraktowanie obiektu (estetyzacja przeszłości). Ironia czy parodia mogą stać się strategiami reprezentacji<sup>26</sup>.

<sup>25</sup> P. Gielen, *Museumchronotopics...*, s. 153–154.

<sup>26</sup> *Ibidem*, s. 155–156. Ciekawym przykładem może być koncepcja muzeum ironicznego zaproponowana przez Stephena Banna. Muzeum ironiczne to takie, które wspiera alternatywne odczytania lub wersje wystawianych obiektów (np. przedstawiając je jako dobra skradzione lub otrzymane w wyniku zaborczej wojny). Bann definiuje muzeum ironiczne jako takie, które jest w stanie działać w obrębie dwóch różnych tropów: metonimii i synekdochy – techniki rozproszenia i izolacji oraz integracji i łączenia różnych rzeczy w jedną całość, by uwidocznić (pozbawić transparentności) techniki i zasady, które w sposób nieunikniony kierują percepcją widza w muzeum (zob. S. Bann,

Tak rozumiana globalność nieczęsto jest spotykana w muzeach historycznych. Pod tym terminem rozumie się częściej unikanie nacjonalizmu i próbę nadania znaczenia pewnemu fragmentowi lokalnej przeszłości w świecie przyśpieszonych zmian i niepewności o przyszłość. Zwykle jednak zamiast przyjmowania perspektywy globalnej muzea starają się łączyć wiele historii i nie kreować jednego obrazu przeszłości. Skoro bowiem uznajemy, że sposoby interpretacji świata są subiektywne, a środki (narzędzia) przekazywania doświadczenia mogą różnić się między sobą, to musimy przyznać jednocześnie, że kreacja uniwersalnej, całościowej wizji historii jest nieadekwatna i nieaktualna. Muzea winny zatem odzwierciedlać różne perspektywy, przy czym różnorodność nie musi być rozumiana globalnie czy jako idea kulturowego tygła, ale w kontekście danego społeczeństwa i jego historii. Można na przykład włączyć do narracji odniesienia do innych europejskich krajów, grup etnicznych, próbować zrozumieć wspólnotę ponad narodowymi granicami i obok nich<sup>27</sup>.

Rewolucją w muzeologii (w kontekście ekspozycji historycznych) było pojawienie się w latach czterdziestych XX w. muzeów narracyjnych. Za pierwsze z nich uważa się Muzeum Holokaustu w Waszyngtonie. Ralph Appelbaum używa również określenia „model interpretacyjny”, przez co rozumie „użycie kolekcji dla przekazania bardziej złożonych idei dotyczących tego, kim jesteśmy”<sup>28</sup>. Najogólniej rzecz ujmując, oznacza to, że muzeum nie poprzestaje na wystawieniu kolekcji artefaktów związanych z historią, ale wykorzystuje ekspozycję do konstruowania rozwijającej się opowieści i umieszcza obiekty w ich historycznym kontekście, co ma ułatwić pełne zrozumienie jej znaczenia. Sama narracja pojmowana jest jako próba stworzenia historiografii wizualnej, czyli połączenia w opowieść komponentów wizualnych (zdjęć, filmów), artefaktów oraz elementów tekstowych (podpisów czy dokumentów). Ekspozycja tego rodzaju ma wpływać na widza intelektualnie i emocjonalnie, gdyż zamiast rejestrować pojedyncze, odizolowane od siebie fakty, odwiedzający, dzięki narracyjnemu kontinuum tworzącemu trójwymiarową opowieść, ma (takie przynajmniej jest założenie) mocą swej wyobraźni pokonać ograniczenia czasu i miejsca. Emocjonalna siła takiej ekspozycji jest przez jej twórców porównywana do tej wywoływanej przez powieść, sztukę czy film (jako dzieła fabularne), które wywołują proces projekcji-identyfikacji. Muzea narracyjne stały się obecnie kanonem reprezentacji historycznej w Stanach Zjednoczonych i Europie Zachodniej, ale ewoluują w kierunku rekonstrukcji i symulacji<sup>29</sup>.

---

*The Clothing of Clio. A Study of the Representation of History in Nineteenth-Century Britain and France*, Oxford 1984, podają za: M. Fehr, *A Museum and Its Memory. The Art of Recovering History* [w:] *Museums and Memory*, red. S.A. Crane, Stanford 2000, s. 35).

<sup>27</sup> R. Beier-de Haan, *Re-staging Histories...*, s. 190–192.

<sup>28</sup> *The Next Thing Now: Designing the 21st-Century Museum* [Donald Garfield rozmawia z Ralphem Appelbaumem], „Museum News” 1996, January/February, s. 34.

<sup>29</sup> Muzea Holokaustu budowane poza autentycznymi terenami zbrodni nie różnią się od innych muzeów historycznych i, co ciekawe, często wyznaczają trendy oraz stosują nowe rozwiązania i strategie wystawiennicze powielane później w innych muzeach. Odmiennymi koncepcjami kierują się twórcy wystaw w miejscach po byłych obozach koncentracyjnych i obozach zagłady (zob. A. Ziębińska-Witek, *Historia w muzeach...*, rozdział 5).

Nowe formy ekspozycji są bardziej otwarte i niejednoznaczne, co nie znaczy, że nie tworzą pewnej uporządkowanej narracji wymagającej skupienia i kontemplacji. Tradycyjny naukowy dyskurs traci monopol, co otwiera nowe możliwości dla różnych sposobów ujęcia tematu. Artefakty i dokumenty aranżuje się tak, by mnożyć odniesienia między wystawionymi obiektami po to, by wzrosła liczba potencjalnych opowieści/historii. Zaakcentowanie samych form prezentacji dodaje metaforyczne poziomy znaczenia. Obrazy i inne media nie stanowią ornamentu dla wystawy, lecz starają się umożliwić nowe, niespodziewane sposoby zobaczenia lub wyobrażenia sobie tematu ekspozycji. Zmiany dokonują się również w doborze tematów – powoli odchodzi się od opowiadania wielkich narracji, pojawiają się za to historie z życia codziennego, doświadczenia grup wcześniej ignorowanych, wspomnienia świadków.

Barbara Kirshenblatt-Gimblett, pisząc o współczesnym muzeum, akcentuje zjawiska teatralności i performatywności. Twierdzi, że współcześnie powstaje prekursorski rodzaj instytucji, nowa generacja muzeum. Mamy w nim do czynienia z modelem teatralnym, który przynosi całkowicie nowe relacje w dyskursie muzealnym. Chodzi tu o przejścia od informacji do doświadczenia, od wystawy do inscenizacji (*mise-en-scène*), od myślenia do odczuwania (emocji), od rzeczy do historii, od tożsamości do identyfikacji, od odwiedzającego do klienta oraz od wiedzy twardej do wiedzy miękkiej (*hard/soft mastery*)<sup>30</sup>. Muzeum-teatr jest tu rozumiane w kontekście teatralnej natury całego przedsięwzięcia, a nie tylko poszczególnych technik.

Ten model daje pierwszeństwo dramie (narracyjne i emocjonalne zaangażowanie) i instalacji. Obiekty są wyselekcjonowane tak, by stały się filarami wspierającymi opowieść. To specjalny rodzaj przedsięwzięcia, w którym doświadczamy zmysłowego, somatycznego i emocjonalnego zaangażowania charakterystycznego dla teatru, parku tematycznego i turystyki<sup>31</sup>. Mieke Bal zauważa ponadto, że wszystkie artefakty zostają ułożone w najlepszy, czyli najbardziej czytelny dla widza sposób, co oznacza, że kuratorzy tworzą odpowiednią scenografię. Zaaranżowanie obiektów w przestrzeni sprawia jednak, że stają się one bardziej lub mniej fikcyjne. Dostęp do nich pozostaje ograniczony (w większości wypadków nie można dotykać eksponatów), co zmienia galerię (ekspozycję) w rodzaj oddzielonej od widzów sceny. Jednak w przypadku wystawy muzealnej nie tylko obiekty są aktorami, gdyż podobne role biorą na siebie również oglądający, a interakcje zachodzące między nimi konstytuują rodzaj przedstawienia<sup>32</sup>.

<sup>30</sup> B. Kirshenblatt-Gimblett, „The museum as catalyst”, Keynote address, Museums 2000: Confirmation or Challenge, organized by ICOM Sweden, the Swedish Museum Association and the Swedish Travelling Exhibition/Riksställningar in Vadstena, 29 IX 2000, <http://www.nyu.edu/classes/bkg/web/vadstena.pdf>, s. 4, 20 IX 2009 r. Ścisła (twarda) wiedza (*hard mastery*) jest rezultatem postępowania zgodnie z regułami uczenia dyscyplin ścisłych – od rzeczy prostych przechodzi się do bardziej skomplikowanych, tak uczenie, jak wiedza mają charakter hierarchiczny. Miękką wiedzą (*soft mastery*) jest zabawna, swawolna, badawcza (eksploracyjna), spekulatywna, intuicyjna i skojarzeniowa, przypomina działania artystyczne, *ibidem*, s. 8.

<sup>31</sup> *Ibidem*, s. 5.

<sup>32</sup> M. Bal, *Exhibition as Film [w:] (Re)visualising National History. Museums and National Identities in Europe in the New Millennium*, red. R. Ostow, Toronto 2008, s. 18–19.

Muzea odchodzą od ściśle kontrolowanych narracji, określających drogę przez ekspozycję, w stronę elastyczniejszych kompozycji, zachęcających widzów do kierowania się swoimi zainteresowaniami i tworzenia własnych dróg przez instalację<sup>33</sup>. Fundamentalną zmianą jest również przejście od – jak określa to Kirshenblatt-Gimblett – muzeologii informacyjnej do performatywnej. Pierwsza miała spełniać funkcję neutralnego narzędzia dla transmisji danych, druga odkrywa rolę muzeum jako narzędzia przekazywania wiedzy, przedstawia instytucję, która jest nieneutralnym medium działającym na własnych zasadach, przy czym owe zasady mają być widoczne dla odwiedzających<sup>34</sup>.

Nie odrzucam koncepcji teatralizacji i performatywności jako kluczowych dla współczesnych muzeów, nieco inaczej je jednak postrzegam. Oba te czynniki łączą się, moim zdaniem, w pojęciu spektaklu. Nie jest to jednak spektakl Ervinga Goffmana (wszyscy gramy swoje role na scenie życia codziennego) ani Guy Deborda (życie społeczeństw jako zbiorowisko spektakli, spektakl jako rezultat i cel oraz „rdzeń nierealności realnego społeczeństwa”<sup>35</sup>). Bardziej chodzi tu po prostu o przedstawienie, pewien „teatralnie zaaranżowany spektakl wiedzy”<sup>36</sup>, który coraz częściej ewoluuje w stronę spektaklu performatywnego. Oznacza to, że porzuca się tradycyjny, bezpieczny dystans pomiędzy ekspozycją a widzem i na nowo definiuje relację między oglądającym a oglądanym. Performance oznacza tutaj wydarzenie, w którym biorą udział wszyscy obecni, ekspozycja w postaci niezależnego i z góry określonego przedmiotu przekształca się w drugi (obok publiczności) podmiot. W wyniku tego procesu dychotomiczna relacja podmiot–przedmiot zmienia się w dynamiczną współzależność, w której coraz trudniej wyraźnie oznaczyć pozycje podmiotu i przedmiotu oraz jednoznacznie je od siebie odróżnić<sup>37</sup>. Wystawy przybierające kształt interaktywnych spektakli świadomie kształtują środowisko muzealne tak, by zrezygnować z podziałów na aktywnego nadawcę i biernego odbiorcę, a w zamian stworzyć aktywny proces interpretacyjny. Chodzi również o umożliwienie odbiorcy doświadczenia immersji.

Kiedy w połowie lat dziewięćdziesiątych XX w. John C. Stickler pisał o nowych technologiach pozwalających na doświadczenie immersji w muzeach, wymieniał jedynie ogrody zoologiczne i botaniczne, gdyż tam najłatwiej było wykreować całościowe środowisko: razem z charakterystycznym np. dla dżungli

<sup>33</sup> B. Kirshenblatt-Gimblett, „The museum as catalyst”..., s. 8.

<sup>34</sup> *Ibidem*, s. 11.

<sup>35</sup> E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, Warszawa 2000, s. 47–105; G. Debord, *Spoleczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, Warszawa 2006, s. 33–34.

<sup>36</sup> Baz Kershaw formułuje koncepcję społeczeństwa performatywnego (*performative society*): „W sferze publicznej rodzą się przestrzenie teatralizowanej konsumpcji – centra handlowe. Parki tematyczne, galerie sztuki, muzea oferują teatralnie zaaranżowane spektakle wiedzy. Nie inaczej rzecz wygląda w sferze prywatnego doświadczenia, gdzie [...] współczesny design przemienił nasze domy w scenografie, moda zamieniła nasze ubrania w kostiumy, turystyka pozwoliła traktować podróż jako zmianę scen” (zob. B. Kershaw, *Dramas of the Performative Society. Theatre at the End of Its Tether*, „The New Theatre Quarterly” 2001, nr 17, cyt. za: A. Skórzyńska, *Teatr/media/ społeczeństwo. Teatralizacja jako kategoria opisu oraz strategia komunikacyjna społeczeństwa medialnego*, „Kultura Współczesna” 2003, nr 1–2, s. 120–121).

<sup>37</sup> E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, Kraków 2008, s. 20–21.

mikroklimatem, zapachami i dźwiękami<sup>38</sup>. Imersja może być oczywiście wywoływana przez czynniki technologiczne, jest wtedy zanurzeniem zmysłowym, rozumianym jako technika kreująca rzeczywistość wirtualną poprzez bezpośrednie stymulowanie systemu nerwowego przy użyciu urządzeń pozwalających na przekazywanie wizualnych i dźwiękowych danych czy bodźców dotykowych. Można jednak mówić o imersji z perspektywy psychologicznej, wtedy zakładamy, że jest to szczególny rodzaj doznania niezależny od rozwoju technologicznego<sup>39</sup>. Stan imersji występuje wtedy, gdy cała koncentracja (wszystkie mechanizmy poznawcze) danej osoby skupione są na reprezentacji (określanej jako poziom  $x_2$ ), przy całkowitym ignorowaniu codziennej rzeczywistości (poziom  $x_1$ ). Granice między poziomami ustala się metaforycznie jako „wizytę” (powrót z  $x_2$  do  $x_1$  jest w każdej chwili możliwy)<sup>40</sup>. Innymi słowy chodzi o maksymalne zmniejszenie dystansu między wyobrażeniową pozycją widza a czasem i przestrzenią reprezentowanych wydarzeń<sup>41</sup>. Kwestią najistotniejszą jest zatem stworzenie takiej reprezentacji, aby u widza rozwinęło się wrażenie pojawienia się na scenie przedstawianych wydarzeń, swoiste przeniesienie się w czasie i przestrzeni (imersja czasowo-przestrzenna) lub całe spektrum relacji emocjonalnych świadczących o uczestnictwie w życiu mentalnym reprezentowanych postaci (imersja psychologiczna)<sup>42</sup>. W celu wywołania doświadczenia imersji reprezentacja (w tym przypadku ekspozycja muzealna) musi mieć cechy świata, a świat, jak zaznacza Michael Heim, nie jest zbiorem fragmentów, lecz otaczającym nas środowiskiem odbieranym jako koherentna całość. Nie składa się po prostu z grupy obiektów, lecz z obiektów będących w użyciu, funkcjonujących i wchodzących ze sobą w rozmaite relacje<sup>43</sup>.

Teatralizacja przestrzeni ekspozycyjnej pozwala na zupełnie nowy kontakt z przeszłością niż czytanie zobiektywizowanej narracji historycznej lub oglądanie (równie zobiektywizowanej) tradycyjnej ekspozycji muzealnej, czyli obiektów wraz z podpisami i dokumentami w szklanych gablotach. Zgodnie z twierdzeniem Freddiego Rokema teatralne przedstawienie wydarzeń historycznych to estetyczna adaptacja wydarzeń, o których wiemy, że się kiedyś wydarzyły. Mamy tu zatem do czynienia z rodzajem powtórnego odtworzenia (*re-doing*) czegoś, co w przeszłości już się odbyło, wykreowania wtórnego wyjaśnienia bądź przedstawienia (*secondary elaboration*) wydarzenia historycznego<sup>44</sup>. Aktor odgrywający postać historyczną staje się w pewnym sensie świadkiem wydarzenia. Jako świa-

<sup>38</sup> J.C. Stickler, *Total immersion. New technology creates new experiences*, „Museum International” 1995, nr 185, 1995, s. 36–40.

<sup>39</sup> K. Prajzner, *Agent w tekście. Imersja i interaktywność we współczesnej teorii narracji* [w:] *Nowa audiowizualność – nowy paradygmat kultury?*, red. E. Wilk, I. Kolańska-Pasterczyk, Kraków 2008, s. 242.

<sup>40</sup> J. Murray, *Hamlet on the Holodeck. The Future of Narrative in Cyberspace*, New York 1997, s. 110, podają za: *ibidem*, s. 249.

<sup>41</sup> M.L. Ryan, *Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, Baltimore–London 2001, s. 130.

<sup>42</sup> O imersjach czasowo-przestrzennej i psychologicznej wywoływanych poprzez narracje pisane zob. *ibidem*, s. 122–157.

<sup>43</sup> M. Heim, *Virtual Realism*, New York 1993, s. 90–91, cyt. za M.L. Ryan, *Narrative as Virtual Reality...*, s. 91.

<sup>44</sup> F. Rokem, *Performing History. Theatrical Representation of the Past In Contemporary Theatre*, Iowa City 2000, s. 6.

dek nie musi dążyć do całkowitej obiektywności czy neutralności, ma jedynie ułatwić widzom-observatorom zrozumienie procesów historycznych. Jednym z głównych celów teatralnego przedstawienia historycznego jest również umożliwienie publiczności spojrzenia na przeszłość w nowy, całkiem odmienny sposób<sup>45</sup>. Widzowie nie siedzą na widowni, tylko znajdują się w centrum wydarzeń, na scenie. Uczestnictwo w tak odtwarzanym świecie nie oznacza, że to, co publiczność widzi (oczyrna wyobraźni), jest przez nią uznawane za wydarzenie jako takie, za przeszłość taką, jaką naprawdę była, choć zapewne niektórym osobom może się tak wydawać. Wcielając się w rolę drugoplanowych aktorów przedstawienia, patrzący zamieniają się w świadków zdarzenia odgrywanego, a nie wydarzenia z przeszłości. Widz pojawia się w architektoniczno-teatralnej przestrzeni i jak w dramacie wchodzi w rolę (w tym przypadku aktora-świadka), która angażuje go emocjonalnie.

Rezygnacja z ekspozycji historycznych w postaci linearnej, dydaktycznej narracji wspieranej wybranymi przez kuratora obiektami niesie ze sobą pewne niebezpieczeństwa. Koherentna, uporządkowana wystawa muzealna, według niektórych badaczy, służy kreowaniu solidnych fundamentów i przyciąga uwagę, gdyż daje poczucie bezpieczeństwa w czasach ciągłych zmian, niestabilności, co jest szczególnie atrakcyjne w momencie postmodernistycznej kompresji czasu i przestrzeni, powodującej erozję poczucia przynależności do miejsca<sup>46</sup>. W zamian za utratę poczucia bezpieczeństwa przed publicznością otwierają się jednak nowe możliwości. Doświadczenie wizualne staje się początkiem uruchamiającym wiele nowych wrażeń i idei, a przestrzeń muzeum – coraz bardziej przestrzenią potencjalną, zaproszeniem do wykreowania własnego doświadczenia wynikającego z przebywania w nim i kontaktu z przeszłością. Widz nie jest już obserwatorem oddzielnym od tego, co się dzieje, nie ogląda z boku, wręcz przeciwnie – jest zanurzony w sieci wystawionych obiektów. Widzowie i ich potencjalnie odmienne percepcje zostali wzięci pod uwagę i stali się częścią ekspozycji, co jednocześnie stawia ich przed wyzwaniem wyrażenia swoich osądów i emocji.

Jak te wszystkie reguły realizują się w polskiej rzeczywistości? Na razie mamy jedynie dwa muzea historyczne, które określa się terminem nowe lub nowoczesne. Są to otwarte w 2004 r. Muzeum Powstania Warszawskiego w Warszawie i wystawa *Kraków – czas okupacji 1939–1945* utworzona w 2010 r. w budynku administracyjnym dawnej Niemieckiej Fabryki Naczyń Emaliowanych Oskara Schindlera<sup>47</sup> jako część Muzeum Historycznego Miasta Krakowa. Obie ekspozycje stosują opisane wyżej strategie wystawiennicze, wzorując się na istniejących już muzeach zachodnich (głównie Muzeum Holokaustu w Waszyngtonie).

Muzeum Powstania Warszawskiego, mimo zaawansowania technologicznego i dużej pomysłowości w przyciąganiu uwagi młodzieży (to właśnie młodzi ludzie stanowią dla muzeum grupę docelową), w swojej wymowie jest bardzo tradycyjne – przedstawia opowieść heroiczną, romantyczną, z rysem mesjanistycznym

<sup>45</sup> *Ibidem*, s. 9.

<sup>46</sup> K. Walsh, *The Representation of the Past. Museums and heritage in the post-modern world*, London–New York 1992, s. 91.

<sup>47</sup> Twórcy ekspozycji przypominają o pierwotnym przeznaczeniu budynku przez pojawiające się od czasu do czasu (poczynając od hallu wejściowego) elementy, takie jak: miski emaliowane, maszyny czy stemplownice.

i uwzniośla cierpienie. Powstanie jest w nim pokazane w wymiarze transcendentnym jako walka dobra ze złem. Ekspozycja wartościuje pozytywnie śmierć ponoszoną w imię wyższych wartości. Muzeum podkreśla wagę walki o wolność i honor, wojnę przedstawia głównie w kategoriach chwały narodowej, co jest zgodne z dziewiętnastowiecznym wyobrażeniem patriotyzmu w kontekście walk narodowowyzwoleńczych. Ta swoista pedagogika cierpienia nie ma nic wspólnego z nowoczesną wizją historii, podejmującą wysiłek pokazania wydarzeń historycznych z różnych (czasem kontrowersyjnych) perspektyw i akcentującą wielość interpretacji. Należy jednak pamiętać, że anachroniczne treści nabierają nowych znaczeń, kiedy są przedstawiane w atrakcyjny wizualnie i nowoczesny sposób. Rozwiązania technologiczne nie pozostają bez wpływu na reprezentację, a warszawska ekspozycja stanowi doskonały przykład tego, jak bardzo nienaturalnym medium jest instytucja muzeum.

Wystawę *Kraków – czas okupacji 1939–1945* z kilku względów uważam za bardziej udaną. Kuratorzy nie wychodzili, jak się wydaje, z założenia, że w przedstawianej opowieści zawarte są elementy dydaktyczne i umoralniające. Bardziej niż o dyrektywy pedagogiczne chodzi tu o zaangażowanie emocji i pamięć o przeszłych wydarzeniach. Wystawa jest głównie symulacją, ale bez pretensji do stworzenia obiektywnej reprezentacji przeszłej rzeczywistości, co pozwala uniknąć epatowania okrucieństwem i drastycznymi scenami. Nie jest też uzależniona od obecności (i ilości) autentycznych obiektów ani na nich skoncentrowana. Daje to możliwość skupienia się na opowieści o mieście, zamiast gromadzenia licznych artefaktów i dokumentów, które przytłaczają ekspozycję (i widzów) swą ilością<sup>48</sup>.

Pozostałe muzea (Muzeum Historii Żydów Polskich, Muzeum Historii Polski, Muzeum II Wojny Światowej) są dopiero w trakcie realizacji, z samych jednak nazw wynika, że są to projekty, które będą chciały opowiedzieć wielką narrację, czyli w pewnej mierze pozostaną tradycyjne. Niezależnie od wykorzystanych środków i technologicznego zaawansowania spotka je zapewne krytyka związana chociażby z takim czy innym doбором tematów uznanych za godne reprezentacji. Technologicznie nowoczesne rozwiązania nie są gwarantem nowoczesności całej ekspozycji, mogą równie dobrze umacniać znane i zakorzenione w tradycji wizje przeszłości, ukrywać zaangażowanie ideologiczne czy wykorzystywać stare metafory. Pamiętać również należy, że zmiany w technologii współczesnej są tak szybkie, iż wiele obecnie nowoczesnych (i bardzo kosztownych) projektów może już w chwili otwarcia muzeum zostać uznanych za przestarzałe. Na wnikliwe oceny przyjdzie jednak czas po udostępnieniu ekspozycji publiczności.

Odpowiedź na pytanie o czynniki składające się na udaną ekspozycję historyczną jest trudna. Wydaje się, że pracownicy muzealni powinni obecnie zadawać sobie całkiem nowe pytania, dotyczące nie tylko tego, które wydarzenia przedstawić i jak to zrobić, by wiedza wydawała się obiektywna i naukowo uprawniona, ale tego – kto jest właścicielem przeszłości, kogo dana narracja obejmie, kogo wykluczy, czyje wspomnienia uprzywilejuje, czyje pominie etc. Ważny jest również namysł nad sposobem połączenia indywidualnych pamięci z ogólną wizją historyczną. Warto pokazać wydarzenia z różnych perspektyw, włączyć do

<sup>48</sup> Więcej na temat krakowskiej ekspozycji piszę w książce *Historia w muzeach...*, s. 193–200.

ekspozycji głosy osób niebranych wcześniej pod uwagę. Próby przekazania jak największej ilości informacji wydają mi się z góry skazane na porażkę (muzea to nie archiwa ani sale wykładowe), selekcje informacji warto przeprowadzać zgodnie z misją i z góry wytyczonym celem muzeum. Rozwiązania technologiczne powinny być środkiem, a nie celem ekspozycji, użyte w nadmiarze mogą przytłaczać, odciągać uwagę od tematu i (o czym często się zapomina) wykluczać osoby nieumiejące korzystać np. z licznych terminali komputerowych.

Szereg opozycyjnych kategorii (kultura a komercja, historia a dziedzictwo, badania naukowe a schlebianie gustom szerokiej publiczności, edukacja a rozrywka), wobec których stawia się współcześnie instytucje muzealne, zmuszając je do dokonywania wyborów i samookreślenia, zdaje się zbyt schematyczny i nie oddaje wielowymiarowości oraz złożoności zagadnienia. Utrata tradycyjnego kulturowego autorytetu nie musi być postrzegana jako wyrzeczenie się profesjonalizmu i szacunku dla autentyczności obiektu. Wręcz przeciwnie, może otwierać przed publicznością nowe możliwości zgodne z kontekstem demokracji partycypacyjnej: spontanicznego zaangażowania, uczestnictwa w dyskusji, współkreowania ekspozycji i oddolnej aktywności. Przypadek muzeów historycznych jest tu szczególnie wymowny. Dla wielu kuratorów wierność historyczna i zachowanie szczegółów dla potomności są wciąż sprawą największej wagi. Kładą oni nacisk na odpowiedniość relacji między obiektem, kontekstem i wystawą, gwarantowanej poszanowaniem historycznej prawdy potwierdzonej badaniami naukowymi. Nie oznacza to jednak odrzucenia nowoczesnych metod prezentacji i eksperymentów w zakresie koncepcji wystawienniczych.

**Słowa kluczowe:** muzeum historyczne, reprezentacja, spektakl, edukacja, rozrywka

### *Exhibiting the past or history in new museums*

*The article is an attempt to respond to the issue of what are the reasons for the changes in the institution of a historical museum in the context of modern cultural transformation. It reveals new perspectives, which are being opened for exhibition creators, and challenges resulting from new interpretation strategies. Museums (and histories created in them) are one of the ways, in which a human being refers to issues and ideas which concern himself and his past. Exhibitions not so much explain the past realities as they rather describe them in the context of their contemporary social and political conditions. The present interest in historical museums (both in Poland and in the world), reflected in numerous publications, conferences and research projects is an effect of museums trying to adapt to new situations and cope with conditions unlike those which accompanied their creation as public institutions. As institutional symbolic tokens of cities and regions, museums have new tasks to improve their image and to attract tourists; they become symbols of cultural revitalisation and representatives of the so called "soft" economy and new urbanisation. It has an impact on exhibition strategies and profiles in which new tendencies towards entertainment, performance*

*and show are highlighted. It seems that we are now witnesses to the emergence of a new generation of historical museums (dubbed “new museums”) which are governed by different rules of representing the past and communicating with the audience than before.*

**Keywords:** historical museum, representation, spectacle, education, entertainment