

Aleksandra Janus

**Historia przedstawiona/historia doświadczona.
Modele muzealnej narracji a edukacja historyczna**

Opiekun naukowy: prof. dr hab. Dariusz Czaja

Uniwersytet Jagielloński

Wydział Historyczny

Wprowadzenie	4
I. Historia doświadczenia, doświadczenie historii	16
Doświadczenie. Wokół najbardziej zwodniczego słowa w filozofii	16
Doświadczenie historyczne	22
Problem reprezentacji	28
II. Muzeum: w służbie akumulacji przeszłości	40
Muzeum i reprezentacje historii	51
W stronę zwiedzających	56
Badania doświadczenia muzealnego	65
III. Muzeum i reprezentacje historii	73
Zakres badań	73
Wybrane placówki muzealne	79
Między białym sześcianem a czarnym pudełkiem	88
Narzędzia i metody badawcze	92
IV. Zwiedzający	99
Kto przychodzi do muzeum i po co?	99
Motywacje stojące za decyzją o udziale w badaniu	101
Strefa kontaktu oraz granice przyjmowanych ról	102
Eksperci i pasjonaci	106
Dumni lokalsi w funkcji przewodników	110
Świadomi i odpowiedzialni rodzice	111
Krytycy i sceptycy	115
Motywacje zwiedzających i segmentacja publiczności	122
Uczyć się (z) historii	125

V. Przestrzeń	130
Czym jest „nowoczesne” muzeum?	131
Autentyczność chłodna i gorąca	137
Fakty i rzeczy	140
Żywa biblioteka	145
Doświadczenie	148
Jak powinno wyglądać muzeum historyczne?	151
Muzeum Powstania Warszawskiego: jedyne takie muzeum	152
Reinefarth w Warszawie: czarno na białym	156
Skąd się wzięła ciemność w muzeum?	163
VI. Doświadczenie	168
Sucha wiedza / żywe muzeum	168
Oni tam, wtedy / Ja tu, teraz	170
Siła afektu	174
Odległość od przeszłości	186
Trudne wystawy, łatwe emocje?	190
Podsumowanie: lekcje w teatrze historii	197
Bibliografia	208
Aneks	220

Wprowadzenie

W powstałej na początku lat dwutysięcznych ekranizacji powieści Jonathana Safrana Foera *Wszystko jest iluminacją*¹ główny bohater – trafiwszy do celu swojej podróży – zamiast rodzinnego miasteczka odnajduje jedynie samotny dom, zamieszkały przez jedną zaledwie osobę. Na pytanie o miejsce znane bohaterowi z rodzinnych opowieści, staruszka wskazuje na stosy tekturowych pudełek piętrzące się we wnętrzu jej domu, odpowiadając: *To jest Trachimbrod*. Miejsce, którego szukał bohater powieści Foera okazuje się być już tylko osobliwą kolekcją pamiątek, archiwum w wersji DIY, domowym pomnikiem i prywatnym muzeum, strzeżonym przez jego samotną właścicielkę, kustoszkę i zarazem jedyną publiczność. Przywołuję tę scenę, ponieważ skupia ona w sobie wiele wątków i problemów, które poruszone zostaną w tej pracy.

*

W tekście otwierającym numer „Res Publici Nowej” z roku 2001, poświęcony pamięci i historii, Marcin Król pisze: *[p]rzez lata, ba, przez dziesięciolecia, co najmniej od czasów romantyzmu, żyliśmy opętani historią i posługiwaliśmy się pamięcią dla dobrych, a także dla nieuczynnych celów. Nadeszły czasy niepodległości i historia przestała mieć znaczenie*². Przestała mieć znaczenie zaledwie pozornie – jej spektakularny powrót w samo centrum debaty publicznej nastąpił, zdaniem Króla, wraz z „wybuchem” sprawy Jedwabnego. Sprawy, która nie tylko zmusza do spojrzenia w przeszłość – ku Jedwabnemu, ale i innym podobnym wsiom i miasteczkom³ – ale także – jak twierdzi Król – zastanowienia się, w jaki sposób można *oczyścić pole do budowania wspólnoty pamięci*⁴. *Kwestia pamięci* – czytamy w ostatnim akapicie

¹ *Wszystko jest iluminacją*, reż. L. Schreiber, 2005, na podstawie: J. S. Foer, *Wszystko jest iluminacją*, Wydawnictwo WAB, Warszawa 2003.

² M. Król, *Pamięć i historia*, „Res Publica Nowa”, nr 7 (154) / 2001, s. 5.

³ Temat innych miasteczek podejmie w drugiej dekadzie lat dwutysięcznych między innymi Centrum Badań nad Zagładą Żydów w swojej dwutomowej publikacji *Dalej jest noc. Losy Żydów w wybranych powiatach okupowanej Polski*, red. B. Engelking, T. Frydel, J. Grabowski, D. Libionka, D. Swałtek-Niewińska, K. Panz, J-Ch. Szurek, Stowarzyszenie Centrum Badań nad Zagładą Żydów, Warszawa 2018, a także Mirosław Tryczyk w swojej książce *Miasta śmierci. Sąsiedzkie pogromy Żydów*, Wydawnictwo RM, Warszawa 2015.

⁴ M. Król, dz.cyt.

jego tekstu – *jest tak pasjonująca nie tylko dlatego, że poszczególne narody i poszczególne społeczeństwa muszą się z nią uporać, ale także dlatego, że rekonstrukcja i odbudowa świadomości społecznej, wielkie debaty na temat samych siebie stały się istotne w czasach, w których na pozór powinniśmy przejmować się zupełnie czym innym: globalizacją, uniwersalizmem liberalizmu, nowymi formami suwerenności państwa czy zjawiskiem pluralizmu kulturowego*⁵. Na pozór, bo istnieje równie długa lista powodów, dla których to właśnie poczynając od drugiej połowy XX wieku – a w Polsce, ze względów politycznych, raczej poczynając od przełomu wieków – obserwować zaczęliśmy nadejście „czasu pamięci”, by odwołać się do klasycznej frazy Pierre'a Nory.

Nora sugeruje, że ów czas pamięci, który jego zdaniem możemy nazywać również „erą upamiętniania”, ma swoje uzasadnienie w dwóch zjawiskach: jednym przynależącym do sfery czasowości, drugim – sfery zjawisk społecznych⁶. Pierwsze wiąże się z przyspieszeniem historii, które w efekcie prowadzi do rozkwitu różnych form akumulacji przeszłości. Drugie wiąże się z demokratyzacją historii oraz znaczącemu odwróceniu sposobów, w jakich myślimy o historii, pamięci i tożsamości. Jak zauważa Nora, o ile historia była domeną ekspertów i władzy oraz przynależała raczej zbiorowości niż jednostkom, pamięć była jednostkowa i prywatna. Niegdyś, twierdzi Nora, jednostki miały pamięć, zbiorowości – historię. Wraz z pojawieniem się idei pamięci zbiorowej, również tożsamość przekształciła się z pojęcia jednostkowego w zbiorowe. Pamięć i tożsamość zbiorowa zaś, ściśle ze sobą powiązane, wyznaczają *nowy porządek dynamiki historycznej i społecznej*⁷.

Wskutek tej „rewolty pamięci”, którą Nora omawia przede wszystkim na przykładzie rodzimej Francji, redefinicji uległa rola i pozycja historyka, który wywłaszczony został z przynależnego mu niegdyś monopolu na interpretowanie przeszłości. Jednocześnie nastąpiła intensyfikacja *użytków czynionych z przeszłości, użytków politycznych, użytków turystycznych, użytków handlowych*⁸. Użytki te będą stanowiły istotny kontekst dla tej pracy, która dotyczy specyfiki użytkowania przeszłości w ramach tego, co definiuje się jako przemysł dziedzictwa.

⁵ Tamże.

⁶ P. Nora, *Czas pamięci*, „Res Publica Nowa”, 2001, nr 7, s. 39.

⁷ Tamże, s. 42.

⁸ Tamże, s. 43.

Przeszłość może być jednak obecna w terażniejszości lub dokonywać swoistej inwazji na tę terażniejszość, zaskakując i szokując, zmuszając do spojrzenia wstecz - jak to opisywał Król odwołując się do sprawy Jedwabnego. O dominantach w polskiej kulturze pamięci w XXI wieku pisała w swojej książce Maria Kobielska, wskazując na mechanizmy wysuwania się na pierwszy plan pewnych wydarzeń z przeszłości⁹. Skutkiem demokratyzacji pamięci jest również emancypacja tożsamości i pamięci grupowych, powrót tego, co znajdowało się na marginesie oficjalnej „pamięci narodowej” lub było zepchnięte w sferę milczenia. Każda zbiorowość posiadająca oficjalną, heroiczną wersję własnej historii, musi posiadać także jej mroczny rewers. Każda zbiorowość posiada także taką przeszłość, która uparcie powraca. Jak pisze Hayden White: (...) *Trzecia Rzesza dla Niemców, rząd Vichy dla Francuzów, Szoah dla Żydów (...), czy wreszcie, „niemożliwy do nazwania” wiek dwudziesty dla nas wszystkich – są to przykłady tak zwanej przeszłości, która „nie chce odejść” (...)*¹⁰.

Sharon MacDonald, analizując współczesne próby zagospodarowania terenu niegdyśszych zjazdów NSDAP w Norymberdze – jako materialnych pozostałości niechlubnej i wypieranej przeszłości – zaproponowała termin „trudne dziedzictwo” dla określenia takich materialnych i niematerialnych pozostałości przeszłości, resztek, które nie dają się łatwo wykorzystać jako punkt odniesienia dla budowania współczesnej tożsamości grup zamieszkujących obszary naznaczone konfliktową historią. MacDonald podkreśla, że są one w szczególny sposób obecne w topografii Europy Środkowej i Wschodniej – tego obszaru, którego granice wykreślił Timothy Snyder, definiując „skrwawione ziemie”: rejon zbrodniczego wpływu dwóch totalitaryzmów, na których w latach 30. i 40. Hitler i Stalin zabili w sumie kilkanaście milionów ludzi. *Trudne dziedzictwo* – jak pisze Roma Sendyka odwołując się do koncepcji MacDonald – *jest na widoku, a jednak nie jest całkiem widoczne. Jest świadectwem przeszłości, której powrót może zniszczyć możliwość pozytywnej samoidentyfikacji, naruszyć podwaliny tożsamości grupy, która zamieszkuje dany obszar*¹¹.

⁹ Dla Kobielskiej są to: zbrodnia katyńska, powstanie warszawskie i stan wojenny, zob. M. Kobielska, *Polska kultura pamięci w XXI wieku: dominanty. Zbrodnia katyńska, powstanie warszawskie i stan wojenny*, IBL PAN, Warszawa 2016.

¹⁰ H. White, *Kosmos, chaos i następstwo w przedstawieniu historiologicznym*, [w:] *Pamięć, etyka i historia*, red. E. Domańska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2006, s. 87.

¹¹ R. Sendyka, *Co widać z góry. Inne miasto i jego trudne dziedzictwo*, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej”, tekst dostępny: <http://www.widok.ibl.waw.pl/index.php/one/article/view/144/197> (data dostępu: 12.10.2017).

Znaczenie społecznego pamiętania postrzegamy zazwyczaj jako kluczowe dla budowania tożsamości wspólnoty, jednak jest ono równocześnie nieodłącznie powiązane z zapominaniem oraz zależne od konkretnych „interesów” teraźniejszości. Zwraca na to uwagę David Lowenthal, podkreślając, że dokonujemy wyborów, destylujemy, zniekształcamy i przekształcamy przeszłość, akomodując to, co zapamiętane do potrzeb współczesności. Podstawową funkcją pamięci nie jest więc przechowywanie / zachowywanie przeszłości, ale adaptowanie jej w taki sposób, by mogła nam pomóc budować i kształtować teraźniejszość¹². Pamiętanie posiada także zarówno swoją infrastrukturę, jak i swoją historię.

Analizując współczesne schematy i strategie obchodzenia się z przeszłością i doświadczania jej, Sharon Macdonald zauważa, że Europa – nazywana przez nią „krajem”, a zarazem „krajami pamięci” – wypracowała wyróżniające się sposoby obcowania z przeszłością i „czynienia jej obecną”, które z jednej strony stanowią pewien specyficzny, właściwy temu rejonowi geograficznemu „kompleks pamięci” [ang. *memory complex*] (dlatego jest ona wyróżniającą się „krajem pamięci”, o której mówi w liczbie pojedynczej), z drugiej zaś – ten europejski kompleks pamięci posiada także swoje znaczące wariacje i warianty w różnych częściach kontynentu (dlatego jednocześnie decyduje się ona mówić o Europie jako „krajach pamięci” w liczbie mnogiej).

Macdonald zwraca także uwagę na sam „fenomen pamięci”, wyliczając różne określenia jakimi próbuje przyszpilić i uchwycić proces, na który zwracają uwagę także inni badacze, między innymi Paul Williams i David Lowenthal, poszukując uzasadnienia dla radykalnego wzrostu zainteresowania przeszłością i dziedzictwem oraz pędem do upamiętniania pewnych – wyselekcjonowanych – fragmentów przeszłości. „Gorączka upamiętniania”, „epidemia pamiętania” czy „*memory boom*” to tylko niektóre spośród wymienionych przez Macdonald prób nazwania i scharakteryzowania fenomenu powszechnego zainteresowania przeszłością, znajdującego wyraz w praktykach jej zachowywania i upamiętnienia. Jakkolwiek w perspektywie globalnej (taką przyjmuje w swoim studium między innymi Paul Williams) proces ten dotyczy upamiętniania rozmaitych zbrodni dokonanych w różnych częściach świata – od Chin i Tajwanu, przez Europę Wschodnią, Bałkany, Afrykę, aż po Chile (a pewnie wymienić można byłoby znacznie więcej) – o tyle w zamieszkiwanej przez nas krainie pamięci, zdecydowana większość praktyk upamiętniania koncentruje się na wydarzeniu, które okazało się

¹² D. Lowenthal, *The Past is a Foreign Country*, Cambridge University Press, Cambridge 1985, s. 210.

być bezprecedensowym doświadczeniem mieszkańców tej części Europy – II wojnie światowej i Zagładzie Żydów europejskich. Materialne resztki i pozostałości tamtego doświadczenia na zawsze zmieniły krajobraz, w którym żyjemy – nie tylko poprzez to, co po nich zostało, ale też ze względu na to, co zniknęło, tworząc wyrwy w otaczającej nas przestrzeni lub na zawsze naznaczając ją ciężarem tamtego wydarzenia. W tym sensie, ślady tamtych doświadczeń – te fizyczne i materialne – jak i te, których dopatrzeć się możemy przede wszystkim w dziwnym zniekształceniu przestrzeni i jej zagadkowych nieciągłościach – sprawiają, że składają się one na świat obok: świat, którego możemy nie zauważać, nie rozumieć, który możemy omijać – który jednak niezmiennie i uparcie trwa w bezpośredniej bliskości naszego najbardziej aktualnego i teraźniejszego życia. Strategie upamiętniania wydają się stanowić próbę uporania się z nachalną obecnością tego świata z przeszłości – próbę oswojenia go, np. poprzez jego celebrowanie, a często także neutralizowanie, poprzez umiejętne rozkładanie akcentów.

Procesy te, co podkreśla MacDonald, w zamieszkiwanej przez nas krainie pamięci mają nie tylko odmienną, niż gdzie indziej dynamikę. Charakterystyczne dla niej są również pewne przemieszczenia – w tym przemieszczenia geograficzne, wyznaczone odległościami, jakie dzielą od siebie miejsca zamieszkiwane przez tych, którzy połączeni mogliby zostać wspólną pamięcią. Kiedy bowiem mówimy o dziedzictwie, znaczące wydaje się również pytanie o to, kto jest jego spadkobiercą? Kto dziedziczy pewną przeszłość i komu wobec tego może ona zagrażać? I co dzieje się wówczas, gdy materialne ślady naznaczają przestrzeń, której spadkobiercami są zarówno ci, którzy ją aktualnie zamieszkują, jak i tacy, którzy znajdują się od niej daleko, jednak niewątpliwie tę wspólną przestrzeń współdziedziczą?¹³ Ponadto równie znaczące wydaje się także pytanie o to, jakie znaczenie w budowaniu takiego poczucia przynależności do pewnej historii, które prowadzić może do poczucia identyfikacji i współ-

¹³ Często te różne grupy łączy „uwikłanie” we wspólną przeszłość, o czym mówiłam – odwołując się do terminu Michaela Rothberga „podmiot uwikłany” oraz Eriki Lehrer, która proponuje także termin „implicated communities”, które tłumaczę jako „wspólnoty uwikłania” – podczas konferencji „Sites of Violence and Their Communities: Critical Memory Studies in the Post-Human Era” (Kraków, 23-25 września 2019) w swoim wystąpieniu na temat pamięci wernakularnej polskich społeczności lokalnych odnoszącej się do nieupamiętnionych grzebalisk żydowskich ofiar Zagłady, zob. *O niemożliwości niewikłania i historycznej ignorancji Michael Rothberg w rozmowie z Katarzyną Bojarską*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej”, Nr 18/2016, tekst dostępny: <http://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2017/historie-fantomowe/o-niemozliwosci-niewiklania-i-historycznej-ignorancji> (dostęp: 13.10.2019), M. Rothberg, *The Implicated Subject: Beyond Victims and Perpetrators*, Stanford University Press, Palo Alto 2019, Erica Lehrer, *Material Kin: 'Communities of implication' in post-colonial, post-Holocaust Polish ethnographic collections*, [w]: *Across Anthropology: Convergences through Museums, Colonial Legacies, and the Curatorial*, red. Margareta von Oswald, Jonas Tinius, Leuven University Press, Leuven 2020.

odpowiedzialności, ma rozrastająca się nieustannie infrastruktura pamięci, która często sama w sobie stanowi obszar skonfliktowanych narracji i wypierających się dyskursów. Tablice, pomniki, muzea i miejsca pamięci poprzez znakowanie przestrzeni mają stanowić narzędzie podtrzymywania pamięci, choć – jak twierdzą niektórzy – są raczej znakiem domknięcia pewnej przeszłości w jej memorialnej reprezentacji. Same w sobie sprawiają także – na co zwraca uwagę w swojej książce Elżbieta Janicka – że przestrzeń, w tym zwłaszcza przestrzeń miejsca, może stać się poligonem pamięci: obszarem konkurujących ze sobą dyskursów, konfliktowych narracji, obrastających stopniowo infrastrukturą pamięci: małą i dużą architekturą markującą miejsca i wydarzenia wysunięte na pierwszy plan z tła przeszłości – oznaczone tablicą, pomnikiem, miejscem pamięci, muzeum.

Polska stanowi pod tym względem również odrębną „krajną pamięci”, w której zarówno fenomen „epidemii upamiętniania”, jak i spory o historię, przebiegały według szczególnej, głęboko osadzonej w lokalnym kontekście dynamiki. Przeszłość w teraźniejszości – zapożyczam tę frazę z tytułu książki Roberta Traby poświęconej polskim sporom o historię¹⁴ – dawała o sobie znać nie tylko poprzez rozrastającą się intensywnie infrastrukturę pamięci, ale także – a może przede wszystkim – poprzez liczne, toczone po 1989 roku debaty, pośród których szczególne miejsce zajęły bez wątpienia te skoncentrowane wokół kwestii zaangażowania Polaków w Zagładę. Zarówno spór o Jedwabne, jak i dyskusje wywołane publikacją kolejnych książek Jana Tomasza Grossa, a także liczne – odbijające się szerszym lub węższym echem – głosy artystów (by wspomnieć chociażby projekt Wojciecha Wilczyka *Niewinne oko nie istnieje*, a także zrealizowany wspólnie z Elżbietą Janicką projekt *Inne miasto* oraz tej ostatniej praca zatytułowana *Festung Warschau*, działania Rafała Betlejewskiego, filmy Yael Bartany oraz Wilhelma i Anki Sasnali, twórczość Mirosława Bałki) oraz teoretyków i filozofów (za przykład niech posłużą dwie książki opublikowane w roku prowadzenia badań: *Prześlona rewolucja. Ćwiczenie z logiki historycznej* Andrzeja Ledera oraz *Polski teatr Zagłady* Grzegorza Nizołka) czy wreszcie intensywna obecność obrazów II wojny światowej w kulturze popularnej (od kolekcji Roberta Kupisza inspirowanej Powstaniem Warszawskim przez *Pokłosie* i *Kuriera* w reżyserii Władysława Pasikowskiego oraz *Miasto 44* Jana Komasy po popularyzację sklepów z odzieżą patriotyczną), wydają się świadczyć o tym, że „trudne

¹⁴ R. Traba, *Przeszłość w teraźniejszości. Polskie spory o historię na początku XXI wieku*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2009.

dziedzictwo” II wojny światowej wciąż stanowi bardzo istotny – i budzący liczne kontrowersje – element polskiej wyobraźni zbiorowej (choć wyższe zestawienie nie rości sobie żadnych pretensji do kompletności). Jednocześnie, niektóre jego fragmenty – jak na przykład powstanie warszawskie – na przestrzeni lat skutecznie przesunięte zostały w samo centrum pola polskiej pamięci kulturowej, stając się – na co zwraca uwagę Maria Kobielska – wyjątkowo atrakcyjnym elementem polskiej przeszłości¹⁵.

*

Punktem wyjścia dla projektu badawczego, z którego pochodzi omawiany w tej pracy materiał badawczy, była obserwacja, że wiele spośród powstających w Polsce w latach dwudziestych placówek muzealnych to muzea o profilu historycznym. W dwie dekady po transformacji ustrojowej staliśmy się świadkami rozkwitu instytucji, które starają się zabezpieczać, utrwaląć i kultywować pamięć o poszczególnych wycinkach historii kraju. Bez wątplenia, o czym była już mowa wcześniej, moment ten jest nieprzypadkowy. Pierwsze polskie muzeum poświęcone tematyce historycznej, które na długo wyznaczyło standardy dla innych (będąc najczęściej pozytywnym, czasem również negatywnym punktem odniesienia) zostało otwarte w 2004 roku, ponad dwie dekady po transformacji ustrojowej. Jest to znaczące, że rozkwit sektora muzealnego w Polsce rozpoczął się właśnie od Muzeum Powstania Warszawskiego. Po nim pojawiły się kolejne, z których część trafiła na karty tej pracy. W sumie na przestrzeni ostatniej dekady w Polsce otwarto i powołano do życia liczne nowe muzea, wiele spośród wcześniej istniejących poddano modernizacji, inne zaś otrzymały nowe oddziały, w których przestrzenie ekspozycyjne skonstruowane zostały według nowych wzorców, często pod wpływem tendencji i inspiracji trendami, które opisane zostały w pierwszej części tej pracy. Twórcy wspomnianego już Muzeum Powstania Warszawskiego sami wskazują na źródła swoich inspiracji, odwołując się wprost do Holocaust Memorial Museum w Waszyngtonie i Muzeum Terroru w Budapeszcie. W ciągu dziesięciu lat działalności muzeum odwiedziło ponad 4,6 mln osób. Muzeum Powstania było także pierwszą placówką w Polsce, w której na szeroką skalę wykorzystano multimedia w celu kształtowania doświadczenia zwiedzającego.

¹⁵ M. Kobielska, *Muzeum Powstania Warszawskiego: polityka pamięci i powstańcze afekty*, [w:] *Pamięć i afekty*, red. Z. Budrewicz, R. Sendyka, R. Nycz, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 2014.

Dlatego też datę jego otwarcia traktuję także jako ważny punkt rozpoczynający nowy rozdział w rozwoju polskiego muzealnictwa oraz wyznaczający początek omawianej przeze mnie w tej pracy dekady intensywnego rozwoju lokalnej infrastruktury pamięci.

Nie ulega wątpliwości, że we wspomnianym już kontekście historycznym ważną rolę jaką mają do spełnienia te placówki jest wkład w kształtowanie i definiowanie tożsamości zbiorowej – czy może precyzyjniej: narodowej – Polaków. Jak dowodzą autorzy cytowani w pierwszej części tej pracy, muzea mają długą historię działania na rzecz interesów określonych wspólnot, w których zostają powołane do życia, aby czy to legitymizować władzę, czy wspierać umacnianie lokalnej i ponadlokalnej tożsamości, czy popularyzować pewien określony typ dyskursu na temat przeszłości i poprzez to kształtować teraźniejszość. Zadania jakie im wyznaczano nie ograniczały się jedynie do obowiązku edukowania kolejnych pokoleń – miały także stanowić narzędzie, przy pomocy którego członkowie społeczeństw zachodnich będą mogli udzielić sobie odpowiedzi na – nie zawsze łatwe – pytania dotyczące ich samo-identyfikacji. Jednocześnie stanowiły ważny element kształtujący lokalną kulturę historyczną. Jak zauważa Anna Ziębińska-Witek, muzea *jako swoisty rezerwuar sposobów reprezentacji zjawisk minionych, stanowią kluczowy element procesów racjonalizacji i instytucjonalizacji historii (...)*¹⁶, który – jak możemy dodać za przywołanymi już głosami – adaptuje przeszłość (a także inność, obcość, etc.) do konkretnych i aktualnych celów. Muzeum nie tylko wystawia na widok pewien konkretny temat, problem, fragment przeszłości, wyselekcjonowany spośród wielu innych (gest tego rodzaju selekcji jest niewątpliwie nieunikniony, choć kryteria i założenia stojące za określonym wyborem są niezwykle znaczące), ale także proponuje pewną określoną opowieść na ten temat. Jeśli za Mieke Bal przyjmiemy, że muzeum jest zawsze pewnym dyskursem (w znaczeniu znacznie szerszym niż to, co wprost zostaje w imieniu muzeum wypowiedziane w produkowanych przez nie tekstach), który ma swoją strukturę retoryczną, postawić możemy pytanie o sposób konstrukcji tej opowieści i – co za tym idzie – jej konsekwencje. Przywołując dylematy związane z historiografią, zapytać moglibyśmy o to, jakie są kryteria oceny takiej opowieści? Podobnie jak w dyskusjach nad tekstami tworzonymi przez historyków zastanawiać się możemy, czy kryteria te powinny być natury epistemologicznej, estetycznej czy etycznej. A jeśli chcielibyśmy oceniać taką reprezentację ze wzglę-

¹⁶ A. Ziębińska-Witek, *Historia w muzeach. Studium ekspozycji Holokaustu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2011, s. 7.

du na jej referencję, to co byłoby dla nas punktem odniesienia? Przeszłość jako taka? Przeszłość taka, jaką została opisana przez historyków? A jeśli tak, przez których?

W eseju Wiesława Juszczaaka na temat wyobraźni historycznej tak ujęty zostaje ten problem: (...) *istnieje zasadniczy przedział między historią odczuwaną przez nas, a tą, którą innym komunikujemy, która mówimy, piszemy lub po prostu myślimy już z zamiarem przekazania jej w wersji zrozumiałej. Ten przekaz, gdy zostanie odebrany, staje się znów, na moment, żywą konkretyzacją zawartego w nim wycinka dziejów – zawsze oczywiście różną od pierwotnej swej wersji, ponieważ zarówno ten, kto odtwarza przebieg wydarzeń bezpośrednio z najbliższych mu świadectw, jak i ten, kto wywołuje je w myśli na podstawie tego ich odtworzenia, wprowadza w nie element swojej osobowości, doświadczenia, swego otoczenia i epoki – żywioł tego wszystkiego, co go uformowało i wciąż formuje zarówno w wewnętrznej, jak i zewnętrznej stronie jego egzystencji*¹⁷.

Problem referencji wydaje się być w tym wypadku szczególnie kłopotliwy, choć wśród oczekiwań, jakie odbiorcy posiadają względem muzeów historycznych, niejednokrotnie pojawia się potrzeba „prawdy” właśnie. Możemy jednak przyjąć – za Haydenem White'm¹⁸ – że istnieje co najmniej kilka sposobów na znarratywizowanie określonego wycinka przeszłości (czy też pewnych zespołów faktów), które są jednakowo wierne prawdzie, a jednak różnią się między sobą. Mogą korzystać z innych struktur retorycznych, innych figur i tropów. *Należałoby (...) przyjąć – czytamy u White'a – że narracja historyczna oznacza to, co mówi, jednakże to, co mówi jest wyrażone w mowie figuratywnej, czyli że narracja historyczna odnosi się do wydarzeń prawdziwych i próbuje ustalić ich faktyczność, ale może to robić za pomocą figur mowy i myśli*¹⁹. Mieke Bal, proponując, by traktować muzeum jako pewien typ dyskursu, również koncentruje się na tym, aby wyeksponować pewne figury retoryczne wpisane w sposób konstrukcji ekspozycji muzealnych, a czasem szerzej – przestrzeni muzeum w ogóle oraz sposobu działania instytucji²⁰. Można więc użyć różnych figur i środków, by opowiedzieć tę samą historię. W odróżnieniu od tekstów historycznych, niezwykle rzadko mamy do czynienia z sytuacją, w której w pewnym niewielkim obszarze geograficzne po-

¹⁷ W. Juszczaak, *Wędrowka do źródeł*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 27.

¹⁸ H. White, *Chaos, kosmos i następstwo...*, tamże, s. 102.

¹⁹ Tamże, s. 101.

²⁰ M. Bal, *Dyskurs muzeum*, [w:] *Muzeum sztuki. Antologia*, red. M. Popczyk, Universitas, Kraków 2005, s. 353.

wstaje więcej niż jedno muzeum na dany temat. Nieuchronnie więc zawsze reprezentuje ono pewną lokalną perspektywę, a za kształtem prezentowanej przez nie narracji stoi nie tylko gest selekcji (dotyczący zakresu, określonych wątków, problemów, etc.), ale także decyzja dotycząca sposobu prowadzenia opowieści. *Prawdziwy problem oceny danej fabularyzacji rzeczywistości historycznej* – kończy swój wywód White – *leży we względnej adekwatności oraz etycznym oddziaływaniu jej przedstawienia jako przykładu tego czy innego spośród wielu typów fabuły (...)*²¹. Jako że zgadzam się z tym, że można na różne sposoby adekwatnie opowiedzieć tę samą historię, pozostając w zgodzie z prawdą, szczególnie interesowała mnie więc druga kwestia – oddziaływanie. Pomimo że wpisanie muzeum w perspektywę dyskursywną może być niezwykle użyteczne dla analizy jego retoryki, istnieją również takie aspekty reprezentacji muzealnej, które wymykają się tym narzędziom analitycznym. Muzeum pozostaje pewną określoną przestrzenią, która stanowi przestrzeń doświadczenia jego odbiorców. I – w odróżnieniu od publiczności teatralnej czy widzów w kinie – odbiorcy muzeum poruszają się mniej lub bardziej swobodnie w tej przestrzeni, która została odpowiednio przygotowana, by generować pewien typ reakcji.

Dlatego też głównym celem moich badań była próba odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób wybrane placówki muzealne o profilu historycznym lub poszczególne ekspozycje oddziałują na zwiedzających oraz jaki wpływ mają wybrane przez ich twórców strategie ekspozycyjne – w tym sposoby angażowania zwiedzających – nie tylko na sposób, w jaki zwiedzający doświadczają ekspozycji, ale także na ich stosunek do poruszanego przez nią tematu. Pojawiające się w tytule tej pracy zagadnienie edukacji nie dotyczy więc edukacji formalnej ani edukacji rozumianej jako program ujęty w określone, spisane ramy, przygotowany dla konkretnej grupy docelowej. Nie dotyczy także programów edukacji muzealnej, którą wszystkie omawiane tu placówki prowadzą – mających postać zajęć, warsztatów, spotkań czy wykładów. W przeprowadzonych przeze mnie badaniach, a co za tym idzie – w tej pracy, interesuje mnie potencjał edukacyjny samych ekspozycji, a w szczególności to, czy i w jaki sposób wizyta w muzeum wpływa na poszerzenie wiedzy zwiedzających oraz ewentualną zmianę ich stosunku do omawianego fragmentu przeszłości.

Materiał badawczy, który omawiam w tej pracy, stanowi rezultat projektu badawczego „Muzeum i reprezentacje historii. Badania zwiedzających w polskich muzeach historycz-

²¹ H. White, dz. cyt. , s. 102.

nych”, zrealizowanego dzięki wsparciu MNiSW w latach 2012–2014 pod kierunkiem dr hab. Dariusza Czai w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej UJ. Dotychczas, w swojej pracy badawczej koncentrowałam się na zagadnieniach związanych ze strategiami konstruowania muzealnych reprezentacji przeszłości oraz pomnikowymi strategiami upamiętniania wydarzeń granicznych, w tym zwłaszcza Zagłady Żydów. W prowadzonym przeze mnie w latach 2010–2011 pod opieką prof. Dariusza Kosińskiego projekcie badawczym „Dramaturgia przestrzeni muzealnej” zasadniczy przedmiot mojej analizy stanowiła przestrzeń ekspozycyjna wybranych placówek polskich i europejskich oraz strategie reprezentowania historii i etniczności oraz środki wizualne i multimedialne służące budowaniu zaangażowania zwiedzającego. Projekt „Muzeum i reprezentacje historii” stanowił nie tylko kontynuację prowadzonych tych badań, ale także ich uzupełnienie, przenosząc akcent na badanie recepcji tego rodzaju przestrzeni ekspozycyjnych.

Ponieważ w centrum mojego zainteresowania w niniejszej pracy znajduje się problem recepcji, a zatem – jak dalej konsekwentnie będę to określać – problem doświadczenia, jakie generują wybrane strategie ekspozycyjne stosowane w muzeach historycznych, wprowadzenie teoretyczne składające się na pierwszą część tej pracy rozpoczynam od zarysowania filozoficznego kontekstu dla samego pojęcia doświadczenia. Pomimo że w badaniach zwiedzających problem doświadczenia muzealnego posiada swoją narzędziową definicję, moją intencją jest powiązanie rozważań prezentowanych w tej pracy z filozoficzną tradycją, do której pojęcia „doświadczenia” niewątpliwie przynależy. Zwłaszcza biorąc pod uwagę z jednej strony cyklicznie powracającą popularność tego pojęcia w naukach humanistycznych, czy też rozmaite próby „odzyskania” doświadczenia, a z drugiej – jego rozpowszechnione użycie w sektorze komercyjnym, nie sposób, jak sądzę, posługiwać się nim ignorując zupełnie ten niezwykle aktualny kontekst. Obok różnych wybranych ujęć doświadczenia, które omawiam w pierwszym rozdziale tej pracy, interesuje mnie także problem doświadczenia historycznego, który ściśle wiąże się z jej zakresem tematycznym. W dalszej części rozdziału pierwszego przytaczam więc dwie propozycje ujmowania doświadczenia historycznego, by następnie przejść do kwestii reprezentacji przeszłości. Problem reprezentacji stanowi szersze tło dla rozważań na temat szczególnego typu reprezentacji przeszłości, jaki stanowią ekspozycje muzealne.

Rozdział drugi obejmuje analizę przemian, jakim uległy poczynając od drugiej połowy XX wieku instytucje muzealne oraz jakie miało to konsekwencje zarówno dla sposobu, w jaki mówią one o przeszłości, jak i sposobu, w jaki nawiązują relacje ze swoimi odbiorcami. Ten rys historyczny pozwala zrozumieć, skąd wyrasta popularny aktualnie nacisk na tworzenie ekspozycji będących jednocześnie środowiskiem posiadającym wpisane w siebie „przygotowane doświadczenie”, które zwiedzający aktualizują (lub nie) w toku wizyty.

Rozdział trzeci, najobszerniejszy, otwiera krótkie wprowadzenie metodologiczne, opisujące metody i szczegóły procesu badawczego, w którego efekcie pozyskany został materiał, który stanowi przedmiot analizy w dalszej części rozdziału. Kolejne jego części zawierają kolejno: charakterystykę polskiej publiczności muzeów historycznych, charakterystykę stosowanych w nich strategii ekspozycyjnych oraz próbę uchwycenia specyfiki doświadczenia, jakie oferują.

W podsumowaniu pracy wnioski płynące z analizy materiału osadzam w kontekście omówionych wcześniej problemów, starając się jednocześnie uchwycić wpływ, jaki określone muzealne reprezentacje przeszłości konstruowane przez wybrane polskie muzea historyczne wywierają na zwiedzających, w tym zwłaszcza na ich świadomość historyczną oraz stosunek do przeszłości, który może mieć swoje konsekwencje dla współczesności.

I. Historia doświadczenia, doświadczenie historii

Doświadczenie. Wokół *najbardziej zwodniczego słowa w filozofii*²²

Doświadczenie, to – jak chce Alfred North Whitehead – *najbardziej zwodnicze słowo w filozofii*, ponownie znalazło się w centrum zainteresowania niektórych nauk humanistycznych i społecznych w drugiej połowie XX wieku. Proces ten Dorota Wolska, autorka pracy stanowiącej obszerny przegląd rozmaitych przejawów i konsekwencji tego zainteresowania, datuje poczynając od końca lat 80. minionego wieku. Jak sama podkreśla, ożywieniu akademickiego zainteresowania doświadczeniem towarzyszy wiele sporów i wątpliwości: (...) *trudno* – pisze Wolska – *o problem, który wzbudzałby równie skrajne opinie w kwestiach jego ważności oraz zasadności podejmowania go w trybie akademickich rozważań*²³. Powodów, dla których wielu zdecydowało się jednak go podjąć jest wiele, ale niewątpliwie wśród nich istotne miejsce zajmuje z jednej strony przypadający na drugą połowę XX wieku rozkwit badań nad Zagładą, z drugiej zaś – poszukiwanie sposobu na uwolnienie się od imperializmu językowego w badaniach kultury i próba ucieczki od „tekstocentrycznego” modelu świata²⁴. Co istotne, ten drugi powód stanowi także przyczynę niechęci niektórych badaczy – by wspomnieć chociażby Richarda Rorty’ego czy Joan W. Scott – do podejmowania problemu doświadczenia w ogóle²⁵. Nie bez znaczenie dla powrotu zainteresowania tą problematyką jest także rewaloryzacja doświadczenia potocznego, którą mogliśmy obserwować na gruncie historii, antropologii i nauk społecznych.

Ci, którzy próbują zliczyć i zestawić ze sobą rozmaite zwroty, jakie proklamowano w humanistyce na przestrzeni ostatnich kilku dekad, mówią nawet o „zwrocie doświadczenio-

²² Tak doświadczenie określał Alfred North Whitehead, cyt. za: D. Wolska, *Odzyskać doświadczenie. Sporny temat humanistyki współczesnej*, Universitas, Kraków 2012, s. 7.

²³ D. Wolska, dz.cyt., s. 6. Na temat doświadczenia w kontekście historiografii zob. także: E. Domańska, *Doświadczenie jako kategoria badawcza i polityczna we współczesnej anglo-amerykańskiej refleksji o przeszłości*, [w:] *Nowoczesność jako doświadczenie*, red. R. Nycz, A. Zeidler-Janiszewska, Universitas, Kraków 2006.

²⁴ Jest to przypadek chociażby amerykańskiego neopragmatysty Richarda Shustermana, twórcy *somaestetyki*, a także holenderskiego historyka i filozofa historii Franklina Ankersmita, który jest postacią niezwykle istotną dla omawianych tu problemów.

²⁵ O ile w przypadku Rorty’ego znamieną jest rezygnacja z podejmowania problemu doświadczenia przy jednoczesnym silnym związku z dorobkiem Johna Dewey’a, o tyle wypadku Scott stawką jest obrona dyskursywnej konstrukcji podmiotu.

wym”, w którym to właśnie doświadczenie traumatyczne (w rozumieniu zaproponowanym przez Dominika LaCaprę) i jego związki z historią, historiografią oraz kwestią reprezentacji stanowią problem centralny²⁶. Jednak – jak podkreśla Wolska – zainteresowania doświadczeniem nie powinniśmy rozpatrywać jedynie jako efektu ubocznego w procesie poszukiwania remedium na przesyt pewnymi nurtami refleksji humanistycznej czy prosty skutek rozrastania się pewnego konkretnego obszaru badań. *Odnoszę wrażenie – pisze Wolska – że dzisiaj mamy do czynienia także z pewną próbą „odzyskania” doświadczenia i jakkolwiek zarówno Wilhelm Dilthey, filozof życia i jeden z fundatorów filozofii hermeneutycznej oraz filozofii humanistyki, jak i John Dewey, jeden z filarów filozoficznego pragmatyzmu, często występują w charakterze patronów tego przedsięwzięcia, to wydaje się ono mieć własny sens*²⁷. Jednocześnie, Wolska zwraca uwagę także na symptomatyczność pojawiania się doświadczenia w pewnych obszarach refleksji humanistycznej: (...) *o doświadczeniu jest mowa także w kontekście, ośmielę się twierdzić, tendencji do zastępowania tego, co kulturowe, tym, co polityczne. Współczesne tzw. studia kulturowe są w głównej mierze studiami nad tym, co polityczne, bądź nad tym, co politycznie uwikłane, co na jedno wychodzi. Stąd niezwykle trudno dziś zarówno konceptualizować relacje kultury i doświadczenia, jak i zapytywać o nie*²⁸. Próbując posługiwać się tym terminem na potrzeby tej pracy, zmuszona będę pomimo tego i na użytek omawianych tu zagadnień, przynajmniej częściowo zarysować jego zakres znaczeniowy. Ponieważ to nie refleksja nad przyczynami i skutkami powrotu doświadczenia we współczesnej refleksji humanistycznej jest przedmiotem tej pracy, a cytowana analiza Wolskiej dostarcza wielu wyczerpujących wyjaśnień w tym względzie, problematyzując doświadczenie podążać będę za niektórymi z jej intuicji. Zaznaczyć przy tym należy, że z konieczności pomijam niektóre interesujące i inspirujące ujęcia problemu doświadczenia – by wspomnieć chociażby propozycje Waltera Benjamina, Giorgio Agambena, Theodora W. Adorno oraz wiele innych, historycznych i współczesnych koncepcji – koncentrując się na kilku wybranych, które w moim przekonaniu stanowią istotne punkty odniesienia dla problematyki poruszanej w dalszej części tej pracy.

W potocznym rozumieniu doświadczenie bywa tym, co stanowi opozycję dla nauki i

²⁶ Zob. D. Bachmann–Medick, *Cultural Turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze*, przeł. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2012.

²⁷ D. Wolska, dz.cyt., s. 11.

²⁸ Tamże, s. 15.

wiedzy, pojmowanej jako abstrakcyjna, teoretyczna. Jak zauważa Wolska, „[d]oświadczenie” *niezadko jest pojmowane jako antonim „teorii” i jednocześnie odpowiednik „życiowej” nie – „książkowej” mądrości, bądź forma „praktyki”, co może w pewnej mierze tłumaczyć rezerwę często żywioną przez zwolenników odwołań do doświadczenia wobec poznawczej omnipotencji teorii oraz ich krytyczne wyczulenie na jej „totalne” poznawcze roszczenia i uzurpacje wobec „życia”*²⁹. To potoczne rozumienie doświadczenia okaże się bardzo istotne – na swoim najprostszym poziomie – dla analizy wypowiedzi niektórych twórców i odbiorców muzealnych reprezentacji historii, które stanowią przedmiot analizy tej pracy. Tak pojmowane doświadczenie – jako przeżycie, doznanie – postrzegane jest przez wielu jako skuteczny katalizator zaangażowania, które na gruncie przemysłu dziedzictwa stanowić może efektywny środek popularyzacji pewnego typu narracji na temat przeszłości³⁰. Do tego problemu powrócę w dalszej części tej pracy.

Motorem dla niektórych współczesnych prac dążących do odzyskania doświadczenia, czy jego redefinicji, było przekonanie o jego kryzysie – czy to przypadającym na drugą połowę XX wieku, czy też przenikającym całą myśl nowoczesną. Ten drugi motyw stanowi niewątpliwie punkt wyjścia dla jednej z bardzo interesujących prac podejmujących temat doświadczenia w ostatnich latach – mianowicie *Pieśni doświadczenia* autorstwa Martina Jay’a. W książce inspirowanej twórczością Williama Blake i od niego zapożyczającej swój tytuł, Jay próbuje w następujący sposób definiować doświadczenie i jego relacje wobec kultury: *Doświadczenie (...) stanowi węzłowy punkt przecięcia między językiem publicznym i prywatną subiektywnością, między możliwymi do wypowiedzenia obiegowymi twierdzeniami – i niewyraźnością indywidualnego wnętrza. Chociaż jest ono raczej czymś, co trzeba przejść lub przecierpieć, niż czymś, co da się uzyskać w sposób zastępczy, nawet z pozoru najbardziej „autentyczne” czy „prawdziwe” doświadczenie może być zabarwione przez poprzedzające je wzorce kulturowe*³¹. Doświadczenie jest czymś niezaprzeczalnie własnym, jednostkowym, jednocześnie zaś możliwym do artykulacji (a zatem, czymś, czym można próbować się po-

²⁹ D. Wolska, tamże, s. 10-11.

³⁰ Warto w tym miejscu przywołać strategię spod znaku „experience economy”, opisane przez Pine’a i Gilmore’a w książce pod tym samym tytułem, zob. B. J. Pine II, J. H. Gilmore, *Experience Economy. Work is Theatre & Every Business a Stage*, Harvard Business School Press, Boston 1999.

³¹ M. Jay, *Pieśni doświadczenia. Nowoczesne amerykańskie i europejskie wariacje na uniwersalny temat*, tłum. Agnieszka Rejniak-Majewska, Universitas, Kraków 2008, s. 15.

dzielić), chociaż ta ostatnia niekoniecznie jest łatwa. Tworząc swój przegląd rozmaitych sposobów pojmowania i konceptualizowania doświadczenia Jay sięga także do wybranych myślicieli z kręgu poststrukturalistycznego, a wraz z przywołaniem ich głosów wyraźnie wybrzmiewa pytanie o możliwość pełnego i integralnego doświadczenia przy odrzuceniu koncepcji silnego podmiotu. Jay nie decyduje się jednak zbyt łatwo zgodzić się z Jean Francois Lyotardem, który odmawia doświadczeniu miejsca w kręgu myśli ponowoczesnej. Przywołując Bataille'a, Barthesa i Foucaulta, próbuje czytać ich raczej jako świadectwo pewnej redefinicji pojęcia doświadczenia, niż dowód jego ostatecznej porażki. Jak zauważa Wolska, komentując ten fragment *Pieśni doświadczenia*, w dorobku wybranych przez Jay'a myślicieli doświadczenie *pojmowane jest jako pole sił, jego podmiot nie poprzedza go, zdaje się konstituować wraz z nim, granica między wnętrzem i zewnątrzem nie jest jednoznaczna i łatwa do identyfikacji, jego znaczenie nigdy nie jest gotowe i nie urzeczywistnia się w pełni*³².

W *Pieśniach doświadczenia* znajdujemy także historyczne sposoby problematyzowania doświadczenia, które są szczególnie istotne z punktu widzenia tej pracy. Z jednej strony jest to rozróżnienie doświadczenia pojmowanego jako *Erlebnis* i jako *Erfahrung*, z drugiej – refleksja nad modalnościami doświadczenia, która swój początek bierze w pracy Michaela Oakeshotta *Experience and Its Modes*³³, a która, zdaniem Jay'a stanowi przejaw tendencji do modalizacji doświadczenia, charakterystycznej dla myśli nowoczesnej. Diltheyowskie rozróżnienie tych dwóch sposobów doświadczenia, poprzez dodanie do Kantowskiego *Erfahrung* (doświadczenia pojmowanego jako zewnętrzne, a zarazem tego, co stanowi przedmiot zainteresowania i badań nauk przyrodniczych) drugiego terminu – *Erlebnis* – miało znaczenie dla podkreślenia autonomii przedmiotu badań nauk humanistycznych. Tak pojęte doświadczenie – *Erlebnis* – ma swoje korzenie w niemieckiej *Lebensphilosophie* i właściwej jej waloryzacji życia, jednak samo pojęcie upowszechnione zostało – na co zwraca uwagę Wolska – właśnie przez Diltheya w jego biografii Friedricha Schleiermachers³⁴ i odegrało ważną rolę w jego krytyce poznania historycznego.

Doświadczenie jako *Erlebnis* ma swoich gorących zwolenników, wśród których Jay wskazuje chociażby na młodego Martina Bubera, oraz przeciwników i krytyków, jak na przy-

³² D. Wolska, dz.cyt., s. 49.

³³ M. Oakeshott, *Experience and Its Modes*, Cambridge University Press, Cambridge 1933.

³⁴ W. Dilthey, *Leben Schleiermachers*, Erster Band, Berlin 1870.

kład Walter Benjamin. Jay zwraca uwagę na fakt, że niechęć do *Erlebnis* miała związek z przywoływaniem tego pojęcia w narracjach gloryfikujących doświadczenia I wojny światowej oraz w faszystowskiej narracji o wspólnocie krwi. Jak podsumowuje ten wątek w swoim opracowaniu Wolska, *[p]rzypisywane Erlebnis: intuicyjność, przedrefleksyjność, swoista bezpośredniość, intensywność emocjonalna to własności, które przesądzały o atrakcyjności tego pojęcia, ale także stawały się furtką dla nadmiernego subiektywizmu i irracjonalizmu w traktowaniu doświadczenia*³⁵. Podobnie atrakcyjna i zarazem nie wolna od tego rodzaju ryzyka jest relacja pomiędzy podmiotem a przedmiotem doświadczenia pojętego jako *Erlebnis*, w którym ten drugi wydaje się znajdować na drugim planie lub – jeśli spojrzeć na to z nieco innej perspektywy – dochodzi do zatarcia granic pomiędzy jednym i drugim. *Erlebnis* i Diltheyowskie inspiracje były także ważnym punktem odniesienia dla Victora Turnera, który na gruncie antropologii wykorzystał je w swoich badaniach dramatów społecznych. Ten badacz rytuału i performansu, jeden z proklamatorów antropologii doświadczenia, myśląc o dramacie społecznym uznał go nawet za subkategorię *Erlebnisse*³⁶.

Z kolei *Erfahrung* – na co zwraca uwagę Craig Ireland, autor książki *The Subaltern Appeal to Experience*³⁷ – w interesujący sposób odsyłać może nas do *Bildung*. Chociaż nie jest to popularny ani powszechny sposób ujęcia sprawy, wydaje się warty przywołania. Ireland zwraca bowiem uwagę na powinowactwa „doświadczenia” i – mającej swoje korzenie już u Arystotelesa – XVIII-wiecznej idei edukacji i kształcenia, która nie ogranicza się jedynie do procesu nabywania przez jednostkę wiedzy, ale zakłada także kształcenie jej charakteru, postaw, dorastanie do pewnego zestawu ról i wartości. Tradycja ta miała przełożyć się na sposób, w jaki pojmowano i „aplikowano” doświadczenie także w czasach późniejszych. Jak pisze Wolska, odwołując się do tego fragmentu rozważań Irelanda, *doświadczenie zaczęło być postrzegane jako otwarty, nieskończony, mający codzienny – nie wyjątkowy – charakter, proces kultywowany w imię wzrostu i ekspansji jaźni, która nie jest określana jedynie przez społeczne usytuowanie, lecz tak przez konfrontację z tym, co nowe i niespodziewane, jak i poprzez*

³⁵ D. Wolska, dz.cyt., s. 43.

³⁶ V. Turner, *On the Edge of the Bush. Anthropology of Experience*, ed. E. Turner, University of Arizona Press, Tucson 1985, s. 205.

³⁷ C. Ireland, *The Subaltern Appeal to Experience. Self-identity, Late Modernity, and the Politics of Immediacy*, Mc Queen's University Press, Montreal, London, Ithaca 2004.

*reintegrację przeszłości*³⁸. Choć wiele tez Irelanda ocenianych jest jako dyskusyjne (jak chociażby zdecydowane akcentowanie romantycznych aspektów *Bildung*, przy jednoczesnym pominięciu jego oświeceniowych źródeł), Dorota Wolska zwraca uwagę, że w jego koncepcji *[p]roces kształtowania się nowoczesnego pojmowania doświadczenia przebiegać miał równolegle ze zmianami stosunku nie tylko do przeszłości, ale też teraźniejszości i przyszłości*³⁹. Wreszcie, odwołując się do ograniczeń wynikających ze zdiagnozowanej przez niego „kultury bezpośredniości” – termin ten zapożycza on od Michaela Freitaga, który opisywał przy jego pomocy ekspansję teraźniejszości na pozostałe wymiary czasu – Ireland tłumaczy późnowczesne fascynacje przeszłością i upamiętnianiem⁴⁰. Intuicje te podziela także jeden z autorów, którego nazwisko pojawi się jeszcze kilkakrotnie na kartach tej pracy – Hans Ulrich Gumbrecht. On również wiąże nasilającą się fascynację przeszłością i intensyfikację prób jej uobecniania z rozrastaniem się kultury bezpośredniości⁴¹.

Historyczna już koncepcja doświadczenia zaproponowana przez Michaela Oakeshotta zakłada, że o ile samo doświadczenie jest integralną i niepodzielną całością, posiada ono swoje modalności⁴². Oakeshott nie podejmuje się stworzenia ich kompletnej listy, ani też nie zakłada, że są one niezmiennie. Do tych, które on sam zidentyfikował i wyróżnił, zalicza się Historia, Nauka i Praktyka. W swojej próbie nakreślenia historii nowoczesnej myśli o doświadczeniu, Martin Jay proponuje inne spojrzenie na modalizacje doświadczenia. Mówi on o doświadczeniu poznawczym, estetycznym, religijnym, politycznym i historycznym. Rozważając to ostatnie przywołuje Oakeshotta, Diltheya, ale także Collingwooda z jego przekonaniem o tym, że historia jest integralną częścią doświadczenia, a także Michaela de Certeau i poprzedzające jego projekt prace marksistów spod znaku krytyki życia codziennego. Dla tych rozważań istotne będą jednak szczególnie dwie koncepcje – autorstwa Franklina Ankersmita oraz Johana Huizingi.

³⁸ D. Wolska, dz.cyt., s. 64.

³⁹ Tamże, s. 61.

⁴⁰ Zwraca na to uwagę Dorota Wolska, zob. tamże, s. 66.

⁴¹ Zob. H.U. Gumbrecht, *Użyteczność historii (uobecnienie i odkupienie)*, [w:] *Pamięć, etyka i historia...*, s. 117-126.

⁴² Dla Oakeshotta – co podkreśla w swojej pracy Dorota Wolska – doświadczenie jest światem, jest tym, co jest dane.

Doświadczenie historyczne

Mówiąc prowokacyjnie, nie jesteśmy tylko tą przeszłością, którą pamiętamy (lub możemy zapamiętać) – jak zawsze twierdzili historycy – lecz także tą, którą jesteśmy w stanie zapomnieć⁴³

Chociaż różne możliwe sposoby definiowania doświadczenia akcentują różne jego aspekty, bliski mi jest punkt wyjścia Wolskiej, która – tłumacząc prywatne powody podjęcia tematyki doświadczenia – przywołuje zdanie wypowiedziane przez Nałkowską na widok płonącego getta warszawskiego. Pod datą 28 kwietnia 1943 roku Nałkowska zanotowała: *(R)zeczywistość jest do wytrzymania, gdyż nie jest cała dana w doświadczeniu⁴⁴*. Ten cytat z Nałkowskiej prowadzi Wolską do myślenia o *doświadczeniu, które jest udostępnieniem się świata, jakimś światu daniem, które jest także angażującym podmiot doznaniem. W takim sensie, w jakim arystotelesowskie doznanie (paschein, passio) jest powiązane z działaniem (poiein, actio). Jednocześnie tak pojęte doświadczenie stanowi humanistyczną artykulację świata. Można zapytać, jaka jest rola kultury w wyznaczaniu granic naszej „wytrzymałości” na rzeczywistość, czy kultura ma swój udział w konstytuowaniu „granic” doświadczeń, czy raczej to właśnie graniczne doświadczenia odstaniają antropologiczną (w sensie gatunkowym), społeczną, psychiczną, przyrodniczą bądź inną jeszcze heteronomię kultury?⁴⁵* To właśnie doświadczenie i jego relacja wobec historii, wobec przeżywania historii oraz wobec doznania, jakie staje się naszym udziałem gdy konfrontujemy się ze śladami przeszłości, a także problem granic reprezentacji przeszłych zdarzeń, stanowić będzie przedmiot zainteresowania moich rozważań.

W ostatnich zdaniach wprowadzenia do antologii *Pamięć, etyka i historia* Ewa Domańska zauważa, że *współczesna anglo-amerykańska teoria historiografii oscyluje – choć rzadko czyni to wprost – wokół tragiczności losu człowieka historycznego, niejako potwierdzając wizję Hegla, który porównywał dzieje do rzeźni, „w której składane są w ofierze szczę-*

⁴³ F. Ankersmit, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, red. E. Domańska, Universitas, Kraków 2004, cyt. za: D. Wolska, dz.cyt., s. 78.

⁴⁴ Z. Nałkowska, *Dzienniki, t. V 1939–1955*, Czytelnik, Warszawa 1996, s. 445, cyt. za: D. Wolska, tamże, s. 16.

⁴⁵ D. Wolska, tamże, s. 17.

ście ludów, mądrość państw i cnota jednostek”⁴⁶. Jak czytamy dalej, rozróżnić wśród nich możemy zwrócone obecnie ku kultywowaniu pamięci „kultury melancholii”, dla których czas „końca historii” jawi się jako sprzyjający moment, by wrócić do korzeni albo też przemyśleć swoją historię-ranę (...) i na te nastawione na zaleczenie swoich traum „kultury żałoby”⁴⁷. Zajmując się problemem doświadczenia historii czy też doświadczenia historycznego, nieuchronnie poruszamy się pomiędzy tymi biegunami lub poszczególnymi wariantami obu stanowisk.

Zanim przywołam niektóre spośród nich, chciałabym uściślić, że pisząc o „doświadczeniu historycznym” nie mam jednak na myśli doświadczenia, które było udziałem przeszłych pokoleń⁴⁸, ale doświadczenie przeszłości, doświadczenie historii – a zatem pewien rodzaj współczesnej relacji z przeszłością. Dorota Wolska omawiając te zagadnienia zwraca uwagę na to, że relację z przeszłością zwykliśmy opisywać przy użyciu takich kategorii jak pamięć czy zapomnienie. Zawierają one w sobie świadectwo dystansu dzielącego nas od minionych wydarzeń. Zupełnie inaczej rzecz ma się z doświadczeniem, które każe nam myśleć raczej o pewnej bezpośredniości w kontakcie z czymś, co jest dane. Czy obok pamięci i zapomnienia – z którymi powiązane są również pewne postulaty etyczne – istnieć by więc miał jeszcze trzeci wariant relacji z przeszłością?

Taki postulat, wraz z własną propozycją teoretyczną, formułuje chociażby wspomniany już wcześniej holenderski filozof historii Frank Ankersmit. W pracy *Sublime Historical Experience*⁴⁹ wyraźnie zaznacza, że również w cyklu humanistycznych zwrotów – po dążeniu do prawdy właściwym dla historii spod znaku modernizmu, a następnie postmodernistycznym analizom retoryki wpisanej w narrację historyczną – nadszedł czas na doświadczenie histo-

⁴⁶ E. Domańska, *Wprowadzenie*, [w:] *Pamięć, etyka i historia*, red. tejże, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2006, s. 26.

⁴⁷ Tamże, s. 26–27.

⁴⁸ Te zagadnienia zostały podjęte przez badaczy zajmujących się historią mentalności, historią życia codziennego, mikrohistoriami i innymi orientacjami wyłonionymi wraz z „prywatyzacją historii”.

⁴⁹ F. Ankersmit, *Sublime Historical Experience*, Stanford University Press, Stanford, California 2005. Prace i dorobek Ankersmita są znane polskiej publiczności za sprawą przekładów i opracowań autorstwa Ewy Domańskiej – redaktorki cytowanego wcześniej zbioru jego tekstów, autorki tekstów krytycznych, a także partnerki w rozmowach z holenderskim myślicielem opublikowanych w „Kulturze Współczesnej” (1996, nr 1–2) i „Tekstach Drugich” (1996, nr 2–3).

ryczne⁵⁰. W swojej pracy Ankersmit przywołuje również inną, bliską mu ideę doświadczenia historycznego (lub raczej doznania historycznego) autorstwa Johana Huizingi, która pojawiła się na kartach *Jesieni średniowiecza*⁵¹.

W tym miejscu warto zaznaczyć, że propozycja sformułowana przez Ankersmita w *Sublime Historical Experience* jest świadectwem pewnego zwrotu w myśleniu samego autora. Ankersmit – którego nazwisko powracać będzie na kartach tej pracy – znany wcześniej przede wszystkim jako narratysta, który rozwinął myśli formułowane przez Haydena White'a i starał się – o czym była już mowa wcześniej – uwolnić historyczną reprezentację od roszczeń do prawdy, w swojej książce z roku 2005 zaprezentował ideę wzniosłego doświadczenia historycznego. W swoich rozważaniach Ankersmit stara się uciec od dylematów związanych z prawdą i referencjalnością reprezentacji, kierując swoją uwagę ku świadomości historycznej – a zatem świadomości posiadania pewnej przeszłości pojmowanej jako część tego, czym jesteśmy dziś⁵². Podążając tym tropem, stara się szukać odpowiedzi na pytanie, co sprawia, że zbiorowości – narody, kultury, cywilizacje – fascynują się swoją przeszłością. Odpowiedzią tą jest proponowana przez niego idea wzniosłego doświadczenia historycznego. Jego zdaniem, na gruncie historii i teoretycznej refleksji nad historią obserwować mogliśmy ostatnio odwrót od języka (Ankersmit przywołuje Nietzscheańską metaforę „więzienia języka”) ku doświadczeniu, którego przejawem jest zwrot ku zainteresowaniom pamięcią zbiorową, *lieux de memoire*, problemem reprezentacji Zagłady (i jej aporiami), oraz wszystkiemu, co określić można mianem „prywatyzacji przeszłości”⁵³. A jeśli, jak chciał Pierre Nora⁵⁴, wkroczyliśmy w „czas pamięci”, możemy śmiało postawić pytanie o doświadczenie, bowiem w odróżnieniu od „Historii” i „przeszłości”, „pamięć” o przeszłości zakłada po pierwsze – jakieś uprzednie doświadczenie przeszłości, po drugie – także samo doświadczenie pamiętania⁵⁵. Skoro więc de-

⁵⁰ F. Ankersmit, *Modernist Truth, Postmodernist Representation and Post-Postmodernist Experience*, cyt za: D. Wolska, dz. cyt, s. 72. Wolska cytuje referat Ankersmita wygłoszony w 1995 roku na Uniwersytecie Adama Mickiewicza w Poznaniu podczas konferencji „History is Like Life, Life is History”, zob. także: F. Ankersmit, *Narracja, Reprezentacja, Doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, red. E. Domańska, Universitas, Kraków 2004, s. 205–220.

⁵¹ J. Huizinga, *Jesień średniowiecza*, przeł. A. Borowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1961.

⁵² F. Ankersmit, *Sublime Historical Experience*, Stanford University Press, Stanford, California 2005, s. xv.

⁵³ Tamże, s. 4.

⁵⁴ P. Nora, tamże.

⁵⁵ Tamże, s. 5.

finiujemy relację z przeszłością w kategoriach pamięci, nie możemy dłużej unikać pytania o doświadczenie (przeszłości) i jego znaczenie.

Doświadczenie historyczne zakłada zatem, zdaniem Ankersmita, po pierwsze wyłączenie się z beczasowej terażniejszości, uświadomienie sobie istnienia rzeczy przeszłych, a zatem – także i poczucie straty, która się z tym wiąże. Po drugie, zakłada ono także próbę odzyskania przeszłości poprzez przekroczenie barier oddzielających nas od tego, co minione – co Ankersmit określa mianem „momentu pragnienia lub miłości”⁵⁶. Wzniosłość doświadczenia historycznego bierze swój początek właśnie w tej *paradoskalnej jedności* poczucia straty i miłości, a zatem kombinacji bólu i przyjemności, jakie charakteryzują naszą relację z przeszłością⁵⁷. Propozycja ta przez samego autora charakteryzowana jest wprost jako próba rehabilitacji romantycznego z ducha dowartościowania nastrojów i emocji (oraz atak na językowy transcendentalizm⁵⁸) jako konstytutywnych dla naszych relacji z przeszłością, w których nie mniej istotne niż to, co wiemy na temat przeszłości, jest to, co wobec niej czujemy⁵⁹. W jego rozważaniach również powraca wspomniana wcześniej idea *Bildung*, gdy zwraca on uwagę na znaczenie przypisywane doświadczeniu w kontekście historii⁶⁰.

Co więcej, w rozmowie z Frode Molven⁶¹ Ankersmit rozróżnia dwa typy doświadczenia historycznego, przy czym jedno z nich jest takim rodzajem doświadczenia, jakie – jego zdaniem – miał na myśli Johan Huizinga, któremu Ankersmit poświęca osobne miejsce w *Sublime Historical Experience*. Możemy zatem doświadczać przeszłości w taki sposób, jakiego ślad Ankersmit odnajduje na kartach *Jesieni średniowiecza* – jest to w jego odczytaniu taki rodzaj kontaktu z przeszłością, w którym dzielący nas od niej dystans wydaje się na chwilę

⁵⁶ Tamże, s. 9.

⁵⁷ Warto zaznaczyć, że Ankersmit – odnosząc się do historiografii – charakteryzuje swoją propozycję jako radykalną ze względu na zdecydowane oderwanie doświadczenia od prawdy, które – jak sam zaznacza – nie miało swojego precedensu w żadnej propozycji filozoficznej, być może z wyjątkiem Dewey'a, zob. tamże.

⁵⁸ Jednym z ważnych adwersarzy Ankersmita jest w tym względzie wspomniany już wcześniej Richard Rorty. Co ciekawe, to właśnie przeciw Rorty'emu zwraca się również Richard Shusterman, który – podobnie jak Ankersmit – poszukuje drogi do odzyskania doświadczenia w zwrocie ku estetyce i bezpośredniości doświadczenia cielesnego.

⁵⁹ W tym miejscu Ankersmit przywołuje Rousseau, cytując frazę *Sentir, c'est penser*; tamże, s. 10.

⁶⁰ F. Ankersmit, *Sublime Historical Experience...*s. 8.

⁶¹ *A proposal for how to look at the past*. Interview with Frank Ankersmit (by Frode Molven), Groningen, December 2007, zob. http://www.culturahistorica.es/ankersmit/interview_Frank_Ankersmit.pdf (data dostępu: 4.02.2016).

znikać. Innym typem doświadczenia historycznego jest natomiast doświadczenie, jakie może stać się udziałem zbiorowości w momentach przełomowych dla ich historii – kiedy zostaną one rozpoznane jako takie i kiedy doświadczamy oddzielenia od tego, co było terażniejszością, a staje się przeszłością. Ankersmit argumentuje, że jest to doświadczenie utraty, ze swej natury traumatyczne, w którym dochodzi nie tylko do swoistego pęknięcia w terażniejszości, ale w którym przedmiotem utraty jest także część własnej (zbiorowej?) tożsamości.

O ile to właśnie ten drugi typ doświadczenia historycznego jest tym, który Ankersmit wydaje się definiować jako wzniosły, warto zatrzymać się na chwilę przy przywołanej przez niego propozycji Huizingi. Autor *Jesieni średniowiecza* mówi o pewnym typie bezpośredniego doznania, niemal doznania zmysłowego, które może stać się naszym udziałem w kontakcie z pewnymi śladami czy pozostałościami przeszłości. W *Wędrówce do źródeł* do tych fragmentów dzieła Huizingi odwołuje się także Wiesław Juszcak, przytaczając je we własnym przekładzie: *Ów niedający się całkowicie zredukować kontakt z przeszłością, polegający jakby na wejściu w pewną atmosferę, stanowi jedną z wielu dostępnych człowiekowi form wychodzenia poza samego siebie, doświadczania prawdy. (...) Jeśli doznanie to przybiera w ogóle jakąś formę, i jakąkolwiek by formę przybrało, pozostaje zawsze skomplikowane i bliżej nieokreślone: jakaś „Ahnung”, jakies „przecucie”, zarówno dróg, domów i pól, dźwięków i barw, jak działających i oddziałujących na nas ludzi⁶². Próbując doprecyzować, co rozumie on przez ten rodzaj doznania, odrzuca zarówno *Ahnung* użyte przez Wilhelma Humboldta, jak i *Nacherleben* – pierwsze, ze względu na utratę jego znaczenia przez użycia w innych kontekstach, drugie – ze względu na zbyt silne akcentowanie procesu psychicznego. *Doznanie historyczne* – wyjaśnia – *nie przedstawia się nam jako rozumienie podobne do rozumienia muzyki, albo raczej świata muzyki⁶³. Chociaż sam Huizinga opisując ten rodzaj „kontaktu historycznego” dystansuje się od wyrażenia „wyobraźnia historyczna” jako nazbyt zdeterminowanego przez swoje konotacje z obrazem wizualnym, to właśnie na wyobrazeniowy aspekt tego doświadczenia zwraca uwagę Juszcak. Ankersmit natomiast odczytuje doznanie historyczne relacjonowane przez Huizingę kładąc nacisk na jego bezpośredniość i receptywność czy na-**

⁶² Charakteryzując to doznanie, Huizinga zauważa także, że: *[n]ie jest to ani zadowolenie estetyczne, ani przeżycie religijne, ani wzniosły podziw odczuwany wobec przyrody, ani metafizyczne rozpoznawanie czegoś – choć jednak jest to coś z rzędu odczuć podobnych. Przedmiotem takiego doznania nie są ludzkie myśli, które ma się nadzieję rozwikłać. To, co umysł stwarza, czego doświadcza w takim związku, trudno nazwać obrazem. Cyt. za: W. Juszcak, dz. cyt., Gdańsk 2009, tu: *O wyobraźni historycznej*, s. 15–54.*

⁶³ Ten fragment przytaczam za D. Wolską w tłumaczeniu Emanuela Fiksa, zob. D. Wolska, dz.cyt. , s. 81.

wet – odwołując się do Nietzschesańskiego *Rausch* – ekstatyczność o niereligijnym i niemi-
stycznym charakterze.

Jak zauważa Dorota Wolska, powołując się także na komentarze Jay'a i Jerzego Topol-
skiego, idea wzniosłego doświadczenia historycznego może być *przykładem swoistego „post-
poznawczego” rozumienia zwrotu ku doświadczeniu*⁶⁴. Przywołując argumenty krytyków,
podsumowuje ona: *Ankersmitowi (...) zarzuca się, iż dokonywana przez niego waloryzacja
doświadczenia prowadzi do nadmiernej estetyzacji humanistyki, zagrażając jej poznawczym
aspiracjom, a doświadczenie historyczne, o którym pisze Ankersmit, jest w istocie doświad-
czeniem estetycznym, któremu została przypisana dyskusyjna bezpośredniość, nadmierna
emocjonalność i irracjonalność bądź naiwny empiryzm*⁶⁵. Inni – jak John H. Zammito – zwr-
cają uwagę na niejasność dotyczącą samego podmiotu opisywanego przez Ankersmita do-
świadczenia lub też – jak Ewa Domańska – wyrażają wątpliwości co do pożytków płynących
z uruchamiania kategorii wzniosłości w tym kontekście⁶⁶.

Obie koncepcje – przy czym warto pamiętać, że Huizinga powraca tu za sprawą An-
kersmita – stanowią przykład upomnienia się o bezpośredniość i emocjonalność w kontakcie
z przeszłością. W koncepcji Huizingi pobrzmiewa epifaniczność, choć nie mamy tu do czy-
nienia z sakralizacją przeszłości. W propozycji Ankersmita na pierwszy plan wysuwa się este-
tyzacja oraz pewna nieostrość czy nieuchwytność, która może być tyleż właściwością wznio-
słego doświadczenia historycznego, co też świadectwem słabości formułowanej przez niego
koncepcji i ograniczonych możliwości wykorzystania jej w jakichkolwiek próbach opisu do-
świadczeń, tak jednostkowych, jak i zbiorowych.

Koncepcję Ankersmita oraz przypomnienie przez niego idei doznania historycznego
Huizingi traktuję jako próbę odzyskania doświadczenia – w tym wypadku doświadczenia
przeszłości – w jego emocjonalnej, niedyskursywnej postaci. Wydaje się, że stanowią one nie
tylko interesujący przykład na tego, w jakiej postaci doświadczenie powraca w obszar zainte-

⁶⁴ D. Wolska, tamże, s. 70.

⁶⁵ Tamże, s. 14.

⁶⁶ Na temat recepcji idei wzniosłego doświadczenia historycznego, zob. E. Domańska, *Frank Ankersmit: From Narrative to Experience*, „Rethinking History” 13/2009, s. 175–195, J. H. Zammito, *Frank Ankersmit: Sublime Historical Experience*, „Journal of Modern History” 1/2007, s. 166–167, K. Jenkins, *Cohen contra Ankersmit*, „Rethinking History: The Journal of Theory and Practice”, 4/2008, 537–555, T.G. Chorell, *F.R. Ankersmit and the Historical Sublime*, „History of the Human Sciences”, 4/2006, s. 91–102, M. Roth, *Edd Tide: A Review of Frank Ankersmit's 'Sublime Historical Experience'*, „History and Theory”, 46/2007, s. 66–73.

resowania współczesnej humanistyki, ale także świadectwo mariażu głodu doświadczenia z intensyfikacją fascynacji przeszłością, która poszukuje dróg, by tę drugą uczynić na powrót obecną.

Problem reprezentacji

Nie jest tak, iżby przeszłość rzuciła światło na terażniejszość, albo terażniejszość na przeszłość; lecz to obraz jest tym, w czym „byłość” piorunowym błyskiem tworzy konstelację z „teraz”⁶⁷

Cesia wie, że „przeżywa historię”, dlatego życie zdaje jej się warte przeżycia. To zaś oznacza, że bez tej absurdalnej pewności musiałoby stracić cały swój sens. Życie to znaczy żyć w historii. Zaś taka historia, jaką znamy, składa się z serii zagrożeń⁶⁸

Przeszłość to obcy kraj: rzeczy robi się tam inaczej⁶⁹. Tym zdaniem, zapożyczonym z powieści L.P. Hartleya, David Lowenthal zatytułował swoją książkę⁷⁰ poświęconą analizie sposobów, w jakie przeszłość istnieje w terażniejszości oraz relacjom, jakie przedstawiciele społeczeństw zachodnich z nią nawiązują. Lowenthal twierdzi, że dopiero w XVIII wieku Europejczycy zaczęli postrzegać przeszłość jako inny, odrębny wymiar⁷¹, zaś wydarzenia ostatnich dwóch stuleci utrwaliły w powszechnej świadomości obraz przeszłości jako obcego i egzotycznego miejsca, w którym *rzeczy robi(ło) się inaczej⁷²*.

Od przeszłości dzieli nas – o czym była już mowa – nieredukowalny dystans, jednak dysponujemy jej pozostałościami, śladami, dokumentami, które od lat stanowiły istotny dla historyków materiał umożliwiający rekonstrukcję przeszłości. Jeśli jednak, jak postuluje Ankersmit, a przed nim wielu innych, porzucimy modernistyczną wizję historii jako nauki dążącej do odkrycia prawdy na temat przeszłości, musimy się zgodzić, że to, co mamy do swojej

⁶⁷ W. Benjamin, *Pasaże*, tłum. I. Kania, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006, s. 508.

⁶⁸ F. Rokem, *Wystawianie historii*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2010, s. 13.

⁶⁹ L.H. Hartley, *The Go-Between*, Hamish Hamilton, Londyn 1953

⁷⁰ D. Lowenthal, *The Past is a Foreign Country*, Cambridge University Press, Cambridge 1988.

⁷¹ Tamże.

⁷² D. Lowenthal, *Heritage Crusade and the Spoils of History*, Cambridge 2009, s. XIV.

dyspozycji to zawsze pewien wycinek przeszłości, zaś jej rekonstrukcja wymaga pracy interpretacyjnej, która jest nieuchronnie subiektywna. To właśnie wyeksponowanie dyskursywnej natury tekstów historycznych oraz wpisanej w nie retoryki towarzyszyło wyłonieniu się narratywistycznej orientacji w historii⁷³. Hayden White, jedna z czołowych postaci dla tej orientacji postaci, proponuje nie tylko analizę tekstów historycznych przy pomocy narzędzi literaturoznawczych, ale także zwraca uwagę na niejednorodność tego, co zawiera się w naszym potocznym rozumieniu przeszłości. Za Michaeliem Oakeshottem, wyróżnia on trzy typy przeszłości: przeszłość historyczną, którą zdecydowanie odróżnia on od przeszłości jako zmiennej, trudno uchwytnej całości, której ta pierwsza jest zaledwie częścią⁷⁴. Mówiąc o przeszłości historycznej mamy, zdaniem White'a, do czynienia z *konstrukcją i wysoce selektywną wersją przeszłości, ujmowaną jako całość wszystkich zdarzeń i istnień, które kiedyś miały miejsce i w większości pozostawiły dowód własnej egzystencji*⁷⁵. Stanowi ona przedmiot zainteresowania historyków, którzy *zawsze zmuszeni byli precyzować przedmiot historii (państwo, naród, klasę, miejsce, instytucję, itd.), o którym można było opowiedzieć opartą na faktach (w przeciwieństwie do wymyślonej) historię*⁷⁶. Do tych dwóch typów przeszłości dodaje White (za Oakeshottem) także i trzeci: przeszłość praktyczną. *Jest to taka przeszłość – czytamy u White'a – którą jednostki i członkowie wspólnot posługują się w praktycznym działaniu i która pomaga im orientować się i podejmować decyzje zarówno w zwykłym codziennym życiu, jak i w sytuacjach ekstremalnych (...)*⁷⁷. Co więcej, zdaniem White'a, skutek konfliktu pomiędzy przeszłością historyczną i przeszłością praktyczną, narodziła się potrzeba dyskursu o przeszłości praktycznej, zaś odpowiedzią na tę potrzebę była w społeczeństwach nowożytnych powieść realistyczna. Pomimo iż jej źródłem jest ta sama „przeszłość”, którą w swoich badaniach zgłębiają historycy, powieść realistyczna koncentruje się na zupełnie innych jej aspektach. Zamiast historii politycznej, powieść eksponuje takie wątki *jak miłość, praca czy*

⁷³ Zob. min. J. Topolski, *Jak się piszę i rozumie historię. Tajemnice narracji historycznej*, Dom Wydawniczy ABC, Poznań 1996 oraz tegoż, *Historia jako nauka po postmodernizmie*, przeł. E. Domańska, [w:] *Pamięć, etyka i historia*, red. E. Domańska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2002.

⁷⁴ H. White, *Proza historyczna*, red. E. Domańska, Universitas, Kraków 2009, s. 14.

⁷⁵ Tamże.

⁷⁶ Tamże, s. 15.

⁷⁷ Tamże.

*cierpienie i relacje między nimi*⁷⁸.

Przyglądając się historii jako nauce oraz – nawiązując do Blake'a – „formie żywej”, Wiesław Juszczak zauważa: (...) *historia ma przede wszystkim do czynienia z tylko ze śladami czegoś, co istnieć przestało lub, ulegając dalekim przekształceniom, utraciło dawną, tę właśnie obchodzącą nas najżywotniej, formę. Dlatego sposoby rekonstruowania tych samych czy podobnego typu obiektów nigdy nie mogą być precyzyjnie regulowane (...): ten sam z pozoru cel może zostać osiągnięty różnymi a równie uprawnionymi sposobami, ilość prezentowanych „warstw” rzeczywistości może być różna, język, technika opisu zawsze zależna od nieskończonej liczby zmiennych czynników (...). Wybór środków cechuje tutaj duża, czasem niemal całkowita swoboda (...). I dalej, Juszczak podkreśla nie tylko wpływ historyka na kształt przedmiotu jego badań, ale także jego związki z teraźniejszością: Skoncentrowanie tak bacznej uwagi i tak dużych wysiłków na samym procesie „budowania” przedmiotu badanego nie pozwala historykowi zapominać o tym, co odgrywa dominującą rolę we wcielaniu rzeczywistości w uprawianą przezeń naukę, co pośredniczy między światem a tym osobliwym jego odworowaniem. Przedmiot, na którym historyk skupia swą uwagę, nie jest nigdy przedmiotem wyizolowanym (...). Historia jest, przeciwnie, otwarta na zewnętrzne wpływy, na korektury teraźniejszości zmiennej, ale noszącej w sobie stałe przypomnienia, ślady, analogie przeszłości, wszystko to, co tę przeszłość pozwala w każdej chwili na nowo przywołać*⁷⁹.

Współbrzmi to z rozważaniami White'a, w których pobrzmiewa wspomniany już zwrot w kierunku „prywatyzacji historii”, jednak stawką jest wyeksponowanie literackiej natury tekstów historycznych oraz „historyczności” tekstów literackich. Chcąc zwrócić uwagę na tropiczny charakter tekstów historycznych oraz właściwą im retorykę, White wprowadza pojęcie *dyskursu historycznego*. *Dyskurs historyczny* – jak definiuje go White – *nie tworzy więc nowych danych na temat przeszłości, gdyż posiadanie zarówno starych, jak i nowych danych o przeszłości jest warunkiem wstępnym zaistnienia takiego dyskursu. Nie dostarcza nam również nowej wiedzy o przeszłości, o ile wiedzę rozumiemy jako rezultat działania szczególnej metody badawczej. Dyskurs historyczny tworzy natomiast interpretacje wszystkich danych i całej wiedzy o przeszłości dostępnych historykowi. (...) Dostosowując słynne powiedzenie Crocego do naszych potrzeb, możemy powiedzieć, że gdzie nie ma narracji, tam nie ma i dys-*

⁷⁸ Tamże, s. 16.

⁷⁹ W. Juszczak, *O wyobraźni historycznej*, [w:] tegoż, dz.cyt., słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 23.

*kursu specyficznie historycznego*⁸⁰. Narratywizacja jest więc narzędziem umożliwiającym dostęp do przeszłości poprzez interpretację, a zarazem potencjalną odpowiedzią na społeczną potrzebę narracji na temat przeszłości praktycznej, która nie często znajduje swoje miejsce w profesjonalnej historiografii. Jednocześnie ten sposób myślenia o piarstwie historycznym i opowiadaniu historii w ogóle, prowadzi nas nieuchronnie do pytania o reprezentację, a wraz z nim – o jej granice oraz wyzwania moralne i etyczne, które się z nią wiążą.

Tak pojęta fabularyzacja i narratywizacja przeszłości wymaga postawienia sobie szeregu pytań dotyczących reprezentacji, wokół których rozgorzały gorące spory wśród historyków i filozofów różnych orientacji badawczych. Sam Hayden White – oraz wielu innych badaczy – odnosi się do tego problemu pytając o możliwość historycznej narratywizacji Zagłady. Zanim jednak przejdę do rekapitulacji wybranych sposobów ujmowania tego problemu, chciałabym zatrzymać się przy kwestii samej reprezentacji.

Rozważając ten problem, Michał Paweł Markowski za punkt wyjścia bierze dwa różne znaczenia pojęcia „reprezentacja”, z których – jego zdaniem – swój początek biorą dwie odmienne filozofie reprezentacji. Znaczenia te znajdujemy, jak zaznacza Markowski, już w siedemnastowiecznym słowniku Furetière’a, gdzie *czasownik représenter oznaczał dwie rzeczy: zastąpienie tego, co nieobecne, czymś obecnym oraz ukazanie, prezentację, uobecnienie tego, co obecne*⁸¹. Markowski zarysowuje następnie dalsze dzieje obu nurtów myślenia o reprezentacji, z których każdy koncentruje się na jednej z dwóch funkcji reprezentacji: delegacji lub ewokacji. Pierwsze znaczenie eksponuje ten biegun pojęcia, który odczytywać możemy substytucję – zastępowanie czegoś przez coś innego. W drugim natomiast mamy do czynienia raczej z przywoływaniem, uobecnianiem czy też uwidacznianiem czegoś⁸². Markowski wskazuje następnie, że poszczególne typy rozumienia pojęcia znalazły swój wyraz w dwóch ważnych szkołach myślenia: Freudowskiej psychoanalizie, którą wiąże on z pierwszym sposobem rozumienia reprezentacji oraz Husserlowskiej fenomenologii, dla której właściwy jest drugi sposób (co ciekawe, *Die Traumdeutung* Freuda oraz *Logische Untersuchungen* Husserla

⁸⁰ White przywołuje Crocego z: B. Croce, *Primi saggi*, G. Laterza & Figli, Bari 1951, za: H. White, dz.cyt., s. 23.

⁸¹ M.P. Markowski, *O reprezentacji*, [w:] *Kulturowa teoria literatury*, Universitas, Kraków 2006, s. 290.

⁸² Tamże, s. 290.

ukazały się w tym samym – 1900 roku)⁸³. Jak zauważa w swoim tekście Markowski, to, co dzieli przedstawicieli obu opcji to nie tyle poglądy na temat samej reprezentacji, co raczej ich zapatrywania na sposób istnienia samej rzeczywistości. *Nieskończone dyskusje* [o tym, jak należy rozumieć reprezentację] *prowadzone przez teoretyków i pisarzy* – pisze Markowski – *pokazują nie tylko to, że jest to spór nierozstrzygalny, ale i to przede wszystkim, że dotyczy on nie tego, jaka jest faktyczna istotna reprezentacji, (...) co raczej odmiennych przekonań na temat natury rzeczywistości i sposobów jej poznawania*⁸⁴.

Problematyzując zagadnienie reprezentacji historycznej, Frank Ankersmit przywołuje takie jej rozumienie, które akcentuje przede wszystkim substytucję. *Właśnie z powodu „nieobecności” danego przedmiotu* – czytamy u Ankersmita – *potrzebujemy substytutu, który go „u-obecni” (łac. re-presentare)*⁸⁵. W pisarstwie historycznym mamy więc, jego zdaniem, do czynienia z takim samym typem reprezentacji jak chociażby w malarstwie realistycznym, a zatem takim, które dąży do możliwie najwierniejszego oddania oryginału, który zastępuje. Wybór tego przykładu nie jest przypadkowy – stawką wyводу Ankersmita jest bowiem tytułowa pochwała subiektywności i to w estetyce upatruje on nadziei na obronę historiografii przed niebezpieczeństwami relatywizmu i irracjonalności⁸⁶. *Przyjrząwszy się historiografii przez mikroskop reprezentacji historycznej* – konkluduje Ankersmit – *odkryliśmy logiczne pierwszeństwo estetycznych kryteriów oceny reprezentacji nad kryteriami poprawności etycznej i politycznej*⁸⁷.

Wracając do rozważań White'a: rozważając problem reprezentacji w kontekście wydarzeń, które złożyły się na Zagładę, stawia on pytania o granice i możliwości narratywizacji. *Czy są jakiegokolwiek granice tego typu opowieści w odpowiedzialnym mówieniu o tym zjawisku? Czy te zdarzenia mogą zostać odpowiedzialnie znarratywizowane w jakimkolwiek modelu, symbol, typie fabuły lub gatunku, w jakie nasza kultura wyposaża nas, by „nadawać sens”*

⁸³ Według Markowskiego, także strukturalizm wraz z teorią znaku zaczerpniętą od de Saussure'a oraz semiotyka mieszczą się w obrębie pierwszego nurtu, zob. tamże, s. 296–297.

⁸⁴ Tamże, s. 297.

⁸⁵ F. Ankersmit, *Pochwała subiektywności*, [w:] *Pamięć, etyka i historia...*, s. 62.

⁸⁶ Tamże, s. 74.

⁸⁷ Tamże, s. 83.

tak ekstremalnym zdarzeniom z przeszłości?⁸⁸ Rozważając ten problem w mojej wcześniejszej pracy⁸⁹, podkreślałam, że jest to nie tylko pytanie o możliwości dostępnych nam środków wyrazu, ale także o odpowiedzialność – i to nie tyle wobec prawdy i historycznych faktów, ale wobec realności cierpienia i śmierci milionów ludzi. Obie te kwestie podejmowane były przez wielu myślicieli i badaczy i począwszy od lat 80. XX wieku pojawiło się wiele prac rozważających związane z tym zagadnieniem dylematy. Postawione powyżej pytanie o środki wyrazu prowadzi nas ku ważnej kwestii spornej w dyskusjach na temat reprezentacji Zagłady, a mianowicie: kwestii (nie)wyrażalności doświadczenia granicznego.

Rekapitulację najważniejszych głosów, jakie pojawiły się w tych debatach, prezentują w swojej pracy *Eksperymenty w myśleniu o Holokauście* Alan Milchman i Alan Rosenberg. Zwracają przy tym uwagę na fakt, że ze wszystkich zagadek, paradoksów i dylematów, przed jakimi staje nauka o Holokauście, „kwestia wyjątkowości” jest z pewnością najbardziej dokuczliwą i wprowadzającą podziały (...) ⁹⁰. Bez wątpienia żadne inne doniosłe wydarzenie historyczne o skali i znaczeniu, które czynią je równie bezprecedensowym, tego rodzaju kwestie nie były dotąd stawiane, a ich rozważania nie traktowano nie tylko jako zasadnego, ale wręcz niezbędnego. To właśnie w kontekście praktyk dyskursywnych⁹¹ dotyczących Zagłady kwestia wyjątkowości tego wydarzenia – na tle innych wydarzeń – oraz powiązany z nią problem wyrażalności znalazły się w centrum zainteresowania myślicieli i badaczy reprezentujących różne obszary wiedzy⁹² oraz stały się przedmiotem sporu znanego jako

⁸⁸ H. White, *Historical Emplotment and the Problem of Truth*, [w:] *Probing the Limits of Representation: Nazism and the "Final Solution"*, red. S. Friedlander, Harvard University Press, 1992, s. 37.

⁸⁹ Problem ten rozważałam w swojej pracy magisterskiej, *Zagłada, trauma, reprezentacja. Przestrzeń Muzeum Żydowskiego w Berlinie*, przygotowanej pod kierunkiem dr hab. Dariusza Czai w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej UJ.

⁹⁰ A. Milchman, A. Rosenberg, *Eksperymenty w myśleniu o Holokauście*, Wydawnictwo Naukowe „Scholar” Warszawa 2003, s. 86.

⁹¹ Milchman i Rosenberg posługują się Foucaultowskim pojęciem formacji dyskursywnej oraz będących ich częścią praktyk dyskursywnych, zob. M. Foucault, *Archeologia wiedzy*, I wyd: Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1977; II wyd: Wydawnictwo De Agostini Polska, Warszawa 2002, a także tegoż, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk, wyd I: 2005, wyd. II: 2007.

⁹² Jak podkreśla Milchman i Rosenberg: *Niektóre autorytety w dziedzinie historii Holokaustu posuwają się nawet do głoszenia poglądu, że postawa, jaką ktoś przyjmuje wobec „kwestii wyjątkowości”, wyznacza sposób, w jaki ten ktoś odnosi Holokaust do reszty historii ludzkości, wpływając na każdy wymiar interpretacji i oceny przez niego samego wydarzenia*, tamże, s. 90.

*Historikerstreit*⁹³. Wśród opcji i stanowisk jakie pojawiły się w tej oraz kolejnych debatach, relacjonowanych przez Milchmana i Rosenberga, wyłaniają się trzy zasadnicze grupy: trywialistów, absolutystów i kontekstualistów⁹⁴. Trywialiści argumentują, że wyjątkowość Zagłady jest wykluczona przez jej historycyzację⁹⁵, absolutyści twierdzą, że Zagłada znajduje się poza historią, a tym samym – poza granicami języka, zaś kontekstualiści starają się uciec przed pułapką dwubiegowości (biegun historycyzacji – biegun wyjątkowości), zwracając uwagę, że jedno nie być może zupełnie nie wyklucza drugiego i choć Zagłada jest pod wieloma względami wydarzeniem bezprecedensowym, powinna móc zostać poddana rzetelnej analizie, a także być opisywana w języku wolnym od „mystyfikacji”⁹⁶. Do tego stanowiska wydają się przychylić także sami autorzy opracowania.

Możliwości reprezentowania Zagłady poświęcił swoją – szeroko dyskutowaną – książkę także francuski historyk sztuki Georges Didi-Huberman. *Obrazy mimo wszystko*⁹⁷ stanowią wyraz jego sprzeciwu wobec tego, co nazywa dyskursem niewyraźnego, zaś radykalną konieczność wyrażania / wyobrażania traktuje on jako gest sprzeciwu wobec nazistowskiej machinie *odwyobrażenia*⁹⁸. Didi-Huberman identyfikuje dwa zasadnicze porządki, według których działa krytykowany przez niego dyskurs niewyobraźnego: jeden jest przejawem estetyzmu i prowadzi do *zaprzeczenia historii w jej konkretnych przypadkach*⁹⁹, drugi zaś zakorzeniony jest w historycyzmie i zaprzecza obrazowi. Krytyka sformułowana przez Didi-Hubermana jest z jednej strony wymierzona w estetykę negatywną, która dąży do

⁹³ *Historikerstreit*, czyli debata historyków niemieckich, która wybuchła latem 1986 roku pod wpływem publikacji kontrowersyjnego artykułu historyka Ernsta Nolte w *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. Nolte sugerował w nim, że Gułag „wywołał” Auschwitz (w tym sensie, że Naziści z obawy przez Gułagiem „zareagowali”, powołując do życia Auschwitz), zaś wyjątkowość Holocaustu zredukował do technicznych szczegółów gazowania. Sugestia ta wywołała szeroki odzew i dała początek publicznej debacie nad „statusem” Zagłady na tle innych wydarzeń historycznych.

⁹⁴ Tamże, s. 98.

⁹⁵ Jak zwracają uwagę Milchman i Rosenberg, grupa ta jest podzielona wewnątrz, jednak ten pogląd stanowi sedno zajmowanych przez nich stanowisk, zob. tamże, s. 99–100.

⁹⁶ Tamże, s. 101.

⁹⁷ G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, Universitas, Kraków 2008.

⁹⁸ Tamże, s. 24.

⁹⁹ Tamże, s. 65.

uwzniesienia nieprzedstawialności¹⁰⁰, z drugiej zaś stanowi wyraz sprzeciwu wobec deprecjonowania roli i znaczenia obrazu. Obraz bowiem, jego zdaniem, może przyjść z pomocą tam, gdzie napotykamy na problem, który stawia opór refleksji. Didi–Huberman w *Obrazach mimo wszystko* broni z jednej strony mocy samego obrazu, z drugiej zaś stara się uniknąć odsunięcia Zagłady w obszar czegoś, co korzystając z formuły Agambena moglibyśmy nazwać *mistyczną adoracją*¹⁰¹. O tym, jak rozumie obraz i reprezentację Didi–Huberman, pisze Dariusz Czaja w swoim tekście na temat filmu László Nemesa *Syn Szawła* (2015): *[p]rzeciwnicy traktowania obrazów jako szczególnego źródła historycznego, sugeruje Didi-Huberman, cierpią na chorobę maksymalizmu, domagają się od obrazu tego, czego w istocie dać nie może. Nie może dać, na przykład, całościowego obrazu Zagłady, bo taki obraz po prostu nie istnieje. Ale nie dlatego, że Auschwitz jest niewyobrażalne. Raczej dlatego, że do specyfiki obrazu należy to, że nie jest, bo być nie może, obrazem „wszystkiego”*¹⁰².

Innym wartym przywołania w kontekście tej spojrzeniem na kwestię reprezentacji w kontekście doświadczeń granicznych jest propozycja Dominicka LaCapry. Jest to stanowisko zatrudniające pojęcia wypracowane na gruncie psychoanalizy do prób zrozumienia sposobu w jaki zachodzi zbiorowa i jednostkowa relacja z przeszłymi wydarzeniami, które mogą mieć charakter urazowy oraz jaki wpływ takie wydarzenia wywierają na pamięć i wyobraźnię. Według niego *(p)roblem traumy oraz jej związków z historiografią i w ogóle reprezentacją jest kluczową kwestią, którą powinien podejmować każdy, kto posługuje się koncepcją doświadczenia*¹⁰³. On również stara się uchylić przed pułapką dwubiegunowości w myśleniu o Zagładzie, uznając składające się na nią wydarzenia za wyjątkowe, ponieważ są tak *skrajne [estreme], że wydają się niemożliwe do zaklasyfikowania*¹⁰⁴, co sprawia, że prowokują milczenie, jednocześnie jednak nie można wykluczyć porównywania ich z innymi, *o ile porównanie jest*

¹⁰⁰ W tym wypadku krytyczne ostrze Didi–Hubermana wymierzone jest również w *Shoah* Lanzmanna, które uważa on za dzieło propagujące dyskurs o niewyobrażalnym.

¹⁰¹ G. Agamben, *Co zostaje z Auschwitz?* Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2008.

¹⁰² D. Czaja, *Kadisz mimo wszystko. Kilka uwag o Synu Szawła*, [w:] *Śmierć: figury obecności - figury zapomnienia*, red. A. Kaczmarek, M. Kamińska, Wydawnictwo Nauk Społecznych i Humanistycznych Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 2019, s. 17.

¹⁰³ Na ten wątek zwraca także uwagę w swoim opracowaniu Dorota Wolska, zob. D. Wolska, dz.cyt., s. 12, D. LaCapra, *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*, przeł. Katarzyna Bojarska, Universitas, Kraków 2009, s. 76.

¹⁰⁴ A. Milchman, A. Rosenberg, dz.cyt., s. 111.

niezbędne dla każdej próby zrozumienia¹⁰⁵. LaCapra, postać kluczowa dla dynamicznie rozwijających się w drugiej połowie XX wieku studiów nad traumą, konieczność wyrażania postrzeżenia przede wszystkim jako otwarcie możliwości przepracowania doświadczenia granicznego. W orientacji reprezentowanej przez LaCaprę niezwykle istotny jest także sam sposób użycia języka. Trauma, według jego definicji, to *doświadczenie druzgocące, które rozrywa doświadczenie rozumiane jako zintegrowane albo przynajmniej realnie wyartykułowane życie, a nawet grozi jego zniszczeniem*¹⁰⁶. W pewnym sensie – wyjaśnia dalej LaCapra – *trauma stanowi doświadczenie spoza kontekstu, zawodzące oczekiwania i zaburzające samo rozumienie istniejących kontekstów*¹⁰⁷. W próbach artykulacji widzi on szansę na uruchomienie pracy żałoby, dystansując się tym samym zarówno od wyrażanej przez niektórych nieufności wobec reprezentacji jako mediacji prowadzącej do redukcji czy pocieszenia¹⁰⁸, jak i prób uwznioślenia wydarzeń granicznych, co – jego zdaniem – prowadzić może do ich instrumentalizacji¹⁰⁹. LaCapra odwołuje się do klasycznego Freudowskiego tekstu *Żałoba i melancholia*, w którym melancholia scharakteryzowana zostaje z jednej strony jako niezbędny składnik żałoby, z drugiej jako potencjalne zagrożenie dla jej „zdrowego” przebiegu¹¹⁰. *W wypadku żałoby – pisze Freud – to świat zubożał i opustoszał – w wypadku melancholii, zubożało i opustoszało samo „ja”*¹¹¹. Znarratywizowana reprezentacja może więc stanowić narzędzie przepracowania, o ile nie będzie ona dążeniem do budowania zamkniętych, spójnych totalności, ale pozwoli traumie zapisać się w języku dając przestrzeń na jego wahania, niebezpośredniości, pauzy i milczenia¹¹².

¹⁰⁵ Tamże.

¹⁰⁶ Tamże, s. 153.

¹⁰⁷ Tamże.

¹⁰⁸ LaCapra wspomina m.in. o Adorno, który *sądził niekiedy, że wszelkie złagodzenie, mediacja czy modyfikacja tego, co całkowicie nieakceptowane i katastroficzne, wskazuje na niezasłużone pocieszenie, a włączenie się w dominujący system w istocie oznaczało dołączenie do dyktowanej przez SS muzyki, granej w Auschwitz jako akompaniament dla cierpiących ofiar*, tamże, s. 159.

¹⁰⁹ D. LaCapra, tamże, s. 186–246.

¹¹⁰ D. LaCapra, *Psychoanaliza, pamięć i zwrot etyczny*, [w:] *Pamięć, etyka i historia...*, s. 132.

¹¹¹ Z. Freud, *Żałoba i melancholia*, [w:] tegoż, *Psychologia nieświadomości*, Wydawnictwo KR, Warszawa 2009, s. 149.

¹¹² Tamże, s. 158–159.

LaCapra, problematyzując zagadnienie doświadczenia traumatycznego i możliwości jej przepracowania, wyróżnia konkretne aspekty traumy: wydarzenie traumatyczne, doświadczenie traumy, pamięć i reprezentację¹¹³. Jest to rozróżnienie tym istotniejsze, jeśli przyjmujemy możliwość „międzypokoleniowego przekazywania traumy”, czy traumatyzacji drugiego stopnia¹¹⁴. Co istotne, symptomy posttraumatyczne realni i wyobrażeni ocaleni odczuwać mogą zarówno wskutek doświadczenia traumy historycznej (powiązanej z konkretnymi, realnymi wydarzeniami), jak i traumy ponadhistorycznej – którą LaCapra określa także jako strukturalną – z którą mamy do czynienia wówczas, gdy jako utratę traktujemy brak czegoś, czego w istocie nigdy nie posiadaliśmy lub gdy dochodzi do przemieszania rzeczywistej utraty z fantazmatyczną¹¹⁵. Problem reprezentacji i artykulacji jest w tej perspektywie jednym z narzędzi umożliwiających pojawienie się pracy żałoby i przepracowanie doświadczenia traumatycznego. Jednocześnie LaCapra włącza w swoje rozważania perspektywę etyczną, podkreślając *jak ważne jest wyjście z pojęciem przepracowania poza wąski kontekst terapeutyczny i odniesienie go do rozważań natury etycznej i politycznej*¹¹⁶.

Jak zauważyła Ewa Domańska, we współczesnej refleksji nad historią obok „kultur żałoby” obserwować możemy także „kultury melancholii”, w ramach których spotykamy nieco inny pogląd na rolę i znaczenie reprezentacji w kontekście wydarzeń granicznych. W tekście *Pamiętając Holokaust: żałoba i melancholia* cytowany już na kartach tej pracy Frank Ankersmit analizując dwa przykłady upamiętnienia Zagłady, stanowczo opowiada się po stronie melancholii, twierdząc, że *pamięć o Holokauście musi pozostać chorobą, psychiczną dolegliwością, na którą nie możemy nigdy przestać cierpieć*¹¹⁷. To melancholia właśnie – nie zaś żałoba, która ostatecznie prowadzi do zagojenia się rany – pozwala podtrzymywać bolesną pamięć, która nie pozwoli się jej zabić.

¹¹³ D. LaCapra, tamże, s. 148.

¹¹⁴ Rozróżnienie to umożliwia problematyzację takich przypadków, w których traumy doświadczają osoby, które same nie brały udziału w wydarzeniach traumatycznych, ale doświadczenie takie staje się ich udziałem poprzez relację osób bliskich lub konfrontację z pewnymi reprezentacjami takich wydarzeń. W tym kontekście szczególnie głośny był przypadek „wyobrażonego ocalonego”, Benjamina Wilkomirskiego, który spisał swoje doświadczenia w książce *Fragments: Memories of a Wartime Childhood*, zob. D. LaCapra, tamże, s. 142.

¹¹⁵ Tamże, s. 151.

¹¹⁶ D. LaCapra, *Psychoanaliza, pamięć i zwrot etyczny*, [w:] *Pamięć, etyka i historia...*, s. 145.

¹¹⁷ F. Ankersmit, *Pamiętając Holokaust: żałoba i melancholia*, [w:] tegoż, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie*, Universitas, Kraków 2004, s. 425.

Rozważania Ankersmita na temat pomnikowych reprezentacji Zagłady zasługują tu na wzmiankę nie tylko ze względu na popularność tego konkretnego tekstu w dyskusjach wokół reprezentacji przeszłości w obrębie sektora dziedzictwa, ale także ze względu na to, że podobna idea wydaje się przyświecać także niektórym twórcom muzeów i pomników. We wspomnianym tekście Ankersmit analizuje sposób oddziaływania dwóch pomników znajdujących się w Yad Vashem: Mauzoleum Pamięci i Pomnika Dzieci, posługując się Freudowskimi kategoriami żałoby i melancholii. Wskazując na „efektywność” Pomnika Dzieci w upamiętnianiu Zagłady dla tych, którzy nie posiadają z nią osobistego i biograficznego związku, Ankersmit jednocześnie opowiada się po stronie upamiętniania w służbie podtrzymywania nigdy nie zagojonej pamięci-rany¹¹⁸.

Niezależnie od tego jak zinterpretujemy rolę i znaczenie reprezentacji doświadczeń granicznych dla procesów przepracowania lub jego zablokowania, w celu trwania pamięci-rany, za sprawą dystansu, jaki dzieli nas od przeszłości, to właśnie przedstawienie jest możliwą formą jej obecności. Jak pisze Freddie Rokem we wprowadzeniu do swojej pracy na temat teatralnych praktyk „wystawiania historii”: *[h]istorię jako taką można zobaczyć dopiero w chwili, kiedy ktoś da z niej relację i stanie się ona przedmiotem jakiegoś dyskursu, na przykład dyskursu teatralnego. Na jej podłożu powstanie wtedy zorganizowana forma powtarzania przeszłości, zaś struktura artystyczna narzuci porządek chaotycznym i przypadkowym wydarzeniom. Nie inaczej ma się sprawa z większością tradycyjnych form historiografii, praktykowanych w podręcznikach historii*¹¹⁹. Ucząc się od Haydena White'a możemy przyjąć, że przeszłość jako taka nie istnieje niezależnie od swoich przedstawień. Reprezentacje przeszłości, do których mamy dostęp, zawsze wytwarzają przeszłość w sposób odpowiadający określonym potrzebom teraźniejszości, a sposoby jej fabularyzacji korzystają z dostępnych figur języka. *Tylko za pomocą figur bowiem – jak pisze White – historyczna rzeczywistość może odsłonić aspekt znaczenia jednocześnie odkrytego i ukrytego przez formy, które wydarzenia objawiają świadomości jako opowiedziane lub opisane. Prawdziwy problem oceny danej fabularyzacji rzeczywistości historycznej leży we względnej adekwatności oraz etycznym oddziaływaniu jej przedstawienia jako przykładu tego czy innego spośród wielu typów fabuły:*

¹¹⁸ Tamże, s. 414.

¹¹⁹ F. Rokem, *Wystawianie historii*, dz.cyt., s. 14.

*tragedii, romansu, komedii, farsy, epiki czy sielanki*¹²⁰. Można by rzec, jak pisze Ewa Domańska rekonstruując poglądy White'a¹²¹, że oznaczałoby to, iż wybieramy i konstruujemy naszą przeszłość, zaś sposób, w jaki zostaje ona wyrażona ma określone konsekwencje dla jej oddziaływania.

Przedmiotem zainteresowania tej pracy są szczególne reprezentacje przeszłości, które – choć możemy wpisać je w perspektywę dyskursywną i dzięki temu poddać analizie ich strukturę retoryczną – nie mają charakteru językowego. Pomimo iż muzealne reprezentacje przeszłości często operują tekstem, jest to zaledwie jeden z możliwych elementów, które składają się na całość, jaką stanowi ekspozycja. Właśnie za sprawą ich złożoności i wielości środków, którymi operują, często tak trudno jest uchwycić wpisaną w nie retorykę, która może kształtować i determinować ich recepcję. Konstruuje się je, robiąc użytek z przeszłości, na rzecz pewnych zupełnie współczesnych celów. O tym, jak zmieniała się ich rola, znaczenie, a także sposób oddziaływania i strategie wykorzystywane, by go wzmacniać, mowa będzie w kolejnym rozdziale.

¹²⁰ H. White, *Kosmos, chaos i następstwo...*, s. 102.

¹²¹ E. Domańska, *Hayden White – doktorat honorowy Uniwersytetu Gdańskiego*, „Przegląd polityczny”, nr 109–110/2011, s. 50.

II. Muzeum: w służbie akumulacji przeszłości

Diagnostując sytuację, w której znajdujemy się obecnie jako uczestnicy kultury oraz przedstawiciele społeczeństw zachodnich, Hans Ulrich Gumbrecht wskazuje na znaczenie, jakie zmiana sposobu, w jaki przeżywamy czas, ma dla produkcji przedmiotów i środków, które zbliżają nas do przeszłości. *Podczas gdy filmy i muzea – pisze Gumbrecht – koncentrują się dziś na środowisku, nie zaś na opowieści, nasze pojęcie czasu historycznego uległo historyzacji. (...) [o]d lat siedemdziesiątych to, co postrzegamy jako „teraźniejszość” czy „współczesność” znacznie się rozszerzyło, przekształcając się w przestrzeń jednoczesności. (...) Po drugiej stronie owej rozszerzającej się teraźniejszości znajdują się nowe metody odtwarzania minionych światów (...), które zalewają nas swymi produktami*¹²². Fascynacja przeszłością generuje popyt na wszystko, co może nas do niej zbliżyć i – przynajmniej z pozoru – uczynić zadość naszej potrzebie dotknięcia przeszłości.

W innym tekście Gumbrecht poddając w wątpliwość użyteczność historii – czy może sposób, w jaki dotąd myśleliśmy o użyteczności historii – stawia następującą tezę: *(...) jeśli założymy najgorsze, to znaczy że wszystkie zinstytucjonalizowane formy wykorzystania historii zginą, to co pozostanie? I uważam, że jeżeliby tak się stało, to przetrwa pragnienie uobecnienia [przeszłości]; pozostanie pragnienie, by uczynić przeszłość obecną*¹²³. Prezentyfikacja przeszłości przynajmniej częściowo posiada gotową infrastrukturę, bowiem jak wyjaśnia dalej amerykański historyk: *[m]yślę tutaj o uobecnieniu przeszłości w rzeczach znajdujących się w muzeach, w przedmiotach, które można dotknąć i wobec których znajdujemy się w przestrzennej bliskości*¹²⁴. Muzeum, które z definicji powołane zostało do tego, by akumulować przeszłość – lub raczej to, co z niej pozostało – a następnie wystawić to na widok publiczny, stanowi doskonały wehikuł czasu dla tych, którzy pragną dotknąć przeszłości.

David Lowenthal odwołując się do kwestii potrzeby zbliżenia się do tego, co minione¹²⁵, zwraca uwagę na fakt, że głód bezpośredniego dotknięcia przeszłości rośnie, niezależnie od tego, że dzisiejsza nauka dostarcza nam więcej informacji na temat przeszłości niż

¹²² H. U. Gumbrecht, *Gdy przestaliśmy uczyć się od historii*, [w:] *Pamięć, etyka i historia...*, s. 199–200.

¹²³ H. U. Gumbrecht, *Użyteczność historii (uobecnienie i odkupienie)*, [w:] *Pamięć, etyka i historia...*, s. 118.

¹²⁴ Tamże.

¹²⁵ D. Lowenthal, *Heritage Crusade and the Spoils of History*, Cambridge University Press, Cambridge 1998.

miało to miejsce kiedykolwiek wcześniej. Wciąż nie jest w stanie zaspokoić naszej potrzeby skolonizowania tego nieznanego kraju: jakkolwiek wiele byśmy o niej wiedzieli, wciąż pragniemy poczuć „jak to było” być „tam”. Stąd, zdaniem badacza, rosnąca popularność wszystkiego, co sytuuje się w obszarze przemysłu dziedzictwa: przeszłości udomowionej i zatrudnionej w służbie teraźniejszych potrzeb¹²⁶. Dla też stawianych przez Lowenthala rozróżnienie pomiędzy historią a dziedzictwem jest – jak sam podkreśla – kluczowe. Historia, jak lakonicznie zaznacza, zajmuje się zgłębianiem i wyjaśnianiem przeszłości, podczas gdy dziedzictwo adaptuje pewną określoną wizję przeszłości do aktualnych celów¹²⁷. *Nagle dziedzictwo jest wszędzie – w wiadomościach, w filmach i na rynku – wszędzie, od galaktyk po geny. Jest głównym obszarem zainteresowania patriotyzmu i głównym wabikiem turystyki*¹²⁸. W swojej gorzkiej krytyce instytucji i praktyk kulturowych, które kształtują przemysł dziedzictwa [ang. *heritage industry*], Lowenthal zwraca uwagę na ich wszechobecność i powszechność we współczesnym świecie Zachodu. Źródłem tego zjawiska upatruje on – podobnie jak inni badacze – w zmianie jaką przyniósł wiek XIX, wraz z wypracowanymi wówczas nowymi sposobami społecznego zarządzania przeszłością i jej pozostałościami. Michel Foucault, który nazywa historię *wielką obsesją XIX wieku*¹²⁹, podkreśla, że obok zainteresowania takimi tematami jak rozwój i zatrzymanie, kryzys i cykl, obsesja ta przejawiała się właśnie w potrzebie akumulacji przeszłości¹³⁰.

Jakkolwiek bez wątplenia rozmaite sposoby gromadzenia reliktyw przeszłości pojawiły się na długo przed wiekiem XIX, to właśnie ten moment w historii przyniósł istniejące po dziś dzień zinstytucjonalizowane sposoby akumulowania przeszłości, pośród których znalazła się także wypracowana wówczas koncepcja muzeum, które – ze względu na jego ściśle no-

¹²⁶ Tamże, s. XV.

¹²⁷ Lowenthal mówi o przeszłości w liczbie mnogiej – fragment, do którego nawiązuję w tym miejscu w oryginale brzmi: *History explores and explains pasts grown ever more opaque over time; heritage clarifies pasts, so as to infuse them with present purposes*, tamże.

¹²⁸ Tamże, s. XIII.

¹²⁹ M. Foucault, *Inne przestrzenie*, „Teksty Drugie”, nr 6/2005, s. 117.

¹³⁰ Tamże.

woczesny rodowód – nazywane bywa modernistycznym¹³¹. Laurajane Smith, analizując źródła nowoczesnych instytucji powołanych do gromadzenia, ochrony i prezentowania dziedzictwa, wprowadza termin *autorytatywny dyskurs dziedzictwa* [ang. *authorized heritage discourse*]¹³², którego pojawienie się w XIX wieku (w momencie wykrystalizowania się europejskich nacjonalizmów oraz liberalnej nowoczesności) miało jej zdaniem ścisły związek z uświadomieniem sobie potencjału wykorzystania dziedzictwa do legitymizacji takich pojęć jak naród i wspólnota narodowa. Autorytatywny dyskurs dziedzictwa stanowił, w jej interpretacji, odpowiedź na niepokój i destabilizację wywołaną gwałtownymi przemianami tamtego czasu (w tym: rewolucją przemysłową, industrializacją, gwałtownym rozwojem miast, wzrostem roli burżuazji, rozwojem kapitalizmu i osłabieniem roli arystokracji) oraz miał dostarczyć wsparcia dyskursom narodowym i klasowym¹³³. Pozytywne waloryzowanie przeszłości zrodziło potrzebę konserwowania i zabezpieczania jej wyselekcjonowanych pozostałości¹³⁴. Zdaniem Laurajane Smith, to właśnie autorytatywny dyskurs dziedzictwa ukształtował to, w jaki sposób myślimy, mówimy i piszemy o dziedzictwie¹³⁵ i – ze względu na swój zasięg oddziaływania – stał się narzędziem promocji określonego zestawu zachodnich wartości jako uniwersalnych. O sile jego oddziaływania zdecydowało kilka przenikających się procesów: wykrystalizowanie się dyscyplin naukowych dostarczających „ekspertów od dziedzictwa” (archeologia, historia sztuki, etnografia), instytucjonalizacja dziedzictwa (muzea, rezerваты, pomniki) i wreszcie towarzyszące jej działania legislacyjne (np. rejestry zabytków).

Muzeum, od początku będące instytucją na wskroś nowoczesną¹³⁶, wpisane było w –

¹³¹ Anna Ziębińska-Witek tak definiuje ten model muzeum: *Muzeum modernistyczne – instytucja, która pojawiła się w wieku XIX i osiągnęła apogeum na początku dwudziestego w ramach paradygmatu modernistycznego ukonstytuowanego na fundamencie oświeceniowym – ma za zadanie tworzenie i rozpowszechnianie autorytatywnej wiedzy*, zob. A. Ziębińska-Witek, *Historia w muzeach*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2011, s. 32; Ten model muzeum zestawiany bywa z modelem nazywanym postmodernistycznym, który pojawił się w drugiej połowie XX wieku – charakterystykę obu koncepcji, wraz z ich źródłami i sposobem oddziaływania oraz organizacji, prezentuje w swojej książce Anna Ziębińska-Witek, zob. tamże, s. 32–42.

¹³² L. Smith, *The Uses of Heritage*, Routledge, Londyn 2006, s. 11.

¹³³ Tamże.

¹³⁴ Legitymizujących konkretny porządek, ideologię, etc.

¹³⁵ Tamże, s. 11-12.

¹³⁶ Oczywiście wyróżniamy także, charakterystyczne dla różnych kultur, formy protomuzealne, znacznie wyprzedzające projekt nowoczesności, jednak bezsprzecznie to właśnie nowoczesność zrodziła publiczne muzeum w tej postaci, w jakiej je znamy, zob. Z. Żygulski, *Muzea na świecie*, PWN, Warszawa 1982.

po foucaultowsku rozumiane – relacje oparte na wiedzy-władzy¹³⁷. Tony Bennett, odwołując się do myśli Micheala Foucault w swoich rozważaniach na temat politycznej racjonalności muzeum, kładzie nacisk na specyfikę działania zidentyfikowanych przez Foucaulta mechanizmów w przestrzeni tej konkretnej instytucji. O ile w wypadku więzienia i innych instytucji analizowanych przez Foucaulta celem było podporządkowanie populacji wszechobecnemu spojrzeniu władzy, o tyle w wypadku muzeum, zdaniem Bennetta, najistotniejsze w wizualizowaniu władzy było jednoczesne reprezentowanie jej jako przynależnej populacji. Tym samym – pisze dalej Bennett – retoryczne włączenie niezróżnicowanej masy obywateli w relacje wiedzy-władzy, która jednocześnie reprezentowana jest jako pochodząca od niej samej, uczyniły muzeum ważnym narzędziem samo-prezentacji dla mieszczańskich społeczeństw Zachodu¹³⁸.

Eileen Hooper-Greenhill, również odwołując się do Michela Foucaulta, próbuje uchwycić historyczny rozwój i przemiany instytucji muzeum przyjmując periodyzację zgodną z wyodrębnionymi przez Foucaulta, następującymi po sobie *episteme*¹³⁹: renesansową, klasyczną i nowoczesną. Historyczne przemiany sposobów tworzenia kolekcji odzwierciedlają bowiem – jej zdaniem – praktyki dyskursywne właściwe dla danej epoki, które umożliwiały pojawienie się pewnych figur epistemologicznych¹⁴⁰. Wraz z dominacją *episteme* nowoczesnej pojawił się model muzeum pomyślany jako *instrument demokratycznej edukacji*¹⁴¹, który był jednocześnie modelem dyscyplinującym – generującym porządek zarówno rzeczy, jak i ludzi¹⁴² – odpowiedzialnym za wytwarzanie pewnego określonego typu publiczności, a co za tym idzie, także określonego typu społeczeństwa. Oświeceniowa racjonalność posłużyła za podstawę strategii edukacyjnych, w których centralne miejsce zajmowała misja edukowania społeczeństwa z naciskiem na kulturalne wartości narodowe i obowiązki obywatelskie, co wiązało się z promowaniem stabilności wspólnoty narodowej oraz społecznej odpowiedzial-

¹³⁷ M. Foucault, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006.

¹³⁸ T. Bennett, *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, Routledge, Londyn 1995, s. 98.

¹³⁹ E. Hooper-Greenhill, *Museum and the Shaping of Knowledge*, Routledge, Londyn-Nowy Jork, 1992.

¹⁴⁰ Zob. M. Foucault, *Przedmowa*, [w:] tegoż, tamże, s. 11.

¹⁴¹ Używam tego sformułowania za A. Ziębińską-Witek, dz. cyt., s. 18.

¹⁴² Nawiązuję tu do frazy Tony'ego Bennetta: „an order of things and peoples”, zob. T. Bennett, dz.cyt., s. 95.

ności. Oczywiście pomimo deklarowanej demokratyczności instytucji, muzeum funkcjonowało także jako instrument wykluczenia, co stało się ważnym punktem wyjścia dla krytyki instytucji muzeum przeprowadzonej w drugiej połowie XX wieku przez badaczy reprezentujących między innymi nową muzeologię oraz krytyczne studia muzealne. Rozważania Hooper-Greenhill i Bennetta¹⁴³, korespondują z koncepcją Laurajane Smith, która proponując termin „autorytatywnego dyskursu dziedzictwa” stara się uchwycić właśnie ów splot nowoczesnych strategii produkcji wiedzy oraz realiów tworzenia nowoczesnego państwa narodowego. Jako jedną z istotnych konsekwencji jego wpływu na rozwój instytucji muzeum identyfikuje Smith wprowadzenie ścisłego rozdziału ról w procesie zarządzania dziedzictwem pomiędzy ekspertów od techniki i estetyki upoważnionych do przemawiania w imieniu przeszłości oraz mniej lub bardziej biernych odbiorców, którzy w tym miejscu odebrać mają edukację¹⁴⁴.

Maria Popczyk nazywa muzeum miejscem, w którym nowoczesny człowiek buduje indywidualną i kulturową tożsamość, określając swój stosunek do przemijania i śmierci i – co bardzo istotne – czyni to w estetycznym środowisku wystawienniczym¹⁴⁵. Charakterystyka tego środowiska, a także sposoby jego doświadczania, stanowią bogate źródło wiedzy na temat sposobów kształtowania narracji dotyczących przeszłości, strategii ich reprezentacji oraz dyskursów, którym narracje i reprezentacje te były podporządkowane. Możemy traktować muzea jako zwierciadła społecznych i kulturowych przemian nie tylko za sprawą tego, że mamy w nich do czynienia z nagromadzeniem materialnego „świata”¹⁴⁶, który dokumentuje te przemiany, ale także – a może przede wszystkim – dlatego że samo muzeum jako instytucja ulega przemianom. Jeśli za Svetlaną Alpers potraktujemy muzeum jako pewien sposób widzenia¹⁴⁷, to zaświadcza ono zarówno o pewnej określonej perspektywie, w której zostało ukształtowane, jak i stanowi narzędzie do jej reprodukcji, stąd analiza zmieniających się praktyk kulturowych związanych z muzeum znalazła się na przestrzeni ostatnich dekad w polu zaintereso-

¹⁴³ Analizie koncepcji Bennetta i Hooper-Greenhill więcej miejsca poświęca Anna Ziębińska-Witek, tamże, s. 15–22.

¹⁴⁴ L. Smith, dz.cyt., zob. m.in. s. 29.

¹⁴⁵ M. Popczyk, *Zbieranie – wystawianie – estetyzacja*, [w:] tejże, *Estetyczne przestrzenie ekspozycji muzealnych*, Universitas, Kraków 2008, s. 25.

¹⁴⁶ J. Clifford, *O kolekcjonowaniu sztuki i kultury*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty”, r. 47:1993, nr 1, s. 11.

¹⁴⁷ S. Alpers, *The Museum as a Way of Seeing*, [w:] *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, red. I. Karp, S. Lavine, Smithsonian Institution Press, Washington 1991, s. 25–32.

wania badaczy reprezentujących różne dziedziny wiedzy. Analizując wzrost krytycznego zainteresowania humanistów problematyką muzeum, Mieke Bal jego źródła dopatruje się w impulsie ze strony antropologii krytycznej¹⁴⁸. Jej zdaniem to właśnie antropologia, która skierowała krytyczne spojrzenie na własne praktyki i własny dyskurs, dała początek podobnemu krytycznemu zainteresowaniu praktykami i dyskursem muzeum, która następnie – pod wpływem teorii z kręgu poststrukturalizmu, badań kulturowych, studiów postkolonialnych, czy też teorii krytycznej – rozprzestrzenił się także na inne dyscypliny.

Jednocześnie druga połowa XX wieku przyniosła zmianę w myśleniu o roli zwiedzającego oraz zobowiązaniach instytucji wobec społeczności, której dziedzictwo ma za zadanie gromadzić, chronić i udostępniać. Holenderski muzeolog Peter van Mensch, analizując zmiany jakim podlegała instytucja muzeum począwszy od wieku XIX, grupuje procesy, które wpłynęły na najważniejsze przemiany w sposobie funkcjonowania muzeum i omawia je jako trzy „rewolucje muzealne”¹⁴⁹. To, co nazywa on pierwszą rewolucją wyznacza moment ostatecznego wykrystalizowania się nowoczesnego modelu muzeum i jego legitymizacji, podczas gdy dwie kolejne zaznaczają najważniejsze punkty zwrotne. Pierwszy kluczowy moment, zgodnie z periodyzacją zaproponowaną przez van Menscha, miał miejsce na przełomie XIX i XX wieku, kiedy powstały organizacje zrzeszające muzea oraz ich pracowników (American Association of Museums w 1906, ICOM w 1946), instytucje kształcące kuratorów (École du Louvre w 1882), specjalistyczne czasopisma, a także ustanowiony został pierwszy kodeks etyczny dla pracowników muzeów (1925). Van Mensch traktuje te procesy jako świadectwo profesjonalizacji sposobu funkcjonowania instytucji muzealnych. Następny „moment rewolucyjny” sytuuje on w drugiej połowie XX wieku, kiedy pod wpływem ruchów społecznych lat 60. i 70. konieczna stała się rewizja celów istnienia instytucji publicznych, w tym muzeów. Wówczas właśnie, w 1974 roku, rozszerzono definicję muzeum sformułowaną przez UNESCO o frazę *działanie w służbie społeczeństwa i jego rozwoju*¹⁵⁰. Na lata 70. i 80. przypada

¹⁴⁸ M. Bal, *Dyskurs muzeum*, [w:] *Muzeum sztuki. Antologia*, red. M. Popczyk, Universitas, Kraków 2005, s. 345–346.

¹⁴⁹ P. van Mensch, *Museology and management: enemies or friends? Current tendencies in theoretical museology and museum management in Europe*, [w:] *Museum management in the 21st century*, red. E. Mizushima, Museum Management Academy, Tokyo 2004, s. 3–19

¹⁵⁰ Warto w tym miejscu wspomnieć, że aktualnie trwają prace nad przyjęciem nowej definicji muzeum, obie można znaleźć na stronie ICOM: <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/> (dostęp: 10.10.2019).

także wyłonienie się nowego paradygmatu, znanego pod nazwą „nowa muzeologia”, do której powrócę za chwilę. Jej rola była bardzo istotna w przesunięciu akcentu ze zobowiązań wobec kolekcji na zobowiązania wobec społeczeństwa, co przełożyło się na zmiany struktury organizacyjnej tych instytucji. Drugi moment rewolucyjny wiąże van Mensch także z przemianami w tym obszarze. Tradycyjny podział w obrębie muzeum, który wyznaczony był przez rodzaje kolekcji i odpowiadające im dyscypliny przedmiotowe (np. paleontologia, geologia, archeologia) został zastąpiony podziałem według funkcji (przechowywanie – w tym konserwacja i dokumentacja, badania, komunikacja – w tym wystawiennictwo i edukacja)¹⁵¹. Nowa struktura odzwierciedlała zatem nowy sposób myślenia o roli muzeum: ze strażnika zbiorów stało się ono ich zarządcą, którego najważniejszym zadaniem jest popularyzacja wiedzy. Konsekwencją wymogu efektywnego nauczania o zgromadzonych zbiorach był muzealny „boom” edukacyjny, który na Zachodzie przypadł na lata 70¹⁵². Zbiegł się on w czasie ze zmianami w myśleniu o edukacji w ogóle, wynikającymi z nowych ustaleń z zakresu psychologii poznawczej. Szczególnie ważne w kontekście muzeów było odejście od utożsamiania edukacji z dydaktyką i kształceniem oraz wprowadzenie pojęć takich jak *informal learning*, *free-choice learning* oraz *life-long learning*. Już samo zastąpienie słowa „edukacja muzealna” terminem „muzealne uczenie się” świadczy o systemowym przewartościowaniu: w centrum znalazł się bowiem „ten, kto się uczy”, a nie „ten, kto naucza”. W konsekwencji dużo większą wagę zaczęto przywiązywać do samego procesu uczenia się, poszukując sposobów, by muzeum mogło go efektywnie wspierać i stymulować¹⁵³.

W tym czasie rewizji uległy także modele komunikacyjne, na których do tej pory oparte były metody pedagogiczne. Prosty schemat komunikacji został uzupełniony o pętlę informacji zwrotnej, przez co dowartościowano rolę odbiorcy – dotychczas pasywnie przyjmującego komunikaty emitowane przez muzeum/wystawę/kuratora¹⁵⁴. Pod wpływem zwrócenia uwagi na znaczenie informacji zwrotnej, przekaz zaczęto pojmować jako definiowany

¹⁵¹ P. Van Mensch, tamże.

¹⁵² W Wielkiej Brytanii, na skutek polityki rządu laburzystów, edukacja została w 1997 r. uznana za centralną funkcję muzeów, co poskutkowało wprowadzeniem rozwiązań umożliwiających wyrównanie szans dostępu do niej oraz rozwój infrastruktury edukacyjnej.

¹⁵³ E. Hooper-Greenhill, *Museums and Education. Purpose, Pedagogy, Performance*, Routledge, Londyn 2007, s. 4.

¹⁵⁴ E. Hooper-Greenhill, *Museums and their Visitors*, Routledge, Londyn 1994, s. 44–46.

wspólnie przez nadawcę i odbiorcę, co gwarantuje większą efektywność komunikacji. Odkrycia te przeniesiono następnie na grunt teorii edukacji. W ujęciu konstruktywistycznym uczenie się to nie tylko przyswajanie informacji (przekazywanych przez eksperta), ale też ciągłe negocjowanie znaczeń w oparciu o już nabytą wiedzę i doświadczenia. Tym samym efektem uczenia się może być nie tylko znajomość większej ilości faktów, ale też na przykład rozwinięcie umiejętności, zmiana postaw czy zachowań.

Zaktualizowany model komunikacji, w którym skuteczność przekazu wymaga wspólnego kontekstu oraz znajomości odbiorcy, przenieść można również na poziom bardziej ogólny – relacji instytucji do zwiedzającego. Stopniowo w krajach Europy Zachodniej i Stanach Zjednoczonych weryfikacji pod kątem uwzględniania potrzeb odbiorców zaczęła bowiem podlegać całościowa działalność muzeum. Przyczyniły się do tego procesy, które – według ujęcia Petera van Menscha – złożyły się na trzecią rewolucję muzealną. Tłem dla niej stał się coraz powszechniejszy wymóg dywersyfikacji źródeł finansowania, bardziej skrupulatne rozliczanie publicznych instytucji ze społecznych zobowiązań oraz rozwój przemysłu czasu wolnego [ang. *leisure industry*], który zaczął stanowić dla muzeów coraz poważniejszą konkurencję.

Badania rynkowe prowadzone w krajach zachodnich w sposób wyrazisty ukazały, jakie grupy nie są reprezentowane wśród publiczności muzealnej i z jakich powodów. Na tej podstawie możliwe było opracowanie strategii rozwoju publiczności [ang. *audience development*], które miały na celu nie tylko określenie grup docelowych i potencjalnych sposobów dotarcia do nich, ale też „odstereotypizowanie” muzeum, które w oczach „nie-zwiedzających” [ang. *non-visitors*] jawiło się jako nieprzystępne, obarczone zakazami, niemające związku z ich życiem, będące nie-o-nich i nie-dla-nich. Dotyczyło to między innymi społeczności imigranckich, których dziedzictwo nie było reprezentowane w muzeach (lub było reprezentowane tylko z perspektywy kolonialnej) oraz grup, dla których muzeum było niedostępne (na przykład ze względu na niewystarczające dostosowanie budynków i wystaw do potrzeb osób niepełnosprawnych). Procesy te spotykają się z częstą krytyką, interpretowane jako moment nasilającej się komercjalizacji działalności publicznych instytucji, czerpiących wzorce z sektora rozrywki. Eileen Hooper–Greenill podkreśla jednak, że muzea stanowią część sektora rozrywki i składową przemysłu czasu wolnego, a ich rola w tym obszarze jest istotna ze względu na ich potencjał edukacyjny i naukowy, dlatego powinny wykorzystywać strategie

marketingowe jako narzędzie do tego, aby oferowane przez muzeum produkty (wystawy, wydawnictwa, specjalne akcje i wydarzenia) trafiały do zdefiniowanych wcześniej grup docelowych.

Istotnym procesem, który van Mensch postrzega jako komponent trzeciej rewolucji, jest właśnie rozwój teorii zarządzania i marketingu. W obliczu powszechnego dostępu do informacji i pojawienia się nowoczesnych technologii komunikacji, refleksji została poddana również pozycja muzeum jako uprzywilejowanego dostawcy wiedzy. Coraz częściej podnoszonym tematem stała się również odpowiedzialność instytucji publicznych wobec społeczeństwa, zasadność przechowywania obiektów o kontrowersyjnym pochodzeniu (wymóg restytucji) oraz konieczność uwiarygodnienia własnej działalności przed finansującymi je podmiotami. Kluczowa dla wdrożenia nowych metod zarządzania była świadomość, że publiczny charakter muzeów nie stoi w sprzeczności z dostarczaniem wysokiej jakości usług, które mogą konkurować z przedsiębiorstwami komercyjnymi, nastawionymi jedynie na zysk. Ponadto w świecie anglosaskim czynniki polityczno-ekonomiczne skłoniły muzea do poszukiwania nowych źródeł finansowania, a potencjalni sponsorzy, podobnie jak w sektorze komercyjnym, wymagali od tych placówek monitorowania wydajności i skali oddziaływania.

Druga połowa XX wieku to także, o czym była już mowa powyżej, moment pojawienia się nowego paradygmatu określonego – w opozycji do tradycyjnych szkół myślenia – mianem „nowej muzeologii”. Jak podkreśla Anna Ziębińska-Witek w swojej charakterystyce tego nurtu: *kolejny paradygmat nie tyle usunął poprzedni, co wprowadził do niego pewne poprawki*¹⁵⁵. Jak wyjaśnia dalej autorka – przywołując cytata z Deklaracji z Quebecu¹⁵⁶, która proklamowała wprowadzenie nowego paradygmatu (1984) oraz ustalenia powzięte podczas międzynarodowych warsztatów przeprowadzonych w Hiszpanii pod hasłem International Workshop on New Museology (1987) – *była to od samego początku idea promująca „aktywne” muzeum związane z angażowaniem ludzi w procesy przedstawiania i interpretacji*¹⁵⁷. Najważniejszym przesunięciem, które wprowadzała „nowa muzeologia”, było odejście od skupienia na relacji muzeum–kolekcja, na rzecz dowartościowania relacji muzeum–zwiedza-

¹⁵⁵A. Ziębińska-Witek, dz.cyt., s. 25.

¹⁵⁶ *Declaration of Quebec: Basic Principles for a New Museology, 1984*, tekst dostępny: <https://www.ces.uc.pt/projectos/somus/docs/Quebec%20declaration%201984.pdf> (data dostępu: 10.12.2019)

¹⁵⁷ A. Ziębińska-Witek, dz.cyt., s. 26.

jący. Peter van Mensch zaznacza, że nowa muzeologia *bazowała na odwróconej hierarchii, wychodząc od potrzeb społeczeństwa i skupiając się przede wszystkim na społecznej roli dziedzictwa, nie zaś na strukturach organizacyjnych i formalnych*¹⁵⁸.

Samym terminem „nowa muzeologia” określa się jednak różniące się nieco między sobą nurty refleksji, które pojawiły się w latach 70. i 80. w różnych częściach świata. Ich głównym, wspólnym postulatem było dążenie do demokratyzacji instytucji muzeum i procesów operowania dziedzictwem oraz wspomniane już odejście od modelu muzeum jako instytucji skoncentrowanej na kolekcji. Najbardziej radykalne postulaty spod znaku „nowej muzeologii” zgłaszano w kręgu latynoamerykańskim i francusko-kanadyjskim. Wśród autorów związanych z ruchem zainspirowanym między innymi przez Georges’a Henri Riviere’a, twórcę koncepcji ekomuzeum, panowało przekonanie, że muzea mogą przyczynić się do wsparcia społeczności żyjących poza głównymi ośrodkami „cywilizowanego świata”. Ten wariant nowej muzeologii koncentruje się na używaniu dziedzictwa jako narzędzia wspierania i integrowania lokalnej społeczności.

„Nowa muzeologia” ukształtowana w świecie anglosaskim, która spopularyzowana została dzięki opublikowanej w 1989 roku książce Petera Vergo *The New Museology*, kładła nacisk przede wszystkim na znaczenie społecznego kontekstu i funkcji muzeum. Jak zauważa Andrzej Szczerski, *zredagowana przez Vergo publikacja, mimo swego prowokacyjnego tytułu sugerującego nowy początek w badaniach nad muzeum, w dużej mierze podsumowywała debaty toczone w kręgu anglosaskim od przełomu lat 70 i 80*¹⁵⁹. Jak podkreśla dalej Szczerski, *przy całej swojej prowokacyjnej retoryce, „nowa muzeologia” nie kwestionowała znaczenia samej instytucji muzeum w tradycyjnym znaczeniu, za cel stawiając sobie jej mniej lub bardziej konsekwentną reformę*¹⁶⁰.

Jak ujmuje to Wilke Heijnen, *można powiedzieć, że „nowa muzeologia” latynoamerykańska ma społeczno-polityczny punkt widzenia (...), podczas gdy dla „nowej muzeologii” anglosaskiej celem jest zrównoważone i otwarte społeczeństwo*¹⁶¹. Jak zauważa Heijnen, laty-

¹⁵⁸ P. van Mensch, *Museology and management...*, s. 9.

¹⁵⁹A. Szczerski, *Kontekst, edukacja, publiczność – muzeum z perspektywy „nowej muzeologii”*, [w:] *Muzeum sztuki*, red. M. Popczyk, Kraków 2005, s. 335.

¹⁶⁰ Tamże, s. 337.

¹⁶¹ W. Heijnen, *The new professional: Underdog or Expert? New Museology in the 21th century*, „*Cadernos de sociomuseologia*”, Vol. 37–2010, s. 13–14.

noamerykańska szkoła myślenia przywiązuje większą wagę do idei rozwoju i traktuje dziedzictwo jako możliwe narzędzie upodmiotowienia¹⁶². Przez wzgląd na te różnice Paula Assunção dos Santos – brazylijska badaczka, obecnie przewodnicząca MINOM ICOM (The International Movement for a New Museology) – postuluje zdecydowane odróżnienie od siebie obu „nowych muzeologii”: *Pamiętać należy, że „latynoamerykańska nowa muzeologia” i „brytyjska nowa muzeologia” nie są tym samym. Chociaż często bywają ze sobą mylone, każda z nich ma zasadniczo odmienne podejście do zagadnienia rozwoju społecznego (...). Obie jednak stanowią część ruchu, który ma wprowadzić muzea w dobę zwiększonej demokratyzacji narzędzi i procesów dokonujących się muzeach*¹⁶³. Bez względu na to, czy zdecydujemy się traktować dwie wspomniane wyżej propozycje jako osobne ruchy i paradygmaty, czy też jako warianty jednej szkoły myślenia, bez wątpienia większość wypracowanych przez nie postulatów jest wspólna. Różnice pomiędzy nimi wydają się być przede wszystkim wypadkową odmiennego kontekstu politycznego i społecznego, w którym narodził się każdy z nich. Rosnąca wielokulturowość Wielkiej Brytanii stała się wyzwaniem także dla muzeów, zwłaszcza gdy – wraz z wprowadzeniem przez rząd laburzystów *Social Inclusion Agenda*¹⁶⁴ – zostały one zobowiązane do poszerzenia grona swoich odbiorców o tych, którzy byli z niego wykluczeni ze względu na pochodzenie, język, krąg kulturowy i status społeczny. Oprócz dostępności, duży nacisk położony został także na reprezentowanie niereprezentowanych – a zatem próbę włączenia dziedzictwa pomijanych dotąd grup w obręb tego, co jest prezentowane w muzeum, a także zaangażowanie ich w jego działania. W kontekście latynoamerykańskim – zwłaszcza dla ruchu ekomuzeów, któremu przewodniczył Georges Henri Riviere – kluczowa była działalność aktywistyczna i społeczna, stanowczo przekraczająca ramy i mury samej instytucji oraz postulująca uczynienie muzeum częścią życia lokalnych wspólnot. W koncepcji ekomuzeum lokalna wspólnota zajmuje centralne miejsce w działalności muzeum. *Umieszczenie społeczności w centrum zainteresowania muzeum* – jak pisze Anna Ziębińska-Witek, przywołując rozważania Kevina Walsh’a – *ma umożliwić przewyżczenie jego roli jako instytucji hegemonicznej, a oddanie głosu grupom nieposiadającym władzy, ułatwić procesy*

¹⁶² Tamże.

¹⁶³ P. Assunção dos Santos, *Introduction: To understand New Museology in the 21st Century*, „Cadernos de sociomuseologia”, Vol. 37–2010, s. 7.

¹⁶⁴ Co przypadło na koniec lat 90.

*samo-odkrywania i uprawomocnienia (...)*¹⁶⁵. Andrzej Szczerski z kolei zwraca uwagę na fakt, że poprzez radykalność postulatów spod znaku „nowej muzeologii” w wariacie zaproponowanym przez Riviere’a, *pozostała ona przykładem konsekwentnego odrzucenia tradycji i wynikających z tego konsekwencji – z jednej strony, nowatorskiej refleksji nad funkcjonowaniem muzeum, z drugiej własnej marginalizacji*¹⁶⁶.

Pod wpływem omówionych wyżej procesów stopniowo równie znaczący jak kolekcja i obiekty stają się zwiedzający – nie tylko ten, który rzeczywiście do muzeum przychodzi, ale także ten potencjalny. Coraz większym zainteresowaniem cieszą się więc strategie angażujące zwiedzających w to, co dzieje się w muzeum, zaś samo muzeum postrzegane jest już nie tylko jako instytucja gromadząca dziedzictwo, ale jako ważny aktor na scenie społecznej, odpowiedzialny wobec swojej społeczności i środowiska. Niezależnie jednak od silnie lokalnego kontekstu obu ruchów, wypracowane przez nie rozwiązania – jakkolwiek zazwyczaj pozostające na marginesie głównego nurtu – adaptowane bywają w różnych obszarach geograficznych, czego przykładem może być rozwój i rosnąca popularność socjomuzeologii¹⁶⁷, nurtu refleksji teoretycznej zakorzenionego w nowej muzeologii latynoamerykańskiej. Bez wątpienia także oba nurty spod znaku „nowej muzeologii” przyczyniły się do zmiany sposobu myślenia o relacji i zobowiązaniach muzeów wobec swoich zwiedzających.

Muzeum i reprezentacje historii

Obok samych przemian, jakim uległy instytucje dziedzictwa w drugiej połowie XX wieku, a także towarzyszących im nowych nurtów w refleksji, ważnym punktem odniesienia oraz źró-

¹⁶⁵ A. Ziębińska-Witek, dz.cyt., s. 28.

¹⁶⁶ A. Szczerski, dz.cyt., s. 339.

¹⁶⁷ Socjomuzeologia jest nurtem teoretycznym zrodzonym z doświadczeń „nowej muzeologii” latynoamerykańskiej i może być postrzegana jako rezultat osiągnięcia przez ruch pewnej dojrzałości. Zajmuje się badaniem społecznej roli muzeów i dziedzictwa oraz ich wykorzystania jako narzędzi zmiany społecznej. Socjomuzeologia opiera się na założeniach „nowej muzeologii” latynoamerykańskiej, poddaje je refleksji oraz umieszcza w szerszym kontekście – analizuje proponowane przez nią rozwiązania nie tylko w odniesieniu do problemów Ameryki Łacińskiej, ale także jako propozycję dla operowania dziedzictwem w ogóle. Jednak podobnie jak w wypadku „nowej muzeologii”, to cele i zasady są nadrzędne w stosunku do metod i form działania. Zob. np. L.S. Querol, *Understanding Sociomuseology: Causes and principles of a socially ocommitted tool for an inclusive society*, tekst dostępny: http://www.ces.uc.pt/myces/UserFiles/encontros/1097_Lecture%20JYU.pdf (data dostępu: 10.10.2014)

dłem inspiracji dla przeprowadzonych przeze mnie badań były także analizy dyskursu historycznego. Szczególnie ważny kontekst dla omawianej problematyki wyznaczają prace Haydena White'a oraz Franklina Ankersmita, a także badaczy z kręgu Nowego Historyzmu. Zwrócenie uwagi na strukturę retoryczną tekstów historiograficznych i ich dyskursywną naturę¹⁶⁸ wysunęło na plan pierwszy problem samego medium, stawiając jednocześnie pytanie o obiektywizm (i zasadność stawiania tego rodzaju pytania) oraz to, co nazwać można „efektem rzeczywistości”. Badanie narracyjnej organizacji wiedzy dotyka ważnego problemu reprezentacji i referencji w tekstach historiograficznych, a także ideologicznej relacji między tekstem a rzeczywistością historyczną. O ile White'a i Ankersmita interesują struktury językowe w piśmiectwie historiograficznym, badacze z kręgu Nowego Historyzmu skupiając się na światopoglądowym uwikłaniu wszystkich tekstów i poddając w wątpliwość obiektywizm narracji historiograficznych, a także neutralność opisującego historię dyskursu, stworzyli podwaliny pod badanie ideologiczności i retoryki dyskursu historiografii. Jakkolwiek przedmiot ich zainteresowania stanowią w przeważającej mierze teksty pisane przez historyków, z powodzeniem można wykorzystać ich badania w refleksji nad dyskursem muzeum, czemu przykład dał sam Ankersmit w swojej analizie Mauzoleum Pamięci i Pomnika Dzieci w Yad Vashem¹⁶⁹.

Istotny punkt odniesienia dla prowadzonych przeze mnie badań stanowi również dorobek naukowy prof. Anny Ziębińskiej–Witek, która w swojej pracy wiele miejsca poświęciła właśnie problematyce muzealnych reprezentacji historii, w tym zwłaszcza zagadnieniu przedstawiania i upamiętniania Holokaustu. Zarówno poszukując właściwej definicji ujmującej specyfikę instytucji stanowiących przedmiot zainteresowania mojego projektu badawczego, jak i próbując uchwycić szczególne cechy ekspozycji o tematyce historycznej, które odróżniałyby ją od innych typów ekspozycji, konsekwentnie zaciągam dług u autorki cytowanej już pracy *Historia w muzeach. Studium ekspozycji Holokaustu*. Bliska mi jest zarówno przyjęta przez nią perspektywa traktująca przeszłość jako społeczny konstrukt, który (...) *nie czeka biernie na odkrycie, lecz zawsze pozostaje dynamicznym rezultatem debaty*¹⁷⁰, jak i przeswiadczenie o znaczącym wpływie jaki muzea i instytucje dziedzictwa wywierają na proces

¹⁶⁸ Amerykański historyk i metodolog Hayden White w 1973 roku opublikował książkę zatytułowaną *Metahistory*, która okazała się przełomowa dla myślenia o historii i historiografii.

¹⁶⁹ Zob. F. Ankersmit, *Pamiętając Holokaust: żaloba i melancholia*, [w:] tegoż, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie*, Universitas, Kraków 2004.

¹⁷⁰ A. Ziębińska–Witek, dz.cyt., s. 7.

konstruowania i nadawania znaczeń przeszłości. *Każde muzeum – jak pisze Ziębińska-Witek – jest składnikiem polityki historycznej prowadzonej w celu kształtowania świadomości historycznej i pamięci zbiorowej danej społeczności*¹⁷¹. Muzea stanowią ważną część składową infrastruktury pamięci, dzięki której tworzone i rozpowszechniane są reprezentacje przeszłości skrojone na miarę konkretnych i aktualnych potrzeb. Jednocześnie stanowią one znaczące środowisko edukacyjne oraz istotne narzędzie upowszechniania określonych narracji na temat przeszłości oraz budowania i kształtowania społecznej świadomości historycznej. W tym sensie, zgadzam się również z twierdzeniem Ziębińskiej-Witek, że *ekspozycje muzealne stanowią alternatywny dla tradycyjnej (pisanej) historiografii sposób opowiadania (pokazywania/uobecniania) przeszłości*¹⁷².

Chociaż w przywoływanym studium autorka koncentruje się przede wszystkim na analizie muzealnych reprezentacji poświęconych tematyce Zagłady, sposób w jaki definiuje ona ekspozycje muzealne jest niezwykle użyteczny na potrzeby mojej własnej pracy. Autorka proponuje bowiem, by traktować ekspozycję jako *pewną kulturową konstrukcję odzwierciedlającą w strategiach wystawienniczych założenia ogólniejszej natury. Wystawa nie jest statyczną całością reprezentującą inną całość (w tym wypadku przeszłą rzeczywistość), ale przestrzenią, w której operują przynajmniej trzy odrębne czynniki: twórcy obiektów, kuratorzy wystawiający je i oglądająca publiczność*¹⁷³. Definicja ta, wyróżniając znaczenie wszystkich trzech wspomnianych czynników, w tym zwiedzającego jako aktywnego uczestnika procesu konstruowania znaczeń, jest szczególnie przydatna z punktu widzenia tematu prowadzonych przeze mnie badań. *Dwie rzeczy są tutaj kluczowe – podkreśla Ziębińska-Witek – po pierwsze wszystkie trzy czynniki są aktywne, po drugie każdy z nich kieruje się innymi regułami, co znaczy, że nie są one kompatybilne w swoich strukturach. (...) Te trzy czynniki wchodzi z sobą w interakcję w przestrzeni intelektualnej, w której oglądający ustala pewien kontakt z kuratorem i twórcą obiektów*¹⁷⁴.

Ponadto samo zjawisko rosnącej popularności muzeów historycznych oraz wzrost liczby placówek o tym profilu (zarówno w Polsce, o czym będzie jeszcze mowa w dalszej

¹⁷¹ Tamże, s. 9.

¹⁷² Tamże.

¹⁷³ Tamże.

¹⁷⁴ Tamże, s. 54.

części tej pracy, jak i na świecie) stanowi ważny kontekst dla omawianych tu zagadnień. Paul Williams, autor książki *Memorial Museums. The Global Rush to Commemorate Atrocities*¹⁷⁵ mówi wręcz o charakterystycznym dla XX wieku *globalnym pędzie do upamiętniania okrucieństw*. Zaproponowany przez niego termin „memorial museum” – muzeum memoratywne¹⁷⁶ – określa szczególny typ placówek muzealnych, których celem jest upamiętnienie pewnego wydarzenia lub osoby¹⁷⁷. Zarówno jeśli chodzi o założenia architektoniczne, jak i strategie ekspozycyjne, dla wielu z omawianych przez niego instytucji i realizacji (w wypadku pomników), punktem odniesienia są muzea i pomniki poświęconego Zagładzie, w tym zwłaszcza Washington Holocaust Memorial Museum, czy Pomnik Dzieci w Yad Vashem. Także nowe strategie upamiętniania – do których zaliczają się między innymi niemieckie przeciw-pomniki [ang. *counter-monuments*]¹⁷⁸ stanowią próbę odpowiedzi na wyzwanie reprezentowania wydarzeń i doświadczeń powszechnie uznawanych za graniczne, czy też traumatyczne. Wyzwaniem, przed jakim stają projektanci wystaw i architekci próbujący stworzyć reprezentację tego rodzaju wydarzeń jest nie tylko konieczność stworzenia reprezentacji przeszłości, do której nie mamy bezpośredniego dostępu, ale także próba reprezentowania i uczynienia zrozumiałym wydarzeń i doświadczeń, które w opinii wielu badaczy i filozofów, wymykają się rozumieniu oraz stawiają opór wszelkim formom reprezentacji¹⁷⁹.

Sharon Macdonald, w swojej pracy poświęconej Reichsparteitagsgelände, miejscu zjazdów NSDAP stanowiącemu po dziś dzień nazistowskie dziedzictwo Norymbergi, wprowadza termin „trudne dziedzictwo” [ang. *difficult heritage*]¹⁸⁰ na określenie tego rodzaju

¹⁷⁵ P. Williams, *Memorial Museums. The Global Rush to Commemorate Atrocities*, Nowy Jork 2007.

¹⁷⁶ Próbując przełożyć termin zaproponowany przez Williamsa, zdecydowałam się użyć przymiotnika „memoratywny”, ponieważ – wraz z przymiotnikiem „kommemoratywny” – był on już w polszczyźnie stosowany na określenie obiektów architektonicznych i elementów architektury mających na celu upamiętnienie. Jak podaje *Wielki słownik wyrazów obcych PWN*, przymiotnik ten pochodzi od słowa *komemoracja*, tj. ‘upamiętnienie jakiegoś zdarzenia lub jakiejś osoby tablicą pamiątkową, budowlą, dziełem literackim’, zob. *Wielki słownik wyrazów obcych PWN*, red. M. Bańko, Warszawa 2003.

¹⁷⁷ Tamże, s. 7.

¹⁷⁸ Termin zaproponowany przez Jamesa E. Younga, zob. min. J.E. Young, *At Memory's Edge: After-images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, Yale University Press, New Haven 2002; J.E. Young, *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*, Yale University Press, New Haven 1994

¹⁷⁹ Można by wskazać na wiele opracowań tego problemu, min. *Image and Remembrance. Representation and the Holocaust*, red. S. Hornstein, F. Jakobowitz, Indiana University Press, Bloomington 2002.

¹⁸⁰ S. Macdonald, *Difficult Heritage. Negotiating The Nazi Past in Nuremberg and Beyond*, Routledge Londyn Nowy Jork 2009, s. 1.

przeszłości, która jest *postrzegana jako znacząca dla terażniejszości, lecz jednocześnie jest kontestowana i niewygodna dla procesów publicznego godzenia przeszłości z pozytywną, samo-afirmatywną współczesną tożsamością*¹⁸¹. Roma Sendyka, odwołując się do terminu zaproponowanego przez Macdonald, podkreśla, za autorką, że *[t]rudne dziedzictwo jest kłopotliwe, bo zagraża niszczącym wtargnięciem przeszłości w terażniejszość: jest potencjalnym zapalnikiem, grożącym otwarciem społecznych podziałów. Łączy się zwykle z nieustającymi konfliktami interesów i różnicami poglądów*¹⁸². Tego typu dziedzictwo uważa Macdonald za charakterystyczne dla miejsc naznaczonych szczególną przeszłością, krain pamięci [ang. *memorylands*]¹⁸³. Roma Sendyka zauważa, że Sharon Macdonald, *[n]azywając precyzyjnie liczną grupę materialnych resztek, pozostałości po przeszłości, wskazała na charakterystyczne dla miejsc o konfliktowej historii, szczególnie więc obecne w topografii naszego, środkowoeuropejskiego regionu, zjawisko. Trudne dziedzictwo jest na widoku, a jednak nie jest całkiem widoczne. Jest świadectwem przeszłości, której powrót niszczy dzisiejszą samoocenę, identyfikację, narusza podwaliny tożsamości tej grupy, która zamieszkuje dany obszar*¹⁸⁴. Obserwując jednak rozmaite przejawy tego fenomenu w różnych częściach Europy, a także dynamikę powiązanych z nim procesów, zauważyć można, że i w tym zakresie mamy do czynienia raczej z „krainami”, niż „krainą pamięci”. Istotnie, w wielu obszarach Europy Zachodniej – podobnie, jak w Stanach Zjednoczonych – „epidemia pamiętania” nabrała rozpędu w latach 70–tych i 80–tych¹⁸⁵, wytwarzając rozbudowaną infrastrukturę pamięci¹⁸⁶, jednak w Europie Środkowo-Wschodniej proces ten ze względów politycznych miał odmienną dynamikę. Jednocześnie

¹⁸¹ Korzystam z przekładu definicji zaproponowanego przez Romę Sendykę, zob. R. Sendyka, *Co widać z góry...*

¹⁸² Tamże.

¹⁸³ Aluzja do tytułu drugiej książki Macdonald, *Memorylands. Heritage and Identity in Europe Today*, Routledge, Londyn Nowy Jork 2013

¹⁸⁴ R. Sendyka, dz.cyt.

¹⁸⁵ Poszukiwanie wyjaśnienia dla faktu, że to właśnie lata 70. i 80. okazały się być pod tym względem momentem przełomowym, wykracza poza ramy tej pracy, jednak nie ulega wątpliwości, że takie wydarzenia, jak powstanie Yad Vashem (1953), proces i egzekucja Adolfa Eichmanna (1962), powiązany ze zmianą retoryki rządu izraelskiego w odniesieniu do Zagłady, debata historyków niemieckich z końca lat 80., znana jako *Historikerstreit*, to tylko niektóre spośród bardzo wielu czynników, które złożyły się na ten proces.

¹⁸⁶ Williams zauważa, że na lata 80. przypada szczególnie intensywny wzrost liczby pomników poświęconych Zagładzie, których samych Stanach Zjednoczonych, według przytaczanych przez niego statystyk, jest około 250, zob. P. Williams, dz.cyt., s. 7.

to właśnie ten obszar geograficzny Timothy Snyder nazwał „skrwawionymi ziemiemi” [ang. *bloodlands*]¹⁸⁷, zakreślając jednocześnie zasięg terytorialny najważniejszych masowych zbrodni dokonanych przez dwa totalitaryzmy, reprezentowane w osobach Hitlera i Stalina, począwszy od lat 30. aż po koniec lat 40. XX wieku. Echa wojny zakończonej w roku 1945, trwały tu jeszcze długo po zniknięciu dotychczasowych okupantów i rozciągały się także na lata powojenne, które Marcin Zaremba określa mianem „wielkiej trwogi”, a doświadczenie i dziedzictwo lat wojennych bezpowrotnie zmieniło nie tylko krajobraz wielu obszarów Europy Środkowo-Wschodniej (masowe groby, nazistowskie obozy koncentracyjne oraz obozy Zagłady stały się elementem środkowoeuropejskiego krajobrazu), ale również radykalnie odmieniło kształt zamieszkujących ten obszar społeczeństw.

W stronę zwiedzających

Sophia Psarra, opisując powstały w XIX wieku budynek Natural History Museum w Londynie, który swą architekturą miał wprost nawiązywać do monumentalnego kościoła, zauważyła, że rozplanowanie klatki schodowej, z której zwiedzający może objąć wzrokiem imponującej rozległy hall i witrażową rozetę na przeciwległej ścianie, było obliczone na wywołanie doświadczenia budynku jako spektaklu. Pokazuje to wyraźnie, że teatralizacja i performatywność przestrzeni muzealnej – na co zwraca uwagę Anna Ziębińska-Witek – zdecydowanie nie jest zjawiskiem nowym. Deborah Cherry i Fintan Cullen w tekście *Spectacle and Display: Setting the Terms* podkreślają, że muzea od dawna stanowiły miejsca spektaklu, jednak tym, co dwójka badaczy uważa za nowe w kontekście współczesnych instytucji jest *sama skala przedsięwzięcia i towarzyszące jej przemiany rytuałów związanych z muzeum*¹⁸⁸. Anna Ziębińska-Witek zauważa, że – jakkolwiek teatralizacja i performatywność są bez wątpienia kluczowe dla współczesnych instytucji muzealnych – istotny wydaje się szczególny typ spektaklu, coraz częściej ewoluujący jej zdaniem w stronę spektaklu performatywnego. *Oznacza to – dopowiada – że porzuca się tradycyjny bezpieczny dystans pomiędzy ekspozycją a widzem i na nowo definiuje relację pomiędzy oglądającym a oglądanym. Performance oznacza tutaj*

¹⁸⁷ T. Snyder, *Skrwawione ziemie. Europa między Hitlerem i Stalinem*, Świat Książki, Warszawa 2011.

¹⁸⁸ D. Cherry, F. Cullen, *Spectacle and Display: Setting the Terms*, [w:] *Spectacle and Display*, red. D. Cherry, F. Cullen, Chicester 2009.

wydarzenie, w którym biorą udział wszyscy obecni, ekspozycja w postaci niezależnego i z góry określonego przedmiotu przekształca się w drugi (obok publiczności) podmiot¹⁸⁹. Analizując dalej to zagadnienie, Ziębińska–Witek przywołuje rozważania Ryszarda Kluszczyńskiego na temat sztuki interaktywnej, wiążąc zagadnienie performatywności z kwestią interaktywności wystaw muzealnych. Jej zdaniem *interaktywna wystawa przybiera kształt wydarzenia. Nie stanowi dzieła ukończonego, ale wyznacza pole aktywności odbiorców i dopiero w efekcie ich partycypacyjnych zachowań uzyskuje swój ostateczny wymiar*¹⁹⁰.

Z całą pewnością na pojawienie tego rodzaju strategii ekspozycyjnych znaczący wpływ wywarł rozwój nowych technologii oraz rosnąca popularność paradygmatu partycypacyjnego, który swój szczególny wyraz znalazł w zaproponowanej przez Ninę Simon koncepcji „muzeum partycypacyjnego”¹⁹¹. Jednak ta istotna zmiana skali, o której wspominają cytowani wcześniej Cherry i Cullen, ma swoje źródła w zaadaptowaniu strategii wypracowanych w sektorze dziedzictwa. Taką tezę stawia Kevin Walsh, analizując przypadający na lata 70. i 80. fenomen, zwłaszcza wyraźny na terenie Stanów Zjednoczonych, który określa on mianem „boomu dziedzictwa”¹⁹². Właśnie wówczas, jak twierdzi Walsh, instytucje mające do czynienia z szeroko rozumianym dziedzictwem – w tym muzea, skanseny, centra dziedzictwa – zaczęły posługiwać się nowymi technikami reprezentacji oraz nowymi technologiami, by kształtować doświadczenie zwiedzającego, starając się podnieść komercyjną atrakcyjność dziedzictwa przy wykorzystaniu strategii spektaklu. Popularność parków tematycznych i centrów dziedzictwa¹⁹³ sprawiła, że wypracowane przez nie strategie reprezentacji zostały wykorzystane również przez muzea, w części z nich stanowczo, jak twierdzi Walsh, przesuwając akcent z edukacji na rozrywkę¹⁹⁴. Jako przykład tego rodzaju działań przywołuje Walsh dwa przedsięwzięcia zorganizowane przez Imperial War Museum w Londynie: *Blitz Experience*,

¹⁸⁹A. Ziębińska–Witek, dz.cyt., s. 49.

¹⁹⁰ Tamże.

¹⁹¹ N. Simon, *The Participatory Museum*, Santa Cruz 2010

¹⁹² K. Walsh, *Simulating the Past*, [w:] *Cultural Heritage. Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, t. 1, red. L. Smith, Routledge, Londyn 2006, tamże, s. 87.

¹⁹³ Pod tym pojęciem rozumie Walsh instytucje które koncentrują się na pewnym wycinku przeszłości miejsca, w którym są zlokalizowane, często o charakterze mitologicznym lub pseudo–historycznym.

¹⁹⁴ Tamże, s. 98.

czyli „doświadczenie nalotów” (otwarte w 1989 roku) i *Trench Experience*, czyli „doświadczenie okopów” (1990). Oba „doświadczenia”, angażując zmysły wzroku, słuchu oraz węchu, miały dać zwiedzającym poczucie, że doświadczają bombardowania oraz że przebywają w okopach. Muzeum oferowało zwiedzającemu chwilowe – i oczywiście zupełnie bezpieczne¹⁹⁵ – przeniesienie się w realia pierwszej i drugiej wojny światowej.

Równolegle, w sektorze komercyjnym rozwinął się trend, który Joseph Pine i James Gilmore nazywają „ekonomią doświadczenia” [ang. *experience economy*¹⁹⁶], a jego źródła dopatrują się w działalności Walta Disneya, który w 1955 roku otworzył w Kalifornii pierwszy park tematyczny – Disneyland. Punktem wyjścia dla Pine’a i Gilmore’a jest diagnoza przemian jakim uległa gospodarka: od gospodarki opartej na wydobyciu surowca, hodowli lub uprawie, przez gospodarkę przemysłową i rynek usług, aż po „przemysł doświadczenia”. Podczas gdy surowiec i towar jest niezróżnicowany i powszechny, doświadczenie – w interpretacji obu autorów – musi być wyjątkowe i spersonalizowane, zaś rolą współczesnych przedsiębiorców (a ostatecznie – także instytucji) stało się projektowanie, a następnie inscenizowanie doświadczeń, które aktualizują się poprzez udział publiczności. Tym tropem wydaje się podążać Lee H. Skolnick, projektując nową wizję architektury muzealnej, której celem jest tworzenie spójnych i całościowych doświadczeń, nie ograniczając oddziaływania muzeum do narracji lub reprezentacji, ale tworząc rodzaj „wcielenia” [ang. *embodiment*]¹⁹⁷. Strategia ta, jego zdaniem, oferuje muzeum możliwość przeniesienia istoty swojej misji, a także poruszanych tematów i zagadnień, na wszystkie aspekty przestrzeni i realizowanych działań.

Analizując współczesne praktyki kulturowe związane z „konsumpcją historii” – tym, w jaki sposób dziś sprzedaje się, prezentuje, transmituje i doświadcza historii – Jerome de Groot także zwraca uwagę na znaczenie przemysłu dziedzictwa dla przemian, jakie dokonały się w sposobie tworzenia muzealnych reprezentacji przeszłości. W swojej pracy koncentruje się na historycznych (re)prezentacjach tworzonych z wykorzystaniem tych mediów, które bywają zazwyczaj ignorowane przez historyków. Wychodzi on z założenia, że to, w jaki spo-

¹⁹⁵ Jak skomentował *Trench Experience* jeden z weteranów: *Znacznie bezpieczniejszy okop, niż wszystkie, w kiedykolwiek których byłem*, dz.cyt., s. 103.

¹⁹⁶ B. J. Pine II, J. H. Gilmore, *Experience Economy...* W czerwcu 2001 r. opublikowano drugie, uzupełnione wydanie książki.

¹⁹⁷ L.H. Skolnick, *Towards a new museum architecture*, [w:] *Reshaping Museum Space*, red. S. McLeod, Routledge, Londyn 2005, s. 118–130.

sób społeczeństwo „konsumuje” historię, *jest kluczowe dla zrozumienia współczesnej kultury popularnej, zagadnień związanych z samą reprezentacją oraz różnych dostępnych środków konstruowania indywidualnej i zbiorowej tożsamości*¹⁹⁸. W jego przekonaniu praktyki konsumowania historii mają wpływ na to, co jest sprzedawane jako historia i pozwalają zdefiniować sposoby manifestowania się przeszłości we współczesnym społeczeństwie¹⁹⁹. W części swojego studium poświęconej muzeum de Groot zwraca uwagę na to, że większość nowych strategii reprezentacji kształtuje doświadczenie wizyty w muzeum w taki sposób, by ostatecznie jak najlepiej „sprzedać” je zwiedzającym²⁰⁰. Perspektywa przyjęta przez de Groota koncentruje się z jednej strony na komercjalizacji historii jako produktu, który przeznaczony jest do konsumpcji, z drugiej – na politycznych mechanizmach związanych z urynkowaniem pewnego typu przekazów na temat przeszłości.

Strategia budowania doświadczenia zwiedzającego w oparciu o spektakl stanowi przedmiot przywołanej już pracy *The Representations of the Past. Museums and heritage in the post-modern world*, w której Kevin Walsh stara się prześledzić jej źródła i konsekwencje. Zidentyfikowany przez niego „boomu dziedzictwa”, który przypadł (w Stanach Zjednoczonych) na lata 70. i 80., dotyczył zwłaszcza muzeów na wolnym powietrzu oraz centrów dziedzictwa, które zdecydowały się wykorzystać nowe technologie do produkcji multimedialnych doświadczeń dla zwiedzających, a także niektórych muzeów, w których zastosowano strategie reprezentacji wypracowane przez wspomniane instytucje²⁰¹. Podobnie jak inni badacze, również Walsh źródła tego zjawiska upatruje w takich przedsięwzięciach jak pierwsze muzeum na wolnym powietrzu otwarte w 1873 roku przez Artura Hazeliusa w parku Skansen w Szwecji, a także w działalności Walta Disneya.

Walsh zwraca uwagę na istotną rolę nostalgii w budowaniu emocjonalnego zaangażowania zwiedzających, dla których przygotowane zostały tego rodzaju spektakle. Jakkolwiek nie kwestionuje on samego gestu odwołania się do nostalgii, by wytworzyć więź pomiędzy zwiedzającymi a treściami prezentowanymi na wystawie, podkreśla jednak, że to, co uznać

¹⁹⁸ J. de Groot, *Consuming History*, Routledge, Londyn i Nowy Jork 2009, s. 2.

¹⁹⁹ Tamże.

²⁰⁰ Tamże, s. 241.

²⁰¹ K. Walsh, *The Representations of the Past. Museums and heritage in the post-modern world*, Routledge, Londyn i Nowy Jork 2002, s. 94.

moglibyśmy za naturalne zainteresowanie przeszłością, powinno być raczej traktowane jako wstęp do zaangażowania odbiorców w krytyczną refleksję nie tylko nad samą przeszłością, ale także jej powiązaniem ze współczesnością²⁰². Walsh podkreśla przy tym, że doświadczenia dziedzictwa kreowane przy pomocy wspomnianych środków i mediów bazują na emocjonalnym zaangażowaniu powiązanim z iluzorycznym przekonaniem o możliwości podróżowania w czasie i przeniesienia się w przeszłość²⁰³. To przekonanie o możliwości dostępu do przeszłości opiera się zdaniem Walsh na podzielanym przez zwiedzających przeświadczeniu, że „ekspert od dziedzictwa” zna przeszłość²⁰⁴ i – w związku z tym – potrafi odtworzyć to, *jak było*, co odwraca uwagę od tego, że wszelkie reprezentacje przeszłości kreowane są z pewnej konkretnej perspektywy, w pewnym określonym momencie, przez pewne określone osoby. Jakkolwiek Walsh koncentruje się przede wszystkim na parkach tematycznych i centrach dziedzictwa, jego krytyka strategii reprezentacji opartych na spektaklu i symulacji dotyczy całego sektora instytucji dziedzictwa. Twierdzi on, że miejsca próbujące opowiedzieć przeszłość przy pomocy tego typu strategii w istocie często stanowią po prostu symulakra: *skonstruowane jak „kapsuły czasu”, odcięte od historii, wyspy zapośredniczonych obrazów, podmiejskie centra handlowe, w których towarem jest dziedzictwo. Te „kapsuły czasu” powinniśmy – zdaniem Walsh – traktować z dużą ostrożnością. Pod wieloma względami stanowią one formę historycznego bricolage’u, tygiel wspomnień. Tak wiele miejsc, i tak wiele czasów, reprezentowanych w jednym, zaaranżowanym do tego celu miejscu, może w istocie przyczynić się raczej do wytworzenia historycznej amnezji, niż służyć założonemu celowi podtrzymywania pamięci o przeszłości i tradycji*²⁰⁵. Zagrożenie, jakie pociąga za sobą – diagnozowana przez Walsh – rosnąca popularność adaptowania strategii spektaklu i symulacji w konstruowaniu reprezentacji przeszłości, tkwi jego zdaniem w rozmyciu granic pomiędzy rzeczywistością a fantazją, co ostatecznie doprowadzić może do wytworzenia „przeszłości, w której

²⁰² Tamże, s. 99.

²⁰³ Tamże, 101.

²⁰⁴ Tamże, s. 102.

²⁰⁵ Tamże, s. 104.

wszystko jest możliwe”²⁰⁶.

Charles Jencks, komentując zrelacjonowane powyżej tendencje, sformułował trafną uwagę na temat aporetycznego statusu współczesnego muzeum, od którego oczekuje się, że będzie przechowywać, zabezpieczać, konserwować, uczyć, ukazywać wartości, a jednocześnie stanowić miejsce rozrywki oraz ośrodek przemysłu kulturalnego²⁰⁷. Jednak obok głosów krytycznych – wyrażonych przez Davida Lowenthala, Jerome’a de Groota, Kevina Walsha oraz wielu innych, którzy w tworzeniu reprezentacji przeszłości bazujących na strategii spektaklu upatrują przede wszystkim znaku rosnącej komercjalizacji instytucji sektora dziedzictwa oraz nieuchronnego przesuwania akcentów z edukacji w kierunku rozrywki przez sprzedaż łatwych i efektownych doświadczeń – pojawiają się także głosy o znacznie mniej pesymistycznym tonie. Bez wątpienia także same realizacje są sobie nierówne i trudno rozstrzygać tę kwestię w oderwaniu od konkretnych ekspozycji i instytucji. Niektórzy badacze i twórcy wystaw z tego rodzaju strategiami wiążą nadzieję na poprawę skuteczności w realizowaniu misji muzeów, bazującej na personalnym, emocjonalnym zaangażowaniu zwiedzających w opowiadaną historię. Takie przekonanie wyraził między innymi Ralph Appelbaum, projektant wystawy stałej w Muzeum Holokaustu w Waszyngtonie, twierdząc, że *zwiedzający (...) rozumieją historię, ponieważ jej doświadczą*²⁰⁸.

Zdecydowanie mniej krytyczne stanowisko na temat muzeum jako przestrzeni doświadczeń zajmuje Anna Ziębińska-Witek, twierdząc, że to właśnie zmiana doświadczenia muzealnego w kierunku paradygmatu partycypacyjnego i uczynienie z wystawy wydarzenia, stanowi czynnik przyciągający zwiedzających do muzeów. Dodaje także, że może to – w przypadku muzeów historycznych – *pozwoić na stworzenie nowego rodzaju obcowania z przeszłością, bardziej pasującego do kontekstu kultury współczesnej (wizualnej i postmodernistycznej) nastawionej na uczestnictwo*²⁰⁹.

Jednocześnie obok trendów, które pojawiły się i rozwinęły w sektorze dziedzictwa w

²⁰⁶ Walsh pisze o postmodernistycznych reprezentacjach przeszłości, a także o powstającej w ich konsekwencji „postmodernistycznej przeszłości”, w której *fantazja jest potencjalnie tak samo realna, jak historia, ponieważ historia ujmowana jako dziedzictwo tłumi nasze zdolności rozumienia tego, jak przebiegał rozwój jednostek i miejsc w czasie*, tamże, s. 114.

²⁰⁷ Ch. Jencks, *The Contemporary Museum*, „Architectural Design”, 1997, nr. 130, s. 9.

²⁰⁸ Cyt. za: A. Ziębińska-Witek, *Kicz i Holokaust, czyli pedagogiczny wymiar ekspozycji muzealnych*, „Zagłada Żydów. Studia i materiały”, nr 6/2010, s. 79.

²⁰⁹ A. Ziębińska-Witek, tamże, s. 51.

drugiej połowie XX wieku oraz zainteresowania projektantów i pracowników instytucji muzealnych zagadnieniem doświadczenia, które staje się udziałem zwiedzającego podczas wizyty w muzeum, kwestia „doświadczenia zwiedzającego” [ang. *visitor's experience*] znalazła się w centrum zainteresowania części badaczy zajmujących się muzealnictwem już w latach 80²¹⁰. Zwiedzający, który pod koniec XIX wieku oraz na początku wieku XX przychodził do wspomnianego przez Sopię Psarrę Natural History Museum w Londynie, traktowany był – jak ujmuje to John Falk – jak „puste naczynie”, które napelnić należy wiedzą. Wraz z przemianami, którym w XX wieku podlegało zarówno samo muzeum, jak i refleksja nad nim, pojawiły się próby opracowania modelu tego nowego doświadczenia²¹¹, a w ich konsekwencji – także dyskusje dotyczące strategii, które je budują. Fakt, że zainteresowanie doświadczeniem zwiedzającego pojawiło się dopiero w drugiej połowie XX wieku, nie oznacza jednak, że w tradycyjnym muzeum zwiedzający niczego nie „doświadcza”, jednak dopiero muzea drugiej połowy XX wieku²¹² – jak podkreślali Cherry i Cullen – skoncentrowały się na sterowaniu tym doświadczeniem, odwołując się do specjalnie opracowanych strategii, które pozwalają je kształtować, stymulować i intensyfikować, bazując często na imitowaniu pewnego wycinka rzeczywistości, by wytworzyć złudzenie bycia „tam i wtedy”²¹³, które sprzyja emocjonalnemu zaangażowaniu w opowiadaną historię²¹⁴.

Anna Ziębińska-Witek, odwołując się do rozważań Andreeasa Huysseena, skłania się ku

²¹⁰ Warto w tym miejscu przywołać niektóre prace dotyczące tego zagadnienia: David Uzzell, *Heritage Interpretation: The Visitor Experience*, John Wiley and Sons Ltd, Chichester/GB 1989, Tiina Roppola, *Designing for the Museum Visitor Experience*, Routledge, Londyn 2011, Stephen Wearing, *Enhancing Visitor Experience Through Interpretation: An Examination of Influencing Factors*, CRC For Sustainable Tourism 2008, John H. Falk, Lynn D. Dierking, *Learning from Museums: Visitor Experiences and the Making of Meaning*, Rowman & Littlefield, Lanham, MD/US 2000; John H. Falk, *Identity and the Museum Visitor Experience*, Left Coast Press Inc, Walnut Creek/US 2009; Stephanie Weaver, *Creating Great Visitor Experiences: A Guidebook for Museums, Parks, Zoos, Gardens and Libraries*, Left Coast Press Inc, Walnut Creek/US 2007.

²¹¹ Zob. np. *The Museum Visitor Experience Model*, [w:] J.H. Falk, *Identity and the Museum Experience*, Left Coast Press, Walnut Creek 2009.

²¹² Druga połowa XX wieku to okres, kiedy placówki takie zaczęły powstawać w Stanach Zjednoczonych i Europie Zachodniej, w Polsce zaś pierwsze tego typu muzea pojawiły się w wieku XXI.

²¹³ W wypadku muzeów historycznych, biograficznych, etnograficznych.

²¹⁴ Według chronologii zaproponowanej przez Petera van Menscha Natural History Museum znajduje się w obrębie tendencji związanych z „pierwszą rewolucją muzealną”, należąc tym samym do placówek tradycyjnych, które widzą swoją rolę jako bycie odpowiedzialnym wobec kolekcji, nie wobec publiczności. Zwrócenie się ku zwiedzającemu następuje znacznie później, w związku z pojawieniem się w latach 70-tych nowego podejścia, zwanego „nową muzeologią”, zob. P. van Mensch, *Museology and management...*, s. 3–19.

twierdzeniu, że zmiany strategii ekspozycyjnych, a także – w ich konsekwencji – sposobów doświadczania ekspozycji, mają bez wątpienia źródło we wszechobecności doświadczeń wizualnych, które stanowią cechę definiującą współczesną kulturę. Podsumowując rozmaite wizje rozwoju muzeów projektowane przez różnych badaczy i teoretyków, Ziębińska-Witek wyznacza dwa zasadnicze kierunki tych rozważań: „unowocześnienie tradycji” oraz „tworzenie paradygmatu uczestnictwa”²¹⁵. Nie będę w tym miejscu przywoływać egzemplifikacji pierwszego z nich, skoncentruję się natomiast na drugim, dla którego ilustracji odwołuje się Ziębińska-Witek właśnie do myśli Huyssena. Pośród trzech modeli eksplanacyjnych proponowanych przez Huyssena w odpowiedzi na pytanie o źródła obserwowanej współcześnie dużej popularności muzeów – kompensacyjnego, poststrukturalistycznego oraz socjologicznego i krytycznego – Ziębińska-Witek skłania się, podobnie jak cytowany przez nią autor, ku tej ostatniej, jednak częściowo tylko podąża wyznaczonym przez niego tropem i ostatecznie zmierza ku odmiennej konkluzji. O ile Huyssen skłonny jest raczej twierdzić, że dominacja kultury wizualnej skutkuje potrzebą obcowania z autentycznymi, posiadającymi aurę obiektami, o tyle Ziębińska-Witek – przychylając się do intuicji, że rola kultury wizualnej jest kluczowa w tym procesie – proponuje nie ograniczać się do eksponowania znaczenia bezpośredniego kontaktu z obiektem. Kluczowy jej zdaniem jest raczej wpływ współczesnej kultury wizualnej na kształtowanie społecznych potrzeb, które właśnie nowy typ doświadczenia muzealnego stara się zaspokoić²¹⁶.

Intuicję tę potwierdza także cytowana przez Ziębińską-Witek Barbara Kirshenblatt-Gimblett, która nową generację muzeów wiąże zdecydowanie z modelem teatralnym. Rekonstruując jej tezy, Anna Ziębińska-Witek tłumaczy: *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)*²¹⁷. Jednak, jak za Kirshenblatt-Gimblett podkreśla Ziębińska-Witek, w muzeum – w odróżnieniu od teatru – publiczność się

²¹⁵A. Ziębińska-Witek, tamże, s. 42.

²¹⁶ Tamże, s. 45.

²¹⁷ Tamże, s. 46.

porusza, zaś sam sposób lokomocji definiuje doświadczenie muzealne²¹⁸. *Ten model* – wyjaśnia dalej autorka – *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*²¹⁹. Zasadniczym przesunięciem okazuje się więc być przejście od muzeologii określonej przez Kirshenblatt-Gimblett jako informacyjna/informująca do performatywnej, z których *pierwsza miała spełniać funkcję neutralnego narzędzia transmisji danych, druga odkrywa rolę muzeum jako narzędzia przekazywania wiedzy (...)*²²⁰. Tym samym zwraca uwagę na znaczenie i rolę samego medium, traktując muzeum jako technologię.

Zwrócenie uwagi na nieprzezroczystość samego medium stanowi również istotny wątek dla rozważań Mieke Bal, która – wpisując muzeum w perspektywę narratologiczną – podkreśla, że *wizyta w muzeum wydarza się w czasie i przestrzeni i wobec tego tworzy pewną narrację*²²¹. Dyskurs muzeum posiada właściwą sobie retorykę, która – zdaniem Bal – *potężna jest w „odczytywaniu” nie tylko artefaktów zgromadzonych w muzeum, ale także samego muzeum i jego wystaw. (...) Ale co najważniejsze, ten rodzaj analizy dostarcza zintegrowanego opisu strategii dyskursywnych zastosowanych przez kuratorów z jednej strony, z drugiej zaś efektywnego procesu konstruowania znaczenia, jakie owe strategie proponują zwiedzającym*²²². Ostatecznie odczytanie, które dokonuje się po stronie zwiedzającego staje się częścią znaczenia, które jest konstruowane i aktualizowane podczas każdorazowej wizyty w muzeum czy też – inaczej mówiąc – w każdym indywidualnym doświadczeniu muzealnym.

Teatrológ Dariusz Kosiński zasugerował, że na potrzeby myślenia o tego rodzaju doświadczeniu użyteczne może być pojęcie, które on sam zaproponował dla definiowania pewnych form teatralnych. Mowa o „przygotowanym doświadczeniu”, czyli takiej konstrukcji

²¹⁸ Ziębińska-Witek nawiązuje do tekstu 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, Sept 29, 2000*, tekst dostępny: <http://www.nyu.edu/classes/bkg/web/vadstena.pdf> (data dostępu: 22.10.2019).

²¹⁹ Tamże.

²²⁰ Tamże, s. 47.

²²¹ M. Bal, *Dyskurs muzeum*, [w:] *Muzeum Sztuki. Antologia*, red. M. Popczyk, Kraków 2005, s. 357.

²²² Tamże, s. 358.

(może to być konstrukcja artystyczna), której celem jest przygotowanie i udostępnienie przestrzeni określonych doświadczeń, skomponowanych według pewnej dramaturgii. Uczestnik (a nie tylko widz) ma możliwość (ale nie jest zmuszany) do przejścia określonego procesu (zmysłowego, psychicznego, intelektualnego czy nawet duchowego), który ma skonstruowane przez autorów ramy i przebieg, ale nie jest do końca determinowany – w tym znaczeniu, że widz może, ale nie musi czegoś doświadczyć i oczywiście jego doświadczenia mogą mieć odmienny charakter, znaczenie, treść²²³.

Badania doświadczenia muzealnego

Jak pisze Eileen Hooper-Greenhill, zwrot ku zwiedzającemu jest wciąż *jednym z największych wyzwania stojących przed muzeami u progu XXI wieku*²²⁴. Zainteresowanie przebiegiem i dynamiką procesów konstruujących doświadczenie zwiedzającego silnie wiąże się z pojawieniem się studiów nad zwiedzającymi [ang. *visitor studies*], które w centrum zainteresowania sytuują publiczność muzeum. Studia nad zwiedzającymi jednym ze swych głównych zadań uczyniły badanie sposobu, w jaki zwiedzający doświadcza muzeum oraz konsekwencji tego doświadczenia. Badania zwiedzających mają – jak twierdzi jedna z najważniejszych teoretyczek dyscypliny, Eileen Hooper–Greenhill – historię długą, choć poza ostatnimi trzema dekadami – niezbyt obszerną²²⁵. Dopiero niedawno zostały połączone wspólną nazwą, choć wciąż służą różnym celom i przybierają różne formy. Aktualnie badania zwiedzających prowadzone są zarówno na gruncie akademickim – przez muzeologów oraz przedstawicieli innych dziedzin, jak na przykład socjologia, psychologia – jak i w poszczególnych placówkach muzealnych, gdzie podporządkowane są zazwyczaj konkretnym celom praktycznym (jak na przykład ewaluacja i badania rynkowe).

Pod koniec XX i na początku XXI wieku ukazało się kilka prac podsumowujących

²²³ Powołuję się w tym wypadku na rozmowy z prof. Kosińskim prowadzone podczas realizacji, pod jego kierunkiem, na Wydziale Polonistyki UJ wieloczęściowego projektu badawczego „Dramaturgia przestrzeni muzealnej I–IX” w latach 2009–2011. Termin ten - w odniesieniu do teatru - został przez Kosińskiego użyty po raz pierwszy w jego tekście *Kolumna i szczelina*, „Didaskalia” nr 83, luty 2008, s. 67.

²²⁴ E. Hooper–Greenhill, *Studying Visitors*, [w:] *A Companion to Museum Studies*, red. S. Macdonald, Wiley–Blackwell, Chichester 2010, s. 362.

²²⁵ Tamże.

rozwój badań nad zwiedzającymi²²⁶, których autorzy zgodnie przyznają, że początkowo w badaniach nad zwiedzającymi skupiano się głównie na obserwacji zwiedzających w muzeum, wychodząc z (aktualnego wówczas) przekonania, że obserwacja pozwala na obiektywną ocenę efektywności edukacyjnej muzeów i wystaw. Ewaluacje wystaw stanowiły więc jedną z pierwszych form badań zwiedzających i pojawiły się już na początku wieku XX. Hooper-Greenhill przywołuje badania przeprowadzone w roku 1928 i 1936 przez dwóch psychologów z Uniwersytetu Yale – Edwarda Robinsona i Arthura Meltona oraz koncepcję „attracting power” (siły, z jaką ekspozycja oddziałuje na zwiedzających) opracowaną przez Robinsona, który utożsamiał czas spędzony w danym punkcie ekspozycji jako czynnik dowodzący „zainteresowania” zwiedzających²²⁷. We wczesnym etapie, badania zwiedzających najczęściej prowadzone były w celu potencjalnego zwiększenia efektywności muzeum w przekazywaniu wiedzy. Wyrastały one przeważnie z gruntu psychologii behawioralnej i traktowały przestrzeń muzeum jako rodzaj neutralnego laboratorium, nie sięgając przy tym do innych niż obserwacja metod badawczych. Dopiero druga połowa XX wieku przyniosła znaczący rozwój studiów nad zwiedzającymi oraz pojawienie się kolejnych publikacji poświęconych tej tematyce²²⁸. W tym okresie rozwinięto także w znacznym stopniu metodologię badań nad zwiedzającymi, której syntetyczne ujęcie przedstawił Stephen Bitgood w książce *Social Design in Museums*²²⁹. Na gruncie badań nad zwiedzającymi, prowadzonych pod koniec wieku XX, poja-

²²⁶ R.J. Loomis, *Museums Visitor Evaluation: New Tool for Management*, TN: American Association for State and Local History, Nashville 1987, J.Falk, L. Dierking, *The Museum Experience*, Whalesback Books, Washington 1992, *Museum Visitor Studies in the 90s*, red. S. Bicknell, G. Farmelo, Science Museum, London 1993, E. Hooper-Greenhill, *Museums and their Visitors*, Routledge, London 1994, E. Hooper-Greenhill, *Museums and the Shaping of Knowledge*, Routledge, Londyn 1992.

²²⁷ Tamże, s. 364.

²²⁸ B. Harvey, *Visiting the National Portrait Gallery*, HMSO, London 1985; J. Linton, G. Young, *A survey of visitors at an art gallery, cultural history museum, science centre and zoo*. ILVS Review, nr 2/1992, s. 239–59; *Evaluation and Visitor Research in Museums*, red. C. Scott, Powerhouse Museum, Sydney 1995; E. Hooper-Greenhill, *Audiences: a curatorial dilemma*, [w:] *Art in Museums*, red. S. Pearce, Athlone Press, London 1995, s. 143–63; *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, red. S. Hall, Sage, London 1997; J. Falk, L. Dierking, *Learning from Museums: Visitor Experiences and the Making of Meaning*, CA: AltaMira Press, Walnut Creek 2000; E. Hooper-Greenhill, *Measuring learning outcomes in museums, archives and libraries: the Learning Impact Research Project (LIRP)*, „International Journal of Heritage Studies”, nr 10 (2)/2004, s. 151–174.

²²⁹ S. Bitgood, *Social Design in Museums*, MuseumsEtc, Edinburgh 2011, s. 112–135.

wiają się także projekty badawcze koncentrujące się na muzeach o profilu historycznym²³⁰.

Jakkolwiek zasób prac z zakresu studiów nad zwiedzającymi nieustająco się rozrasta, jednym z najbardziej popularnych i podstawowych modeli doświadczenia zwiedzającego pozostaje model zaproponowany przez John H. Falka i Lynn D. Dierking. Punktem wyjścia dla ich refleksji jest przekonanie, że tylko jeśli uzyskamy wgląd w to, kto przychodzi do muzeów i co wynosi z tego doświadczenia, będziemy mogli próbować odpowiedzieć na pytanie o społeczną rolę muzeów. Jakkolwiek muzea – o czym piszą obszernie także inni badacze – stanowią jedno z najbardziej popularnych destynacji turystycznych i miejsc rozrywki, a także filarów przemysłu czasu wolnego, analiza ich oddziaływania na społeczeństwo jest niemożliwa bez analizy tego, czego istotnie zwiedzający doświadczają podczas wizyty w muzeum. Falk i Dierking kładą nacisk na to, że doświadczenie zwiedzającego rozwija się w czasie, który wykracza poza sam czas trwania wizyty w muzeum²³¹. Jego istotnymi komponentami są także powody wizyty w muzeum oraz wiedza i oczekiwania jakie ze sobą przynoszą, a także to, co zapamiętują z samej wizyty. Pytanie o to, dlaczego i z kim zwiedzający decydują się odwiedzić muzeum, jest istotne dla zrozumienia motywacji, które skłoniły ich do odwiedzenia konkretnej placówki, a to, czy wizyta jest indywidualna, odbywa się w gronie rodzinnym czy w zorganizowanej grupie, ma wpływ na to, w jaki sposób zwiedzający wchodzi w interakcję z tym, co jest prezentowane w muzeum. Ponadto nie mniej istotne jest pytanie o to, co szczególnie przykuwa uwagę poszczególnych zwiedzających, na jakich elementach ekspozycji się koncentrują oraz które jej elementy szczególnie zapadają im w pamięć. Na model zaproponowany przez Falka i Dierking, który nazywają oni Modelem Interaktywnym składają się trzy wyróżnione przez nich konteksty istotne dla przebiegu wizyty: kontekst osobisty, kontekst

²³⁰ Do ważnych publikacji na temat oddziaływania tego typu placówek zaliczają się min.: J. Hayward, M.L. Bryden–Miller, *Spatial and conceptual aspects of orientation: Visitor experiences at an outdoor history museum*, "Journal of Environmental Education", 13(4)/1984, s. 317–332; A. K. Levin, D. E. Kyvig, *Defining Memory: Local Museums and the Construction of History in America's Changing Communities*, AltaMira Press, Lanham 2006; K. Walsh, *Simulating the Past*, [w:] *Cultural Heritage. Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, t. 1, red. L. Smith, Routledge, Londyn 2006; B. Misztal, *Memory Experience. The forms and functions of memory*, [w:] *Museum and their communities*, red. S. Watson, Routledge, Londyn 2007; L. Smith, 'Man's inhumanity to man' and other platitudes of avoidance and misrecognition: an analysis of visitor responses to exhibitions marking the 1807 bicentenary, "Museum and Society", nr 8/2010, s. 193–214; M. Daugbjerg, *Playing with fire: struggling with 'experience' and 'play' in war tourism*, "Museums and Society", nr 9/2011, s. 17–33; M. González de Oleaga, M. S. Di Liscia, E. Bohoslavsky, *Looking from above: saying and doing in the history museums of Latin America*, "Museum and Society", nr 9/2011.

²³¹ J.H. Falk, L. D. Dierking, *The Museum Experience*, Washington D.C 1992, s. xv

społeczny i kontekst fizyczny²³². Pierwszy z nich obejmuje wszelkie wcześniejsze doświadczenia i wiedzę, jaką zwiedzający „przynosi ze sobą” do muzeum, w tym także doświadczenia i wiedzę powiązaną z samym muzeum, które odwiedza. Jest to, jak twierdzą autorzy, rodzaj „prywatnego planu”, z którym zwiedzający przychodzą do muzeum, który – obok całej wiedzy, wcześniejszych doświadczeń, wykształcenia, uwarunkowań osobistych i zaplecza kulturowego – obejmuje także oczekiwania i przewidywania co do przebiegu wizyty, zaś wszystkie te czynniki mają znaczący wpływ na to, w jaki sposób konkretna osoba zachowuje się w przestrzeni muzeum, jak się po niej porusza, na czym się koncentruje (lub nie), co przykuwa jej uwagę i tak dalej. Jak zauważają Falk i Dierking, większość ludzi przychodzi do muzeum w grupie, zaś nawet ci, którzy przychodzą do muzeum indywidualnie, podczas wizyty w muzeum wchodzą w liczne interakcje – zarówno z innymi zwiedzającymi, jak i z pracownikami muzeum. To, czy muzeum jest zatłoczone czy puste, czy dana osoba przyszła z dzieckiem, czy z osobą starszą, która zna temat, któremu poświęcona jest ekspozycja (lub taką, która go nie zna), czy odwiedza je podczas wycieczki szkolnej, czy podczas niedzielnego popołudnia spędzonego z rodziną – a także wszelkie inne uwarunkowania tego typu – wywierają zdecydowany wpływ na doświadczenie wizyty. Wszystkie te czynniki składają się na kontekst społeczny. Wreszcie kontekst fizyczny obejmuje samą fizyczną przestrzeń muzeum, strukturę budynku i sposób konstrukcji ekspozycji. Oprócz tak podstawowych kwestii jak aranżacja i ukształtowanie samej przestrzeni muzeum, istotny jest również cały szereg czynników, które wpływają na sposób, w jaki zwiedzający porusza się w przestrzeni i jak się w niej czuje – począwszy od możliwości wyboru ścieżki zwiedzania lub jego braku, przez rozległość samej ekspozycji, aż po oświetlenie, obecność (lub brak) dźwięków i atmosferę panującą w przestrzeni. *Na cokolwiek zwiedzający zwraca uwagę – piszą autorzy – zostaje to prze-filtrowane przez kontekst osobisty, zapośredniczone przez kontekst społeczny i osadzone w kontekście fizycznym*²³³. Każdy z tych kontekstów jest istotny dla wyborów, których zwiedzający dokonuje podczas wizyty, co w konsekwencji stanowi źródło różnicy pomiędzy potencjalnym a konkretnym i jednostkowym doświadczeniem wizyty w danym muzeum.

Falk i Dierking podkreślają, że *percepcja muzeum po stronie zwiedzającego jest funkcjonalna, ponieważ jest on użytkownikiem, nie zaś projektantem ani osobą z wewnątrz. Jego*

²³² Tamże, s. 2.

²³³ Tamże, s. 4.

*perspektywa nie jest ograniczona do żadnej konkretnej dyscypliny, ani do konkretnych ekspozycji lub obiektów*²³⁴. W odróżnieniu od kuratorów, edukatorów oraz innych osób pracujących w muzeum, zwiedzający – poproszeni o opisanie muzeum – najczęściej koncentrują się na takich czynnikach, jak na przykład to, czy jest to miejsce, do którego można zabrać dzieci lub gości, czy można w nim ciekawie spędzić czas z rodziną i przyjaciółmi, czy można w nim znaleźć sposobność do wyciszenia się i tym podobne. Nie oznacza to oczywiście, że jednocześnie nie postrzegają oni muzeum jako miejsca, w którym mogą się czegoś nauczyć lub dowiedzieć się czegoś nowego.

Zagadnienie uczenia się w muzeum, któremu Falk i Dierking poświęcają wiele uwagi, jest silnie związane z procesem zapamiętywania. Analizując liczne opracowania poświęcone procesowi uczenia się, pochodzące z obszaru takich dziedzin jak kognitywistyka czy psychologia behawioralna, rozwojowa i poznawcza, Falk i Dierking dążą do wypracowania takiej definicji uczenia się, która byłaby najbardziej adekwatna dla środowiska edukacyjnego, jakim jest muzeum. Z jednej strony, za pracami Williama Damona i Johna Seeley Browna, zwracają uwagę, że znaczenie kontekstu społecznego i rola motywacji w procesie uczenia się często były pomijane w tradycyjnych teoriach uczenia się²³⁵. Ponadto zauważają, że proces uczenia się często definiowany był poprzez pozyskiwanie *nowych* faktów, nie zaś jako konsolidacja i powolne, stopniowe rozrastanie się istniejących idei i informacji²³⁶. Zdaniem autorów, uczenie się często definiowane było jedynie jako przyswajanie sobie informacji kognitywnych [ang. *cognitive information*], z pominięciem znaczenia przyswajania informacji afektywnych [ang. *affective information*] oraz psychomotorycznych [ang. *psychomotor information*]²³⁷, podczas gdy na uczenie się zasadniczy wpływ wywiera to, jak się czujemy, co już wiemy, a także środowisko wizualne i fizyczne, w którym się znajdujemy. Dla Falka i Dierking kluczowe jest uwzględnienie wszystkich trzech wyróżnionych przez nich kontekstów jako jednako istotnych dla procesu uczenia się, zwłaszcza w przestrzeni muzeum.

Przyjętą przez siebie definicję tego procesu tłumaczą oni w sposób następujący: *Zwiedzający nie porządkują tego, co zapamiętali na temat obiektów i opisów ich dotyczących, we-*

²³⁴ Tamże, s. 82.

²³⁵ Tamże, s. 98.

²³⁶ Tamże.

²³⁷ Tamże, s. 99.

*dług schematów akademickich, ale asymilują wydarzenia i obserwacje porządkując je według kategorii mentalnych, których charakter i znaczenie jest jednostkowe i indywidualne, zdeterminowane przez ich życiowe doświadczenia poprzedzające i następujące po wizycie w muzeum*²³⁸. Odwołując się do przeprowadzonych przez siebie badań, przyjmują oni, że wspomnienia z wizyty pojawiające się w przeprowadzonych przez nich rozmowach odzwierciedlają nie tylko to, co ludzie pamiętają, ale także to, czego nauczyli się podczas swojego doświadczenia muzealnego²³⁹. Czynią przy tym zastrzeżenie, że z całą pewnością zwiedzający zapamiętali więcej niż to, o czym wspomnieli w wywiadach oraz że to, czego nauczyli się podczas wizyty w muzeum może nie być powiązane w ich pamięci z samą wizytą²⁴⁰. Jako mechanizmy determinujące selekcję treści, które decydują o tym, co zostaje zapamiętane, Falk i Dierking wyróżniają przede wszystkim wpływ posiadanej wcześniej wiedzy oraz repetycję. Wcześniejsza wiedza sprzyja zapamiętywaniu informacji powiązanych z czymś jawiącym się jako już-znane, a powtórzenie sprzyja ich utrwalaniu. Proces uczenia się niektórzy postrzegają jako zależny od posiadanych typów inteligencji (typologia Howarda Gardnera) czy preferowanych stylów uczenia się (Learning Style Inventory opracowany przez Davida Kolba z MIT oraz oparty na nim 4MAT System opracowany przez Bernice McCarthy). Niewątpliwie są to istotne czynniki, jednak proces ten zależny jest także od społecznego kontekstu i środowiska fizycznego, w którym się odbywa, a także od takich czynników jak: atmosfera sytuacji i nastroj konkretnej osoby (Gordon Bower), jej zainteresowania, motywacje (szczególnie istotne w środowisku muzealnym, gdzie to zwiedzający dokonuje selekcji treści, na których się koncentruje), sposób percepcji (oraz powiązanych z nią preferencji: uprzywilejowywania percepcji wzrokowej, słuchowej etc.) i koncentracji uwagi, a także postrzeganie samego upływu czasu spędzonego w muzeum, sposób w jaki konkretne jednostki gromadzą i porządkują informacje, a także wpływu silnych emocji i wrażeń na proces zapamiętywania²⁴¹.

Jakkolwiek dość rozbudowana, lista ta z całą pewnością nie stanowi wyczerpującego zestawienia czynników, które mogą kształtować proces uczenia się. *Uczenie się* – jak konkludują Falk i Dierking – *jest ciągłym, dynamicznym procesem polegającym na asymilowaniu i*

²³⁸ Tamże, s. 123.

²³⁹ Tamże.

²⁴⁰ Tamże, s. 124.

²⁴¹ Tamże, s. 100–114.

akomodowaniu informacji, który dokonuje się w określonym kontekście społecznym, fizycznym i psychologicznym²⁴². Przy czym muzea stanowią, zdaniem dwójki badaczy, sprzyjające środowisko dla uczenia się, ponieważ zapewniają bogate doświadczenie oddziałujące jednocześnie na wiele zmysłów oraz umożliwiające różne sposoby interakcji – zarówno z elementami samej ekspozycji, jak i osobami znajdującymi się w przestrzeni muzeum.

Dokonując rewizji modelu zaproponowanego w pracach przygotowanych wspólnie z Lynn D. Dierking²⁴³, John H. Falk, w opublikowanej w 2009 roku książce *Identity and the Museum Visitor Experience*, proponuje, by za nadrzędną ramę, która określa doświadczenie zwiedzającego uznać potrzeby natury tożsamościowej [ang. *identity-related needs*]²⁴⁴. Jego zdaniem to właśnie te aktualne, osobiste potrzeby kształtują to, w jaki sposób zwiedzający doświadcza wizyty w muzeum oraz to, w jaki sposób interpretuje to, z czym się w nim konfrontuje²⁴⁵. Potrzeby te Falk definiuje jako *zestaw powodów, poprzez które zwiedzający uzasadniają i organizują swoją wizytę [w muzeum – A.J.], a ostatecznie także używają, aby nadać znaczenie swojemu doświadczeniu muzealnemu*²⁴⁶. Jak pisze dalej Falk, zaktualizowany w proponowany przez niego sposób model ujmuje doświadczenie wizyty w muzeum jako *syntezę potrzeb tożsamościowych²⁴⁷ jednostki oraz jej zainteresowań i indywidualnych, a także społecznych przekonań na temat tego, w jaki sposób muzeum może zaspokoić te potrzeby i zainteresowania*²⁴⁸. Jeśli chodzi o samą definicję tożsamości, Falk przywołuje definicje sformułowane w różnych momentach historycznych i przynależące do różnych tradycji intelektualnych – od Kanta, przez Jamesa, a także definicje wypracowane na gruncie psychologii – by ostatecznie sformułować na własne potrzeby następującą definicję: *tożsamość jest zawsze usytuowana w bezpośredniej rzeczywistości fizycznej i społeczno-kulturowej. Stanowi odzwierciedlenie i reakcję na świat społeczny i bezpośrednie otoczenie, świadomie postrzegane przez*

²⁴² Tamże, s. 113.

²⁴³ Obok cytowanej tu publikacji *The Museum Experience* Falk i Dierking wspólnie przygotowali także publikację pt. *Learning from Museums*, Rowman&Littlefield, Lanham 2000.

²⁴⁴ John H. Falk, *Identity and the Museum Visitor Experience*, Walnut Creek 2009, s. 9–10.

²⁴⁵ Tamże, s. 35.

²⁴⁶ Tamże.

²⁴⁷ *Identity-related needs*, J.H. Falk, tamże.

²⁴⁸ Tamże, s. 36.

*jednostkę w danym momencie, a równocześnie jest zdeterminowana przez zestaw nieświadomych, rodzinnych, kulturowych i osobistych uwarunkowań, które każdy z nas nosi w sobie*²⁴⁹. Zdaniem Falka potrzeby powiązane z jednostkową tożsamością wpływają na zachowanie zwiedzających w muzeum oraz ich wybory – zarówno te poprzedzające wizytę w muzeum, jak i te dokonywane w czasie wizyty i po niej, a także sposób konstruowania znaczeń przez zwiedzających, który trwa także po opuszczeniu muzeum.

Rozważania Johna H. Falka i Lynn D. Dierking stanowią kluczowy punkt odniesienia dla refleksji nad tym, w jaki sposób muzea – powszechnie uważane za atrakcyjne i efektywne środowiska edukacyjne – rzeczywiście oddziałują na zwiedzających, dlatego stanowią istotne tło dla zagadnień, jakie podjęłam we własnej pracy badawczej.

²⁴⁹ Tamże.

III. Muzeum i reprezentacje historii

Zakres badań

W czasie, kiedy rozpoczęłam prace badawcze, niektóre z placówek muzealnych, które z dzisiejszej perspektywy byłyby bardzo interesującym przedmiotem badań, wciąż jeszcze nie były otwarte dla publiczności. Wśród nich niewątpliwie wymienić należy Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN oraz Muzeum II Wojny Światowej, na którego uwzględnieniu szczególnie mi zależało, jednak ze względu na zmianę daty otwarcia ekspozycji stałej musiałam zrezygnować z uwzględnienia go w badaniu. Jednocześnie w toku przygotowań do badań stało się dla mnie jasne, że znacznie bardziej znaczącym niż pierwotnie przewidywałam kryterium doboru placówek będzie kryterium tematyczne. W związku z tym postanowiłam skoncentrować się na ekspozycjach podejmujących – na różne sposoby i w różnym zakresie – temat doświadczenia II wojny światowej. Przyjmuję również, że II wojna światowa jest całym zbiorem wydarzeń, w związku z czym interesowały mnie te placówki i ekspozycje, które poruszają problemy związane z historią II wojny światowej bądź które koncentrują się na pewnych jej wycinkach: czy to na określonych wydarzeniach, czy też pewnym problemie, perspektywie, zagadnieniu.

Korzystając z perspektywy zaproponowanej przez Sharon Macdonald, przyjmuję, że dziedzictwo II wojny światowej pozostaje wciąż tym rodzajem przeszłości, który proponuje ona nazywać „trudnym dziedzictwem”. Jest ono niemal jednogłośnie rozpoznawane jako istotne dla współczesnej tożsamości Polaków, jednocześnie będąc obszarem sporów, przedmiotem gorących dyskusji oraz potencjalnym źródłem społecznych podziałów, a także – wraz z wydarzeniami, które były jej bezpośrednią konsekwencją – zapleczem dla pewnego imaginarium, które wciąż jest żywe w publicznej i politycznej debacie. W życiu publicznym i społecznym dostrzec możemy jak żywe są pewne symbole mające swoje bezpośrednie źródła w wydarzeniach II wojny światowej, które – choć nierzadko dokonano pewnych przesunięć w ich znaczeniu – wciąż mają zdolność oddziaływania na społeczną wyobraźnię i emocje.

Wybierając placówki muzealne, w których prowadzone były badania, dwie instytucje wytypowałam ze względu na ich szczególne „pierwszeństwo” jeśli chodzi o tę tematykę i daty otwarcia – Muzeum Powstania Warszawskiego oraz Fabryki Schindlera (Oddział Mu-

zeum Historycznego Miasta Krakowa). Następnie, ze względu na tematykę, zdecydowałam się dołączyć także Muzeum Armii Krajowej w Krakowie. Ważnym kryterium doboru były stosowane strategie ekspozycyjne. Zależało mi na tym, aby wszystkie muzea i wystawy były reprezentatywne dla strategii ekspozycyjnych czerpiących z inspiracji spektaklem i mających scenograficzną konstrukcję (choć ta mogła być także wysoce metaforyczna). Jednocześnie starałam się dokonać wyboru placówek, których zestawienie ze sobą mogłoby wnieść pewną dodatkową wartość do refleksji nad współczesnymi strategiami reprezentowania doświadczenia II wojny światowej. Dlatego też zdecydowałam się na włączenie do badań jednej ekspozycji czasowej, która różni się od pozostałych zarówno jeśli chodzi o powierzchnię wystawienniczą, jak i skalę oddziaływania. Była to wystawa „Reinefarth w Warszawie. Dowody zbrodni”, którą od 5 sierpnia 2014 do 24 maja 2015 oglądać można było w Muzeum Woli (Oddział Muzeum Warszawy).

Celem przeprowadzonych przeze mnie badań była przede wszystkim analiza sposobów oddziaływania wybranych modeli narracji muzealnej i odpowiadających im strategii ekspozycyjnych i ich wpływ na kształtowanie doświadczenia zwiedzającego oraz analiza ich wpływu na stosunek zwiedzających do prezentowanych zagadnień, a także – w drugiej kolejności – wyciągnięcie (na podstawie badań ilościowych) pewnych wniosków natury ogólnej dotyczących współczesnej publiczności odwiedzającej muzea historyczne w Polsce.

Wybrane przeze mnie ekspozycje łączy przede wszystkim temat i sposób podejścia do konstruowania ekspozycji. Jeśli chodzi o status organizacyjny, w grupie czterech wybranych przeze mnie muzeów znalazły się więc dwa oddziały większych instytucji – w obu wypadkach były to miejskie muzea historyczne znajdujące się w dwóch największych miastach Polski: Krakowie i Warszawie oraz dwa muzea będące niezależnymi placówkami (Muzeum Powstania Warszawskiego oraz Muzeum Armii Krajowej). Zarówno Muzeum Powstania Warszawskiego, jak i Muzeum Armii Krajowej są samorządowymi instytucjami kultury, podobnie jak Muzeum Warszawy oraz Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, których oddziały stanowią przedmiot zainteresowania niniejszej pracy.

Analizowane placówki różnią się rozmiarem i frekwencją. Ponadto w wypadku trzech muzeów skoncentrowałam się na analizie doświadczeń zwiedzających podczas odwiedzania wystawy stałej (Muzeum Powstania Warszawskiego, Fabryka Schindlera, Muzeum Armii Krajowej), zaś w wypadku Muzeum Woli – wystawy czasowej. Także zasięg geograficzny

badania nie był czynnikiem decydującym i stanowił wypadkową zastosowania kryterium tematycznego, które było zasadą doboru ekspozycji. We wszystkich wypadkach omawiane ekspozycje poświęcone były wybranemu wydarzeniu, zagadnieniu lub problemowi wyodrębnionemu z tła II wojny światowej. Dwie z nich koncentrują się na konkretnym zdarzeniu – w obu wypadkach jest to Powstanie Warszawskie lub jego element. Muzeum Powstania Warszawskiego relacjonuje cały przebieg walk powstańczych zarysowując szeroki kontekst dla wydarzeń, które miały miejsce pomiędzy 1 sierpnia a 3 października 1944 roku. Ekspozycja w Muzeum Woli koncentruje się natomiast na wydarzeniu wyodrębnionym z tła samego Powstania – rzezi Woli. Bazuje przy tym na dokumentach obciążających Heinza Reinefartha jako odpowiedzialnego za masakrę mieszkańców dzielnicy dokonaną przez oddziały SS i policję niemiecką w pierwszych dniach sierpnia 1944 roku, której ofiarą padło od 38 do 65 tysięcy osób. Wystawy te za punkt centralny przyjmują konkretne wydarzenie, czy też ciąg powiązanych ze sobą wydarzeń, które następnie stają się punktem wyjścia do opowieści na temat pewnego wycinka historii – w tym także historii społecznej – II wojny światowej.

Dwie kolejne ekspozycje – „Kraków – czas okupacji 1939-1945” w Fabryce Schindlera oraz wystawa stała w Muzeum Armii Krajowej – starają się natomiast przedstawić wybrane zagadnienie rozciągające się na cały czas trwania II wojny światowej, analizując przy tym zarówno procesy ją poprzedzające, jak i jej następstwa. W wypadku Fabryki Schindlera zasadniczym tematem ekspozycji są losy polskich i żydowskich mieszkańców Krakowa, a także jego niemieckich okupantów, powiązane z wojenną historią Deutsche Emailwarenfabrik (DEF), w której zlokalizowana jest siedziba muzeum i postacią jej właściciela, Oskara Schindlera. Muzeum Armii Krajowej poświęcone jest losom Polskiego Państwa Podziemnego oraz Polskich Sił Zbrojnych, zaś jego główną ideą jest próba przedstawienia *całościowego obrazu polskiego podziemia, wraz z jego duchową genezą oraz kształtu jego dziedzictwa patriotycznego aż po współczesność*²⁵⁰. Chociaż wszystkie omawiane placówki przedstawiają pewien wycinek społecznej historii Polski w czasie II wojny światowej, w wypadku Muzeum Powstania Warszawskiego i Muzeum Armii Krajowej akcent położony jest także na historię czynu zbrojnego oraz historię konkretnej organizacji militarnej, podczas gdy w Muzeum Woli oraz Fabryce Schindlera mocniej akcentowane są losy i doświadczenia ludności cywilnej.

²⁵⁰ Strona internetowa Muzeum Armii Krajowej: <http://www.muzeum-ak.pl/muzeum/index.php> (data dostępu: 2.10.2014).

Pośród wszystkich analizowanych przeze mnie placówek jedynie Fabryka Schindlera zlokalizowana jest w miejscu na tyle znaczącym, by samo stanowiło jednocześnie temat ekspozycji. Jakkolwiek wątek biografii Oskara Schindlera (a zwłaszcza jej epizod wojenny, powiązany z tzw. Listą Schindlera) stanowi jeden z wielu wątków prezentowanych na ekspozycji, budynek fabryki nie jest jedynie funkcjonalną przestrzenią wystawienniczą, ale posiada określony ładunek emocjonalny i stanowi – obok samej ekspozycji – komponent tego, co jest „wystawiane” w muzeum. Oczywiście lokalizacje pozostałych trzech placówek moglibyśmy również interpretować jako powiązane – w sposób mniej lub bardziej bezpośredni – z zagadnieniami, którym muzea te są poświęcone (Muzeum Powstania Warszawskiego oraz Muzeum Woli zlokalizowane są na terenie dzielnicy, w której obszarze toczyły się walki powstańcze oraz na terenie której dokonano masowych zbrodni na ludności cywilnej, zaś Muzeum Armii Krajowej usytuowane jest w budynku zbudowanym jako stanowisko dowodzenia Twierdzy Kraków), jednak tylko Fabryka Schindlera stanowi placówkę o charakterze *site-specific*.

Ponadto, co nie mniej istotne, Muzeum Powstania Warszawskiego w znacznie większym stopniu niż którakolwiek z pozostałych placówek jest także pomnikiem. Nad tym zagadnieniem wypada zatrzymać się nieco dłużej, dlatego też poniżej – nawiązując do wcześniej zarysowanych wątków – postaram się wyjaśnić, co przez to rozumiem.

Jak słusznie zauważają znawcy zagadnienia, wraz z dynamicznym rozwojem instytucji o charakterze memoratywnym, który obserwujemy od lat 80. XX wieku, granice między muzeum i pomnikiem ulegają zatarciu. Zwłaszcza muzea i pomniki upamiętniające Zagładę często stanowią obiekty łączące w sobie obie funkcje. Dobrym – i chyba jednym z klasycznych już w tym względzie – przykładem jest Muzeum Żydowskie w Berlinie projektu Daniela Libeskinda. Innym – Pomnik Pomordowanych Żydów Europy Petera Eisenmanna. Oba przykłady pozwalam sobie uznać za „klasyczne” nie tylko jako jedne z pionierskich w tym względzie realizacji, ale także jako jedne z najbardziej reprezentatywnych przykładów architektury anty-pomnikowej²⁵¹, która charakteryzuje się między innymi właśnie rozmyciem tych granic. Współczesne muzea memoratywne bardzo często są jednocześnie pomnikami – co oznacza, że sposób organizacji przestrzeni, ich architektura lub otoczenie nie są podporządkowane jedynie funkcji wystawienniczej lub innym funkcjom tradycyjnie wiązanych z mu-

²⁵¹ R. Crownshaw, *Niemiecki antypomnik. Niedopełniona konceptualizacja oraz retoryzacja sztuki podejmującej grę z pamięcią pośrednią*, „Mocak Forum”, nr 1/2011, s. 46–57.

zeum, ale pełni także funkcję upamiętniającą. Oznacza to zarówno, że sam budynek – poprzez swoją obecność w określonej przestrzeni – spełnia funkcję podobną do pomnika czy tablicy pamiątkowej, wyraźnie naznaczając przestrzeń, jak i że w samej jego architekturze lub bezpośrednim otoczeniu mogą znajdować się miejsca, które pełnią funkcję miejsc pamięci. Często działają także jak upamiętnienia drugiego stopnia – upamiętniające samo upamiętnienie. W przywołanym już przypadku Muzeum Żydowskiego w Berlinie, taką funkcję pełni cały poziom piwnic, wraz z trzema symbolicznymi osiami reprezentującymi różne losy niemieckich Żydów w czasie wojny oraz z ich metaforycznymi przedłużeniami – Wieżą Holocaustu czy Ogrodem Wagniana. W wypadku Muzeum Powstania Warszawskiego, sama obecność budynku w przestrzeni warszawskiej Woli pełni funkcję upamiętnienia i stanowi zarazem – jak zauważa Iwona Kurz – centrum pewnej nowej mapy miasta²⁵². Ponadto na terenie przylegającym do muzeum znajduje się Park Wolności wraz z kolejnymi „mniejszymi” upamiętnieniami. Jak wylicza Maria Kobielska, otoczenie Muzeum wraz ze znajdującym się tam Murem Pamięci (z wypisanymi nazwiskami poległych powstańców, w którego środku znajduje się dzwon „Monter”) mieści także *monumenty poświęcone biorącym udział w powstaniu grupom zawodowym (adwokaci), narodowym (Gruzini), społecznym (kobiety), pełniącym określone funkcje (służba sanitarna), wreszcie obelisk, stanowiący zbiorowy, czy wręcz tautologiczny hołd „poległym i pomordowanym 150 000 mieszkańców Warszawy, żołnierzom Warszawy, cywilnym pracownikom struktur polskiego państwa podziemnego, którzy polegli w bohaterskiej walce, cywilnym mieszkańcom, którzy zginęli w gruzach zbombardowanych i spalonych domów, którzy zostali zamordowani przez niemieckich okupantów, których skazano na tułaczkę, deportowano do niemieckich obozów koncentracyjnych i na roboty przymusowe, pamięci ludności cywilnej Warszawy, ofiarnie wspierającej żołnierzy w walce o wolność i honor narodu polskiego, ludności cywilnej okupowanej Polski, która udzieliła schronienia wypędzonym z Warszawy*²⁵³. Jak zauważa dalej Kobielska, tego rodzaju przestrzeń przygotowana jest również do pewnego szczególnego typu użytkowania. Całe otoczenie muzeum stanowi więc *przestrzeń przewidzianą do organizacji obchodów rocznicowych, świeckich i wojskowych (jak apele poległych) i religijnych, krajobraz do prywatnych celebra-*

²⁵² I. Kurz, *Mapa miasta jako konstrukt pamięci. Na przykładzie pamięci o Powstaniu Warszawskim we współczesnej Warszawie*, „Er(r)go” 2006/2, s. 30.

²⁵³ M. Kobielska, *Polska kultura pamięci w XXI wieku: dominanty. Zbrodnia katyńska, powstanie warszawskie i stan wojenny*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2016, 175.

*cji (zwłaszcza przy możliwości odnalezienia na powierzchni Muru nazwisk bliskich) czy po prostu indywidualnej refleksji odwołującej się do wrażliwości historycznej przechodnia*²⁵⁴.

Wspominając o upamiętnieniu drugiego stopnia warto również zauważyć, że Muzeum celebryje też własną historię, jako instytucji upamiętniającej wydarzenia Powstania Warszawskiego. W tym miejscu znów przywołam fragment z analizy Marii Kobielskiej, która dokładnie zmapowała kluczowe elementy otoczenia Muzeum: *[n]a ogrodzeniu Parku Wolności wywieszono zdjęcia upamiętniające pierwszą uroczystość, jaka się w nim odbyła, oraz tablicę zatytułowaną „2004 – pamiętne obchody”. MPW komentuje (i afirmuje) w tym miejscu samo siebie, nadając szczególną rangę dacie swego otwarcia*²⁵⁵. Jest to jeden z elementów, które Pierre Nora uznaje za charakterystyczne dla definiowanych przez siebie „lieux de memoire”, pisząc: *lieux de memoire wskazuje samo na siebie, jak arabeska w deformującym zwierciadle, które odbija jej prawdziwe oblicze*. I dalej: *wszystkie lieux de memoire to zarazem przedmioty mises en abyme*²⁵⁶.

W proponowanym przeze mnie zestawieniu Muzeum Powstania Warszawskiego niewątpliwie wyróżnia się nie tylko jako pierwsze – i w tym względzie poniekąd „wzorcowe” – muzeum (gdzie chodzi o nowoczesne strategie ekspozycyjne), ale także jako muzeum-pomnik właśnie. Wreszcie – od początku swojego istnienia muzeum prowadzi z nieporównywalnym z innymi rozmachem określoną politykę pamięci, która nie tylko ukształtowała w przestrzeni Warszawy i w powszechnej świadomości pewien konkretny sposób postrzegania samego powstania, ale także stała się wzorcem efektywnego komunikowania i popularyzowania treści historycznych dla wielu polskich instytucji, nie tylko muzealnych. Wszystkie wspomniane wyżej czynniki sprawiają, że wyróżnia się ono spośród pozostałych, co znacząco koresponduje z – jak się okazuje, wciąż aktualnym – hasłem reklamowym Muzeum Powstania Warszawskiego: „Jedynie takie muzeum”. Jak zauważa Maria Kobielska, slogan ten *może skrótowo wskazywać na jego pierwszeństwo wśród tak współcześnie zaaranżowanych muzeów w*

²⁵⁴ Tamże, s. 176.

²⁵⁵ Tamże, s. 178.

²⁵⁶ P. Nora, *Między pamięcią a historią: les lieux de memoire*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, „Didaskalia” 2011 nr 10, s. 25–26.

Polsce, na wyjątkowe wrażenie wywierane na zwiedzających, ale także na szczególną siłę kształtowania dyskursu, jaką wytwarza MPW²⁵⁷.

Z wielu wspomnianych powyżej względów, Muzeum Powstania Warszawskiego poświęciłam dużo miejsca w dalszej analizie. Nie chciałabym jednak, aby zostało to potraktowane jako nieuzasadniona dysproporcja w stosunku do pozostałych omawianych tu placówek. Nie wynika to bowiem z tego, że muzeum to zasługuje na więcej uwagi ze względu na swoją – rzekomą lub faktyczną – wyjątkowość. Wynika to natomiast z tego, że – o czym była już mowa – Muzeum Powstania Warszawskiego działa jako istotny punkt odniesienia, wobec którego na różne sposoby określają się twórcy i prowadzący pozostałe instytucje, które powstały lub zmodernizowały się później. Ponadto jako niezwykle popularne muzeum, istniejące już ponad dekadę, zdołało ono wywrzeć wpływ na oczekiwania i praktyki odbiorcze polskiej publiczności, o czym wielokrotnie przyszło mi się przekonać w procesie analizy wyników badań.

Wybrane placówki muzealne

Poniższe zestawienie gromadzi najważniejsze informacje na temat wszystkich uwzględnionych w badaniach muzeów i ekspozycji, w tym dane na temat ich organizatora, dat powstania, frekwencji. Pozwalają one zorientować się w punktach wspólnych i najważniejszych dzielących je różnicach.

Muzeum Powstania Warszawskiego

Muzeum Powstania Warszawskiego

Warszawa, ul. Grzybowska 79

- data otwarcia: 31 lipca 2004
- data założenia: 10 lutego 1983
- średnia liczba zwiedzających: 1 500 osób dziennie²⁵⁸
- odwiedzający obcojęzyczni: 18%

²⁵⁷ M. Kobielska, dz.cyt., s. 170.

²⁵⁸ Dane dla roku 2014, w którym prowadzone były badania.

- organizator: Muzeum Powstania Warszawskiego – instytucja kultury m.st. Warszawy
- MISJA: *Zasadniczym celem działalności Muzeum jest prowadzenie działalności o charakterze naukowo–badawczym i edukacyjnym z zakresu dziejów Powstania Warszawskiego 1944 roku oraz historii i dorobku Polskiego Państwa Podziemnego, w szczególności poprzez gromadzenie, opracowywanie i konserwację zbiorów dotyczących tej problematyki oraz ich upowszechnianie i popularyzację, a także prowadzenie działalności związanej z integrowaniem środowisk kombatanckich i żołnierskich oraz zmierzającej do wychowania młodego pokolenia Polaków w duchu patriotyzmu i szacunku dla tradycji narodowych*²⁵⁹.

Muzeum Powstania Warszawskiego zostało otwarte 31 lipca 2004 w budynku zaadaptowanej na ten cel dawnej elektrowni tramwajowej, zabytku architektury przemysłowej z początku XX wieku, u zbiegu ulic Grzybowskiej i Przyokopowej. Samo otwarcie stało się centralnym punktem obchodów 60. rocznicy wybuchu Powstania Warszawskiego, a także wydarzeniem absorbującym uwagę mediów oraz szerokiej publiczności.

W ciągu ostatniego dziesięciolecia, Muzeum Powstania Warszawskiego zgromadziło ponad 30 tysięcy eksponatów. W tym czasie odwiedziło je 4 600 000 gości, a – jak podają dalsze statystyki prezentowane przez Muzeum – ponad 240 000 uczniów wszystkich typów szkół wzięło udział w lekcjach muzealnych. Co więcej, od momentu powstania muzeum prowadzi też działalność wydawniczą, której efektem jest ponad 170 000 egzemplarzy wydanych publikacji. Do tej pory w ramach projektu Archiwum Historii Mówionej Muzeum przeprowadzono ponad 3 500 wywiadów z uczestnikami Powstania Warszawskiego. W pracę muzeum zaangażowanych jest także około 500 wolontariuszy. Liczby te mapują jedynie skalę i zasięg oddziaływania Muzeum Powstania Warszawskiego, które – by odwołać się do sformułowania Moniki Żychlińskiej – stało się *wehikulem polskiej pamięci zbiorowej*²⁶⁰.

Strategie ekspozycyjne zastosowane w Muzeum Powstania wpisują się w omawiany w pierwszej części pracy nurt odwołujący się do teatralizacji i spektaklu. Potwierdzają to także relacje samych twórców wystawy, którzy wskazują wprost na źródła inspiracji kształtujące

²⁵⁹ Zob. *Cele i zadania Muzeum*, zob. http://www.old.1944.pl/index.php?a=site_text&id=1953&se_id=1955 (data dostępu: 12.09.2014).

²⁶⁰ M. Żychlińska, *Muzeum Powstania Warszawskiego jako wehikuł polskiej pamięci zbiorowej*, „Kultura i Społeczeństwo: 2009 nr 3, s. 89-114.

ich namysł nad przygotowywaną przestrzenią wystawienniczą. Poszukując odpowiedzi na pytanie: *[j]ak opowiadać o przeszłości, by przekaz był czytelny, wierny, wiarygodny, a zarazem mógł trafić do współczesnego odbiorcy?*²⁶¹, projektanci stanęli wobec dylematów, które wydały im się uniwersalne i podzielane przez wszystkich twórców placówek o profilu historycznym. *To pytanie musi zadać sobie każdy, kto zetknął się z problematyką muzealnych ekspozycji historycznych, w tym przedstawiających dzieje XX-wiecznych wojen i totalitaryzmów. (...) Przyjeliśmy założenie, że należy połączyć historię z nowoczesnością, miejsce pamięci ze współczesnymi środkami prezentacji i w ten sposób zakorzenić wydarzenia sprzed 60 lat we współczesnej świadomości narodowej*²⁶². W efekcie, o czym była już mowa, twórcy muzeum poszukiwali inspiracji pośród innych placówek na świecie, aby znaleźć takie strategie wystawiennicze, które odpowiadać będą założonym przez nich celom: *Aby było to muzeum nowoczesne, sięgnęliśmy po sprawdzone doświadczenia zagraniczne, za wzór posłużyły m.in. Holocaust Memorial Museum w Waszyngtonie i Muzeum Terroru w Budapeszcie*²⁶³. Czerpiąc z tych realizacji, twórcy wystawy starali się skonstruować przestrzeń, która zaoferuje zwiedzającemu możliwość zbliżenia się do przeszłości poprzez doświadczenie swoistej „podróży w czasie”: *Chcielibyśmy przede wszystkim oddać klimat tamtego czasu, odtworzyć atmosferę powstańczej Warszawy, pokazać nie tylko militarne dzieje 63 dni walk, ale także życie codzienne ludności cywilnej*²⁶⁴. Przy czym – jak podkreślają – wybór tego rodzaju strategii umotywowany był silnym przekonaniem, że jest ona szczególnie efektywna z punktu widzenia wybranej grupy docelowej: *Tylko w taki sposób możliwe jest dotarcie do głównej grupy docelowej, jaką jest młodzież. Ma im opowiedzieć historię Powstania we wszystkich aspektach i przekazać jego sens*²⁶⁵.

W odpowiedzi na tak sformułowane cele, powstało muzeum, które w toku prowadzonych badań powracało w rozmowach z badanymi jako muzealna „pozycja obowiązkowa”. *Jedyne takie muzeum* – miejsce, które każdy powinien zobaczyć, którego nie trzeba nikomu

²⁶¹ Strona internetowa Muzeum Powstania Warszawskiego, zob. http://www.1944.pl/o_muzeum/ (data dostępu: 1.10.2014).

²⁶² Tamże.

²⁶³ Tamże.

²⁶⁴ Tamże.

²⁶⁵ Tamże.

polecać, które wyznacza standardy dla innych placówek muzealnych, stanowi synonim „nowoczesnego” muzeum historycznego, a także punkt odniesienia dla refleksji nad innymi sposobami reprezentowania historii w muzeach. Co więcej, przez większość badanych uznawane jest za szczególnie atrakcyjne i efektywne środowisko edukacyjne, zwłaszcza w odniesieniu do założonej przez twórców grupy docelowej.

Muzeum Armii Krajowej

Kraków, ul. Wita Stwosza 12

- data otwarcia: 27 września 2012
- data powstania: 2000 r.
- średnia liczba zwiedzających: 3770 osób miesięcznie²⁶⁶
- organizator: Muzeum Armii Krajowej jest gminno-wojewódzką samorządową instytucją kultury
- MISJA: *Misją ekspozycji, powstałej w ramach współfinansowanego ze środków Unii Europejskiej projektu „Rewaloryzacja i adaptacja budynku przy ul. Wita Stwosza 12 w Krakowie dla potrzeb Muzeum Armii Krajowej,, jest:*
 - *ukazanie życia narodu, który pod okupacją niemiecką i sowiecką kontynuował byt państwowy w postaci Polskiego Państwa Podziemnego, jako fenomenu na skalę światową,*
 - *ukazanie fenomenu Armii Krajowej jako części Polskich Sił Zbrojnych podległych Rządowi Polskiemu na Uchodźstwie i zarazem siły zbrojnej Polskiego Państwa Podziemnego,*
 - *ukazanie osobistego wymiaru wojny poprzez losy poszczególnych osób ze szczególnym uwzględnieniem żołnierzy AK, ich postaw, motywacji i działań.*²⁶⁷

Jakkolwiek historia Muzeum Armii Krajowej im. gen. Emila Fieldorfa „Nila” w Krakowie datuje się na wiele lat wstecz, oficjalnie muzeum – jako samorządowa jednostka kultury – powstało w roku 2000, a w 27 września 2013 (Dzień Polskiego Państwa Podziemnego) doko-

²⁶⁶ Dane dla roku 2014, w którym prowadzone były badania.

²⁶⁷ Strona internetowa Muzeum Armii Krajowej: <http://www.muzeum-ak.pl/wystawa/in-dex.php> (data dostępu: 1.10.2014).

nano uroczystego otwarcia wystawy stałej w budynku niegdysiejszego stanowiska dowodzenia Twierdzy Kraków. Jak dowiadujemy się ze strony internetowej, w toku prowadzonej działalności muzeum niemal 7000 muzealiów oraz ponad 12 000 archiwaliów, pochodzących głównie z donacji (dary Żołnierzy AK i ich rodzin), a także pamiątek historycznych, często o charakterze „eksponatów–relikwii”, zaś w zasobach bibliotecznych muzeum znajduje się obecnie około 11 500 tomów.

Jak czytamy dalej na stronie muzeum: *W skali kraju Muzeum Armii Krajowej, obok Muzeum Powstania Warszawskiego, jest najważniejszym muzeum czynu zbrojnego Polski Walczącej w XX wieku, jest też jedyną tego typu placówką na świecie, ukazującą całokształt tematyki związanej z Armią Krajową i Polskim Państwem Podziemnym*²⁶⁸.

Ekspozycja stała obejmuje także okres przedwojenny, poczynając od dziejów II Rzeczypospolitej, następnie zaś przebieg kampanii wrześniowej i dalszą historię II wojny światowej, ujętą z perspektywy kraju znajdującego się pod dwustronną okupacją – niemiecką i sowiecką. Obok obiektów i pamiątek w muzeum eksponowane są także materiały archiwalne, w tym dokumenty oficjalne i osobiste, przy czym istotną funkcją tych ostatnich jest próba przybliżenia zwiedzającym także doświadczeń życia codziennego czasu wojny. Istotnym zabiegiem ekspozycyjnym jest także zlokalizowanie na poziomie piwnic zasadniczej części wystawy, poświęconej tematowi przewodniemu muzeum – Armii Krajowej i Polskiemu Państwu Podziemnemu.

Ekspozycja stała prezentowana w Muzeum Armii Krajowej odwołuje się do strategii wystawienniczych wykorzystujących potencjał scenograficznej aranżacji przestrzeni do kreowania doświadczenia zwiedzającego. W tym względzie czerpie nie tylko z trendów omawianych szerzej w pierwszej części tej pracy, ale także tendencji wyznaczonych – na polskim gruncie – przez Muzeum Powstania Warszawskiego oraz – w lokalnym kontekście Krakowa – przez omawianą niżej Fabrykę Schindlera.

Fabryka Schindlera (Oddział Muzeum Historycznego Miasta Krakowa)

Kraków, ul. Lipowa 4

- data otwarcia: 10 czerwca 2010

²⁶⁸ Tamże.

- średnia liczba zwiedzających: 22 000 zwiedzających miesięcznie²⁶⁹
- organizator: Muzeum Historyczne Miasta Krakowa jest samorządową instytucją kultury, której organizatorem jest Gmina Miejska Kraków
- MISJA: *W grudniu 1945 r. na posiedzeniu Miejskiej Rady Narodowej przedstawiono projekt statutu Muzeum. Według jego brzmienia Muzeum miało odtąd być „samodzielnym i odrębnym zakładem miejskim, celem zaś jego stać się miało gromadzenie i pieczołowita ochrona wszelkich materiałów muzealnych, ilustrujących życie i kulturę Krakowa od czasów najdawniejszych aż po czasy bieżące, tudzież rozwijanie działalności badawczej, naukowej i oświatowej”.*²⁷⁰

Oddział Muzeum Historycznego Miasta Krakowa mieszczący ekspozycję stałą „Kraków czas okupacji 1939-1945” zlokalizowany jest w budynku dawnej fabryki wyrobów emaliowanych i blaszanych. Fabryka ta w dwa lata po swoim powstaniu została przejęta przez Oskara Schindlera i do roku 1945 funkcjonowała pod jego zarządem jako Deutsche Emailwarenfabrik (DEF). Po podzieleniu przestrzeni fabryki pomiędzy Muzeum Historyczne Miasta Krakowa oraz Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK, w dawnym budynku administracyjnym zorganizowano oddział MHK prezentujący okupacyjną historię Krakowa.

Na wystawę stałą²⁷¹ prezentowaną w Fabryce Schindlera składa się 45 sal ekspozycyjnych, w których prezentowane są kolejne, uporządkowane chronologicznie obszary tematyczne: *wojna 1939 roku, rola Krakowa jako ośrodka władzy Generalnego Gubernatorstwa, życie codzienne mieszkańców, los Żydów krakowskich, tajne państwo, a także dzieje ludzi pracujących w fabryce i historia samego Oskara Schindlera*²⁷². Wystawa prezentuje materiały archiwalne, dokumenty osobiste, filmy, obiekty i fotografie wkomponowane w przestrzeń zaaranżowaną z wykorzystaniem zabiegów scenograficznych. Zakres tematyczny obejmuje do-

²⁶⁹ Dane dla roku 2014, w którym prowadzone były badania.

²⁷⁰ Strona internetowa Muzeum Historycznego Miasta Krakowa: <http://www.mhk.pl/misja-i-historia/1> (data dostępu: 2.07.2014).

²⁷¹ Analizę ekspozycji stałej w Fabryce Schindlera prezentuje w cytowanym już studium Anna Ziębińska-Witek, zob. *Fabryka Oskara Schindlera w Krakowie*, dz.cyt., s. 193- 200.

²⁷² Strona internetowa Muzeum Historycznego Miasta Krakowa: <http://www.mhk.pl/wystawy/krakow-czas-okupacji-1939-1945> (data dostępu: 7.07.2014).

świadczenie wojenne – w wymiarze indywidualnym i zbiorowym²⁷³ – nie koncentrując się jednak na eksponowaniu czynu zbrojnego i akcentując *codziennosc okupowanego Krakowa, utrwaloną w zwykłych przedmiotach, fotografiach, gazetach, dokumentach osobistych i urzędowych*²⁷⁴. Zamysłem twórców wystawy było nadanie jej charakteru *opowieści teatralno-filmowej*²⁷⁵, co miało odróżnić ją od tradycyjnej wystawy muzealnej. Scenograficzny charakter ekspozycji akcentowany jest przez twórców muzeum, które podkreśla rolę rekonstrukcji fragmentów przestrzeni miejskiej dla kreowania doświadczenia zwiedzającego: *Scenograficzne rekonstrukcje autentycznych przestrzeni miejskich są zderzone z instalacjami rzeźbiarskimi, metaforycznie ujmującymi historię wojennego Krakowa. Widz wędruje przez miasto: idąc wybrukowanymi ulicami wchodzi do fotografa, autentycznego fotoplastykonu działającego niegdyś przy ulicy Szczepańskiej, wsiada do tramwaju, przez okna którego ogląda film z życia miasta, przechodzi przez ciasny labirynt getta ze znajdującym się w nim mieszkaniem żydowskim, by potem wraz jego mieszkańcami znaleźć się w obozie w Płaszowie. U fryzjera podgląda zamach na Koppego, a za chwilę przez okno mrocznej piwnicy obserwuje uliczną łapankę. W końcu, w ufortyfikowanym mieście oczekuje na wkroczenie Armii Czerwonej*²⁷⁶. Ostatnim elementem wystawy jest „Sala wyborów”, która porusza zagadnienie dylematów etycznych i moralnych związanych z doświadczeniem II wojny.

Ideą ekspozycji jest próba wykreowania doświadczenia zwiedzającego, które ma umożliwić bezpośredni kontakt z przeszłością poprzez emocjonalne zaangażowanie bazujące na wrażeniu przeniesienia się w czasie. W tej szczególnie zaaranżowanej przestrzeni *przeszłość Krakowa została wykreowana w taki sposób, by każdy ze zwiedzających mógł bezpośrednio dotknąć historii, poczuć emocje mieszkańców miasta okresu wojny*²⁷⁷. Ponadto obok warstwy scenograficznej, istotnym elementem są także środki multimedialne: *[r]ozbudowane multimedia (...) tworzą nowoczesną i atrakcyjną dla widza formę przekazu muzealnego*²⁷⁸. Podob-

²⁷³ Tamże.

²⁷⁴ Tamże.

²⁷⁵ Tamże.

²⁷⁶ Tamże.

²⁷⁷ Tamże.

²⁷⁸ Tamże.

nie jak w wypadku Muzeum Powstania Warszawskiego, ten rodzaj strategii wystawienniczych ma na celu wyjście naprzeciw oczekiwaniom współczesnych odbiorców poprzez odwołanie się do preferowanych przez nich narzędzi i mediów.

Muzeum Woli (Oddział Muzeum Warszawy)

Wystawa czasowa: „Reinefarth w Warszawie. Dowody zbrodni.”

- data otwarcia i zamknięcia wystawy czasowej: 05/08/2014 – 21/12/2014
- średnia liczba zwiedzających: 730 osób miesięcznie²⁷⁹
- organizator: Muzeum Woli jest oddziałem Muzeum Warszawy – samorządowej instytucji kultury, której organizatorem jest m. st. Warszawa
- kuratorka wystawy: Hanna Nowak–Radziejowska

Wystawa „Reinefarth w Warszawie. Dowody zbrodni” została otwarta w 70. rocznicę wybuchu Powstania Warszawskiego. Choć wystawa dotyczy wydarzeń, które miały miejsce w czasie powstania, a których moment kulminacyjny przypadł na pierwsze dni sierpnia 1944 (kiedy śmierć poniosło w przybliżeniu od 30 000 do 60 000 osób, w większości mieszkańców warszawskiej Woli), jej zasadniczym tematem jest analiza dokumentów stanowiących materiał dowodowy obciążający generała SS Heinza Reinefartha odpowiedzialnością za zbrodnię, która zapamiętana została jako „rzeź Woli”. Reinefarth, zwany „katem Warszawy”, po wojnie deputowany do niemieckiego Landtagu i burmistrz Westerland na wyspie Sylt, pomimo toczącego się przeciwko niemu śledztwa nie został ukarany. Nie został też – pomimo starań – ekstradowany do Polski. Wystawa prezentowana w Muzeum Woli stanowi przegląd dokumentów, zeznań i świadectw. Opiera się przede wszystkim na nieznanym w Polsce dokumentach²⁸⁰ pochodzących z wstępnego postępowania śledczego prowadzonego przeciwko Reinefarthowi w latach 1963–1967 przez niemiecką prokuraturę we Flensburgu. Pomimo tego, że postępowanie umorzono (jako powód wskazując brak wystarczających dowodów zaświadcujących o winie byłego SS-Gruppenführera, w tym o jego uczestnictwie w masowych zabój-

²⁷⁹ Dane dla roku 2014, w którym prowadzone były badania.

²⁸⁰ W archiwach polskich nie zachowano kopii większości dokumentów przekazywanych niemieckim śledczym, zob. strona internetowa Muzeum Woli: <http://muzeumwoli.muzeumwarszawy.pl/wydarzenia/reinefarth-w-warszawie-dowody-zbrodni/> (data dostępu: 16.08.2014).

stwach), sam materiał zgromadzony w czasie śledztwa stanowi niezwykle obszerny zasób wiedzy. W ramach wspomnianego postępowania przesłuchanych zostało ponad tysiąc świadków niemieckich, zaś w skład dokumentacji weszły także protokoły przesłuchań ponad dwustu pięćdziesięciu świadków polskich.

Celem wystawy „Reinefarth w Warszawie. Dowody zbrodni” jest w pierwszej kolejności prezentacja wspomnianych dokumentów²⁸¹, które dla twórców wystawy stanowią punkt wyjścia do refleksji nie tylko nad samym procesem i kwalifikacją prawną wydarzeń, które przeszły do historii jako rzeź Woli, ale także nad zagadnieniami ogólniejszej natury. Jak dowiadujemy się z tekstu kuratorskiego towarzyszącego wystawie, dokumenty te *stanowią wgląd w psychologię przesłuchiwanym, prezentując przegląd sposobów pamiętania, a także zamazywania osobistej pamięci i odpowiedzialności, czego konsekwencją jest nie tylko brak możliwości pociągnięcia do odpowiedzialności osób dokonujących mordów na ludności cywilnej, ale również – szerzej – powstanie luki w zbiorowej „pamięci politycznej”*²⁸². Ponadto wystawa stanowi także rodzaj interwencji obliczonej na przekształcenie pamięci na temat rzezi Woli. Jak czytamy dalej w tekście towarzyszącym wystawie, jej celem *jest spojrzenie na to wydarzenie jako na zbrodnię, za którą nikt nie został skazany. Autorzy wystawy, przedstawiając prawne aspekty tragicznych wydarzeń, stawiają tezę o możliwości zakwalifikowania tzw. rzezi Woli jako zbrodni przeciwko ludzkości*²⁸³. Ponadto interwencja ta obejmuje także pracę z lokalną społecznością i próbę dotarcia do osób posiadających materiały i dokumenty osobiste związane z tematem ekspozycji, a także nawiązanie relacji ze społecznością niemiecką, przede wszystkim dzisiejszymi mieszkańcami Westerland na wyspie Sylt.

W warstwie wizualnej wystawa stanowi wariację na temat białego sześcianu, charakterystycznego dla przestrzeni ekspozycyjnych muzeów i galerii sztuki. Niewielka przestrzeń wystawy (90 metrów kwadratowych) obejmuje jedno pomieszczenie ekspozycyjne znajdujące się na parterze budynku Muzeum oraz fragment klatki schodowej i korytarz w jego piwnicach. Zbudowana ona została – zarówno na poziomie komunikatu wizualnego, jak i w sposobie

²⁸¹ Akta pozyskane zostały przez Muzeum Powstania Warszawskiego z Centrali Badania Zbrodni Narodowosocjalistycznych w Ludwigsburgu w Niemczech.

²⁸² Strona internetowa Muzeum Woli:

<http://muzeumwoli.muzeumwarszawy.pl/wydarzenia/reinefarth-w-warszawie-dowody-zbrodni> (data dostępu: 4.03.2015)

²⁸³ Tamże.

porządkowania prezentowanych treści – na kontrastach: białą salę dzieli na pół czarna linia, biegnąca przez środek pomieszczenia (na ścianach, podłodze i suficie). Po lewej stronie prezentowane są (w formie tekstów znajdujących się bezpośrednio na ścianach, a także projekcji) materiały i dokumenty relacjonujące zeznania strony niemieckiej, po prawej – zeznania i świadectwa strony polskiej (w tym także zdjęcia archiwalne). W znajdującym się w piwnicy korytarzu umieszczone zostały – na przeciwległych ścianach – fakty i daty składające się na powojenny życiorys Heinza Reinefartha oraz odpowiadające im fragmenty relacji prasowych i dokumentów stanowiących świadectwo przebiegu jego kariery.

Między białym sześcianem a czarnym pudełkiem

Analizowane w tej pracy ekspozycje – o czym była już mowa przy okazji uzasadnienia doboru tych, a nie innych placówek muzealnych – posiadają wiele cech wspólnych, chociaż wiele też je różni. Na poziomie zakresu tematycznego wszystkie one poświęcone są zagadnieniu lub wydarzeniu wysuniętemu na plan pierwszy z tła II wojny światowej, wokół którego osnuta jest narracja. Wszystkie stanowią efekt poszukiwań możliwie nowoczesnych i atrakcyjnych strategii ekspozycyjnych, stanowiących alternatywę dla tego, co powszechnie identyfikuje się jako „tradycyjną” wystawę muzealną. Wszystkie – jakkolwiek każda z nich prezentuje mniej lub bardziej liczne eksponaty – stanowią przykład zastosowania strategii ekspozycyjnych, które nie są jednoznacznie podporządkowane prezentacji obiektu, to znaczy: dla których możliwe jak najlepsze wyeksponowanie obiektu nie stanowi naczelnej zasady konstrukcyjnej. Co za tym idzie, wszystkie kładą silny nacisk na to, aby sama przestrzeń ekspozycyjna stanowiła integralny element proponowanej narracji – i w tym sensie przestrzeń ekspozycyjna sama w sobie również stanowi eksponat, czy też, ujmując rzecz nieco inaczej: bogata w znaczenia przestrzeń ma za zadanie eksponować również samą siebie. Tak zaprojektowana przestrzeń ma też za zadanie – choć realizowane na rozmaite sposoby i przy wykorzystaniu różnych środków – wywoływać doświadczenie immersji. By to osiągnąć, wszystkie omawiane w tej pracy ekspozycje wykorzystują media oddziałujące na wiele zmysłów, przy czym większość stosowanych w nich zabiegów obliczona jest przede wszystkim na zaangażowanie wzroku i słuchu. Wszystkie także świadomie wchodzą w dialog z nawykami i wyuczonymi praktykami odbioru, z jakimi zwiedzający przychodzą do muzeum, aby dodatkowo wzmocnić oferowane

doświadczenie poprzez kontrast wobec tych, do których zwiedzający mogą być przyzwyczajeni lub których mogą się spodziewać.

Trzy spośród czterech omawianych ekspozycji posiadają dalsze cechy wspólne, które poniekąd wynikać mogą ze wspólnych źródeł i inspiracji. Po części – ze względu na dystans czasowy dzielący momenty powstania każdej z nich – jest to zapewne również efektem inspiracji czerpanych bezpośrednio z doświadczeń tych, które pojawiły się wcześniej. Nie ulega wątpliwości – o czym była już wcześniej mowa – że Muzeum Powstania Warszawskiego wyznaczyło pewien wzorzec dla innych placówek o podobnym profilu powstających w Polsce po 2004 roku i nawet jeśli traktowany on bywa krytycznie – pozostaje istotnym punktem odniesienia. W tym sensie Muzeum Powstania Warszawskiego (2004), Fabryka Schindlera (2010) oraz Muzeum Armii Krajowej (2011) jakkolwiek różniące się między sobą, mogą zostać potraktowane jako różne warianty realizacji tego samego modelu, bazującego na wykorzystaniu strategii scenograficznych dla zbudowania przestrzeni ekspozycyjnej mającej stanowić reprezentację pewnych elementów przestrzeni rzeczywistej i wywołanie tym samym wrażenia „przeniesienia się w czasie”. Używam jednocześnie cudzysłowu, ponieważ nie próbuję tym samym powiedzieć, że zwiedzający istotnie mają wrażenie, że doświadczyli podróży w czasie, ale raczej czują się (i w ten sposób także opisują to doświadczenie) tak jakby przenieśli się w czasie. W tym sensie są to przestrzenie metaforyczne i najczęściej właśnie przy pomocy metafor (takich jak metafora podróży w czasie) bywa opisywane ich doświadczenie. Jeśli zaś chodzi o samą konstrukcję, bazują często na mechanizmie synekdochy, która – zgodnie z zasadą *pars pro toto* – podstawia część za całość. Dlatego wystarcza nam scenograficzny element muru, kawałek bruku, fragment tramwaju czy wnętrza mieszkania, aby wywołać pożądane wrażenie. Najważniejszą, jak się wydaje, funkcją tak skonstruowanych przestrzeni ekspozycyjnych jest katalizowanie emocjonalnego zaangażowania zwiedzających w opowiadaną historię. Wśród metafor używanych przez zwiedzających dla opisanego tu doświadczenia, obok „podróży w czasie” pojawia się także „przeniesienie się w inną rzeczywistość”, czy „dotknięcie przeszłości”. Wszystkie one wskazują na wrażenie redukcji dystansu, jaki dzieli nas od przeszłej rzeczywistości, oraz doświadczenie zbliżenia się do niej czy też „wejścia w nią”, przy czym wspomniana redukcja dystansu stanowi czynnik umożliwiający emocjonalne zaangażowanie czy też „wczucie się” w czyjeś, przeszłe doświadczenie.

Aby uwypuklić różnice w warstwie wizualnej pomiędzy trzema omawianymi wyżej wystawami – ekspozycją w Muzeum Powstania Warszawskiego, Fabryce Schindlera oraz Muzeum Armii Krajowej – a strategią zastosowaną w Muzeum Woli, odwołam się do terminów stosowanych dla opisu strategii ekspozycyjnych w innego typu placówkach. Mam tu na myśli opozycję pomiędzy białym sześcianem [ang. *white cube*], opisującym stereotypową przestrzeń przeznaczoną do eksponowania sztuki, a czarnym pudełkiem [ang. *black box*] – terminem, który używany bywa w analizie przestrzeni ekspozycyjnej charakterystycznej dla centrów nauki i/lub muzeów sztuki, prezentujących sztukę video, sztukę cyfrową oraz różne typy video-instalacji (w tym kontekście używany bywa także termin *black cube*). Przestrzenie wspomnianych trzech wystaw stanowią „czarne pudełka” w tym sensie, że przeważnie istotnie dominuje w nich półmrok, preferowana paleta barw obejmuje czerń, brązy, szarości, beże i sepię (które wzmagają „efekt retro”), a także czerwień wykorzystywaną do markowania akcentów. Wnętrze „pudełka” służy za pojemnik na elementy scenografii, która najczęściej na tyle szczelnie wypełnia przestrzeń budynku (przeznaczoną na ekspozycje), że nie jest ona doświetlona światłem dziennym. Jak zauważył jeden z respondentów, ekspozycje w muzeach historycznych operują zazwyczaj białym tekstem na ciemnym tle, podczas gdy ekspozycje w muzeach sztuki – ciemnym tekstem na białym.

Opozycja pomiędzy białym-na-czarnym i czarnym-na-białym dobrze wskazuje na najważniejsze powierzchniowe różnice pomiędzy trzema omawianymi powyżej ekspozycjami, a strategią ekspozycyjną zastosowaną przez twórców wystawy „Reinefarth w Warszawie. Dowody zbrodni”, która sytuuje się znacznie bliżej białego sześcianu. Wydaje się jednak, że neutralność i przezroczystość zazwyczaj kojarzona z białym sześcianem, sama w sobie tematyzowana jest w ramach tej ekspozycji i w relacji do zagadnienia, o którym opowiada. W tym sensie przestrzeń wystawy w Muzeum Woli także byłaby przestrzenią metaforyczną, która jednak bardziej niż do konkretnych, realnych przestrzeni odsyła do zespołu pojęć i idei bezpośrednio związanych z centralnym tematem ekspozycji: materiałem dowodowym pochodzącym z procesu sądowego, poprzez który wystawa poddaje refleksji samą mechanikę działania wymiaru sprawiedliwości w perspektywie systemów wartości, na których jest oparty.

Zdaję sobie sprawę z tego, że powyższe zestawienie nie jest wolne od generalizacji, jednak mam również poczucie, że wydobywa ono zagadnienia, które stanowią zasadniczy temat tej pracy. Jakkolwiek pomiędzy przestrzeniami ekspozycyjnymi Muzeum Powstania War-

szawskiego, Fabryki Schindlera oraz Muzeum Armii Krajowej istnieją oczywiście także i różnice, uważam, że z punktu widzenia pytania badawczego stawianego w tej pracy stanowią one kwestię drugorzędną i ich analiza stanowi materiał na odrębne studium. Dlatego też nacisk kładę na podobieństwa zastosowanych w tych placówkach strategii ekspozycyjnych, traktując je jako reprezentatywne dla pewnych szerszych tendencji w tworzeniu muzealnych reprezentacji przeszłości, o których mowa była w pierwszej części tej pracy. Opierają się one na podobnych założeniach (między innymi takich, że aby skutecznie przekazać pewną opowieść na temat przeszłości, należy zredukować dystans dzielący zwiedzających od przedmiotu tej opowieści, by umożliwić – lub wzmocnić – ich emocjonalne zaangażowanie w opowiadaną historię) i stawiają sobie podobne cele (podniesienie efektywności samego procesu zapamiętywania i uczenia się, ale także – poprzez odwołanie się do osobistego doświadczenia – kształtowanie określonych postaw).

Cel, jaki wydaje się przyświecać ekspozycji w Muzeum Woli, wcale nie jawi się jako radykalnie odmienny, natomiast odmiennie są środki powołane do jego osiągnięcia. Retoryka tak zorganizowanej przestrzeni ekspozycyjnej wydaje się stawiać zwiedzającego w pozycji osoby mającej dokonać osądu (w miejsce tego, który nie został dokonany?), co wzmocnione zostało wykorzystaniem w samej aranżacji przestrzeni metaforyki stron (nawiązującej wprost do stron w procesie sądowym), a także – skojarzonej z dokumentami i materiałem dowodowym – metafory czarnego-na-białym powiązanej z atmosferą surowości, oszczędności i powściągliwości zastosowanych środków wizualnych. Tego rodzaju przestrzeń również zakłada pewne doświadczenie, które ma zostać zaktualizowane przez zwiedzającego. I również proponuje mu – czy też raczej: przewiduje dla niego – pewną pozycję (o ile oczywiście zwiedzający zdecyduje się ją zająć), zakładającą jego osobiste, w tym także emocjonalne, zaangażowanie.

Opisane powyżej strategie ekspozycyjne projektują pewien rodzaj doświadczenia, jednak analiza samych narzędzi wykorzystanych do ich skonstruowania nie umożliwi nam jeszcze nawet częściowego wglądu w to, co istotnie staje się udziałem zwiedzających jako odbiorców i współtwórców tego doświadczenia. To, co będzie mnie interesowało w dalszej części tej pracy, to próba odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób te – wpisane we wspomniane przestrzenie ekspozycyjne – scenariusze doświadczenia są lub mogą być aktualizowane przez zwiedzających oraz jaki może być ich wpływ na kształtowanie ich stosunku do zagadnień stanowiących temat omawianych tu ekspozycji.

Narzędzia i metody badawcze

Muzeologia, studia nad dziedzictwem, a także studia nad zwiedzającymi, obficie czerpią z metod badawczych wypracowanych na gruncie innych dyscyplin, w tym zwłaszcza etnologii i antropologii kulturowej, archeologii, historii, historii sztuki, a także wielu innych. We wstępie do publikacji stanowiącej przegląd metod badawczych wykorzystywanych w studiach nad dziedzictwem redaktorzy antologii, Marie Louise Stig Sorensen i John Carman, proponują podzielić je na trzy grupy, w zależności od przedmiotu badań: takie, które stosowane są w badaniu tekstów, ludzi i obiektów²⁸⁴. Badanie ludzi i postaw, jak sami przyznają, stanowi obszar najszerzej dotąd eksplorowany w studiach nad dziedzictwem. Jest to jednocześnie – ze względu na przedmiot badań – obszar najbardziej, gdy idzie o repertuar metod, zadłużony u antropologii kulturowej, choć korzysta także z metod badawczych wypracowanych na gruncie socjologii. Współbrzmi to z uwagami Uwe Flicka, który zauważa „rozkrzewienie się” badań jakościowych w obszarze różnych dyscyplin, co z jednej strony interpretuje on jako sukces tego typu podejść badawczych, z drugiej – jako sygnał wskazujący na *całościową tendencję w kierunku ukonstytuowania się badań jakościowych jako podejścia badawczego, które w coraz liczniejszych kontekstach jest traktowane serio*²⁸⁵. Jako że dla studiów nad dziedzictwem jedną z kwestii centralnych pozostaje pytanie o to, w jaki sposób ludzie konstruują i nadają znaczenie pewnym obiektom i przestrzeniom oraz w jaki sposób przypisują im właściwości i wiążą je z określonymi wartościami, metodologia badań etnograficznych okazuje się być istotnym punktem odniesienia. Zwłaszcza obserwacja uczestnicząca oraz różne typy wywiadów stanowią podstawowe metody stosowane przez badaczy zajmujących się badaniem relacji pewnych grup wobec szeroko pojmowanego dziedzictwa.

Także w prowadzonych przeze mnie badaniach to właśnie obserwacja uczestnicząca i wywiady stanowiły najważniejsze metody badawcze, niemniej zdecydowałam się sięgnąć również do metod ilościowych. Spośród możliwych sposobów integrowania badań ilościowych i jakościowych, najbliższe z perspektywy rozważanego przeze mnie problemu badawczego wydało mi się podejście *facylitacyjne*, kładące nacisk na wzajemne wspieranie się obu podej-

²⁸⁴ *Heritage studies. Methods and Approaches*, red. M. L. Stig Sorensen, J. Carman, Routledge, Londyn Nowy Jork 2009, s. 6-7.

²⁸⁵ U. Flick, *Projektowanie badania jakościowego*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012, s. 24.

ść. Traktowałam każde z nich jako potencjalnie dostarczające hipotez i inspiracji dla tego drugiego, przy czym badanie ilościowe posłużyło mi przede wszystkim jako narzędzie do uzyskania danych zarysowujących kontekst dla zasadniczego materiału badawczego.

Badania przeprowadzone w ramach projektu „Muzeum i reprezentacje historii” stanowią etnograficzne studium doświadczenia zwiedzającego jako szczególnego fenomenu. Wystawa muzealna postrzegana jest jako komunikująca, dyskursywna struktura, a jednocześnie środowisko projektujące określone doświadczenie, które może następnie zostać – w sposób indywidualny, jednak osadzony w konkretnym, fizycznym i społecznym kontekście – zaktualizowane przez zwiedzającego.

Omawiane w dalszej części pracy dane pozyskane zostały, jak zostało to wspomniane powyżej, z wykorzystaniem metod ilościowych i jakościowych, przy czym badania ilościowe miały na celu przede wszystkim dostarczenie tła i kontekstu dla danych jakościowych dotyczących reakcji, emocji, spostrzeżeń i odczuć zwiedzających podczas wizyty w muzeum.

Punktem wyjścia procesu gromadzenia danych były wizyty studyjne w wybranych placówkach, których celem było przede wszystkim szczegółowe zapoznanie się z przestrzenią muzeów, kształtem i treścią ekspozycji oraz próba poczynienia wstępnego rozeznania na temat ruchu zwiedzających oraz frekwencji w poszczególnych dniach tygodnia oraz poszczególnych porach. Były one także okazją do tego, by zaobserwować sposób, w jaki zwiedzający poruszają się w danym muzeum, jaka jest ewentualna preferowana trajektoria wizyty (tam, gdzie nie została ona narzucona przez konstrukcję ekspozycji) lub możliwe jej warianty, a także czy pewne miejsca w sposób ewidentny są przez nich uprzywilejowane lub omijane. W każdym wypadku przed przystąpieniem do zbierania materiału prowadziłam też rozmowy z pracownikami muzeum, aby skorzystać z ich wiedzy i codziennych spostrzeżeń. Obserwacja uczestnicząca była także ważnym elementem całości interakcji jakie nawiązywałam ze zwiedzającymi podczas wizyt studyjnych, zbierania materiału ilościowego oraz prowadzenia wywiadów.

Drugi etap gromadzenia danych stanowiły badania ankietowe, których zadaniem było przede wszystkim dostarczenie wiedzy na temat tego, kim są ludzie przychodzący do muzeum: jakie są ich motywacje i oczekiwania, czy jest to ich pierwsza czy kolejna wizyta w danym muzeum, jak często i dlaczego odwiedzają muzea w ogólności, czy przyszli do muzeum indywidualnie czy w towarzystwie lub zorganizowanej grupie, jakie posiadają wy-

kształcenie, skąd czerpią wiedzę na temat historii, jaki jest deklarowany poziom satysfakcji z wizyty. Ponadto to właśnie spośród ankietowanych rekrutowane były osoby, z którymi w trzecim etapie prowadzone były wywiady.

W toku badań ankietowych uzyskano łącznie 340 wypełnionych kwestionariuszy, na które złożyły się: 52 ankiety z Fabryki Schindlera, 53 ankiety z Muzeum Woli, 85 ankiet z Muzeum Armii Krajowej, oraz 150 ankiet z Muzeum Powstania Warszawskiego. Różnice te wynikają przede wszystkim ze zróżnicowanej frekwencji zwiedzających w poszczególnych placówkach, a także – co okazało się być szczególnie istotnym czynnikiem w wypadku Fabryki Schindlera – proporcji pomiędzy zwiedzającymi polsko- i obcojęzycznymi. Pośród analizowanych placówek, najwyższą liczbą zwiedzających może pochwalić się Muzeum Powstania Warszawskiego ze średnią dzienną liczbą zwiedzających na poziomie 1 500 osób, co daje średnio 45 000 zwiedzających w miesiącu i około 540 000 rocznie, przy czym goście obcojęzyczni stanowią około 18% całej liczby zwiedzających. Wysoką frekwencją odznacza się także Fabryka Schindlera, którą w roku 2013 odwiedziło w sumie 270 000 zwiedzających, co daje w przybliżeniu 22 000 zwiedzających w miesiącu, a dotychczasowe dane za rok bieżący wskazują, że liczba ta zapewne okaże się jeszcze wyższa. Przy czym spośród blisko 270 000 zwiedzających w roku 2013, 167 821 stanowili obcokrajowcy, co stanowi ponad 62% ogólnej liczby zwiedzających. Relacja pomiędzy zwiedzającymi polsko- i obcojęzycznymi w Fabryce Schindlera utrzymuje się na podobnym poziomie od samego początku istnienia muzeum: roku 2010 było to również około 62% (spośród ogólnej liczby 111 428 zwiedzających od czerwca 2010 do końca roku, liczba obcokrajowców wynosiła 68 506), w roku 2011 było to blisko 70% (139 681 zwiedzających obcojęzycznych na 199 684 zwiedzających ogółem, a w roku 2012 – około 65%). Dane frekwencyjne dla Muzeum Armii Krajowej wskazują wzrost liczby zwiedzających w stosunku do roku poprzedniego – w roku 2013 Muzeum odwiedziło 34 239 osób (co daje ponad 2 800 zwiedzających w miesiącu), zaś w bieżącym roku 2014 – 41 509 (co daje ponad 3 700 zwiedzających w miesiącu), przy czym liczba odwiedzających Muzeum w grupie zorganizowanej w roku 2013 stanowiła ponad 20% ogólnej liczby zwiedzających, zaś w roku 2014 – około 25%.

Jako że celem badania nie była analiza porównawcza na podstawie danych ilościowych uzyskanych dla poszczególnych placówek, zróżnicowana liczba ankiet nie stanowiła przeszkody dla planowanej analizy, chociaż oczywiście w toku trwania projektu dążyłam do po-

zyskania możliwie dużej ilości danych. Przede wszystkim jednak, w wypadku każdej z placówek ankiety posłużyły za tło i kontekst dla analizy materiału pochodzącego z przeprowadzonych wywiadów, a także – traktowane zbiorczo, w liczbie 340 – za podstawę do wyciągnięcia pewnych wniosków dotyczących publiczności odwiedzającej polskie muzea historyczne. Oczywiście pamiętać należy, że do badań wybrane zostały placówki o profilu szczególnym – znajdujące się w dwóch największych miastach Polski, w tym dwa muzea (Muzeum Powstania i Fabryka Schindlera) cieszące się bardzo dużą popularnością wśród zwiedzających i jednoznacznie rozpoznawane jako popularne atrakcje turystyczne. Muzeum Woli natomiast znacznie różni się od nich, zarówno gdy chodzi o skalę, jak i powierzchnię oraz zasięg. Pomimo tych różnic – a częściowo także za ich sprawą – ogólne wyniki ankiet połączone z analizą materiału uzyskanego przez prowadzenie wywiadów stanowią punkt wyjścia do szkicowej charakterystyki oczekiwań, motywacji i zwyczajów polskiej publiczności odwiedzającej muzea historyczne, a także generowanego przez nie doświadczenia.

Ankieta dla poszczególnych placówek²⁸⁶ obejmowała ten sam zestaw pytań, na które składały się: tzw. pytania metryczkowe czyli pytania o podstawowe informacje na temat zwiedzających istotne z punktu widzenia problemu badawczego (wiek, wykształcenie, sposób zwiedzania: samodzielny, z bliskimi lub rodziną, w zorganizowanej grupie, miejsce zamieszkania: z rozróżnieniem na zwiedzających lokalnych i przyjezdnych), pytania o osoby towarzyszące zwiedzającym w wizycie, pytanie o częstotliwość wizyt w muzeach historycznych, pytanie o motywacje stojące za wizytą, zestaw pytań dotyczących poziomu satysfakcji z wizyty, a także zestaw pytań o to, co szczególnie zapadło zwiedzającym w pamięć podczas wizyty, czy wzięli lub kupili coś na pamiątkę, czy zamierzają polecić komuś wizytę w muzeum, czy sami chcieliby do niego wrócić. Ten ostatni zestaw pytań miał na celu przede wszystkim próbę uchwycenia tego, czy doświadczenie z wizyty zwiedzający rozpoznają jako na tyle istotne lub intensywne, by na różne sposoby spróbować utrwalić związane z nim wspomnienie, opowiedzieć o nim lub samemu przeżyć je ponownie. Ponadto w ankiecie znajdowały się trzy pytania otwarte: pytanie, które zakładało wskazanie i nazwanie konkretnych emocji wiążących się z wizytą w muzeum, pytanie o obiekt lub element, który najwyraźniej zapadł zwiedzającym w pamięć oraz pytanie o zgodę na udzielenie wywiadu, wraz z prośbą o pozostawienie adresu e-mail lub numeru telefonu w wypadku wyrażenia chęci do rozmowy. Miej-

²⁸⁶ Z ankietą można zapoznać się w Aneksie.

sce do prowadzenia badań wybierałam zawsze w porozumieniu z pracownikami muzeum i korzystając z ich sugestii. Konieczne było, aby zwiedzający mogli wypełnić ankietę po zakończeniu wizyty, w miejscu, w którym możliwe było poproszenie o udział w badaniu i wyjaśnienie jego celu. Najczęściej były to przestrzenie tuż przy wyjściu z muzeum, gdzie znajdował się stolik lub lada.

Pomimo tego, że część wywiadów przeprowadzona została z badanymi bezpośrednio po tym, jak zakończyli oni zwiedzanie ekspozycji, znaczna część obejmowała rozmowy przeprowadzone po upływie pewnego czasu. Dystans czasowy dzielący rozmowy od wizyty był jednak najczęściej tak niewielki, że nie sposób było zaobserwować wyraźne różnice, chociaż sądzę, że mając okazję do kontynuowania badań w tym obszarze byłabym skłonna wydłużyć ten czas i do części badanych powrócić w celu przeprowadzenia ponownej rozmowy po znacznie dłuższej przerwie. Uważam, że bardzo interesująca byłaby próba prześledzenia sposobu, w jaki kształtuje się i zmienia wspomnienie z wizyty, zarówno pod wpływem mijającego czasu, jak i na przykład pod wpływem dzielenia się wrażeniami z innymi osobami (w przeprowadzonych przeze mnie wywiadach praktyka ta powracała jako powszechna wśród respondentów), co może wpływać na wypracowanie jakiejś struktury dla tej opowieści. Na etapie tego projektu celem wywiadów była jednak przede wszystkim próba uzyskania wglądu w to, w jaki sposób zwiedzający opisują swoje doświadczenie wizyty w muzeum oraz prezentowane w nim treści, a także ewentualne powiązane z nimi emocje oraz próba uchwycenia sposobu, w jaki dane muzeum oddziałuje na swoich zwiedzających oraz jaki wpływ wywiera to na ich wiedzę i postawy.

Jeśli chodzi o samych badanych, już na wstępnym etapie projektu zmuszona byłam dokonać wyborów zawężających grupę potencjalnych respondentów. Ze względu na analizowany w tej pracy problem badawczy, nie uwzględniałam w badaniu turystów zagranicznych. Kolejną grupą, którą zdecydowałam się wyłączyć z badania byli zwiedzający muzeum w zorganizowanych grupach, w tym uczestnicy wycieczek szkolnych. Z całą pewnością odbiorcy ci stanowią potencjalnie bardzo interesującą grupę, która zasługiwałaby na odrębne studium, niemniej jednak zwiedzanie muzeum w zorganizowanej grupie, często z zatrudnionym lub zaangażowanym specjalnie na tę okazję przewodnikiem, a ponadto niejednokrotnie osadzone w kontekście wyjazdu do innego miasta i w połączeniu z innymi elementami programu wycieczki, przebiega zupełnie inaczej niż wizyta indywidualna i stanowi zupełnie inny typ do-

świadczenia. Wybór ten podyktowany był także zamiarem przyjrzenia się motywacjom, które skłaniają zwiedzających do wizyty w muzeum, ponieważ – o czym była mowa w pierwszej części tego studium – motywacje wizyty w muzeum przez wielu badaczy uznawane są za szczególnie istotne dla kształtowania doświadczenia zwiedzania. Dlatego też postanowiłam skoncentrować się przede wszystkim na tej grupie zwiedzających, co do której możemy założyć, że przyszedli do muzeum z własnej inicjatywy lub z inicjatywy osób bliskich (np. w odpowiedzi na propozycję spędzenia w ten sposób wolnego czasu). Ponadto decydując się na wyłączenie grup zorganizowanych, starałam się wykluczyć z badania także mniejsze grupy oprowadzane przez przewodników (zarówno tych rekrutujących się spośród pracowników muzeum, jak i zewnętrznych). Biorąc pod uwagę powyższe założenia, w zestawieniu z informacjami pozyskanymi od pracowników muzeów oraz danymi i statystykami na temat frekwencji w poszczególnych placówkach, zdecydowałam się prowadzić badania przede wszystkim w weekendy i ewentualnie inne dni wolne od pracy.

Materiał pozyskany w efekcie badań ilościowych i jakościowych²⁸⁷ dostarcza danych, których kompleksowe omówienie zdecydowanie przekracza ramy tego opracowania. Niektóre z nich wytyczają obszary niepowiązane bezpośrednio z zasadniczym tematem tej pracy, jednak warte zgłębienia w dalszych analizach i kolejnych badaniach. Dokonując koniecznej selekcji i koncentrując się przede wszystkim na tym materiale, szczególnie dużo miejsca poświęcam spostrzeżeniom zanotowanym podczas obserwacji uczestniczącej oraz zagadnieniom pojawiającym się w wywiadach, zaznaczając w przypisach – jeśli informacja ta nie pojawia się bezpośrednio w tekście – którego muzeum dotyczyła dana rozmowa. Istotne jest jednak, że w wielu wywiadach dotyczących wizyt w Muzeum Woli, Fabryce Schindlera oraz Muzeum Armii Krajowej, powracały odwołania do doświadczenia – często odległej już w czasie – wizyty w Muzeum Powstania Warszawskiego, stąd uwagi na jego temat pochodzić mogą z rozmów, których zasadniczym tematem była wizyta w innym muzeum. Samą tę obserwację traktuję przy tym jako istotny wniosek płynący z przeprowadzonych badań. Chociaż statystyki odwiedzin i niesłabnąca popularność Muzeum Powstania Warszawskiego wyraźnie wskazują na to, że doświadczenie wizyty w tym muzeum jest prawdopodobnie podzielane przez dużą liczbę potencjalnych respondentów, badania pozwoliły także na wyciągnięcie pewnych wniosków dotyczących znaczenia tego doświadczenia nie tylko dla sposobu w jaki zwiedza-

²⁸⁷ Materiał w dyspozycji autorki.

jący postrzegają wydarzenie, o którym muzeum opowiada, ale przede wszystkim – jego wpływu na kształtowanie oczekiwań, z jakimi przychodzą do innych muzeów, preferowanych typów muzealnych reprezentacji historii, a także przypisywanej im roli.

Porządkując i analizując materiał pochodzący z wywiadów, postanowiłam nie narzucać przygotowanej wcześniej siatki pojęć i kategorii na zjawiska i procesy, dlatego narzędziem analizy uczyniłam pojęcia i sformułowania pochodzące bezpośrednio z wypowiedzi badanych, które złożyły się na zestaw kategorii *in vivo*, do których odwoływać się będę w tej pracy. Cytaty z wywiadów przywoływane niżej opatrzone będą skrótem pochodzącym od nazwy instytucji (AK, FS, MPW, MW) oraz numerem wywiadu.

IV. Zwiedzający

Kto przychodzi do muzeum i po co?

Jak już zaznaczyłam, na drodze świadomego wyboru zrezygnowałam z uwzględniania w prowadzonych badaniach osób, które odwiedzały muzeum w zorganizowanych grupach. Jakkolwiek ich liczba bywa różna dla poszczególnych placówek, zazwyczaj stanowi znaczący procent ogólnej liczby zwiedzających. Kim są więc ci, którzy przychodzą do muzeum z własnej woli, traktując je jako sposób na spędzenie czasu wolnego od pracy?

Analizując wyniki badań prowadzonych wśród publiczności amerykańskich muzeów, John H. Falk i Lynn D. Dierking podsumowują: *Większość ludzi przychodzi do muzeów w towarzystwie rodziny, w której skład wchodzi najczęściej rodzice pomiędzy trzydziestym a pięćdziesiątym rokiem życia i dzieci w wieku pomiędzy osiem a dwanaście lat. Większość zwiedzających w muzeach to przedstawiciele białej klasy średniej, dobrze wykształceni, relatywnie zamożni*²⁸⁸. Choć pomiędzy społeczeństwem amerykańskim i polskim istnieje bardzo wiele znaczących różnic (pośród których kluczowe dotyczą między innymi poziomu homogeniczności społeczeństwa pod względem rasowym, językowym i kulturowym), w toku prowadzonych przeze mnie badań, społeczny aspekt wizyty w muzeum również okazał się niezwykle istotny. Blisko 60% wszystkich ankietowanych – rekrutujących się spośród osób odwiedzających muzeum z własnej woli w czasie wolnym – zadeklarowało, że przyszli do muzeum z osobami bliskimi, zaś jeśli chodzi o przedział wiekowy, blisko 60% badanych to osoby pomiędzy 25. a 60. rokiem życia, podczas gdy około 34% to osoby poniżej 25. roku życia. Ponadto 62% wszystkich ankietowanych zaznaczyło, że posiada wykształcenie wyższe, a 27% wskazało na wykształcenie średnie.

Sama obecność współtowarzyszy wizyty oraz ich roli była również jedną z pierwszych istotnych obserwacji, która znalazła potwierdzenie w wynikach badań ilościowych (na pytanie „Czy ktoś przyszedł dziś z Tobą do muzeum?” 89,2% wszystkich ankietowanych odpowiedziało „tak”, przy czym 59,4% badanych we wszystkich muzeach ogółem zadeklarowało, że przyszli do muzeum z osobami bliskimi), co koresponduje z wynikami innych badań, mię-

²⁸⁸ Falk i Dierking zestawiają ze sobą wyniki różnych badań, w tym także takie, które wskazują na podobne schematy w innych krajach zachodnich, w tym Wielkiej Brytanii, zob. J. H. Falk, L.D. Dierking, dz.cyt., s. 20.

dzy innymi tych przytaczanych przez Johna H. Falka. Wypełnianie ankiety w wielu wypadkach traktowane było jako integralna część kolektywnego doświadczenia wizyty w muzeum. Komponent wspólnego działania okazał się na tyle istotny, że wielokrotnie przyszło mi tłumaczyć, dlaczego zależy mi na tym, aby pojedyncza ankieta nie była wypełniana zbiorowo (np. przez kilku członków rodziny, parę nastolatków lub oboje współmałżonków). Wielokrotnie również, zwłaszcza wśród rodzin, pojawiała się propozycja, aby jeden z członków rodziny wypełnił ankietę w imieniu wszystkich, co początkowo byłam skłonna interpretować jako decyzję wpływającą z ekonomicznej kalkulacji dotyczącej czasu wolnego (kiedy jedna osoba wypełnia ankietę, pozostałe mogą spędzić czas w sklepie muzealnym, na świeżym powietrzu lub w dowolny sposób), jednak w toku zbierania materiału przekonałam się, że w istocie grupy nie rozdzielają się tak chętnie, jak sądziłam, i najczęściej wszyscy chcą brać udział w zbiorowym wypełnianiu ankiety przez wytypowanego reprezentanta grupy. Ponowna propozycja wypełnienia indywidualnych ankiet zazwyczaj spotykała się ona z akceptacją.

Doświadczenie zwiedzającego – jakkolwiek na różne sposoby przeżywane indywidualnie – jest bardzo mocno osadzone w kontekście społecznym, a jego ważnym komponentem jest interakcja z osobami bliskimi, najczęściej najbliższą rodziną i przyjaciółmi (osobną kategorią są także osoby, którym z różnych powodów chcemy pokazać muzeum – 16,6% ankietowanych przyprowadziło do muzeum odwiedzających ich gości). Wspomniane wcześniej badania przytaczane przez Falka i Dierking wskazują jednak również na to, że wśród grup rodzinnych w społeczeństwie amerykańskim najpopularniejszym typem placówek – poza muzeami nastawionymi wyłącznie na dzieci – są centra nauki i technologii, zaś muzea historyczne (obok muzeów historii naturalnej) stanowią rzadszy wybór, przy czym grupy rodzinne stanowią najmniejszy odsetek ogólnej liczby zwiedzających w muzeach sztuki. Bez wątpienia, trudno poszukiwać analogii w tym zakresie: w pierwszej kolejności i przede wszystkim dlatego, że zupełnie inaczej kształtuje się struktura całościowej oferty muzealnej w Polsce. Koreponduje to z uwagami Falka i Dierking, którzy nie tylko zwracają uwagę na rolę kontekstu społecznego w kształtowaniu doświadczenia zwiedzającego, ale także na jego znaczenie dla sposobu, w jaki zwiedzający postrzegają muzeum, zdominowanego przez perspektywę funkcjonalną, powiązaną z konkretnymi praktycznymi potrzebami (muzeum jako miejsce, do którego można zabrać dzieci lub pokazać gościom) oraz wpływającego z jasno zdefiniowanej roli, z jaką się identyfikują (rola odbiorcy / klienta – w opozycji do eksperta / projektanta).

Motywacje stojące za decyzją o udziale w badaniu

Już na bardzo wczesnym etapie zbierania materiału okazało się, że liczba osób odmawiających wypełnienia ankiety lub ignorujących to zaproszenie jest niewielka i w istocie – co potwierdziło się w toku całego procesu gromadzenia materiału – sprowadzała się do nielicznych przypadków, a i wtedy przeważnie odmowie towarzyszyło wyjaśnienie (najczęściej za przyczynę podawano pośpiech lub zmęczenie). Zdecydowana większość zwiedzających zgadzała się na udział w badaniu, często namawiając i zachęcając także współtowarzyszy wizyty. Relatywnie duża grupa badanych, z którymi miałam okazję się zetknąć w procesie zbierania materiału, wyrażała także coś na kształt poczucia zobowiązania do wypełnienia ankiety, traktując zgodę na udział w badaniu jako gest wdzięczności dla muzeum oraz jego twórców. Ten rodzaj motywacji – wyrażony wprost – pojawiał się co prawda na różne sposoby w bezpośrednich odpowiedziach na zaproszenie do wypełnienia ankiety, jednak znacznie częściej miałam okazję zaobserwować praktykę przywoływania go w roli argumentu, gdy badani sami zachęcali towarzyszy wizyty do wypełnienia ankiety. Trudno na tej podstawie jednoznacznie wskazywać na związek pomiędzy wysokim poziomem satysfakcji z wizyty a pozytywnym nastawieniem do udziału w badaniu (prawdopodobnie równie silną motywację do udziału w badaniu mogłaby stanowić potrzeba wyrażenia braku satysfakcji lub opinii krytycznej), jednak wyniki badań ankietowych – zarówno dla wszystkich muzeów ogółem, jak i dla poszczególnych placówek – wyraźnie wskazują powszechnie wyrażane przez badanych poczucie, że wizyta w muzeum spełniła ich oczekiwania.

Pośród innych motywacji, które wyrażone zostały wprost jako przemawiające za decyzją o udziale w badaniu, wyodrębnić można dwie zasadnicze grupy powiązane z konkretnymi placówkami. Wśród zwiedzających Muzeum Powstania Warszawskiego, pojawiały się – zarówno w rozmowie ze mną, jak i w rozmowie ze współtowarzyszami wizyty – argumenty odwołujące się do uczuć i postaw patriotycznych oraz poczucia obywatelskiego obowiązku, natomiast wśród zwiedzających w Muzeum Woli, potrzeba wyrażenia wdzięczności za podjęcie tematu rozpoznanego przez zwiedzających jako zmarginalizowany (również w wariacie „oddania sprawiedliwości” ofiarom) oraz – jako osobny argument – potrzeba wsparcia muzeum, postrzeganego przez zwiedzających jako mniej popularne od „innych” (do tego, co kryje się pod „inne” powrócę w dalszej części analizy).

Niezależnie od placówki, wieku, pory dnia oraz sposobu zwiedzania (w pojedynkę lub w gronie rodziny/osób bliskich), zdecydowana większość zwiedzających chętnie zgadzała się wziąć udział w badaniu, traktując je także jako okazję do przekazania wyrazów uznania i wdzięczności dla twórców i pracowników muzeum, a czasem – chociaż zdarzało się to rzadko – również drobnych próśb, uwag i sugestii.

***Strefa kontaktu*²⁸⁹ oraz granice przyjmowanych ról**

Przytaczając definicję badań jakościowych sformułowaną przez Denzina i Lincoln, którzy twierdzą, że praktyki badawcze przekształcają świat²⁹⁰, Uwe Flick przypomina rzecz z pozoru oczywistą: *badacze jakościowi nie działają w terenie jako byty niewidzialne i neutralne, lecz biorą udział w tym, co obserwują (...) lub skłaniają badanych do refleksji nad własnym życiem i biografią (...), co może doprowadzić ich do całkiem nowego oglądu własnej sytuacji oraz otaczającego ich świata*²⁹¹. Ta konstatacja pociąga za sobą nie tylko szereg dylematów natury etycznej, ale także kwestię ewentualnego zobowiązania badacza jakościowego do angażowania się w zmienianie rzeczywistości. Postrzeganie pracy badawczej jako nierozłącznie powiązanej z tego rodzaju zobowiązaniem jest szczególnie bliskie cytowanym już Denzinowi i Lincoln, którzy twierdzą, że *badania jakościowe nie są wyłącznie projektem badawczym, ale także moralnym, alegorycznym i terapeutycznym*²⁹².

Jakkolwiek istnieją różne sposoby postrzegania etycznych i moralnych zobowiązań badacza, a także politycznego charakteru samych badań, z pewnością jest to – obok komponentu pragmatycznego, koncentrującego się na możliwości wytworzenia pewnej wiedzy – istotny aspekt wszelkiej praktyki badawczej. Samokrytyczna refleksja antropologiczna wiele wniosła do sposobu, w jaki postrzega się rolę badacza jako aktywnego współtwórcy rzeczy-

²⁸⁹ Aluzja do sformułowania Jamesa Clifforda, który definiuje muzeum jako strefę kontaktu, zob. J. Clifford, *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, Warszawa 2000, s. 203-272.

²⁹⁰ N.K. Denzin, Y.S. Lincoln, *Metody badań jakościowych*, T. 1, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009.

²⁹¹ U. Flick, dz.cyt., s. 30.

²⁹² N. Denzin, Y.S. Lincoln, *Handbook of Qualitative Research*, Sage, London 1994, s.13, cyt. za: U. Flick, dz.cyt.

wistości badawczej. Mając w pamięci chociażby *Refleksje na temat badań terenowych w Maroku* Paula Rabinowa²⁹³, nie sposób zapomnieć, że badacz to ktoś znajdujący się w pozycji natychmiast postrzeganej i definiowanej jako odmienna od tej, w której znajdują się badani, co sprawia, że zebrane dane są nieuchronnie konstruowane w procesie ich pozyskiwania, a nie są „rzeczami samymi w sobie”, po które wystarczy się schylić. W procesie zbierania materiału badawczego miałam wielokrotnie okazję przekonać się o tym, w jaki sposób moja obecność wpływa na sposób zachowania się zwiedzających oraz postawy i role, które przyjmują, co stanowiło istotny obszar obserwacji.

Role, jakie przybierali zwiedzający, oraz sposób, w jaki eksponowali określone ich komponenty, to jedno z zagadnień, które żywo interesowało mnie w procesie pozyskiwania i analizy materiału. Niewątpliwie – na co zwracają uwagę Falk i Dierking, a także inni badacze – niemal uniwersalnie dominująca perspektywa zwiedzających jest perspektywą odbiorcy / klienta. Ma to co najmniej dwie istotne konsekwencje: po pierwsze – perspektywa zwiedzających jest w dużej mierze perspektywą funkcjonalną (klient), po drugie – jest to perspektywa nastawiona na odbiór pewnego komunikatu sformułowanego przez instancję, której kompetencje i prawo do formułowania określonych opinii niezwykle rzadko bywa kwestionowane. Jak opisała to Smith²⁹⁴ – zgodnie z zasadą działania „authorised heritage discourse” – rolę odbiorcy definiuje się w opozycji do eksperta, który nie tylko posiada wiedzę i narzędzia, ale także wynikające z nich szczególnie uprawnienie do tego, by przemawiać w imieniu przeszłości. Pomimo iż ekspert pozostaje niewidoczny i bezimienny (niezwykle rzadko zwiedzający zwracają uwagę na nazwiska twórców wystaw stałych; choć w wypadku wystaw czasowych tożsamość kuratora bywa bardziej eksponowana, przy wystawach historycznych dzieje się to w znacznie mniejszym stopniu niż przy wystawach sztuki), autorytet samej instytucji legitymizuje skonstruowany przez niego przekaz. Wydaje się wręcz, że niewidoczność eksperta – kuratora, zespołu merytorycznego – wzmacnia przekonanie o obiektywizmie przekazu, sprawiając, że w muzeum „mówi” przede wszystkim sama instytucja, nie człowiek. Ponadto drugim ważnym komponentem strony nadawczej, która stoi za muzealnym przekazem, jest postać projektanta. Pozostaje on równie niewidoczny i równie odległy, a jego kompetencje w

²⁹³ P. Rabinow, *Refleksje na temat badań terenowych w Maroku*, Wydawnictwo Marek Derewiecki, Kęty 2010, s. 82.

²⁹⁴ L.J. Smith, dz.cyt., s. 4.

zakresie wszystkiego, co wchodzi w skład warstwy wizualnej i przestrzeni ekspozycji są równie niepodważalne. I chociaż zwiedzający często są w stanie wskazać, że to właśnie ekspert (np. historyk) i projektant odpowiadają za to, co znajduje się na wystawie – za jej treść i formę – niezwykle rzadko towarzyszy temu pokusa, by zastanawiać się nad politycznym, ideowym, ideologicznym i praktycznym uwarunkowaniem tego przekazu.

Kwestia granic roli, z jaką identyfikują się zwiedzający, znalazła odzwierciedlenie w prowadzonych przeze mnie badaniach – zarówno ilościowych, jak i jakościowych. O ile zwiedzający chętnie dzielą się swoimi wrażeniami z wizyty w muzeum i równie chętnie wyrażają opinie na temat ekspozycji, o tyle charakter tych opinii jest wyraźnie ograniczony do wspomnianej już perspektywy funkcjonalnej. Pytania, które zakładały uruchomienie krytycznej refleksji nad obecnym i możliwym kształtem ekspozycji oraz samą jej konstrukcją, spotykały się z niezrozumieniem lub wyraźnym wskazaniem, że tego rodzaju kwestie stanowią domenę ekspertów i przekraczają kompetencje respondentów. Z jednej strony sytuację tę można by interpretować odwołując się do tez cytowanej już wcześniej Laujane Smith, która twierdzi, że – w odniesieniu do zagadnień historii i dziedzictwa, a także ich reprezentacji – podział na „ekspertów” i „laików”²⁹⁵ jest szczególnie mocno utrwalony i szczególnie głęboko zinternalizowany, zwłaszcza przez tych ostatnich. Z drugiej strony, idąc za intuicją Falka i Dierking, można przyjąć, że wynika to przede wszystkim z poczucia, że zwiedzający nie rozpoznają siebie jako właściwych adresatów tego rodzaju pytań. Chociaż współczesne muzea znacznie silniej niż ekspozycje tworzone w duchu XIX-wiecznym – z eksponatami uporządkowanymi według określonych kategorii lub taksonomii, eksponujące swój naukowy, rodowód, będące niczym „podręczniki do zwiedzania” – wskazują na swoją skonstruowaną naturę, nie kwestionuje to, w oczach większości zwiedzających, ich wartości jako przekazów obiektywnych. Sposób prowadzenia narracji, aranżacja ekspozycji, zastosowane strategie i środki angażujące odbiorców bywają wskazywane wprost jako bardziej lub mniej atrakcyjne, efektywne, nowoczesne lub jako bardziej lub mniej satysfakcjonujące estetycznie, jednak ich retoryka pozostaje niezauważona. Badani wskazują wprost kto ich zdaniem jest autorem tego, czego doświadczenia, mówiąc na przykład: (...) *to jest wyobraźnia projektanta*²⁹⁶ lub wskazują właśnie na stojącego za ekspozycją „autora”: (...) *jeśli chodzi o muzeum, to są pewne ograni-*

²⁹⁵ L. Smith, dz. cyt. 4-5.

²⁹⁶ AK 1

czenia, bo muzeum realizuje jakby projekt autorski, z [pewnej] pozycji²⁹⁷. Jednak pozycja ta niezwykle rzadko jest w ich wypowiedziach nazywana wprost, analizowana lub problematyzowana. Zwiedzający wydają się więc mieć jasność co do tego, że ekspert – lub duet ekspert i projektant – odpowiedzialni są za to, co widzimy i czego doświadczamy (...ktoś nad tym pracował i tak dalej, czyli jest [pewna] koncepcja²⁹⁸), jednak granice przyjętych przez nich roli sprawiają, że refleksja nad źródłami decyzji „ekspertów” i „projektantów” właściwie nie wykracza poza intuicję, że działają oni na rzecz skuteczności i efektywności przekazu:

(...) to jest pewien chwyt, pewna konwencja, która została użyta przez twórców czy kuratorów tego muzeum, który jest bardzo dobrze przemyślany, więc tam nie ma żadnych przypadkowych elementów (...) i widać, że ktoś nad tym mocno pracował, żeby to połączyć z multimediami²⁹⁹.

W ramach samej roli „odbiorca / klient”, istnieją także kolejne warianty, które uruchamiają się w zetknięciu z badaczem. Wśród respondentów biorących udział w prowadzonych przeze mnie badaniach na pierwszy plan wysuwały się przede wszystkim dwie grupy. Jedną to znawcy i pasjonaci (historii), którzy posiadają wiedzę w zakresie historii lub pewnego jej wycinka i aktywnie ją poszerzają w ramach realizowania swojej pasji. Drugą drugą to rodzice, dla których muzeum jest ważnym elementem procesu wychowawczego. Te grupy zwiedzających analizowały przestrzeń muzeum przede wszystkim z perspektywy dwóch potencjalnych funkcji: jako przestrzeni edukacyjnej (koncentrując się głównie na jej potencjalnej skuteczności w przekazywaniu wiedzy i kształtowaniu postaw dzieci i młodzieży) oraz jako przestrzeni do spędzenia czasu wolnego, zwłaszcza w gronie osób bliskich (koncentrując się na kwestii komfortu i atrakcyjności). Zarówno dla rodziców, jak i pasjonatów muzeum jest wiarygodnym źródłem wiedzy, często uprzywilejowanym przez wzgląd na opozycję wobec „suchej” wiedzy książkowej lub jako atrakcyjna alternatywa dla edukacji szkolnej. Trzecią grupą to osoby, które do muzeum przychodzą w funkcji nieprofesjonalnych przewodników, traktujących instytucję jako miejsce do którego warto przyprowadzić przebywających akurat w mieście krewnych, znajomych, gości.

²⁹⁷ AK 1

²⁹⁸ MW 4

²⁹⁹ FS 5

Dodatkowym kontekstem wydaje się jednak również wyraźnie zarysowujące się w przeprowadzonych badaniach znaczenie przypisywane samej edukacji historycznej jako ważnemu elementowi wychowania w wartościach, który stanowi jedną z motywacji decydujących o wizycie w muzeum o profilu historycznym wśród rodzin z dziećmi. Powszechnie też podkreślana bywa funkcja edukacyjna z naciskiem na grupę docelową, jaką jest młodzież – czasem z wyraźnym wskazaniem na młodzież w konkretnym wieku, zwłaszcza gimnazjalnym.

Poniżej omawiam bardziej szczegółowo wszystkie trzy grupy, a następnie poświęcam także uwagę znacznie mniej licznej, ale interesującej grupie krytyków / sceptyków, którzy na tle pozostałych badanych wyróżniali się formułowaną otwarcie krytyką nie tylko samych instytucji, ale także stosowanych przez nią strategii ekspozycyjnych.

Eksperci i pasjonaci

Przytaczane powyżej wyniki dotyczące deklaracji zwiedzających na temat pozyskanej wiedzy stały się interesującym kontekstem dla analizy materiałów z badania jakościowego, w których na podobnie postawione pytania zwiedzający w zdecydowanej większości udzielali odpowiedzi podkreślającej własne kompetencje i wskazującej historię jako osobistą pasję, rozwijaną niezależnie od zakończonej już najczęściej edukacji szkolnej. Moi rozmówcy zdecydowanie częściej niż wskazują na to wyniki badań ankietowych skłonni byli twierdzić, że podczas wizyty w muzeum nie dowiedzieli się niczego nowego, a raczej posłużyła ona ugruntowaniu ich dotychczasowej wiedzy. Badani zakwalifikowani przeze mnie do tej grupy tak określali samych siebie i swoje kompetencje:

Długo żyję, znam historię, więc nic takiego nowego nie dowiedziałam się [w muzeum – AJ],³⁰⁰

Nie, no może jestem takim szczególnym przypadkiem, który większość rzeczy wie.

Nie jestem, że tak powiem kolokwialnie, ignorantem w tym temacie.³⁰¹

³⁰⁰ MPW 1

³⁰¹ FS 4

*(...) jestem też pasjonatem historii, dwudziestego wieku, militarystyki.*³⁰²

*Jestem pasjonatką historii.*³⁰³

*Co prawda nie jestem, tak jak powiedziałem, nie jestem jakimś tam laikiem, jestem fascynatem historii.*³⁰⁴

*Ma Pani szczęście, że trafiła Pani na eksperta.*³⁰⁵

Ten typ odpowiedzi z całą pewnością pozostaje w relacji z przyjmowaną chętnie przez badanych rolą hobbysty / eksperta, której integralnym komponentem jest posiadanie – mniej lub bardziej rozległej – wiedzy z zakresu historii oraz eksponowanie wyjątkowości własnej pozycji na tle innych zwiedzających. Postawa, którą – korzystając ze sformułowania, które najczęściej pojawiało się w wywiadach – określam jako „jestem pasjonatem” i której przedstawiciele (osoby w różnym wieku) deklarowali, że wizyta w muzeum (raczej) nie poszerzyła wcześniej posiadanej przez nich wiedzy, jednocześnie konsekwentnie podkreślali znaczenie muzeum jako środowiska edukacyjnego, z naciskiem na edukację młodszego pokolenia.

Warto, jak sądzę, odwołać się w tym miejscu do rozważań Falka i Dierking, którzy analizując mechanizmy determinujące selekcję treści (wpływające na to, co zostaje zapamiętane), wskazują przede wszystkim na wpływ posiadanej wcześniej wiedzy oraz znaczenie powtarzania. Wcześniejsza wiedza sprzyja zapamiętywaniu informacji powiązanych z czymś jawiącym się jako już-znane, a powtórzenie sprzyja ich utrwalaniu, co tłumaczyć może tak powszechne wśród zwiedzających twierdzenie, że wizyta w muzeum raczej ugruntowała posiadaną przez nich wiedzę. Jak tłumaczyła jedna z badanych (MPW): *Ponieważ bardzo dużo uczyłam się o Powstaniu w szkole i nawet brałam udział w jakimś konkursie historycznym wiedzy o Powstaniu, to nie było tak, że to jakoś wzbogaciło dodatkowo moją wiedzę*³⁰⁶. Znaj-

³⁰² MPW 8

³⁰³ FS 2

³⁰⁴ MW 8

³⁰⁵ MW 3

³⁰⁶ MPW 5

dujemy to także w innych wypowiedziach, na przykład badanej z Fabryki Schindlera: *To było tylko utrwalenie tego, co wiedziałam wcześniej*³⁰⁷.

Często także – poza nauczycielami oraz osobami zawodowo zajmującymi się historią – badani przedstawiający się jako pasjonaci nie byli w stanie wskazać preferowanych źródeł, z których czerpią wiedzę na temat historii, a wśród tych wzmiankowanych dominowały filmy dokumentalne i telewizyjne programy popularnonaukowe oraz internet. Eksponując to zagadnienie, nie próbuję poddać w wątpliwość ich kompetencji – spostrzeżenie to skłoniło mnie raczej w pierwszej kolejności do zastanowienia się nad znaczeniem przypisywanym znajomości historii i jej ewentualnym pozytywnym wartościowaniem jako ważnego elementu kształtowania indywidualnej tożsamości, w połączeniu z eksponowaniem jej roli w procesie kształtowania tożsamości zbiorowej. Ponadto chociaż badani na pytanie o źródła wiedzy na temat historii nie wskazywali rodziny oraz bliskich, w rozmowach powszechnie pojawiały się odwołania do wątków biograficznych oraz historii własnej rodziny jako ważnego kontekstu wizyty w muzeum.

Interesujący materiał, w kontekście omawianego zagadnienia, stanowią wyniki badań ilościowych: wśród preferowanych przez zwiedzających źródeł wiedzy na temat historii badani na pierwszym miejscu wskazują książki (22,7%), na drugim muzea (18,6%), następnie filmy i TV (17,4%), rodzinę (13%), media (12,8%), a na ostatnim – szkołę (11,5%). Wydaje się, że – w połączeniu z analizą wypowiedzi badanych – zestawienie to może świadczyć o tym, że opowieści rodzinne nie są intuicyjnie traktowane jako źródła, co wpływać może z kolei ze skojarzenia „wiedzy” przede wszystkim z materiałami wykorzystywanymi w edukacji formalnej. Także w pytaniach o to, co zwiedzający najlepiej zapamiętali z wizyty muzeum (choć w większości przywoływali wówczas pewne miejsca, które okazały się dla nich najbardziej poruszające), zdarzały się odpowiedzi rozgraniczające „wiedzę” oraz „doświadczenie”. Jak mówił jeden z badanych:

*Ciężko powiedzieć, bo nie skupiałem się nad wiedzą naukową, że tak powiem, w tym zakresie, tylko powiedzmy taką empiryczną, w sensie na doznaniach i tak dalej (...). Nie dążyłem do super-szczegółowych faktów naukowych.*³⁰⁸

³⁰⁷ FS 3

³⁰⁸ AK 2

W tym rozróżnieniu „wiedza” zdecydowanie potrzebuje oferowanego przez muzeum „doświadczenia”, bo – co powtarza się w wypowiedziach badanych ze wszystkich placówek – książki oraz lekcje są nudne i nie są w stanie zaangażować młodych ludzi. Jak ujął to jeden z badanych:

*Naukowa historia jest całkiem całkiem istotna w kształceniu współczesnego młodego człowieka, a zdaję sobie sprawę, że na przykład książki historyczne tudzież lekcje historii są bardzo nieciekawe i nikogo nieprzekonanego nie przekonają do tego.*³⁰⁹

Jednocześnie w relacjach na temat emocji związanych z wizytą w muzeum, badani chętnie przywoływali znaczenie opowieści dotyczących II wojny światowej przekazywanych w rodzinie jako elementów ustanawiających połączenie pomiędzy ich indywidualną biografią a historią (zwłaszcza historią powszechną i polityczną) oraz jako ważny kontekst dla doświadczenia wizyty w muzeum albo jako czynnik, który decydował o tym, co na wystawie rozpoznawali jako najbardziej istotne. Na pytanie o to, jaki element wystawy najbardziej zapadł im w pamięć, badani chętnie przywoływali powiązania obiektów z historią rodzinną, na przykład: *[l]isty i zdjęcia z obozów Zagłady. Dlatego, że w jednym z nich jakiś czas spędził mój dziadek.*³¹⁰

Jeden z respondentów z Muzeum Woli (dopiero na pewnym etapie rozmowy) jako ważny kontekst dla swojego doświadczenia wizyty w muzeum podał fakt, że sam uniknął śmierci podczas rzezi Woli, ponieważ jako półroczne dziecko wyjechał akurat z rodzicami na lotnisko do podwarszawskiego Józefowa. Inny opowiadał o swoim doświadczeniu mieszkania na Woli i odkrywania jej historii – w tym także historii samej rzezi Woli – jako istotnego elementu swojego codziennego doświadczenia oraz budowania osobistej relacji z tamtymi wydarzeniami. Obaj podkreślali przy tym duże znaczenie jakie ma dla nich możliwość przyprowadzenia na wystawę własnych dzieci lub możliwość polecenia jej innym.

W cytowanych powyżej wynikach badań ilościowych dotyczących preferowanych źródeł wiedzy na temat historii wysoka pozycja przypadająca muzeom wydaje się potwierdzać, że są one powszechnie rozpoznawane jako istotne środowiska edukacyjne i narzędzia kształtowania światopoglądu. Jednocześnie spośród wszystkich ankietowanych, jako częstych

³⁰⁹ FS 5

³¹⁰ AK 5

(2-4 razy w roku) bywalców muzeów historycznych określa się 35% zwiedzających, przy czym ponad 40% deklaruje, że bywa w muzeach historycznych raz do roku lub rzadziej, a ponad 14% raz na kilka lat. Wielu badanych posiadało też wyraźnie sprecyzowane oczekiwania wobec tego, jak powinno wyglądać muzeum historyczne, o czym będzie jeszcze mowa w dalszej części tej pracy.

Dumni lokalsi w funkcji przewodników

Obcokrajowcy nie byli objęci badaniem, jednak to właśnie ta grupa wskazywana była często przez rozmówców i badanych jako ważny potencjalny odbiorca muzeum oraz jako powód, by muzeum odwiedzić ponownie – w roli przewodnika i towarzysza zagranicznych gości. Obok młodzieży to właśnie obcokrajowcy powinni, zdaniem badanych, odwiedzać rodzime muzea historyczne, aby dzięki wizycie poszerzyć swoją wiedzę na temat historii Polski. W tym wypadku wizyta w muzeum prezentowana jest przez badanych jako atrakcyjna alternatywa dla historiografii oraz publikacji popularno-naukowych, które nie tylko określane są jako mniej atrakcyjne, ale także często jako typ źródeł, po które wskazywane grupy odbiorców w ogóle nie sięgną. W przypadku gości zagranicznych wizyta w muzeum identyfikowana bywa często jako jedyna sposobność do zapoznania ich z ważnymi wątkami dotyczącymi historii kraju (ponieważ edukacja formalna w tym zakresie ich nie dotyczy). Badani deklarowali także, że sami starają się proponować wizytę w muzeum historycznym swoim gościom, czego przykładem są dwie wypowiedzi cytowane niżej:

Jak ktoś mnie odwiedza [z zagranicy], zawsze staram się zabrać.³¹¹

Miałam potrzebę pokazania im [gościom] tego miejsca, ponieważ uważam je za coś niezwykłego. (...) Chciałam, żeby zobaczyli historię w taki interaktywny sposób, a nie suchy, książkowy, podręcznikowy.³¹²

³¹¹ FS 4

³¹² MPW 5

Co ciekawe potrzeba przybliżania historii Polski obcokrajowcom pojawia się jako istotna dla definiowania roli muzeum także w wypowiedziach tych badanych, którzy sami nigdy nie przyprowadzają gości do muzeum. Chociaż w relacjach dominuje eksponowanie funkcji edukacyjnej, z wyraźnym wskazaniem młodzieży jako adresata i najważniejszej grupy docelowej, cudzoziemcy znajdują się na drugim miejscu. Atrakcyjność muzealnego przekazu wydaje się być szansą na nadanie historii Polski właściwej rangi w oczach przybyszów. Muzeum postrzegane jako nowoczesne jest powodem do dumy, a przekonanie o jego edukacyjno-popularyzatorskiej efektywności czyni z niego jedną z najważniejszych destynacji na turystycznym szlaku lokalsa-przewodnika.

Świadomi i odpowiedzialni rodzice

Na udział w badaniu chętnie decydowały się rodziny z małymi dziećmi, a rozmowy z nimi przybierały pewien powtarzalny schemat. Z całą pewnością u jego podstaw leżały względy pragmatyczne – kilkuletnie dzieci wymagają opieki także w czasie wypełniania przez rodziców ankiety, w efekcie jednak sytuacja ta stawała się także okazją do zakomunikowania konkretnego wizerunku danej rodziny. W zdecydowanej większości tego typu sytuacji dzieci włączane były przez rodziców w proces wypełniania ankiety, przy okazji jednak były także odpytywane lub nakłaniane przez rodziców do opowiadania o dotychczas odwiedzonych muzeach (opowieści te były najczęściej adresowane bezpośrednio do mnie, często jednak miały nieco szerszą publiczność w postaci osób wypełniających ankietę lub pracowników muzeum). W tym powtarzającym się schemacie rodzic najczęściej uzupełniał i korygował opowieść, naprowadzał ją na pożądane tory lub zachęcał dziecko / dzieci do rozbudowywania pewnych jej fragmentów. W kilku sytuacjach ankietowani rodzice opatrywali tę opowieść bezpośrednim komentarzem tłumaczącym ich decyzje wychowawcze, który przybierał postać uwag na temat niedostatków edukacji formalnej (w wywiadach powracała ocena, że szkoła nie potrafi zainteresować dzieci historią), pochwał pod adresem muzeum jako satysfakcjonującego środowiska edukacyjnego (*w muzeach to dzieci mogą się czegoś nauczyć, to je interesuje, bo jest atrakcyjnie podane*³¹³) oraz osobistej polityki wychowawczej (*my z żoną zabieramy dzieci do mu-*

³¹³ MPW 7

zeów, kiedy tylko gdzieś wyjeżdżamy, a nawet jak nie wyjeżdżamy, to chodzimy w niedzielę na wystawy³¹⁴).

Zwłaszcza w odniesieniu do Muzeum Powstania Warszawskiego, Muzeum Armii Krajowej i Fabryki Schindlera badani zdecydowanie mocno eksponują funkcję edukacyjną. Z przeprowadzonych badań wynika, że muzeum w pierwszej kolejności postrzegane jest jako atrakcyjne środowisko edukacyjne, stanowiące z jednej strony alternatywę dla edukacji formalnej, która identyfikowana bywa jako „sucha” i „nudna”, a także niedostosowana do potrzeb współczesnego młodego człowieka, z drugiej – narzędzie kształtowania pożądanych postaw i wychowania w wartościach.

Zwiedzający eksponują roli muzeum jako narzędzia edukacji młodzieży (np. ze wskazaniem na konkretny przedział wiekowy – w tym wypadku najczęściej wiek gimnazjalny, definiowany jako szczególnie „trudny”):

*Na pewno młodzież, zwłaszcza wiek gimnazjalny, bo pamiętam swoje gimnazjum i to, jak trudny był to czas, więc szczególnie ten próg wiekowy. Bo muzeum ma potencjał, żeby zainteresować szczególnie te osoby i na pewno wiedzę jeszcze może poszerzyć, bo tam dopiero zaczyna się te tematy, więc na pewno ta grupa wiekowa.*³¹⁵

Młodzież bywa jednak wskazywana jako grupa docelowa także ze względu na typ przekazu (korzystający ze środków i mediów bliższych młodemu pokoleniu zwiedzających) oraz typ doświadczenia (bazujący na emocjonalnym zaangażowaniu), jaki oferują wspomniane placówki:

*Dla młodzieży jest to ciekawe, bo jest pokazane z innej strony.*³¹⁶

*Przede wszystkim młodzież szkolna to na pewno, na pierwszym miejscu. Może powiedzmy nie od pierwszych klas ale już na pewno klasy cztery, pięć i część podstawówki i wyżej to już na pewno. Generalnie czym, jest takie przysłowie prawda, czym skorupka za młodu nasiąknie tym na starość trąca, prawda.*³¹⁷

³¹⁴ AK 6

³¹⁵ MW 2

³¹⁶ MPW 4

³¹⁷ AK 8

Ponadto młodzież wskazywana jest jako preferowana grupa docelowa, ponieważ nie ma własnego doświadczenia wydarzeń, które prezentowane są w muzeum, w odróżnieniu od osób starszych:

Zabrzmi to strasznie banalnie, ale to [wizyta w muzeum] powinno być ważne dla młodych ludzi. To znaczy pokolenie moich rodziców czy moich dziadków zna to jeszcze z własnego doświadczenia, a my nie jesteśmy sobie w stanie wyobrazić nawet w najmniejszym stopniu jak to wszystko wyglądało.³¹⁸

Także wśród badanych, którzy zawodowo związani są z edukacją formalną, silnie eksponowana była potrzeba wsparcia tradycyjnej edukacji szkolnej tego rodzaju doświadczeniami. Muzea pojawiały się jako atrakcyjny element mogący wzbogacić proces edukacji historycznej na równi z filmami, przy czym polskie filmy historyczne wyprodukowane w ciągu kilku ostatnich lat jednoznacznie identyfikowane były jako ważny czynnik budujący i podnoszący zaangażowanie młodzieży w omawiane podczas lekcji tematy.

Ponadto, o czym często się zapomina, wizyta w muzeum dla wielu zwiedzających jest doświadczeniem bycia w grupie, bycia z bliskimi – rodziną, przyjaciółmi. Zwłaszcza w wypadku rodzin z dziećmi akcentowano znaczenie wspólnej wizyty:

No bo co innego na przykład usiąść z dzieckiem w internecie coś mu pokazać, a co innego takie bycie tutaj, mobilizuje rodzinę, włącza się w dyskusję każdy członek rodziny, który był, mówi się, opowiada się znajomym, mówi się: byłem, widziałem, gdzieś tam się jakieś dyskusje rodzą – no to też jest ważne, prawda?³¹⁹

Obok alternatywy dla edukacji formalnej to wątek wychowania w wartościach i kształtowania postaw stanowił kolejny (i ściśle z nim powiązany) czynnik, który wpływał na przypisywanie wizycie w muzeum dużego znaczenia. Muzeum w wypowiedziach badanych powszechnie określone było jako miejsce, które posiada potencjał wpływania na zmianę światopoglądu. Jakkolwiek wartości, które badani wskazywali jako istotne, nie zawsze się pokrywa-

³¹⁸ MW 5

³¹⁹ AK 7

ły i bywały różnie definiowane – począwszy od wskazywania konkretnych zestawów wartości powiązanych z pewnym światopoglądem (np. konserwatywnym), aż po bliżej niesprecyzowane wartości uniwersalne – co do znaczenia muzeum dla wychowania w wartościach większość badanych nie miała wątpliwości:

[Funkcja] edukacyjna, ale w takim szerszym tego słowa znaczeniu, edukacyjna jako budująca jakąś tożsamość i ugruntowująca tych młodych ludzi jako...ludzi.³²⁰

Pojawiał się także wprost temat tożsamości narodowej, czy – jak w poniższej wypowiedzi – pamięci narodu, którą muzeum może pomóc budować:

Myślę, że jest to jedna z najlepszych form zapisania w pamięci narodu takiego wydarzenia.³²¹

Ekspozycja funkcji edukacyjnej powraca także w wywiadach jako ważny argument za istnieniem tego rodzaju placówek oraz ewentualną potrzebą powstawania kolejnych. Znajduje to odzwierciedlenie w wynikach badań ilościowych – wśród najczęściej wskazywanych przez ankietowanych powodów, które stały za decyzją o przyjsciu do muzeum, na plan pierwszy wysuwa się potrzeba dowiedzenia się czegoś o historii oraz rozpoznanie danego wydarzenia lub tematu jako istotnego.

Ponadto zdecydowana większość ankietowanych twierdziła, że podczas wizyty w muzeum dowiedziała się czegoś nowego (92,7%), przy czym jednocześnie dla ponad połowy wizyta nie wpłynęła na zmianę postrzegania danego momentu (lub okresu) w historii Polski. Jakkolwiek w wywiadach wątek zmiany stosunku do konkretnego tematu powracał szczególnie w wypadku respondentów z Muzeum Woli (co wprost powiązane było z powszechnie podzielanym przez nich przekonaniem, że temat prezentowany na wystawie jest niesłusznie marginalizowany), pojawił się również u kilku badanych z pozostałych muzeów.

³²⁰ MW 2

³²¹ MPW 6

Krytycy i sceptycy

Głosy krytyczne i sceptyczne – zarówno wobec konstrukcji ekspozycji, jak i jej treści – na tle całości materiału badawczego były marginalne. Wśród 32 wywiadów zaledwie trzy rozmowy miały zdecydowanie krytyczny wydźwięk, naznaczony sceptycyzmem czy to wobec jakości doświadczenia oferowanego przez muzeum, czy to jego efektywności w skutecznym realizowaniu edukacyjnej misji instytucji. Dwie z nich pochodzą od zwiedzających Muzeum Powstania Warszawskiego, jedna dotyczy Fabryki Schindlera. Co istotne, istnieją wyraźne podobieństwa w profilu tej trójki odbiorców – są to osoby między 25 a 30 rokiem życia, mieszkające w dużych miastach (Warszawa i Kraków) i wypowiadające się na temat swojej lokalnej instytucji, posiadające wykształcenie wyższe, humanistyczne i/lub artystyczne. Chociaż autorów omawianych tu wypowiedzi wiele łączy, ostrze ich krytyki wymierzone jest w nieco inne aspekty omawianych tu ekspozycji. Zwiedzający z Fabryki Schindlera ze zdecydowaną niechęcią odnosi się do scenograficznej konstrukcji ekspozycji, skarżąc się przede wszystkim na zachwianie proporcji pomiędzy autentycznymi artefaktami i dokumentami na rzecz tego, co określa jako „imitację”. Dwie zwiedzające z Muzeum Powstania Warszawskiego odmiennie rozkładają akcenty: jedna z nich niechętna jest przede wszystkim tworzeniu „muzeum wojny”, które jej zdaniem afirmuje i uwzniośla walkę zbrojną, druga z kolei sprzeciwia się temu, co określa mianem „manipulacji” jaka wpisana jest w konstrukcję ekspozycji. Przytoczę tu fragmenty tych wywiadów, próbując zrekonstruować na tej podstawie przykładowe argumenty i osie krytyki.

Z wypowiedzi zwiedzającego Fabrykę Schindlera wyczytać możemy bardzo konkretne oczekiwania, z jakimi przyszedł on do muzeum, powiązane z osobistym wyobrażeniem tego, jak powinno wyglądać muzeum oraz czego powinno dostarczać odbiorcom. Dla tej osoby muzeum stanowi przede wszystkim miejsce, w którym – poprzez kontakt z materiałami archiwalnymi, dokumentami oraz dzięki towarzyszącym im eksperckim komentarzom – pozyskać można rzetelną wiedzę na określony temat. Do tego rodzaju oczekiwań powrócę omawiając problem autentyczności w muzeum. Tymczasem w poniższych wypowiedziach zauważyć możemy rozczarowanie i irytację wywołaną konfrontacją z muzeum, które w niewystarczającym stopniu realizuje ideę muzeum-autorytetu oraz wątpliwości co do wartości

doświadczeń, jakie stymulować ma scenograficzna ekspozycja. Pierwszym problemem, na jaki wskazuje badany, jest wspomniany brak lub niedosyt autentyczności:

Tak, to jest przeładowane, imitacja. Dla mnie imitacja przestrzeni nie musi być... tego jest za dużo. Tak, jak mówię: złe są proporcje w aranżacji przestrzeni, bo o ile uważam za sensowne robienie aranżacji piwnicy, w której przechowywano Żydów, aby pokazać warunki w jakich przechowywani byli Żydzi podczas wojny – ponieważ ciężko jest sobie to wyobrazić dzisiaj – o tyle (...) salonu fryzjerskiego niczego nie wnosi z punktu widzenia... właśnie... poznawczego.³²²

Problemem powiązanim z niedosytem autentyczności jest zagadnienie rekonstrukcji jako elementu scenografii tworzącej wystawę:

Nie wiem, co mnie – jako zwiedzającemu – czyli osobie potencjalnie zainteresowanej historią Polski czy drugiej wojny światowej, ma dać to, że jest bunkier, schron przeciwlotniczy zrekonstruowany, no nie wiem. Wejdę tam i wyjdę z powrotem i tyle. Albo, że jest pól tramwaju... Z zewnątrz widzę, że jest napisane, że ten tramwajów nie jest dla Żydów, no wystarczy, jak jest zdjęcie realne, gdzie jest pokazane, że był tramwaj dla Żydów i nie dla Żydów, a nie, że on jest w połowie ten tramwaj, jakby ucięty i jest nowiutki zupełnie, wymalowany na gładko, bo to nie przemawia do człowieka, bo pamiętamy te tramwaje tylko jako czarno-białe na zdjęciach, więc nie wiem, czy jak on jest nowiutki to czy dzięki temu przeniesiemy się w przeszłość.³²³

Drugim zagadnieniem jest problem organizacji treści. W cytowanej niżej wypowiedzi pojawia się potrzeba posiadania klarownych kategorii, które odpowiadałyby za porządek i swoistą architekturę informacji, która – w muzeach typu scenograficznego – z konieczności podporządkowana jest raczej narzędziom konstruowanym określone doświadczenie, niż logice, która rządzi na przykład archiwum:

[M]oim zdaniem to, że to jest tak zaaranżowane niesamowicie synkretycznie, że tak powiem, że jest tramwaj, że jest bunkier, że są skały, że jest kamieniołom to robi się z tego kofonia... jest mundur esesmański, są swastyki, są pocztówki, jest tego tak dużo, że moim zda-

³²² FS 4

³²³ FS 4

*niem człowiek się rozprasza i tak naprawdę ginie tam treść. Znacznie sensowniej byłoby wydzielić (...) jakieś [obszary] tematyczne – na przykład takie, gdzie są jakieś zdjęcia, gdzie są dokumenty...*³²⁴

Zagadnieniem powiązanim ze sposobem organizacji treści jest ich ilość. Wystawy projektowane, by wytwarzać w zwiedzających wrażenie immersji, najczęściej szczerze zagospodarowują przestrzeń elementami scenografii. Krytyka koncentrująca się na nadmiarze treści i bodźców formułowana jest także pod adresem innych tego typu ekspozycji, nieobjętych prowadzonym przeze mnie badaniem, jak wystawa stała w Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN. Analizowana wyżej wypowiedź zwiedzającego Fabrykę Schindlera również odnosi się do tego problemu:

*Dosyć mnie irytowało, że jest właśnie ciasno i (...) nawet ściany są wyklejone czymś, i w zasadzie w każdym momencie należałoby być skupionym. To znaczy, cały czas wymaga się od zwiedzającego skupienia – na ścianach i w zaułkach... (...) Byłem troszkę poirytowany tym, w ogóle nie skupiałem się na emocjach...*³²⁵

Wreszcie, w wypowiedzi tej pojawia się także wątpliwość co do funkcji tych części ekspozycji, które – odwołując się do historii życia codziennego – pełnią istotną rolę w procesie wytwarzania wrażenia przeniesienia się w czasie, nawet jeśli są w luźny sposób powiązane z głównym tematem wystawy:

Oni chyba chcieli tam wpleść wiele wątków historii społecznej, ale z drugiej strony jest to historia wojny, więc nie wiem za bardzo co ma do tego salon fryzjerski poza tym, że można zobaczyć jak wyglądały kiedyś zlewy, kurki czy fotele. Nie bardzo wiem po co to jest.

Co ciekawe, autor powyższej wypowiedzi nie sprzeciwia się symulacji i scenografii w muzeum w sposób konsekwentny i zupełny. Tam, gdzie ją dopuszcza – na przykład mówiąc o wartości rekonstrukcji piwnicy, w której ukrywali się Żydzi – jest przekonany o jej potencjalnej wartości poznawczej. Ten wybór – w opozycji do irytacji wobec rekonstrukcji tramwaju czy salonu fryzjerskiego – wskazywać może na to, że rekonstrukcja dopuszczalna jest tam,

³²⁴ FS 4

³²⁵ FS 4

gdzie brakuje dostępu do innych (wizualnych?) reprezentacji. Krytyka rekonstrukcji tramwaju bazuje bowiem właśnie na przekonaniu o wyższości oryginalnych materiałów wizualnych (fotografia) – także jeśli chodzi o ich zdolność zbliżania nas do przeszłości. Interesujące jest także wskazanie na przyzwyczajenia wizualne powiązane z reprezentacjami przeszłości (*pamiętamy przedwojenne i wojenne tramwaje jako czarno-białe*) jako argument za dokumentem, a przeciwko rekonstrukcji. Kolorowa, czysta, nowa i fragmentaryczna rekonstrukcja tramwaju wydaje się zwiedzającemu tak nachalna w manifestowaniu swojej nieautentyczności, że jest on przekonany o jej nieskuteczności w redukowaniu dystansu pomiędzy teraźniejszością a przeszłością. Jednocześnie wydaje się jednak, że – i pojawia się to wprost w cytowanych wypowiedziach – to przede wszystkim kwestia proporcji, a nie zdecydowany sprzeciw wobec scenografii w muzeum, zdecydował o niskim poziomie satysfakcji tego odbiorcy, który otrzymał zbyt mało tego, co odpowiadało jego oczekiwaniom (dokumentów, uporządkowanej eksperckiej narracji), by mógł pozostać obojętny wobec tego, co im nie odpowiadało.

Pierwsza z dwóch zwiedzających z Muzeum Powstania Warszawskiego formułowała swoją krytykę przede wszystkim wobec tego, co interpretowała jako narrację uprzywilejowującą jeden punkt widzenia:

*(...) nie podobało mi się to, że jest takie wrażenie jakbyś była w powstaniu i tej jakiejś takiej afirmacji tej walki i jednostronności tego przedstawienia. To mi się nie podobało.*³²⁶

Zwiedzająca krytykuje muzeum za jednoznaczną w jej odczuciu ocenę powstania oraz powiązany z tym afirmatywny stosunek do wydarzenia, które nie tylko jest kontrowersyjne (gdy chodzi o ocenę jego zasadności i skutków), ale także związane z przemocą:

*Nie polecam [muzeum] nikomu, ale to wynika z mojego światopoglądu, z tego, że nie polecam muzeum wojny nikomu za bardzo. Raczej wręcz może nawet odradzam. To nie znaczy, że uważam, że tego rodzaju muzeum jest kompletnie niepotrzebne (...), ale nie polecam.*³²⁷

Zupełnie inaczej niż większość zwiedzających badana zidentyfikowała grupę docelową Muzeum Powstania Warszawskiego – nie koncentrując się na młodzieży, ale na osobach starszych:

³²⁶ MPW 2

³²⁷ MPW 2

*No myślę, że to na pewno to muzeum ma dużą wartość dla starszych ludzi, którzy brali udział w powstaniu albo tych, którzy są jakoś intensywnie związani z tym rodzinnie, to jest na pewno bardzo duży ukłon w ich stronę. I to jest super.*³²⁸

W dalszej części wypowiedzi badana odwołuje się do zagadnień pamięci i tożsamości narodowej, dopominając się o narrację bardziej polifoniczną, rozwijając sformułowany przez nią wcześniej zarzut o jednostronności prezentowanej w muzeum perspektywy:

*Myślę, że w ogóle pamięć jest mega ważna i jest ważnym czynnikiem budującym tożsamość...narodową czy...jakąś, tylko nie wiem, czy nie wolałabym wtedy, żeby oddać sprawiedliwość temu konfliktowi racji, który się buduje tak ostro wokół powstania i jego zasadności. Taki głos krytyczny – nawet tak radykalny, że to była absolutna głupota i nieodpowiedzialność – żeby też mógł w takim muzeum wybrzmieć.*³²⁹

Ta wypowiedź jest dość zniuansowana (zwłaszcza w zestawieniu z poniższą, która również dotyczy Muzeum Powstania Warszawskiego) i choć jej autorka dystansuje się (światopoglądowo) od tego rodzaju narracji na temat przeszłości, jednocześnie stara się dostrzec i wskazać grupy odbiorców dla których muzeum może spełniać ważną rolę – zarówno jako upamiętnienie ich poświęcenia, jak i (potencjalnie) jako czynnik wspierający budowanie narodowej i zbiorowej tożsamości. W jej wypowiedzi wybrzmiewa stanowczo potrzeba prezentacji powstania jako wydarzenia, które niełatwo jest ocenić, wydarzenia o spornych interpretacjach oraz takiego fragmentu historii, który budzi skrajne opinie. To oddanie sprawiedliwości konfliktowi racji jest istotniejsze niż to, jaki sposób skonstruowana została ekspozycja.

Potrzeba bardziej zniuansowanego przekazu na temat powstania jest także wątkiem pojawiającym się w ostatniej wypowiedzi krytycznej. To głos zdecydowanie najbardziej stanowczy i najsilniej wyrażający sprzeciw zarówno wobec przekazu Muzeum Powstania Warszawskiego i sposobu, w jaki wyraża się on w konstrukcji ekspozycji, jak i sposobu, w jaki pojmuje ono swoją misję, jako muzeum historyczne. W wypowiedzi badanej pojawia się krytyka samego sposobu, w jaki skonstruowana jest ekspozycja:

³²⁸ MPW 2

³²⁹ MPW 2

*[Wystawa] była jakaś taka...oghupiająca dla mnie. (...) w takim znaczeniu, że ona jest bardzo nowoczesna, a musimy udawać te wszystkie ruiny – i to jest dość zabawne s z-
czerze mówiąc. Mam się bawić jak małe dziecko i podniecać tym, że są te wszystkie o d-
głosy i różne inne rzeczy. I nie ma dodatkowej propozycji. Nie ma nic t a-
kiego...pośrodku.³³⁰*

Krytyka ta w dalszych częściach rozmowy przechodzi w osobisty sprzeciw wobec uczestniczenia w tego rodzaju doświadczeniu:

[K]toś chce mną manipulować, a przecież każdy kto tu przechodzi bawi się w ten sam sposób. I ma płakać na zawołanie... Wtedy ja się bardzo buntuję... Musiałabym im zaufać w jakiś sposób, musieliby zbudować ze mną jakąś nić porozumienia, żebym ja potem radośnie skakała i płakała wtedy, kiedy chcą żebym płakała... i patrzyła przez wszystkie dziurki. A tak to mam taki trochę odruch na nie.³³¹

Sprzeciw ten rozwinięty zostaje przez zestawienie przestrzeni Muzeum Powstania Warszawskiego z przestrzenią typową dla galerii sztuki (w typie „białego sześcianu”)

Tam nie można chodzić swoją ścieżką. Musisz iść po prostu, jak Ci każą. To też mnie zawsze bardzo denerwuje. Można wiele rzeczy zarzucać galeriom, ale jest tam dużo przestrzeni takiej... lubię, kiedy mogę podejść, do którego obrazu chcę i kiedy chcę i wrócić do niego. Naprawdę, [w MPW - A.J.] ja się czuję jakby włożona w jakąś taką maszynkę... potem mam podejść do tego, wszystko po kolei... Nie wiem, jakoś tak...strasznie jest to linearne (...).³³²

Postawa nieuczestniczenia w doświadczeniu w taki sposób, w jaki ono zostało dla zwiedzających zaprojektowane, dystansuje zwiedzającą także od potencjalnego zaangażowania emocjonalnego w opowiadaną w muzeum historię:

³³⁰ MPW 3

³³¹ MPW 3

³³² MPW 3

[M]uszę powiedzieć, że podeszłam do tego wyjątkowo bezemocjonalnie głównie dlatego, że wiedziałam, że się ode mnie oczekuje emocji, więc to pewnie było trochę na zasadzie przekory.³³³

Krytyka Muzeum Powstania Warszawskiego w tej wypowiedzi przechodzi w krytykę tego sposobu tworzenia narracji historycznej, a następnie (w drugim z cytowanych poniżej fragmentów) w refleksję nad alternatywnymi sposobami przekazywania historii i ich potencjałem identyfikowanym przez badaną:

[M]oim zdaniem to jest po prostu niedobre i to się nie zgadza z tym co ja myślę o tym, co się powinno pokazywać w muzeach i w ogóle jak się powinno budować narrację historyczną. (...) czym naprawdę było powstanie? Albo czy są jakieś głosy...[krytyczne], żeby zniuansować to zjawisko, a potem zastanowić się, czy pamiętamy. Dlaczego jednak pamiętamy? Dlaczego tak, a nie inaczej pamiętaliśmy za komunizmu? Dlaczego tak, a nie inaczej mówi się o nim teraz? Dlaczego różni ludzie mówią o nim w różny sposób. Konsekwencje np. czysto demograficzne... ekonomiczne. Jak to wpływa na to, na przykład, co robią deweloperzy z miastem, teraz w Warszawie. Żebyśmy całą historię rozpracowali jako coś, co wpływa [na nas] w taki konkretny sposób. Myślę, że też że warto ją rozumieć, bo też te różne, dziwne zjawiska typu wojny warto sobie osadzić w kontekście ekonomiczno-społeczno-politycznym, ale też i geopolitycznym. To jest fajne, bo to wtedy nam pozwala zrozumieć świat lepiej. Ten co nas otacza. Myślę, że powinno mieć taką funkcję.³³⁴

Chociaż autorka tej wypowiedzi niechęć do podejmowania tego, co określa jako grę lub zabawę, jej sprzeciw wydaje się w istocie wynikać z niechęci wobec tego, co interpretuje jako próbę manipulacji. Zarówno ściśle wytyczona ścieżka, jak i bodźce oddziałujące na wiele zmysłów i elementy ekspozycji, które mają pomóc zwiedzającym utożsamić się z bohaterami wydarzeń (kartki z kalendarza), traktuje ona nie tylko jako ograniczenie jej swobody, ale także pewien rodzaj przemocy oraz próbę dyktowania jej reakcji zgodnych ze scenariuszem.

³³³ MPW 3

³³⁴ MPW 3

Sposób, w jaki uzasadnia ona swoją niechęć, wskazuje na to, że podążanie za przygotowanym doświadczeniem wydaje się jej naiwne, dziecinne (*bawić się jak dziecko*).

Wszystkie powyższe wypowiedzi łączy nieufność wobec rekonstrukcji przeszłości, choć pierwsza zdecydowanie mniej sceptycznie odnosi się do samej możliwości redukcji dystansu dzielącego zwiedzających od przeszłości. Dwie ostatnie uzasadniają swój stosunek do muzeum bądź światopoglądem, bądź konkretnymi zapatrywaniami na to, jakie pożytki płynąć mogą z wiedzy na temat przeszłości i zrozumienia historii. Wszystkie trzy pochodzą także od osób, które posiadają sprecyzowane oczekiwania wobec muzeum i doświadczenia, jakie powinno oferować lub też opinie na temat tego, w jaki sposób muzeum powinno realizować swoją społeczną i edukacyjną misję.

John H. Falk i Lynn D. Dierking podkreślają, że doświadczenie zwiedzających wykracza poza samą wizytę w muzeum, obejmując zarówno to, co ją poprzedza, jak i to, co następuje po niej. Eksponując to, zwracają uwagę jak duże znaczenie dla doświadczenia zwiedzających w muzeum mają oczekiwania, z jakimi do niego przychodzą, oraz motywacje, które stały się podstawą decyzji o wizycie, a także wiedza na temat instytucji, którą już posiadają lub opinie sformułowane na jej temat na podstawie przekazów medialnych i relacji osób z najbliższego grona. Jednocześnie pewne preferencje i oczekiwania powtarzają się w wypadku większych grup zwiedzających i można wyróżnić pewne typy odbiorców oraz charakterystyczne dla nich oczekiwania, motywacje i taktyki odbioru.

Motywacje zwiedzających i segmentacja publiczności

John H. Falk w swoich pracach zwraca uwagę, że rozróżniając publiczność muzeum na grupy, nie powinniśmy koncentrować się na danych demograficznych jako jedynym kryterium. W istocie informacje, jakie w ten sposób pozyskujemy, dostarczają nam bardzo niewiele danych na temat badanych grup, a poza tym często zastosowanie innych kryteriów ujawnia zdecydowanie więcej punktów stykowych między reprezentantami zupełnie różnych grup wiekowych, których łączą osobiste preferencje i motywacje. Podobne przekonania towarzyszą wielu badaczom zajmujących się badaniami publiczności. Rosnąca popularność badań segmentacyjnych w sektorze muzealnym, które dzielą publiczność na grupy zdefiniowane niezależnie (lub nie

jedynie) od kryteriów demograficznych, upowszechniła to podejście³³⁵. Realizowane regularnie w Wielkiej Brytanii badania sektora sztuki i kultury – *Arts Audiences: Insight*³³⁶, analizujące stopień i sposób uczestnictwa w kulturze wśród członków społeczeństwa, przekonują, że zarówno sześćdziesięciolatek, jak i dwudziestolatek mogą zaliczać się do grupy najbardziej aktywnych kulturalnie (nazywaną *Urban Arts Eclectics*) lub do tych, którzy traktują kulturę jako aktywność odświeżającą (określaną sformułowaniem *Dinner and a show*).

Falk zaproponował typologię, na którą składa się 5 zdefiniowanych przez niego typów zwiedzających, których różnią motywacje stojące za wizytą w muzeum. Wyróżnia on następujące typy zwiedzających:

Ludzie rekonesansu (*Explorers*) – osoby motywowane indywidualną ciekawością,

Przewodnicy (*Facilitators*) – osoby, dla których motywacją są inni i ich potrzeby (zwiedzający, którzy przychodzą z dziećmi, gośćmi, etc),

Poszukiwacze wrażeń (*Experience seekers*) – osoby motywowane chęcią zobaczenia danego miejsca, doświadczenia go (np. turyści),

Eksperci/pasjonaci (*Professional/Hobbyists*) – osoby motywowane chęcią zdobycia lub pogłębienia wiedzy na konkretny temat,

Ładujący baterie (*Rechargers*) – osoby motywowane chęcią kontemplacyjnego lub regenerującego doświadczenia (np. osoba odwiedzająca muzeum po całym tygodniu pracy, by się wyciszyć i spędzić czas wpatrując się w obraz).

Wśród przebadanych przeze mnie osób z łatwością dają się wyróżnić cztery pierwsze typy Falkowskiej typologii, przy czym wśród Przewodników wyłaniają się wyraźnie dwie opisane powyżej grupy: Wychowawcy (rodzice i rodziny z dziećmi) oraz Dumni lokalsi, czyli osoby oprowadzające gości zagranicznych lub gości z innego miasta. Oczywiście do Wychowawców zaliczyć można by również nauczycieli przyjeżdżających z wycieczkami szkolnymi, tyle że ta grupa nie była objęta badaniem. Z trudem natomiast można – w odniesieniu do gru-

³³⁵ W Polsce w ostatnich latach zrealizowano badania segmentacyjne publiczności polskich muzeów z inicjatywy Muzeum Historii Żydów Polskich, Muzeum Historii Polski i Narodowego Instytutu Fryderyka Chopina, raport dostępny: <https://nck.pl/badania/raporty/raport-badanie-segmentacyjne-uczestnikow-kultury> (data dostępu: 10.12.2019), a także badania segmentacyjne uczestnictwa w kulturze w Warszawie, raport dostępny https://issuu.com/biennalewarszawa/docs/relacje_i_ro_z_nice_online (data dostępu: 10.12.2019), inne miasta, np. Wrocław, również opracowują lokalne segmentacje publiczności.

³³⁶ Zob. Raport *Arts Audiences: Insight* (2011), dostępny: http://www.artscouncil.org.uk/media/uploads/pdf/art-s_audience_insight_2011.pdf

py objętej badaniem – wskazać przedstawicieli ostatniego typu wyróżnionego przez Falka. Ten typ wydaje się możliwy do wyodrębnienia wśród odbiorców jedynie niektórych typów muzeów i zapewne najsilniej reprezentowany jest wśród publiczności muzeów sztuki. Z drugiej strony, w Falkowskiej typologii wydaje się brakować innego typu – wyraźnie zarysowującego się także wśród grupy objętej badaniem – który określiłabym mianem Bywalców. Są to osoby motywowane chęcią odwiedzenia miejsc, które *należy znać* i w których *należy bywać*, osoby, które są na bieżąco z życiem kulturalno-rozrywkowym swojego miejsca zamieszkania, chadzają na wernisaże, bywają na wystawach czasowych, zawsze pojawiają się w nowych miejscach krótko po ich otwarciu. Bywalców od Ludzi rekonesansu odróżniałoby to, że motywacja płynie nie z wewnątrz, ale z zewnątrz – to nie ich osobista ciekawość, ale popularność danego miejsca decyduje o tym, że chcą je odwiedzić. Od Poszukiwaczy wrażeń natomiast odróżniałoby ich to, że nie kierują się głównie pragnieniem doświadczenia konkretnego miejsca, ale raczej potrzebą zobaczenia i ocenienia go, posiadania opinii, by być na bieżąco.

Wśród grupy objętej badaniem pojawiły się osoby, które wspominając swoje pierwsze przyjscie do Muzeum Powstania Warszawskiego i Fabryki Schindlera lub wyjaśniając powody swojej wizyty na wystawie w Muzeum Woli, wyjaśniały po prostu *bo ją / je otwarto*, czasem dodając, że *jak otwiera się nowe miejsce, to trzeba tam pójść*. Często były to osoby, które zostały objęte badaniem podczas swojej kolejnej – i najczęściej nie drugiej – wizyty w muzeum. To ich – a wraz z nimi ten typ motywacji – zaliczyłabym do Bywalców.

Ponadto wśród odbiorców, których zaliczyć można do Pasjonatów, pojawiło się także coś, co można interpretować jako motywację „patriotyczną”. Dotyczyło to zwłaszcza zwiedzających Muzeum Powstania Warszawskiego oraz Muzeum Armii Krajowej. Osoby te uważały wizytę w muzeum – a wraz z nią, pogłębianie swojej wiedzy z zakresu historii, zwłaszcza tego okresu – za rodzaj patriotycznego obowiązku:

Do muzeum samego postanowiłem wstąpić też dlatego, że jestem pasjonatem historii, XX wieku, militarystyki. Było to coś, co miałem na takiej swojej liście rzeczy do zrobienia zanim umrę i sobie ją szczęśliwie odhaczyłem. Wizyta w Muzeum Powstania Warszawskiego jest odhaczona.³³⁷

³³⁷ MPW 8

Niektóre z tych osób otwarcie określały swoje poglądy jako konserwatywne. Choć nie były to głosy liczne, niewątpliwie znaczące jest, że dotyczą przede wszystkim dwóch z czterech omawianych tu placówek.

Uczyć się (z) historii

Tak jak w wypadku rodziców przychodzących do muzeum z dziećmi, ekspertów i pasjonatów oraz lokalsów oprowadzających gości, sposób w jaki postrzegają oni rolę muzeum kształtuje ich motywacje. Rodzice i wychowawcy przyprowadzają dzieci do muzeum przekonani o tym, że jest to atrakcyjne i efektywne środowisko edukacyjne, lokalsi przyprowadzają przybyszów ponieważ uważają muzeum za atrakcyjną i przystępną (jeśli chodzi o konieczną ilość czasu i wysiłku) alternatywę dla innych źródeł wiedzy na temat lokalnej historii, eksperci i pasjonaci chętnie deklarują, że przychodzą do muzeum, aby dowiedzieć się czegoś nowego. Jednocześnie – o czym była już mowa powyżej – niemal wszyscy zwiedzający deklarują, że wizyta w muzeum poszerzyła ich wiedzę, jednak w zdecydowanej mniejszej liczbie przypadków wpłynęła na zmianę lub rewizję sposobu, w jaki wcześniej postrzegali dane wydarzenie lub okres w historii.

Różne grupy odbiorców (wszyscy z wyłączeniem Bywalców i prawdopodobnie niektórych Poszukiwaczy wrażeń) przychodzą do muzeum powodowane przekonaniem, że można się tam czegoś dowiedzieć / nauczyć. Niezależnie od tego, czy przychodzą, by nauczyć siebie czy innych, ta motywacja wysuwa się na plan pierwszy wraz ze stosunkowo mocno ugruntowanym przekonaniem o tym, że muzeum jest nie tylko dobrym, ale też potencjalnie lepszym niż inne (szkoła, podręczniki, książki historyczne, internet) środkiem do osiągnięcia tego celu. Skoro tak duża grupa osób przychodzi do muzeum w celach edukacyjnych, warto zadać sobie pytanie, czego chcą oni siebie i innych tam nauczyć oraz jak definiują korzyści płynące z jej nabycia?

Dla wszystkich tych, którzy reprezentują typ Wychowawcy, centralna wydaje się potrzeba przekazania dzieciom lub przybyszom wiedzy na temat pewnego wycinka historii Pol-

ski³³⁸, jakim jest II wojna światowa. Ta z kolei – gdy mowa o przybyszach i cudzoziemcach – uważana jest za istotną dla zrozumienia współczesnej sytuacji danego miejsca (jak na przykład Warszawa) lub całego kraju. Gdy chodzi o dzieci, wiedza ta postrzegana jest nie tylko ważnym elementem programu edukacji, ale także – o czym była już mowa wcześniej – procesu kształtowania postaw i wychowania w wartościach. W wypowiedziach badanych wybrzmiewają jednak także i głębsze przekonania co do znaczenia edukacji historycznej i wiedzy z zakresu historii. Wynika z nich, że dosyć powszechne jest przekonanie o tym, że możemy i powinniśmy uczyć się od historii:

Uważam, że historia jest wielką nauczycielką życia, a kto tej historii nie studiuje ten jest skazany na jej powtarzanie³³⁹.

Pamięć o przeszłości w wypowiedziach niektórych badanych pojawiała się jako pamięć o narodowej przeszłości, kluczowa dla jego losów:

Ktoś mądry kiedyś powiedział – proszę mi wybaczyć, nie pamiętam nazwiska – że naród który zapomina swoją historię nie ma prawa do przyszłości. Czy coś w ten deseń. (...)Ja te słowa biorę mocno poważnie. Uważam, że naród który zapomina o swojej przyszłości dosłownie nie ma prawa do przyszłości. Jeżeli zapomina się o tym co było, o swoich błędach, o swoich powiedzmy porażkach, ale także i zwycięstwach to nie można patrzeć jakoś pozytywnie w przyszłość i liczyć, że jakoś to się po prostu ułoży³⁴⁰.

Pamięć o przeszłości ma w odczuciu badanych uchronić nas przed powtarzaniem błędów (czy tragedii i nieszczęść) przeszłości, jednak w większości wypowiedzi przyznają oni, że tego rodzaju proces edukacyjny nie zachodzi dość skutecznie:

Powtórzyć się nie powtórzy, bo już się powtarza trochę historia niestety, bo ludzie się nie uczą. Możemy zobaczyć, co się dzieje w Izraelu i w Gazie. Myślę, że się nie nauczyli z hi-

³³⁸ Oczywiście, nie jest to przypadkowy wycinek historii, ale istotna cezura w XX-wiecznej historii Polski, a także wydarzenie, które stanowi istotną dominantę współczesnej polskiej pamięci kulturowej, na co zwraca uwagę Maria Kobielska, zob. M. Kobielska, dz.cyt.

³³⁹ MPW 5

³⁴⁰ MPW 5

storii, którą mieli, żadnych wniosków z tego nie ponieśli niestety. Mhm, no i historia się powtarza...³⁴¹

To, że *historia jest powtarza* pomimo istnienia przekazów, z których możemy czerpać wiedzę na jej temat, zwiedzający identyfikują jako deficyt refleksji, która miałaby pozwolić na *wyciąganie wniosków z historii*:

*Tak, więc fajnie, że takie muzea istnieją i że ludzie je odwiedzają. Ja zawsze miałam nadzieję, że na przykład Auschwitz, które istnieje (...), że może z tego wnioski, żebyśmy nie powtarzali to co się stało kiedyś, ale myślę, że nawet młodzi ludzie się na błędach nie uczą i z historii nie wnoszą wniosków.*³⁴²

Niezależnie od tego, że uczenie się z historii, o jakim mówią zwiedzający, właściwie nie zachodzi (co sami przyznają), jednocześnie identyfikują oni muzeum jako doskonały instrument wspierający proces tego rodzaju edukacji:

*Myślę że [muzeum - A.J.] to jedna z najlepszych form zapisania w pamięci narodu takiego wydarzenia, bo jednak to jest namacalne miejsce, gdzie można wrócić i spojrzeć w te historie. [To] daje też jakieś kolejne pole do popisu: robienie czasowych wystaw, jakieś dyskusje na temat Powstania, to otwiera takie pole do rozmów...*³⁴³

Amerykański historyk niemieckiego pochodzenia Hans Ulrich Gumbrecht rozpoczyna swój esej zatytułowany *Gdy przestaliśmy uczyć się od historii* od spostrzeżenia, że nikogo już nie przekonuje twierdzenie, iż *można uczyć się od historii*. *To, co z perspektywy czasu nazywamy „uczeniem się na przykładach”* – pisze Gumbrecht – *było w istocie przeświadczeniem, że istnieje stały związek między pewnymi działaniami a ich pozytywnymi lub negatywnymi skutkami*³⁴⁴. Gumbrecht zwraca uwagę na czynniki, które sprawiły, że zwyczaj uczenia się na przykładach trwał przez wiele stuleci oraz na czynniki, które zachwiały przekonaniem służą-

³⁴¹ FS 6

³⁴² FS 4

³⁴³ MPW 6

³⁴⁴ H. U. Gumbrecht, *Gdy przestaliśmy uczyć się od historii*, [w:] *Pamięć, etyka, historia...*, s. 188.

cymi mu za podstawę. Po roku 1500 – jak czytamy dalej we wspomnianym eseju – *pojęcie czasu jako koniecznego sprawcy zmian zaczęło podważać aktualność „przykładów” historycznych, których rzekoma przydatność opierała się na założeniu (najczęściej ukrytym), iż określony kontekst tylko nieznacznie, jeśli w ogóle, wpływa na implikacje, struktury oraz funkcje zachowań i działań człowieka*³⁴⁵. Zagadnieniu temu wiele uwagi poświęcił także niemiecki historyk Reinhart Koselleck, autor eseju *O rozpadzie toposu Historia Magistra Vitae w polu horyzontu historii zdynamizowanej nowożytnością*³⁴⁶. Gumbrecht, podobnie jak Koselleck, zauważa, że wraz z początkiem epoki nowożytnej, gdy przemianie uległo samo pojęcie historii, coraz powszechniejsze stały się wątpliwości dotyczące możliwości uczenia się od historii. Jednocześnie przeświadczenie to dowodzi swej żywotności jeszcze wiele wieków później, powtarzane powszechnie i bez wahania. Jeśli w cokolwiek zdają się powątpiewać autorzy przytoczonych tu wypowiedzi, to raczej w naszą zdolność do uczenia się od historii (zależną od woli i możliwości), nie zaś fakt, że od historii należy i można się uczyć. Bez wątplenia jednak przekonanie to wypowiadają ludzie, którym trudno byłoby wskazać praktyczne „zastosowania” historii w ich własnym życiu. *[W] sytuacjach praktycznych nikt już nie polega na wiedzy historycznej.* – pisze Gumbrecht – *W ostatnich latach dwudziestego wieku ludzie nie uważają historii za solidną podstawę codziennych decyzji co do inwestycji finansowych czy opanowania kryzysu w środowisku naturalnym, moralności seksualnej czy upodobań w dziedzinie mody*³⁴⁷. Jest to – jak zauważa Gumbrecht – paradoksalne, biorąc pod uwagę nieślabnącą popularność historii jako dyscypliny oraz rosnące zainteresowanie przeszłością, które przekłada się na wzrost zainteresowania różnymi jej reprezentacjami, w tym pisarstwem historycznym.

Żywotność przekonania o pożyteczności historii jako nauczycielki życia na pewno wiele zawdzięcza, jak chce Gumbrecht, sile swojego ozdobnego patosu, za sprawą którego wciąż utrwała się je w podręcznikach do historii i mowach inauguracyjnych. Nawet jeśli nikt, kto chętnie powołuje się na to przekonanie, sam od historii się nie uczy ani nie wie nawet w jaki sposób miałby to zrobić, jego żywotność wydaje się wciąż spełniać ważną funkcję w

³⁴⁵ Tamże.

³⁴⁶ R. Koselleck, *O rozpadzie toposu Historia Magistra Vitae w polu horyzontu historii zdynamizowanej nowożytnością*, [w:] tegoż, *Semantyka historyczna*, tłum. W. Kunicki, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2001.

³⁴⁷ H. U. Gumbrecht, tamże, s. 187.

kształtowaniu społecznej wiary w znaczenie historii i wiedzy historycznej dla życia jednostek i zbiorowości. Przekonanie to nie tylko uprawomocnia pozycję historii jako dyscypliny, ale także – czego dowodem mogą być chociażby przytoczone tu opinie – wspiera i legitymizuje rozwój infrastruktury pamięci pojętej nie tylko jako upamiętnienie i rodzaj hołdu, ale także – inwestycja w lepsze jutro, rodzaj lokaty na przyszłość.

V. Przestrzeń

Analizowane w tej pracy placówki wybrane zostały przede wszystkim przez wzgląd na stosowane przez nie strategie ekspozycyjne, wykorzystujące – choć w różnym stopniu – elementy symulacji i spektaklu, by generować określony typ doświadczenia zwiedzającego. Muzea takie przywykliśmy w polskim kontekście określać jako narracyjne. Świadomie nie posługuję się tutaj tym określeniem, a za decyzją tą stoją przede wszystkim dwa powody: po pierwsze, sformułowanie to rzadko wykorzystywane jest w dyskursie międzynarodowym i upowszechniło się przede wszystkim lokalnie³⁴⁸, co nie byłoby wystarczającym powodem, aby je odrzucić, gdyby nie to, że – po drugie – mylnie kieruje ono naszą uwagę na problem narracji, który w istocie wspólny jest zdecydowanej większości muzeów, także tych korzystających z zupełnie odmiennych strategii, pomija zaś to, co stanowi faktyczny wyróżnik wspomnianych ekspozycji, czyli ich scenograficzność czy też teatralność³⁴⁹.

Uzasadniając dobór instytucji określiłam już najważniejsze podobieństwa i różnice pomiędzy omawianymi w tej pracy placówkami muzealnymi i wykorzystanymi w nich strategiami ekspozycyjnymi. We wprowadzeniu historyczno-teoretycznym starałam się także pokazać jakie procesy, idee i inspiracje stanowią zarówno podstawę dla tego rodzaju strategii, jak i dla przekonania o ich efektywności. Wśród wybranych przeze mnie ekspozycji znalazły się trzy wprost czerpiące ze strategii opartych na spektaklu oraz jedna, która stara się zrealizować ją na poziomie metaforycznym (wystawa w Muzeum Woli). Jeśli chodzi o sposób aranżacji przestrzeni, pomiędzy wystawą poświęconą rzezi Woli a trzema pozostałymi istnieją znaczące różnice. W tym rozdziale chciałabym nie tylko zwrócić na nie uwagę, ale także przyjrzeć się temu jak konkretne rozwiązania scenograficzne oddziałują na zwiedzających. Ze względu na

³⁴⁸ Wyjątkiem od reguły są prawdopodobnie anglojęzyczne teksty Barbary Kirshenblatt-Gimblett, jednak ze względu na jej silne związki z polskim środowiskiem muzealnym traktuję je jako sytuujące się niejako „pośrodku”.

³⁴⁹ Nowoczesne muzea historyczne są „teatrami historii”, by posłużyć się sformułowaniem Barbary Kirshenblatt-Gimblett z tytułu jej tekstu poświęconego Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, które – choć nie stanowi przedmiotu zainteresowania tej pracy – niewątpliwie zalicza się do tego rodzaju muzeów, zob. B. Kirshenblatt-Gimblett, *Museum as a Theater of History: 12 Principles*, „TDR: The Drama Review”, The MIT Press, Vol. 59, Nr 3/2015, s. 49-59; tekst dostępny: <http://www.huc.edu/sites/default/files/Governance/Board-Mission-Poland-Israel/Dr.%20Barbara%20Kirshenblatt-Gimblett,%20Theater%20of%20History%2012%20Principles.pdf> (data dostępu: 10.12.2019).

wspomniane podobieństwa pozwalam sobie na pewne uogólnienia, które dotyczyć będą trzech omawianych tu ekspozycji stałych.

Czym jest „nowoczesne” muzeum?

W polskim dyskursie po roku 2004³⁵⁰ przyjęło się, że to, co nazywa się „muzeum narracyjnym” jest również synonimem potocznie rozumianej „nowoczesnej instytucji”. Jest to – mówiąc w skrócie – muzeum na miarę naszych czasów i oczekiwań. Jednocześnie – z wielu powodów, z których część zarysowana została w części wprowadzającej – nie upowszechniły się w Polsce inne współczesne alternatywy dla tego modelu ekspozycji. Potocznie więc uważa się, że muzea wykorzystujące strategie oparte na symulacji i spektaklu stanowią przykład nowoczesnych strategii ekspozycyjnych. W polskich dyskusjach dotyczących tych zagadnień pojawia się również – fałszywa w moim przekonaniu – opozycja pomiędzy muzeum wykorzystującym technologie (we wczesnych latach dwutysięcznych przede wszystkim multimedia, w drugiej dekadzie XXI wieku – aplikacje, instalacje interaktywne, etc.) i muzeum stawiającym na eksponowanie autentycznych obiektów, przy czym ten pierwszy typ wiąże się właśnie ze wspomnianym modelem określanym jako „narracyjny”. W istocie narzędzia cyfrowe i technologiczne mogą (i tak się dzieje) stanowić użyteczny środek do osiągnięcia pewnych celów założonych przez twórców danej ekspozycji – niezależnie od tego, czy jest to ekspozycja bazująca na symulacji i spektaklu, czy nie. W lokalnym kontekście „narracyjne” (często rozumiane także jako pozbawione obiektów, choć to nie musi i nie zawsze jest prawda), „nowoczesne” i „multimedialne” zostały nierozłącznie ze sobą związane za sprawą pierwszych realizacji muzealnych, które zyskały popularność szerokich grup odbiorców (z Muzeum Powstania Warszawskiego na czele).

Zwracam na to uwagę, ponieważ charakteryzując przestrzeń muzeum, zwiedzający chętnie dokonywali zestawień z tym, co intuicyjnie identyfikowali jako „muzeum tradycyjne”, eksponując i wskazując różnice pomiędzy tego rodzaju placówkami a „muzeum nowoczesnym”. Równie chętnie podkreślali znaczenie zabiegów wykorzystywanych w „nowoczesnych muzeach” dla bardziej efektywnego przekazywania wiedzy na temat historii,

³⁵⁰ Data otwarcia Muzeum Powstania Warszawskiego.

jednak prawie bez wyjątku – i wyjątki te zasługują na osobne omówienie – nie podejmowali krytyki samej ekspozycji pod kątem doboru treści oraz środków do ich prezentacji.

Niewątpliwie, o czym była już mowa wcześniej, Muzeum Powstania Warszawskiego wyznaczyło na polskim gruncie pewne standardy dotyczące tego, w jaki sposób może wyglądać muzeum w ogóle, a muzeum historyczne w szczególności. Po otwarciu Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN bywają one – wśród placówek wzorcowych – wymieniane chętnie obok siebie³⁵¹, jednak zdecydowanie to Muzeum Powstania wywarło wpływ na wielu projektantów i całą rzeszę odbiorców polskich muzeów. O ile Muzeum Powstania i jemu podobne – także zagraniczne – placówki stały się synonimem „nowoczesnego muzeum”, warto zastanowić się zarówno nad tym, co w tym i podobnych instytucjach buduje wrażenie „nowoczesności” oraz co wobec tego spełnia wobec nich rolę negatywnego punktu odniesienia i bywa najczęściej charakteryzowane jako „tradycyjne” czy „typowe”.

Przywołane poniżej, wybrane fragmenty wypowiedzi zwiedzających analizowanych przeze mnie wystaw stałych dają wgląd w to, jak charakteryzowane są te różnice:

*(...) jest to mniej sztampowo niż w większości, gdzie jest za gablotą schowany eksponat i tyle, w jakimś takim korytarzu. Tutaj ta stylizacja tych kanałów czy ukazanie tych filmów, czy te eksponaty – łącznie z bronią – są mniej sztampowo zaprezentowane, niż w takim tradycyjnym muzeum.*³⁵²

*No myślę, że generalnie świat muzeów już teraz odchodzi od tego co było 20 lat temu, już teraz można podejść, dotknąć, już ta wystawa jest multimedialna. Dosyć ciekawe, dużo tych ekspozycji...*³⁵³

Dla mnie, bo nawet dla mnie jak sobie tak często myślę o historii, to już sobie wyobrażam muzeum jakiejś historii, na przykład archeologiczne muzeum – to też jest muzeum historyczne. Dla mnie to muzeum jest nudne, bo to jest muzeum, które nic nie wyjaśnia. Tam

³⁵¹ Odbiorcy organizowanej przez Muzeum Historii Polski wystawy czasowej „Ziemia obiecana. Miasto i nowoczesność” zapytani o to, jak wyobrażałoby sobie stałą ekspozycję w nowej siedzibie MHP, chętnie przywoływali właśnie te dwa przykłady jako punkty odniesienia.

³⁵² MPW 8

³⁵³ FS 5

*jest tylko ekspozycja eksponatów i nic więcej. Nie ma żadnej takiej otoczki, takiej nie wiem...*³⁵⁴

*Nie jest to takie standardowe muzeum. Wszystkie wycieczki szkolne z podstawówki kojarzą mi się z tym, jak nudne są wizyty w muzeach. To było coś zupełnie innego.*³⁵⁵

*To nie jest takie klasyczne muzeum, to nie jest tak, że masz sale pomiędzy którymi przechodzisz.*³⁵⁶

Dla wielu zwiedzających punktem odniesienia – i jednocześnie metonimią „tradycyjnego muzeum” – są muzea zapamiętane z wycieczek szkolnych. Jeśli zastanowilibyśmy się nad tym, które konkretnie muzea w polskim kontekście są najczęściej wybierane jako destynacje takich wycieczek (nie licząc tych będących przedmiotem zainteresowania tej pracy), zapewne bez trudu wskazać moglibyśmy co najmniej kilka. Z pewnością znajdą się wśród nich muzea narodowe: Muzeum Narodowe w Warszawie i Krakowie, a także rezydencje królewskie, w tym: Zamek Królewski w Warszawie, Zamek Królewski na Wawelu, Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie oraz Łazienki Królewskie. Ponadto prawdopodobnie jest to także wiele muzeów lokalnych, których nie sposób tu wymienić. Warto zauważyć, że w wypowiedziach badanych nie pojawiają się odniesienia do przestrzeni charakterystycznej dla muzeów sztuki współczesnej. Skojarzenia pojawiające się w tych i innych wypowiedziach nawiązują do stereotypowego wizerunku muzeum jako przestrzeni złożonej z sal i korytarzy, w których ustawione są gabloty, a w gablotach – eksponaty. Co ciekawe, zwłaszcza biorąc pod uwagę powyżej określoną listę prawdopodobnych celów wizyt wycieczek szkolnych, zwiedzający nie wspominają o specyfice samej przestrzeni (rezydencje królewskie wyróżniają się przestrzenią daleką od neutralności). Prawdopodobne wydaje się, że równie (jeśli nie bardziej) żywoty jak osobiste wspomnienia jest stereotypowy obraz muzeum, który bazuje przede wszystkim na modelu XIX-wiecznego muzeum taksonomicznego, zdecydowanie mniej zaś – muzeum

³⁵⁴ AK 2

³⁵⁵ MPW 4

³⁵⁶ FS 3

sztuki, nawet tych niewątpliwie tradycyjnych, o XIX-wiecznym rodowodzie, jak chociażby *Universal Survey Museum*³⁵⁷.

Kolejny wątek pojawiający się w wypowiedziach badanych to poczucie swobody zestawione z wrażeniem ograniczenia, jakie kojarzy się z „tradycyjnym muzeum”:

*(...) w pewnym sensie jest tam otwartość i dalej, że tak powiem – panuje tam pewna otwartość inna niż w większości muzeów, nie ma tam żadnego ograniczenia że tak powiem, no dosyć wychodzi do ludzi w ten sposób*³⁵⁸.

Jest to oczywiście otwartość rozumiana jako postawa wobec zwiedzających, a nie otwartość przestrzeni, która w muzeach typu scenograficznego jest zazwyczaj znacznie bardziej ograniczona niż w innych typach instytucji. Chociaż kapcie muzealne – podobnie jak sznurki i linie markujące dystans, jaki należy zachować wobec eksponatu, napisy „nie dotykać” oraz nakaz bezwzględnej ciszy – odeszły już do lamusa, wciąż składają się na stereotypowy wizerunek muzeum. W zestawieniu z nimi, swoboda poruszania się oraz możliwość interakcji z elementami ekspozycji (w tym multimediami) – właściwa dla współczesnych realizacji – kojarzy się z otwartością i poczuciem nieskrępowania. Jednocześnie niezwykle rzadko zwiedzający zauważają, że w większości muzeum opartych na modelu scenograficznym ścieżka zwiedzania jest ściśle wytyczona, a cała przestrzeń zaaranżowana jest w taki sposób, by zwiedzający poruszał się po wystawie zgodnie ze scenariuszem. Pozornie więc w „nowoczesnym” muzeum, inaczej niż w „tradycyjnym”, zwiedzający uwalnia się od nakazów i zakazów, zyskuje swobodę i możliwość samodzielnej eksploracji. Z drugiej strony, jego doświadczenie jest ściśle wyreżyserowane, a przestrzeń – choć w sposób znacznie mniej widzialny – narzuca mu tryb i porządek zwiedzania.

Muzeum „nowoczesne” od „tradycyjnego” odróżnia w oczach zwiedzających także to, że oddziałuje na wiele zmysłów, że przestrzeń jest nasycona znaczeniami, że zwiedzający czuje się otoczony przez komunikaty wizualne, dźwiękowe, przez elementy, których może dotknąć i z którymi może wejść w interakcję. W zdecydowanej większości relacji zwiedzają-

³⁵⁷ C. Duncan, A. Wallach, *The Universal Survey Museum*, „Art History”, vol. 3/1980, s. 448–469; zob. również T. Bennett, tamże.

³⁵⁸ MPW 8

cy eksponują polisensoryczność doświadczenia pobytu w trzech wspomnianych wyżej muzeach. Zdecydowana większość zwiedzających pozytywnie wartościuje ten aspekt doświadczenia:

Generalnie podobały mi się wszelkie te instalacje takie powiedziałbym interaktywne, tam gdzie można gdzieś ucho do ściany przyłożyć, jakieś odgłosy walki się wydobywają, tam gdzie są powiedzmy (...) jakby klisze są wyświetlane w ścianach, gdzie można się pochylić, spojrzeć; przelatują jakieś zdjęcia z opisem, ot bardzo mi się spodobało.³⁵⁹

Oddziaływanie ekspozycji na wiele zmysłów skorelowane jest z doświadczeniem emocjonalnego zaangażowania – umożliwia je i wspiera:

Takie ciekawe doświadczenie było, nie wiem, to jest może pierwsza sala, gdzie słycać – chyba to są rytmy bicia serca. I to jakoś tak nadaje, nie wiem, jakoś tak inaczej się, te informacje jakoś tak człowiek odbiera bardziej emocjonalnie.³⁶⁰

Wreszcie wykorzystanie wielu mediów w połączeniu ze scenografią wytwarza wrażenie podróży czy też przeniesienia się w czasie, które często pojawia się w wypowiedziach badanych jako szczególnie ważny aspekt doświadczenia muzealnego:

To na przykład był tam taki pokój, który był urządzony na studio fotograficzne, i tam właśnie była taka część dźwiękowa, która pozwalała poczuć jak to było wtedy, był tam jakiś fotograf, który prosił o to żeby siąść, trzymać jakąś pozę i tak dalej i myślę, że to dobrze oddawało charakter tego miejsca. Dalej, co jeszcze takiego było... na przykład sekcja więzienia i kiedy schodzimy do podziemia były takie właśnie krzyki, które też oddawały klimat tego miejsca i poczuć jakiś taki niepokój czy nie wiem, jakoś odczuć jak tam mogło być.³⁶¹

³⁵⁹ MPW 6

³⁶⁰ MPW 1

³⁶¹ MPW 7

Pomimo że pod adresem muzeów typu scenograficznego formułowane są zarzuty przytłaczania odbiorców nadmiarem bodźców i treści³⁶², to problem rzadko pojawia się w wypowiedziach zwiedzających, a jeśli już – nie jako czynnik wpływający negatywnie na osobiste doświadczenie badanych, jak w poniższej wypowiedzi:

*[T]am właśnie bardzo dużo się dzieje, i jest ona [przestrzeń – A.J] zapelniona i myślę, że dla niektórych aż zanadto zapelniona, bo jest wszystkie ściany, sufit, wszystko jest czymś przyozdobione, wszędzie mamy jakieś zdjęcia, teksty i tak dalej. Ale ja dobrze się w tej przestrzeni odnajdywałam i czułam się dosyć komfortowo jako zwiedzająca.*³⁶³

Dla wielu zwiedzających znaczenie ma sonosfera przestrzeni muzealnej. Chętnie wspominają odgłosy dochodzące z tzw. Monumentu w Muzeum Powstania Warszawskiego (prostokątny ścian znajdujący się w centrum ekspozycji, z którego dobiegają dźwięki powstańczej Warszawy oraz odgłos przypominający bicie serca), wspominają odgłosy towarzyszące poszczególnym przestrzeniom w Fabryce Schindlera (dźwięki usłyszane w studio fotograficznym, czy dobiegające z celi więziennej).

Co istotne, wszystkie te elementy w przekonaniu zdecydowanej większości zwiedzających wspierają proces uczenia się i rozumienia, jaki może dokonać się w muzeum:

*I dla widza, który się na tym nie zna i który musi zrozumieć jakąś historię lub przyswoić wiedzę to wiedza, która jest pokazana w sposób trudny lub też bez wyjaśnienia takiego skondensowanego jest zbyt nużąca. Zbyt trudna.*³⁶⁴

W wypowiedziach zwiedzających dotyczących różnic między „tradycyjnym” i „nowoczesnym” muzeum niezwykle rzadko pojawia się kwestia, która z kolei jest jedną z najczęściej przywoływanych w dyskusjach toczonych przez reprezentantów środowiska muzealnego i akademickiego – kwestia autentyczności. Krytyka, z jaką spotykają się muzea operujące wie-

³⁶² Szczególnie często takie zastrzeżenia formułowane są pod adresem wystawy stałej w Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN. Podczas pracy nad projektami artystycznymi celebrującymi jubileusz pięciolecia wystawy stałej ten problem został przez pracowników muzeum przedstawiony zaproszonym do współpracy artystom jako często formułowany przez zwiedzających i osoby spoza muzeum zarzut. Jako osoba zaangażowana w jeden z kilku jubileuszowych projektów właśnie z nim postanowiłam się zmierzyć, we współpracy z choreografkami i tancerkami Weroniką Pelczyńską i Adi Weinberg, czego efektem były oprowadzania choreograficzne.

³⁶³ FS 2

³⁶⁴ MW 8

łością mediów i strategiami scenograficznymi, niezwykle często dotyczy właśnie podrzędnej roli jaką pełnią w nich autentyczne eksponaty. Dystansując się od sporów na temat tego, czy instytucja nieprezentujące obiektów z kolekcji ma prawo mienić się „muzeum”, w procesie konstruowania kryteriów doboru placówek zwróciłam uwagę na fakt, że w wypadku ekspozycji scenograficznych problem możliwie jak najlepszej ekspozycji obiektu (jego widoczności, doświetlenia, etc.) najczęściej nie stanowi konstrukcyjnego priorytetu. Chociaż ekspozycje te – obok replik i rekonstrukcji – często prezentują również autentyczne artefakty i dzieła sztuki, niewątpliwie to nie im podporządkowana jest konstrukcja wystawy. Kolejny podrozdział poświęcony jest temu, na ile kwestia autentyczności, znajdująca się w centrum zainteresowania wielu ekspertów powiązanych z sektorem muzealnym, jest istotna dla zwiedzających i ich doświadczenia.

Autentyczność chłodna i gorąca

W swoim krytycznym studium współczesnej – datującej się od lat 80. XX wieku – fascynacji dziedzictwem przeszłości oraz sprzężonego z nią przemysłu David Lowenthal zauważa, że problem „autentyczności” przestał znajdować się w centrum zainteresowania współczesnych „poszukiwaczy przeszłości”. Spostrzeżenie to wydaje się szczególnie interesujące właśnie w odniesieniu do muzeów, gdyż to one stały na straży tego, co „autentyczne”, a kwestia autentyczności była istotnym czynnikiem kształtującym nie tylko samo doświadczenie zwiedzających, ale także część motywacji stojących za decyzją o przyjeździe do muzeum. Zwykło się myśleć o muzeum jako miejscu, w którym możemy nawiązać kontakt z oryginałem – niezależnie od tego, czy mamy na myśli dzieło sztuki czy artefakt. W muzeum można było stanąć oko w oko z oryginałem, który posiada aurę³⁶⁵.

Kategorii autentyczności przygląda się w swojej pracy poświęconej współczesnemu doświadczeniu podróży Anna Wieczorkiewicz. Praca Wieczorkiewicz³⁶⁶ to studium współczesnych form turystyki oraz powiązanych z nimi sposobów doświadczania (i projektowania)

³⁶⁵ W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, [w:] tegoż, *Anioł historii, Eseje, szkice, fragmenty*, tłum. H. Orłowski, Poznań 1996.

³⁶⁶ A. Wieczorkiewicz, *Apetyt turysty. O doświadczaniu świata w podróży*, Universitas, Kraków 2008.

świata, jednak – jak podkreślają zwłaszcza badacze krytyczni wobec współczesnego przemysłu dziedzictwa – muzea stanowią nieodłączny element konstelacji turystycznych atrakcji. Warto jednak przyjrzeć się bliżej temu, co autentyczność może oznaczać oraz jakie są źródła pragnienia i dążenia do niej. Wieczorkiewicz przywołuje Boorstina i MacCanella, autorów klasycznych już prac poświęconych doświadczeniu turystycznemu, którzy formułują dwa zupełnie przeciwne sądy na temat znaczenia autentyczności we współczesnym doświadczeniu podróży. Boorstin, wieszczący upadek sztuki podróżowania, ubolewa nad ignorancją współczesnego podróżnika-turysty, jego skłonnością do przedkładania wygód nad „prawdziwe” doznania i łatwością z jaką zadowala się sztucznymi atrakcjami. MacCanell – wprost przeciwnie – właśnie w głodzie autentyczności upatruje siły napędowej gnającej po świecie współczesnych turystów i podróżników. Rewersem tego głodu jest zdaniem MacCanella poczucie alienacji towarzyszące przedstawicielom współczesnych społeczeństw zachodnich. Rozstrzygnięcie, który z cytowanych autorów ma rację prawdopodobnie nie zaprowadziłoby nas daleko, bowiem problem tkwi w sposobie definiowania autentyczności oraz związanym z nią wartościowaniem.

Wieczorkiewicz cytuje Erika Cohena³⁶⁷, który przestrzega przed zbyt pochopnym stawianiem znaku równości pomiędzy tym, co przez autentyczność rozumie turysta, badacz (i tu pewnie należałoby dodać, że różnice dotyczyłyby badaczy reprezentujących różne dziedziny), a także specjaliści od promocji i marketingu, którzy odpowiedzialni są za tworzenia języka i imaginarium doświadczenia turystycznego. Anna Wieczorkiewicz kreśli w swojej książce historyczne ramy rozwoju i przemian znaczeniowych pojęcia autentyczności (przywołując Maxa Webera, Lionela Trillinga, Charlesa Taylora, Freuda, a także Rousseau i Goethego)³⁶⁸, łącząc współczesny głód autentyczności z przemianami, które doprowadziły do wzrostu znaczenia sfery prywatnej i indywidualnych wyborów dla kształtowania tożsamości³⁶⁹. Trudno się z tym nie zgodzić, choć poszukiwanie autentyczności przyjmować może najróżniejsze formy: może być pragnieniem kontaktu z pewną, autentyczną, rzeczą lub osobą, która – poprzez swoje pochodzenie, poprzez uczestnictwo w pewnych wydarzeniach lub po-

³⁶⁷ zob. E. Cohen, *Authenticity and commoditization in tourism*, „Annals of Tourism Research”, 15/1988a, s. 371–386.

³⁶⁸ A. Wieczorkiewicz, dz.cyt., s. 34–40.

³⁶⁹ Tamże, s. 40.

przez własną pamięć – stanowi łącznik z jakimś doświadczeniem (przeszłości, pewnej kultury, etc.). Może być także pragnieniem autentycznego doświadczenia, w którym nadrzędnym kryterium jest prawda własnych emocji.

Wieczorkiewicz sięga do rozróżnienia na autentyczność „zimną” i „gorącą”, podziału zaproponowanego przez Toma Selwyna³⁷⁰. O ile ta pierwsza wiąże się z wiedzą i wpisuje się w krąg zagadnień epistemologicznych, ta druga dotyczy sfery doświadczeń. W pierwszym wypadku *autentyczność nie może być kwestią emocji czy wyobrażeń – ma być obiektywną cechą poddawaną weryfikacji zgodnie z ustalonymi procedurami badawczymi*³⁷¹, a zatem stanowi domenę „rzetelnej wiedzy”, za którą stoi autorytet eksperta i / lub instytucji. Drugie pojęcie – w kręgu zagadnień, którymi interesuje się w swojej pracy Wieczorkiewicz – *przydaje się w badaniach dotyczących kształtowania wzorców rozumienia rzeczywistości, szczególnie w analizach przekazów nastawionych na projektowanie turystycznej wyobraźni i doświadczenia turystycznego*³⁷². Jednocześnie pojęcie to poprzez zwrócenie uwagi na prawdę przeżycia – niezależną od „autentyczności” kontekstu, w którym się pojawia – pozwala uniknąć zbyt pochopnej krytyki pod adresem wszystkich tych, którzy ulegają emocjonalnej sile wcześniej zaaranżowanych na ich potrzeby sytuacji, zdarzeń, atrakcji.

Niewątpliwie muzea – zwłaszcza w modelu XIX-wiecznym – dostarczały swoim odbiorcom możliwości kontaktu z tym, co mieści się w ramach zdefiniowanych przez Selwyna jako autentyczność zimna. Tony Bennett poświęcił wiele miejsca na analizę ukrytych założeń, które znajdowały się pod powierzchnią tych lub innych „porządków rzeczy”³⁷³ prezentowanych w muzeum, jednak nie ulega wątpliwości, że wówczas – zgodnie z zasadą działania „authorized heritage discourse” (AHD) – to właśnie rzetelność wiedzy i powaga naukowego autorytetu czyniły muzeum. Zarówno autentyczność obiektu znajdującego się w muzeum – niezależnie od tego, czy było to oryginalne dzieło czy prawdziwy artefakt – jak i wiarygodność towarzyszących im informacji decydowały o satysfakcji zwiedzającego. Wraz z rozwojem przemysłu dziedzictwa obserwujemy jednak stopniowy zwrot ku temu, co można by określić

³⁷⁰ T. Selwyn, *Introduction*, [w]: tegoż: *The Tourist Image. Myths and Myth Making in Tourism*, Willey&Sons, Chichester 1996.

³⁷¹ A. Wieczorkiewicz, dz.cyt., s. 41.

³⁷² Tamże.

³⁷³ Posługuję się tu aluzją do Foucaulta, ponieważ sam Bennett obszernie korzysta z Foucaultowskiej aparatury pojęciowej.

jako autentyczność gorącą. Proces ten, jak słusznie podkreślają Pine i Gilmore³⁷⁴, zaczął się wraz z pojawieniem się pierwszych parków rozrywki, a następnie parków tematycznych i z czasem przenikać zaczął do instytucji dziedzictwa. Nie oznacza to, że tym samym „przestrzeń wiedzy” została bezpowrotnie porzucona na rzecz „przestrzeni doświadczeń”, jednak nastąpiło znaczące przesunięcie akcentów. Ponadto nie oznacza to także, że wszyscy aktualni odbiorcy muzeów gnani są do ich drzwi pragnieniem autentyczności gorącej. Zarówno muzea oscylują pomiędzy tymi dwoma biegunami, jak i preferencje odbiorców sytuują się bliżej jednego lub drugiego krańca spektrum.

W wypowiedziach zwiedzających wyraźnie zarysowuje się potrzeba różnego typu autentyczności, a różnice te mogą wynikać zarówno z osobistych preferencji i zainteresowań, jak i przynależności pokoleniowej. W analizowanym materiale badawczym wyraźnie zarysowują się trzy typy preferencji i oczekiwań dotyczących autentyczności w muzeum. Wszystkie trzy można by umieścić w różnych punktach spektrum rozciągającego się pomiędzy zaproponowanymi przez Selwyna pojęciami.

Fakty i rzeczy

Wśród zwiedzających znalazła się znacząca liczba osób, które relacjonując swoją wizytę, najwyższą wartość przypisywały wyjątkowej możliwości kontaktu z autentycznym obiektem lub takimi eksponatami, które – jak fotografie – noszą dla nich znamiona obiektywnych przedstawień. Bez wątplenia obiekty prezentowane w muzeach historycznych oddziałują na zwiedzających inaczej niż dzieła sztuki. Na temat oddziaływania tych drugich oraz doświadczenia estetycznego w kontakcie ze sztuką napisano wiele i jest to osobny obszar dociekań. Co do tych pierwszych – one również stały się przedmiotem licznych analiz³⁷⁵, wydaje się jednak, że ich znaczenie konstruuje się przede wszystkim na dwa sposoby. Albo (jak w wypadku artefaktów etnograficznych) działają one zgodnie z zasadą synekdochy – są częścią podstawioną w miejsce większej całości (np. pewnej kultury i na wystawie niejako zastępują

³⁷⁴ B. J. Pine II, J. H. Gilmore, dz. cyt.

³⁷⁵ Nie sposób przywołać wszystkich tekstów, które podejmują problem działania i znaczenia obiektów muzealnych, więc wspomnę tu tylko niektóre, min. W. Michera, *Tajemnica butów, czyli pochwała muzeum*, „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty”, nr 1/1993; s. 17-18.

tę całość, oznaczają ją³⁷⁶), albo też – jak ma to często miejsce w muzeach historycznych, biograficznych oraz muzeach memoratywnych – mają status pamiątki. Dla tego rodzaju obiektów szczególnie istotny jest ich bezpośredni, fizyczny związek z konkretnymi osobami lub wydarzeniami. Pamiątka może zyskać swoje znaczenie ze względu na swego właściciela lub ze względu na swój udział w określonym wydarzeniu³⁷⁷. Osobiste przedmioty należące do Sørensa Kierkegaarda wystawione w kopenhaskim muzeum miejskim³⁷⁸ zasługują na ekspozycję właśnie poprzez swoją bezpośrednią „przyległość” do duńskiego filozofa, przez to, że ich używał, dotykał, nosił. Status tego rodzaju osobistych przedmiotów-pamiętek przypomina świeckie relikwie II stopnia, które zyskują na znaczeniu właśnie przez to, że wchodziły w kontakt z osobą o szczególnym znaczeniu. W wypadku obiektów, które biorą swoje znaczenie od wydarzeń, z którymi są powiązane, mamy znów do czynienia z co najmniej dwoma możliwymi wariantami: mamy obiekty-uczestników czy obiekty-świadków, a zatem takie przedmioty, które moglibyśmy określić mianem nieludzkich aktorów³⁷⁹ wydarzeń o doniosłym znaczeniu historycznym (z perspektywy pewnej zbiorowości, rzecz jasna) oraz obiekty-dowody, do których zaklasyfikować możemy przede wszystkim obiekty powiązane z Zagładą Żydów oraz inne obiekty stanowiące świadectwo zbrodni i ludobójstwa. Ze względu na profil i charakter ekspozycji, które uczyniłam przedmiotem mojej analizy, w zdecydowanej większości zwiedzający odwiedzając je mieli do czynienia z obiektami-pamiątkami lub z obiektami-uczestnikami pewnych wydarzeń. Chociaż każde z muzeów w mniejszym lub większym zakresie dotyka problemu zbrodni popełnionych w czasie II wojny (zarówno Zagłady, jak i innych zbrodni, jak chociażby rzeź Woli), obiekty-dowody – jeśli się na nich pojawiały – nie stanowią dominującego elementu ekspozycji (również na wystawie w Muzeum Woli, co wynika z jej zamysłu i konstrukcji).

³⁷⁶ Korzystam z rozróżnienia zaproponowanego przez Mieke Bal w cytowanym już wcześniej tekście *Dyskurs muzeum*, zob. M. Bal, dz.cyt., s. 355.

³⁷⁷ O pamiątkach historycznych w kontekście doświadczeń turystycznych pisała w cytowanej pracy Anna Wiczorkiewicz, zob. s. 47–52. Wiczorkiewicz przywołuje tam Gadamera z *Prawdy i metody*, cytując min.: *Widać wszelako wyraźnie, że nie jest to oparte na własnym bycie przedmiotu wspomnienia. Pamiątka ma wartość jako pamiątka tylko dla kogoś, kto już – tzn. jeszcze – wspomina przeszłość. Pamiątki tracą wartość, gdy przeszłość, którą przypominają nie ma już żadnego znaczenia*, cyt. za: A. Wiczorkiewicz, dz.cyt., s. 45.

³⁷⁸ Przywołuję tu wystawę osobistych przedmiotów należących do Sørensa Kierkegaarda zatytułowaną *S. A. Kierkegaard - Works of love and objects of love*. Na temat wystawy zob. https://jakavonyte-kierkegaard.yolasite.com/resources/SK_OBJECTS_OF_LOVE_WORKS_OF_LOVE.pdf (dostęp: 12.10.2019).

³⁷⁹ Odwołuję się do Bruno Latoura, zob. B. Latour, *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, Universitas, Kraków 2010.

Najbliżej bieguna autentyczności zimnej sytuują się ci, którzy oczekują od muzeum tego, by było czymś w rodzaju przestrzennego podręcznika – by prezentowało „twarde fakty” i „rzetelną wiedzę”:

*[Zapamiętałam] fotografie z opisem gdzie można się zapoznać z faktami, z jakimiś twardymi faktami, gdzie można zobaczyć plan czegoś, porównać ...*³⁸⁰

Dla nich obiekt ma wartość przede wszystkim jako nośnik informacji. Poszukują oni wiedzy, którą można z czymś zestawić, porównać, danych, które można przeanalizować. Kiedy Peter van Mensch pisał o obiekcie muzealnym jako nośniku znaczenia [ang. *object as data carrier*], wyróżniając różne poziomy informacji, jakie można wyczytać z przedmiotu³⁸¹, miał na myśli prawdopodobnie znacznie więcej niż autor powyżej przytoczonej wypowiedzi. Należy jednak zauważyć, że tego rodzaju oczekiwania pojawiają się wśród zwiedzających dość rzadko, a i reprezentujące je osoby zapewne najczęściej czerpią wiedzę z innych źródeł, co potwierdzają także moje własne doświadczenia badawcze.

Zdecydowana większość osób w swoich relacjach z wizyty wyróżnia przede wszystkim znaczenie obiektów-pamiątek i obiektów-uczestników, w drugiej kolejności zaś – materiał o charakterze dokumentów (fotografie, afisze) jako te, które pozwalają „zajrzeć w przeszłość”. Tym ostatnim przyjrzyć się bliżej w dalszej części tego podrozdziału, tymczasem chciałabym zwrócić uwagę na sposób, w jaki zwiedzający opisują znaczenie pamiątek i obiektów-uczestników oraz możliwość kontaktu z nimi w duchu autentyczności „gorącej”:

*Naprawdę, coś co dotkniemy, coś co żyło razem z tym człowiekiem, to jest najfajniejsze i, to wtedy wyobraźnia człowieka pracuje.*³⁸²

*(...) jakaś tam obrączka, która się zachowała (...) dotykając takich przedmiotów, dotykając czy nawet legitymacji, bo też wiele z tych legitymacji trzymałam w rękach, to ci ludzie mieli te legitymacje, to jest ich dokument, one gdzieś tam w kieszonce na sercu leżały, (...) to jest fajne.*³⁸³

³⁸⁰ FS 2

³⁸¹ P. van Mensch, *Object as Data Carrier*; “Problems of Museology” 9/2014, s.145–156.

³⁸² AK 1

³⁸³ AK 3

*(...) najcenniejszy jest autentyczny dokument, nie ten „po”, tylko ten z tych czasów, kiedy oni byli piękni, młodzi pełni optymizmu.*³⁸⁴

Autentyczny artefakt jako świadectwo przeszłości ma siłę oddziaływania przez wzgląd na swoją bliskość wobec minionego czasu i osób oraz przez wzgląd na to, że ocalał, przetrwał:

*No poruszające. Jestem zaskoczona, jak dużo jest takich autentycznych pamiątek rodzinnych i zastanawiam się zawsze nad tym, jak to się pięknie stało, że one się zachowały do dnia dzisiejszego.*³⁸⁵

*(...) to do mnie przemawia bardzo, że gdzieś to ciągle w tych domach na strychach, w babcinych zakamarkach leżało, a teraz znalazło takie piękne miejsce, żeby wszyscy mogli o tym poczytać, zobaczyć. Takie dokumenty osobiste, zdjęcia, pamiątki, takie rzeczy.*³⁸⁶

Nie mniej ważny jest także osobisty charakter opisanych powyżej typów obiektów, czego doskonałym przykładem są listy. Jedna z badanych, zapytana o to, co zapadło jej w pamięć najlepiej z wizyty w muzeum, odpowiedziała:

*Jeszcze jedna rzecz – listy. Odręcznie pisane.*³⁸⁷

Przede wszystkim są to przedmioty, które noszą na sobie – zupełnie na wzór wspomnianych już relikwii drugiego stopnia – ślad kontaktu z czymś lub kimś z przeszłości. Tym, co jest w nich pociągające jest właśnie tamta dawna bliskość, intymność kontaktu (coś, co było dotykane; coś, co leżało na sercu). Po drugie, poruszające jest w nich także trwanie – to, że wciąż istnieją, choć pochodzą z przeszłości – są, odwołując się do Lowenthalowskiej metafory, jak przybysze z innego, obcego kraju. Po trzecie wreszcie, są żywe, czyli prawdziwe, oryginalne:

³⁸⁴ AK 1

³⁸⁵ AK 4

³⁸⁶ AK 5

³⁸⁷ FS 7

*[O]gromna ilość eksponatów, że tak powiem żywych, czyli nie replik tylko prawdziwych eksponatów to naprawdę robi wrażenie.*³⁸⁸

W powyższych wypowiedziach pobrzmiewa nostalgia, która z jednej strony kryje w sobie marzenie o przekroczeniu dystansu dzielącego nas od przeszłości (nawiązanie bliskości z tym, co minione poprzez kontakt z obiektem, który pełni rolę pośrednika) a jednocześnie bolesna świadomość jego nieredukowalności (stąd wzruszenie trwaniem obiektów)³⁸⁹.

O ile w wypadku wspomnianych powyżej obiektów to właśnie mediacja stanowi sedno ich działania, o tyle w wypadku fotografii i dokumentów efekt polega na wrażeniu bezpośredniości.

*No i dla mnie też oczywiście jakieś gazety czy plakaty z epoki no bo one jakby bezpośrednio cie przenoszą w tamte czasy, w tamtą historię.*³⁹⁰

Obraz fotograficzny traktowany jak dokument, rodzaj obiektywnej relacji z przeszłości, daje złudzenie możliwości niezapośredniczonego zajrzenia w przeszłość³⁹¹:

*No bo zdjęcia w bezpośredni sposób pokazują rzeczywistość, no obrazy pokazują rzeczywistość i pobudzają jeszcze bardziej wyobraźnię, prawda. Zacząłem sobie wyobrażać jak się musieli czuć ludzie przechodzący obok czegoś takiego.*³⁹²

Na gruncie studiów nad kulturą wizualną powstało wiele prac problematyzujących pozorną przezroczystość fotografii jako medium. Jednak to właśnie fotografia daje poczucie zakotwiczenia w realnej rzeczywistości tego, co minione. Zgodnie z Barthesowską formułą ze *Światła obrazu*, fotografia działa jak świadectwo – *to było* – jednocześnie zaświadczać o czymś i

³⁸⁸ AK 7

³⁸⁹ Odwołuję się tu do Ankersmita, który rozróżnia te dwa typy nostalgii w cytowanym już wcześniej wywiadzie, zob. *A proposal for how to look at the past...*

³⁹⁰ AK 1

³⁹¹ Zob. min. W.T. Mitchell, *Pokazując widzenie: Krytyka kultury wizualnej*, tłum. M. Bryl, [w:] *Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przekładów*, „Artium Quaestiones”, red. M. Bryl, P. Piotrowski, P. Juszkiewicz, W. Suchocki, Poznań 2009; R. Barthes, *Światło obrazu*, tłum. J. Trznadel, Aletheia, Warszawa 2008; J. Berger, *Sposoby widzenia*, tłum. M. Bryl, Fundacja Aletheia, Warszawa 2009; S. Sontag, *O fotografii*, Karakter, Kraków 2009.

³⁹² FS 7

wskazując na fakt, że jest to moment nieuchronnie miniony. Dokładnie jak w powyżej przytoczonej wypowiedzi, obraz fotograficzny daje złudzenie „pokazywania rzeczywistości”, jednocześnie pobudzając wyobraźnię, która nadbudowuje nad nim własne obrazy przeszłości. Chociaż obiekt i dokument oddziałują inaczej, oba uruchamiają pracę wyobraźni, która próbuje zrekonstruować przeszłość. Oba sytuują się bliżej bieguna autentyczności zimnej – to ich autentyzm lub siła wytwarzania złudzenia przezroczystości, sprawiają, że stają się przedmiotem uwagi i fascynacji. Jednocześnie mogą one stać się pretekstem dla doświadczenia, które zdecydowanie przynależy do autentyczności gorącej – do tego jednak jeszcze powrócę.

Żywa biblioteka³⁹³

Muzeum Powstania Warszawskiego oraz Muzeum Armii Krajowej to placówki, które prowadzą działania zmierzające do gromadzenia i budowania społeczności osób powiązanych z wydarzeniami i zagadnieniami, którym są poświęcone. Oba te miejsca w ramach swoich działań stwarzają sposobność do spotkania z uczestnikami lub świadkami tych wydarzeń lub członkami ich rodzin. Muzeum Powstania Warszawskiego prowadzi także Archiwum Historii Mówionej, w której zgromadzone zostały opowieści byłych powstańców. Dla niektórych zwiedzających – co wysunęło się na plan pierwszy zwłaszcza wśród zwiedzających w Muzeum Armii Krajowej – to właśnie doświadczenie kontaktu z człowiekiem – świadkiem lub uczestnikiem – tamtych wydarzeń okazuje się szczególnie znaczące:

*(...) Muzeum Armii Krajowej poza funkcją muzealną – czyli eksponaty w gablotach – jest miejscem kontaktu z tymi ludźmi, którzy jeszcze żyją i dla mnie to było istotne...*³⁹⁴

³⁹³ Korzystam z określenia, które opisuje praktykę zapoczątkowaną w Danii podczas międzynarodowego festiwalu muzycznego Roskilde, która następnie została spopularyzowana na całym świecie. Oryginalna inicjatywa polega na tym, że publiczność może „wypożyczyć” na czas rozmowy żywych ludzi (jak książki), najczęściej rekrutujących się z grup silnie zestereotypizowanych, aby w rozmowie dowiedzieć się więcej o ich życiu. Idea projektu zakłada przede wszystkim promowanie tolerancji i różnorodności.

³⁹⁴ AK 3

*A dzisiaj przyszedłam specjalnie, ponieważ jest to ekspozycja wokół Szarych Szeregów, ale poza eksponatami papierowymi i opisami, i mapami, jeszcze jest eksponat w postaci żywego pana Romana Heila, którego przygoda z tym pistoletem to jest jego przygoda, tak.*³⁹⁵

Możliwość osobistego kontaktu ze świadkami, uczestnikami historii, o której opowiada ekspozycja, wysuwało się na plan pierwszy jako kluczowy element doświadczenia wizyty w muzeum wśród wypowiedzi tych badanych, którzy mieli okazję skorzystać z takiej możliwości:

*Mieliśmy okazję osobiście porozmawiać z panem Heilem, który oprowadzał wcześniej harcerzy i troszeczkę miał sam z siebie okazję – ochotę, mam nadzieję – przekazać nam takiej historii prawdziwej, od siebie, bo to są bezcenne opowieści, z pierwszej ręki i szkoda, że tacy ludzie nie wykładają historii. Tej prawdziwej. Tacy z pasją. To było zupełnie coś niespotykanego, nie wiem, jak w totolotka wygrać. Naprawdę to było coś niesamowitego. (...) tak ich opowieści w porównaniu teraz z tym panem stały się z powrotem znów żywe. Także to jest takie... nie spodziewałem się tego w ogóle!*³⁹⁶

Bardzo wyraźnie możliwość spotkania z osobą, która dzieli się swoją własną – osobistą, rodzinną – historią skonstrastowana jest nie tylko z „martwością” muzealnych eksponatów i muzealnego przekazu, ale także z całą zinstytucjonalizowaną historią: zawartą w podręcznikach, reprezentowaną przez instytucje, nauczaną w szkołach. Historia opowiadana przez świadka lub uczestnika staje się natychmiast nie tylko historią żywą, ale także *tą prawdziwą*. Podobnie jak zdjęcie jawi się jako wiernym obrazem rzeczywistości, tak prywatna historia naocznego świadka lub uczestnika staje się historią prawdziwą za sprawą bezpośredniej relacji, niezależnie od tego, że każda prywatna historia ukształtowana została przez perspektywę tego, kto ją przeżył oraz niedoskonałości jego pamięci. Prawdziwość czy wiarygodność opowieści w istocie jest drugoplanowa – nawet jeśli na poziomie deklaracji wydaje się, że jest inaczej – wobec samego doświadczenia bezpośredniego spotkania z żyjącym świadkiem.

Co ciekawe, znaczenie kontaktu z prawdziwym obiektem oraz spotkania z żyjącymi świadkami i uczestnikami wydarzeń niemal akcentowały wyłącznie osoby w wieku średnim i

³⁹⁵ AK 3

³⁹⁶ AK5

osoby starsze³⁹⁷, podkreślając efektywność tych doświadczeń we własnym kontekście i dodając jednocześnie, że dla młodszego odbiorcy, przyzwyczajonego do kontaktu z komputerem, atrakcyjniejsza jest ekspozycja wykorzystująca technologie i scenograficzną aranżację przestrzeni. Obserwacja ta niekoniecznie prowadzi do wniosku, że jest to strategia efektywna jedynie dla zwiedzającym w wieku średnim i wyższym, jednak wskazuje na żywotność panujących wśród nich przekonań na temat preferencji osób młodszych. Jednocześnie pobrzmiewa w tych głosach ton technosceptyczny, który zbyt pochopnie traktuje kontakt z żywym człowiekiem jako alternatywę dla technologii, tę drugą zaś automatycznie uważając za zagrożenie dla tego pierwszego:

(...) jeżeli już chcemy o tej interaktywności to nie z komputerem, ale z żywym człowiekiem (...) ten człowiek żywy, który przy was stoi – jemu się z książki wysypał pistolet, o czym on nie wiedział, bo nie wiedział co wiezie... To [interaktywne ekspozycje – A.J.] jest głównie warte! [śmiech]. To znaczy oni wszystko mają w komputerze, więc jak dziewczyna sobie uświadomiła właśnie przy tej gablocie z pistoletem, (no bo tam dużo tych długolufowych prawda, ileś gablot i tak dalej), że ją dreszcze przeszły – no jakąś taką reakcję miała – i powiedziała „czy to naprawdę strzela?“, mimo że przecież w komputerze, w tych grach komputerowych się ciągle strzela, tak? Tylko że to jest odrealnione³⁹⁸.

Spotkanie i interakcja z żywym człowiekiem-świadkiem – ze względu na emocjonalne zaangażowanie, jakie może wywoływać – sytuuje się znacznie bliżej tego, co Selwyn określił mianem autentyczności gorącej. Owszem, wiedza i wspomnienia takiej osoby stanowią treść tego spotkania, jednak „prawdziwość” czy „rzetelność” tych informacji schodzi na dalszy plan wobec siły oddziaływania osobistej historii, która – właśnie przez sposób przekazu – jawi się jako „prawdziwa”.

Pewnym wariantem tego doświadczenia jest także – przywoływane często przez zwiedzających – ożywienie wspomnień związanych z historiami opowanymi przez bliskich (dziadków, rodziców, krewnych). Wizyta w muzeum przywołuje wspomnienie tamtych spotkań i bezpośrednich relacji usłyszanych od osób, które nie tylko mają status uczestnika/

³⁹⁷ Osoby powyżej 60. roku życia.

³⁹⁸ AK 3

świadka, ale także osoby bliskiej. Pod wpływem tego rodzaju wspomnień zwiedzający nawiązują połączenie między historią opowiadaną w muzeum a własną biografią.

Laurajane Smith, przyglądając się temu, co w istocie kryje się pod pojęciem „dziedzictwa”, zwraca uwagę właśnie na niematerialny aspekt procesu jego konstruowania. *Prawdziwe znaczenie dziedzictwa – pisze Smith – prawdziwy „moment” dziedzictwa, kiedy zaangażowane są nasze emocje oraz poczucie tożsamości (...) zawiera się w akcie przekazywania i przyjmowania powiązanych z nim wspomnień i wiedzy*³⁹⁹. Tendencję do tego, by akcentować nieodłączność niematerialnego aspekt każdego dziedzictwa możemy obserwować także wśród innych badaczy z kręgu studiów nad dziedzictwem. Jednak, jak słusznie zauważa Smith, wyprowadzić możemy z tego dwa wnioski. Po pierwsze – do czego nikogo, jak się wydaje, nie należy już dziś przekonywać⁴⁰⁰ – trudno traktować dziedzictwo materialne i niematerialne zupełnie rozłącznie, zwłaszcza wzięwszy pod uwagę siłę oddziaływania praktyk przynależących do tego drugiego (jak np. opowieści i przekazy ustne). Po drugie, kieruje to naszą uwagę (i w tym kierunku podąża w swojej pracy Smith) ku badaniu praktyk dyskursywnych towarzyszących popularyzacji i konstruowaniu znaczenia dziedzictwa kulturowego.

Doświadczenie

Autentyczność w kontekście wizyty w muzeum dotyczyć może także prawdziwości własnego, osobistego przeżycia. To zagadnienie sytuuje się najbliżej Selwynowskiej autentyczności gorącej. Tutaj chodzi przede wszystkim o prawdę przeżycia, niezależnie od tego, czy jego kontekst lub pretekst tworzą autentyczne obiekty, dokumenty czy historie świadków. Jedna z badanych, która wspominała swoją wizytę w Fabryce Schindlera, z dużą dozą autorefleksji próbowała zmierzyć się z tym zagadnieniem, opowiadając o swoim wzruszeniu wywołanym instalacją znajdującą się na ekspozycji. Instalacja w pomieszczeniu przylegającym do rekonstrukcji gabinetu Oskara Schindlera to kubik, którego wykonane z przezroczystego materiału ściany w środku wypełnione zostały emaliowanymi naczyniami, przypominającymi te, które

³⁹⁹ L. Smith, tamże, s. 2.

⁴⁰⁰ Konwencja UNESCO dotycząca dziedzictwa niematerialnego – Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage – z 2003 roku była świadectwem ostatecznej legitymizacji jego roli i znaczenia, zob. <http://www.unesco.org/culture/ich/en/convention> (data dostępu: 10.02.2016)

w czasie wojny produkowane były w fabryce. Instalacja ta tworzy mniejsze pomieszczenie – wewnątrz przestronnego, dobrze oświetlonego pokoju – które ma dwa wejścia usytuowane naprzeciwko siebie. Ramy tego pomieszczenia – ściany wypełnione emaliowanymi naczyniami – są jednocześnie jedyną jego zawartością.

Oto wspomniany fragment:

(...) to jest trochę wstydlive, bo wyczytałam, że te garnki [tylko] przypominają te robione w Fabryce, to nie są artefakty (z tego co rozumiałam), więc dałam się trochę nabrać. To nie są prawdziwe garnki, to jest po prostu jakiś symbol i tak naprawdę dlaczego miałoby mnie to wzruszać? Ale jednak działa, myślę, że działa, jeśli się pamięta – dla mnie przynajmniej – właśnie o Oświęcimiu. Ale jak ktoś oglądał pierwszy raz to też to mogło zrobić na nim wrażenie.⁴⁰¹

To, co wydaje się szczególnie interesujące w tej wypowiedzi to kwestia wstydu. Autorka cytowanej wypowiedzi czuła się zawstydzona na myśl o tym, że „nieprawdziwe” artefakty wywołały w niej „prawdziwe” emocje. Jest to, jak się wydaje, ten rodzaj wstydu, który możemy odczuwać w sytuacji, kiedy damy się łatwo oszukać, angażując się emocjonalnie w coś, co okazuje się być zaledwie obliczonym na taki efekt chwytem. A jednocześnie jej doświadczenie potwierdza, że ich oddziaływanie jest niezależne od tego, czy naczynia są „prawdziwe” – tzn. czy są autentycznymi obiektami pochodzącymi z Fabryki „Emalia” Oskara Schindlera – czy zaledwie je przypominają. W tym miejscu pojawiają się dwie interesujące kwestie: po pierwsze emaliowane naczynia w instalacji z Fabryki Schindlera nie są (nawet) kopiami, są zaledwie podobne, a jednocześnie nie ma to przecież znaczenia, bo zwiedzający nie przychodzi do muzeum z wiedzą na temat tego, jak dokładnie wyglądały garnki produkowane w fabryce „Emalia”. O tym, że naczynia nie są oryginalne może dowiedzieć się jedynie z informacji zamieszczonej w muzeum. Jednak naczynia użyte do skonstruowania instalacji nie muszą być replikami oryginałów, do których nawiązują, ponieważ nie odwołują się do niczego, co posiada swoją utrwaloną w zbiorowej wyobraźni reprezentację bądź co posiada swój dobrze znany pierwowzór. Z drugiej strony jednak instalacja jako całość – co bardzo trafnie identyfikuje autorka wypowiedzi – nawiązuje do obrazu bardzo silnie obecnego w zbiorowej wyobraźni. Poprzez nagromadzenie jednego określonego typu przedmiotów, w ich masie, za

⁴⁰¹ FS 3

przezroczystą taflą, instalacja odwołuje się do sposobu, w jaki w Państwowym Muzeum Auschwitz-Birkenau eksponowane są przedmioty pozostałe po ofiarach Zagłady. A zatem istotnym obiektem referencji jest nie tyle oryginalny garnek z Fabryki „Emalia”, ile ekspozycja w byłym obozie śmierci. Po mistrzowsku to doświadczenie wycieczki do obozu w Auschwitz opisał w swoim opowiadaniu *Wycieczka do muzeum* Tadeusz Różewicz⁴⁰². Ten obraz z Muzeum Auschwitz–Birkenau tkwi prawdopodobnie głęboko w pamięci niemal wszystkich, którzy kiedykolwiek tam byli, a – co niezwykle istotne – dotyczy to zdecydowanej większości Polaków, którzy ukończyli szkoły publiczne oraz Izraelczyków, którzy przyjeżdżają do Polski na wycieczki szlakiem Zagłady. Wizyta w Muzeum Auschwitz powraca w dalszej części cytowanej wcześniej wypowiedzi:

*(...) ja pamiętam wizytę w Muzeum w Oświęcimiu, kiedy byłam bardzo mała – jeszcze w szkole podstawowej, chyba ósma klasa z tego co pamiętam, więc miałam ile? Czternaście, piętnaście lat wtedy czy nawet trochę mniej. (...) I pamiętam też, że wtedy w klasie, kiedy wszyscy jeszcze byli totalnie niedojrzali, rechotali i śmiali się, (...) to było trudne i nie wyobrażam sobie żebym teraz, będąc dorosła, chciała wrócić do Oświęcimia, żeby jeszcze raz zobaczyć to muzeum, bo mam jakieś takie absolutnie traumatyczne wspomnienia czegoś ogromnego, smutnego, przerażającego i takiej wizyty, która wysysa jakąkolwiek nie wiem, energię (...) I już je przeżyłam, czuje, że to zrobiłam więc nie muszę tego robić jeszcze raz (...).*⁴⁰³

Problem siły oddziaływania wizyty w Auschwitz-Birkenau oraz trwałości jej wspomnienia nie stanowi przedmiotu zainteresowania tej pracy, więc nie podejmuję w tym miejscu tej kwestii⁴⁰⁴. To, na co chciałabym zwrócić uwagę przywołując te wypowiedzi to przede wszystkim fakt istnienia różnych możliwych desygnatów dla muzealnych rekonstrukcji. Niewątpliwie instalacja w Fabryce Schindlera jest przede wszystkim dziełem artystycznym. Jednocześnie podobnie jak w wypadku elementów scenografii, które składają się na silnie steatralizowane

⁴⁰² Opowiadanie znalazło się w zbiorze osiemnastu tekstów Różewicza pod tym właśnie tytułem, zob. T. Różewicz, *Wycieczka do muzeum*, Biuro Literackie, Wrocław 2010.

⁴⁰³ FS 3

⁴⁰⁴ Szerzej zagadnienie strategii ekspozycyjnych w muzeach w miejscach byłych obozów omawia publikacja *Obóz-muzeum. Trauma we współczesnym wystawiennictwie*, red. M. Fabiszak, M. Owsiański, Universitas, Kraków 2013.

ekspozycje, siła jej oddziaływania nie tkwi w tym, że operuje ona oryginałami lub wiernymi kopiami oryginałów. Siła muzealnych rekonstrukcji wydaje się tkwić w tym, że nie tyle odsy-
łają one do konkretnego desygnatu, ale raczej do pewnej konstelacji obrazów (medialnych,
filmowych, fotograficznych, literackich). O sile oddziaływania kanału w Muzeum Powstania
Warszawskiego nie decyduje to, czy stanowi on wystarczająco wierne odwzorowanie war-
szawskiego kanału (z czasów powstania warszawskiego, dodajmy). Po pierwsze, niewiele
osób kiedykolwiek miało okazję być w kanałach, po drugie – nikt w istocie nie oczekuje, że
będzie on, na przykład, brudny i mokry *tak jak prawdziwe kanały*. A jeśli ten kanał staje się
pretekstem dla ich wyjątkowego doświadczenia, to nie dlatego, że dali się nabrać, że jest
prawdziwy.

W wypadku tego rodzaju doświadczeń to nie autentyczność obiektów, nie rzetelność
faktów ani siła historii usłyszaną z pierwszej ręki stanowi o jego znaczeniu, ale autentyczno-
ść własnego przeżycia (zupełnie jak w wypadku doświadczeń turystycznych, które Selwyn
klasyfikuje jako przejawy autentyczności gorącej). Każdy z tych czynników może je wywołać
równie skutecznie i każde z tych przeżyć może mieć równie istotne znaczenie dla tych, którzy
ich doświadczają.

Jak powinno wyglądać muzeum historyczne?

Blisko jedna czwarta spośród wszystkich ankietowanych przyszła do muzeum po raz kolejny,
przy czym dla części z nich była to druga wizyta w muzeum, inni zaś powracali do muzeum
po raz trzeci lub czwarty. Badania jakościowe wskazują także wyraźnie, że respondenci po-
siadali dosyć sprecyzowane wyobrażenia na temat tego, jak powinna wyglądać atrakcyjna
przestrzeń muzealna (zestawienie „muzeum-tradycyjne” vs. „muzeum-nowoczesne”), a nie-
którzy także proponowali i sugerowali pewne rozwiązania, które w ich odczuciu mogłyby
konkretne przestrzenie ekspozycyjne uczynić bardziej atrakcyjnymi i efektywnymi w reali-
zowaniu założonych celów (pojmwanych najczęściej jako potencjalne skuteczne środowisko
edukacyjne). Dla wielu badanych wskazywanym wprost punktem odniesienia i wzorem było
Muzeum Powstania Warszawskiego.

Muzeum Powstania Warszawskiego: *jedyne takie muzeum*

Maria Kobielska, w cytowanym wcześniej tekście, datę otwarcia Muzeum Powstania Warszawskiego traktuje nie tylko jako cezurę w historii polskiego muzealnictwa, ale także dla całego procesu kształtowania (się) polskiej pamięci kulturowej po transformacji ustrojowej. *Próba krytycznego opisu stanu (i przemian) polskiej pamięci kulturowej po 1989 roku* – rozpoczyna swój tekst Kobielska – *prowadzi do konstatacji, że za kluczowy moment jej przekształceń należy uznać rok 2004 – z jednej strony jako moment, w którym do dyskursu publicznego na szerszą skalę przedostały się pojęcia polityki pamięci i polityki historycznej, z drugiej zaś ze względu na intensyfikację praktyk pamięciowych odnoszących się do powstania warszawskiego (...)*⁴⁰⁵. W rezultacie, twierdzi Kobielska, powstanie warszawskie stało się centralnym i wzorcotwórczym elementem „pola pamięci kulturowej”, korzystając z terminu Jeffrey'a K. Olicka⁴⁰⁶. Muzeum Powstania Warszawskiego w perspektywie zaproponowanej przez autorkę jest nie tylko centralną i hegemoniczną instytucją dla pamięciowego *boomu* związanego z powstaniem, ale także ważną instancją odpowiedzialną również organizacyjnie za wiele wydarzeń i inicjatyw, które go tworzą. Z punktu widzenia przedmiotu zainteresowania tej pracy jest także centralną instytucją dla *boomu* muzealnego, rozumianego nie tylko jako gwałtowny wzrost zainteresowania muzeami wśród szerokiej publiczności, ale także jako moment otwierający okres intensywnego rozwoju infrastruktury muzealnej w skali całego kraju. Z konieczności pozostawiam z boku problem roli Muzeum Powstania w procesie zmiany sposobu pozycjonowania powstania warszawskiego w polu polskiej pamięci kulturowej, choć wpływ ten jest nie do zakwestionowania, a samo zagadnienie – pasjonujące. W tym miejscu jednak interesować mnie będzie przede wszystkim rola MPW w procesie kształtowania standardów organizacyjnych, ekspozycyjnych i wizualnych polskich instytucji muzealnych (w tym zwłaszcza muzeów historycznych) poprzez wpływ, jaki wywarło ono na oczekiwania ich odbiorców. Niewątpliwie Muzeum Powstania Warszawskiego wywarło ogromny wpływ na cały sektor muzealny w Polsce, w tym również na kadry zarządzające, pracowników, projektantów i twórców muzeów oraz środowiska akademickie. Jednocześnie wpływ ten

⁴⁰⁵ M. Kobielska, tamże, s. 323.

⁴⁰⁶ Termin ten wyrasta z inspiracji dorobkiem Bourdieu, zob. J. K. Olick, *The Politics of Regret. On Collective Memory and Historical Responsibility*, New York–London, 2007.

– co będę się starała pokazać – jest niejako podwójny, ponieważ będąc jednym z najchętniej i najliczniej odwiedzanych muzeów w kraju, wykształciło oczekiwania publiczności, których wspomniani już twórcy i pracownicy kolejnych powstających w Polsce i modernizujących się muzeów nie mogą zignorować. Nie chcę przez to powiedzieć, że ciąży na nich obowiązek tworzenia muzeów na wzór Muzeum Powstania Warszawskiego, ale z całą pewnością świadomość tych oczekiwań zmusza ich do tego, by się wobec tego wzorca ustosunkować.

Zgromadzony materiał badawczy jednoznacznie wskazuje na to, że zdecydowana większość zwiedzających odwiedzających Fabrykę Schindlera, Muzeum Woli i Muzeum Armii Krajowej – nawet jeśli nie są oni częstymi bywalcami muzeów, a tym bardziej muzeów o profilu historycznym – odwiedziła w przeszłości Muzeum Powstania Warszawskiego przynajmniej raz. Zdecydowana większość uważa wspomnienia z tej wizyty za istotne (nawet ci, którzy – jako nieliczni pośród badanych – wyrażają się o nim krytycznie) i przywołuje je w rozmowie na temat historii w muzeach z własnej inicjatywy. Jednym z ważnych założeń procesu badawczego była decyzja o nieprzywoływaniu Muzeum Powstania w rozmowach ze zwiedzającymi z pozostałych muzeów dopóki sami zwiedzający nie odwołają się do tego przykładu lub związanych z nim wspomnień. W rezultacie w większości przeprowadzonych rozmów w pozostałych placówkach Muzeum Powstania Warszawskiego było przywoływane jako punkt odniesienia przez zwiedzających.

Wzmianki te występowały w kilku wariantach. Jeden z nich, korzystając z formuły pojawiającej się w wypowiedziach badanych, to *być jak Muzeum Powstania Warszawskiego*. Zaliczam do niego wszystkie te wypowiedzi, w których Muzeum Powstania Warszawskiego przywoływane jest w funkcji wzorca do naśladowania lub punktu odniesienia według którego mierzy się poziom satysfakcji z tego, jak zorganizowane jest dane muzeum, jak skonstruowana jest dana ekspozycja lub na ile satysfakcjonujące doświadczenie oferuje:

*Podobne do Muzeum Powstania Warszawskiego... No, no takie właśnie nowoczesne można powiedzieć, nie muzeum–obrazy na ścianie czy w gablotach, ale mające więcej, więcej możliwości.*⁴⁰⁷

Muzeum Powstania Warszawskiego było dla zwiedzających synonimem wysokich standardów, „bycia na poziomie”:

⁴⁰⁷ FS 2

Od strony wizualnej to jest bardzo ładnie, bardzo dobrze zrobione miejsce, no bo mam podobne porównania z Muzeum Powstania Warszawskiego, więc to jest na poziomie, jest doprecyzowane, są te różne i techniki i te, jak to się mówi, słowo mi wyleciało... przedmioty z przeszłości, no wyleciało mi teraz, nie mogę.⁴⁰⁸

Muzeum Powstania Warszawskiego jawi się zwiedzającym jako nowatorskie, oferujące klarowny rytm narracji, domknięte doświadczenie:

Super jest dla mnie, było, Muzeum Powstania Warszawskiego, bo rzeczywiście to jest takie nowatorskie muzeum.⁴⁰⁹

No jak wchodząc do Muzeum Powstania Warszawskiego, gdzie ma się wrażenie jakiejś takiej jednorodności, czyli że to ma jakąś swoją formę, gdzieś zaczyna, kiedyś się kończy, jest jakiś węzeł prowadzący między eksponatami (...).⁴¹⁰

Drugi najczęściej pojawiający się wariant eksponuje powszechne zadowolenie – nie tylko własne, ale także innych – z doświadczenia, jakie oferuje Muzeum Powstania Warszawskiego. Doświadczenie wizyty w muzeum jawi się jak doświadczenie powszechne, podzielane przez bardzo wiele osób – takie, o którym można porozmawiać zarówno prowadząc lekcję w szkole, jak i w sytuacjach towarzyskich:

Powiem pani tak, Muzeum Powstania Warszawskiego robi niesamowite wrażenie, bo byłam, nie tylko ja.⁴¹¹

Niesamowite wrażenie robi to muzeum, bo nawet jak ktoś ze mną nie był, to pytam się przy okazji jak omawiamy Powstanie Warszawskie. Zadaje im pytanie, czy ktoś z Was był w Muzeum Powstania Warszawskiego? No i zawsze tam jedna, dwie osoby, ktoś tam był w gimnazjum, no z różnych okazji, i pytam się o wrażenia, to oni wszyscy są zachwyceni.⁴¹²

⁴⁰⁸ FS 1

⁴⁰⁹ MPW 7

⁴¹⁰ MPW 6

⁴¹¹ MPW 1

⁴¹² MPW 1

Co nie mniej znaczące, choć rzadziej pojawiające się w wypowiedziach badanych, Muzeum Powstania Warszawskiego jest także powodem do dumy, czymś, czym można się pochwalić miejscem, które w związku z tym każdy powinien odwiedzić – niezależnie od sympatii politycznych i zapatrywać na problem samego powstania i jego historycznej oceny.

*(...) duma, że w końcu mamy tak świetne muzeum, bo to jest uważam jedno z najlepszych muzeów w Polsce no i duma też z tego, co oni zrobili wtedy.*⁴¹³

Jest także przez zwiedzających postrzegane jako miejsce, które każdy Polak powinien odwiedzić:

*Muzeum Powstania jako obowiązkowe no właściwie dla każdego Polaka bym powiedział, jeżeli ktoś ma takie czy inne zapatrywania polityczne to powinien być, niezależnie od tego jakie ma podejście do samej historii Powstania, czy jest przeciwnikiem czy zwolennikiem, to jest temat tak powszechny i warto sobie swoje zdanie wyrobić zwiedzając to muzeum i poznając tę historię, różne aspekty, trochę poczytać – może to zainteresuje. Szukać tam odpowiedzi na pytanie, czy było sensowne czy nie było sensowne, nie tylko na podstawie wypowiedzi, ale na podstawie jakichś eksponatów czy materiałów archiwalnych.*⁴¹⁴

Muzeum Powstania Warszawskiego jest więc nie tylko instytucją, która wyznaczyła standardy dla innych, ale także miejscem, które stanowi przedmiot powszechnego doświadczenia oraz pomnik dla wydarzenia, które – w ogromnej mierze dzięki wysiłkom tej instytucji – stało się centralnym elementem pola polskiej pamięci kulturowej po 1989 roku. Dla budowania tej wyjątkowej pozycji znacząca jest także autotematyczna działalność muzeum. Muzeum Powstania Warszawskiego, co podkreśla Maria Kobielska, przekształca samo siebie w miejsce pamięci drugiego stopnia – celebując własne działania i pamięć o nich. *MPW, metaforycznie rzecz ujmując* – czytamy u Kobielskiej – *formułuje wypowiedzi na swój własny temat, upamiętnia własną upamiętniającą działalność. Jest jednocześnie przestrzenią holdu i upamiętnienia, miejscem konstruowania pamięci, jak i miejscem pamięci drugiego stopnia* –

⁴¹³ MPW 5

⁴¹⁴ MPW 7

*upamiętniającym samo upamiętnienie*⁴¹⁵. Fakt, że w wypowiedziach zwiedzających pojawia się przekonanie o tym, że jest to muzeum, które powinien odwiedzić każdy Polak lub – jak w wypowiedzi przytoczonej wcześniej – że jest to rodzaj patriotycznego obowiązku, potwierdza także diagnozowaną przez Kobielską skuteczność polityki pamięci realizowanej przez muzeum. *MPW wykreowało obraz powstania nie tylko jako zdarzenia fundamentalnego dla polskości i fundującego dla patriotyzmu, ale i jako wyjątkowo atrakcyjnego fragmentu najnowszej historii*⁴¹⁶ Sloganem reklamowym Muzeum Powstania Warszawskiego było hasło „jedynym takim muzeum”. Nawet jeśli dziś nie jest już jedyne, to na pewno jako jedyne pozostaje pierwsze – a doświadczenie wizyty w nim wpływa na sposób, w jaki zwiedzający wyobrażają sobie nowoczesne i „dobrze przygotowane” muzeum historyczne.

O ile w wypadku Fabryki Schindlera i Muzeum Armii Krajowej, zwiedzający – traktując MPW jako wzorzec – podobieństwa traktowali jako zaletę i dowód na to, że dana ekspozycja spełnia omówione wyżej standardy, o tyle w wypadku wystawy „Reinefarth w Warszawie. Dowody zbrodni” zwiedzający próbowali na różne sposoby problematyzować i tłumaczyć niewątpliwe różnice w warstwie wizualnej pomiędzy wolską wystawą a Muzeum Powstania Warszawskiego, to ostatnie niezmiennie przywołując jako punkt odniesienia.

Reinefarth w Warszawie: czarno na białym

Strategie ekspozycyjne zastosowane przez twórców wolskiej ekspozycji wchodzą w dialog ze współczesnym kanonem tworzenia ekspozycji muzealnych poświęconych tematyce historycznej, dla których punktem odniesienia i źródłem inspiracji pozostają takie placówki jak Muzeum Holocaustu w Waszyngtonie czy Imperial War Museum w Londynie. Nie oznacza to jednak, że wolska ekspozycja nie dzieli z nimi pewnych cech. Przede wszystkim – podobnie jak w wypadku wspomnianych ekspozycji – strategia ekspozycyjna zastosowana w przez kuratorów z Muzeum Woli nie jest jednoznacznie podporządkowana prezentacji obiektu – możliwie jak najlepsze wyeksponowanie obiektu nie stanowi naczelnej zasady konstrukcyjnej. Co za tym idzie, silny nacisk położony zostaje na to, aby sama przestrzeń ekspozycyjna stanowiła

⁴¹⁵ M. Kobielska, tamże, s. 341.

⁴¹⁶ Tamże, s. 342.

integralny element proponowanej narracji. W tym sensie przestrzeń ekspozycyjna sama w sobie również stanowi eksponat, czy też, ujmując rzecz nieco inaczej: bogata w znaczenia przestrzeń ma za zadanie eksponować również samą siebie⁴¹⁷. Jej rolą jest generowanie określonego doświadczenia, które zostać ma zaktualizowane przez zwiedzających, którzy wkraczają w zasięg jej oddziaływania.

Niewielka przestrzeń wystawy (90 metrów kwadratowych) obejmuje jedno pomieszczenie ekspozycyjne znajdujące się na parterze budynku Muzeum oraz fragment klatki schodowej i korytarz w jego piwnicach. Zbudowana została – zarówno na poziomie komunikatu wizualnego, jak i w sposobie porządkowania prezentowanych treści – na kontrastach: białą salę dzieli na pół czarna linia, biegnąca przez środek pomieszczenia (na ścianach, podłodze i suficie). Po lewej stronie prezentowane są (w formie tekstów znajdujących się bezpośrednio na ścianach, a także projekcji) materiały i dokumenty relacjonujące zeznania strony niemieckiej, po prawej – zeznania i świadectwa strony polskiej (w tym także zdjęcia archiwalne). W znajdującym się w piwnicy korytarzu umieszczone zostały – na przeciwległych ścianach – fakty i daty składające się na powojenny życiorys Heinza Reinefartha oraz odpowiadające im fragmenty relacji prasowych i dokumentów stanowiących świadectwo przebiegu jego kariery.

Neutralność i przezroczystość zazwyczaj kojarzona z białym sześcianem sama w sobie tematyzowana jest w ramach tej ekspozycji i w relacji do zagadnienia, o którym opowiada. W tym sensie przestrzeń wystawy w Muzeum Woli także byłaby przestrzenią metaforyczną, która jednak bardziej niż do konkretnych, realnych przestrzeni odsyła do zespołu pojęć i idei bezpośrednio związanych z centralnym tematem ekspozycji: materiałem dowodowym pochodzącym z procesu sądowego, poprzez który wystawa poddaje refleksji samą mechanikę działania wymiaru sprawiedliwości w perspektywie systemów wartości, na których jest oparty. Szczególnie znaczący jest w tym kontekście wybór Hanny Arendt – zwłaszcza zaś fragmentów *Eichmanna w Jerozolimie* – na swoistą „patronkę” tej ekspozycji, co – jak sądzę – znajduje uzasadnienie nie tylko w prostej (choć niewątpliwie istotnej) bliskości podejmowanych

⁴¹⁷ Użyte przeze mnie sformułowanie nawiązuje do uwag Jamesa E. Younga na temat Muzeum Żydowskiego w Berlinie, który charakteryzując przestrzeń ekspozycyjną zaprojektowaną przez Daniela Libeskinda podkreśla, że budynek zdaje się nie pozwalać na pokazywanie czegokolwiek poza nim samym, co sprawia, zdaniem Younga, że grozi mu tym niebezpieczeństwo stania się swoją własną zawartością, J. E. Young, *Daniel Libeskind's Jewish Museum in Berlin: the uncanny arts of memorial architecture*, „Jewish Social Studies” nr 6:2000, s. 13, cyt. za: P. Basu, *The Labyrinthine Aesthetic in Museum Design*, [w:] *Exhibition Experiments*, red. Sh. Macdonald, P. Basu, Blackwell, Chichester 2007, s.63.

tematów, ale także na głębszym poziomie – we wskazaniu na wagę pytań, które w tej i innych swoich pracach podejmuje Arendt.

Większość badanych, opisując przestrzeń ekspozycyjną Muzeum Powstania Warszawskiego, Fabryki Schindlera, czy Muzeum Armii Krajowej, wskazywała na te cechy, które wiążą się z zastosowaną wcześniej metaforą „czarnego pudełka”, przy czym wyraźnie eksponowane jest znaczenie szaty kolorystycznej oraz półmrok lub to, co określali oni jako „klimatyczne oświetlenie”. Co ciekawe, zwiedzający charakteryzujący przestrzeń ekspozycji w Muzeum Woli zwracali uwagę na jej skromność i oszczędność, niewielką przestrzeń, dominację bieli skontrastowanej z pojedynczymi czarnymi elementami, oceniali ją jako aranżację oryginalną:

[J]ak przyszedłem, wydawało mi się, że to jest bardzo skromne, a spędziłem tam cztery godziny i się wcale nie nudziłem. I myślę, że trzy godziny z tym wykładem⁴¹⁸ to jest całkowite minimum, żeby tak poczytać dokładnie, wchłonąć te wywiady, te trzy godziny to nawet za mało, wystawa jest taka bardzo esencjonalna jak dla mnie. To jest taka bardzo bardzo esencjonalna, ja to każdy ten tekst, każdą mapkę, każdy wywiad starałem przynajmniej po części przeczytać i wchłonąć. I wie Pani, powiem szczerze, że zaskoczony byłem, że z tak małej formy tak dużo można wynieść.⁴¹⁹

Zaskoczyło mnie, że jest – dzisiaj muzea robi się duże, prawda? wielkogabarytowe, bym tak powiedział – natomiast to muzeum jest skromne w formie, skromne w multimediami, natomiast przekaz... tak jest skomponowana ta wystawa, że przekaz jest docierający, przynajmniej do mnie. Ja nie potrzebuję nic więcej, żeby odebrać to, co tam jest na wystawie. Natomiast na tle innych muzeów... dla młodzieży może lepiej gdyby było więcej wizualizacji, więcej rekwizytów, bo może ktoś sobie wtedy lepiej coś wyobrazi natomiast dla mnie nie musi być dużo...⁴²⁰

W wypowiedziach na temat ekspozycji w Muzeum Woli powracały też zestawienia z Muzeum Powstania Warszawskiego jako punktem odniesienia – co ciekawe, przede wszystkim w

⁴¹⁸ Autor wypowiedzi nawiązuje do oprowadzania kuratorskiego po wystawie.

⁴¹⁹ MW 3

⁴²⁰ MW 3

zakresie sposobu konstrukcji ekspozycji, a dopiero w drugiej kolejności gdy idzie o zasadniczy temat obu ekspozycji. Jakkolwiek większość badanych komentowała sposób aranżacji przestrzeni eksponując przede wszystkim rolę kontrastów, rzadko wiązali ten rodzaj wyboru kuratorskiego z samym tematem wystawy. Powszechnie natomiast komentując niewielką liczbę obiektów znajdujących się na wystawie, wiązali ten fakt z wydarzeniem samej „Rzezi” i podobnych jej wydarzeń, po których często nie pozostają ani wyraźne ślady, ani obiekty, które można by zachować w roli pamiątek.

Zwiedzający komentowali najważniejsze elementy wizualne wystawy – biel sali, dominujące w przestrzeni kontrasty – rzadko rozczytując wykorzystane tam kody wizualne. Wśród wypowiedzi zwiedzających Muzeum Woli pojawia się tylko jedna, w której odnajdujemy taką interpretację przestrzeni ekspozycji:

*Bo trzeba być...takim sprytnym i inteligentnym wyjątkowo i też bardzo wnikliwym podczas tej wystawy, żeby zrozumieć, że to są takie kontrasty naprzeciwko siebie poustawiane, żeby to zetknąć ze sobą (...)*⁴²¹

I dalej:

*(...) że po jednej stronie było zdjęcie Reinefartha i tego drugiego żołnierza w mundurze (...), a po drugiej stronie były zdjęcia ofiar, które były jakby wyświetlane. Oni mieli na siebie patrzeć. Na przykład tak. Albo jeszcze, jeszcze zeznania świadków tych ocalałych z Rzezi po jednej stronie, a po drugiej zeznania żołnierzy i też taka konfrontacja zeznań z jednej strony i z drugiej. (...) To było też takie uderzające.*⁴²²

Pozostali zwiedzający zwracali uwagę przede wszystkim na fakt, że sala jest biała i mocno doświetlona oraz że na ekspozycji dominują kontrasty. Nawet jeśli wprost wyrażali przekonanie, że z pewnością istnieje dla tego uzasadnienie – że nie jest to wybór przypadkowy – nie podejmowali podobnych do powyższej prób interpretacji konstrukcji wizualnej ekspozycji. Jeden z respondentów wyraźnie wskazał – jako zaskakujące i zwracające uwagę – użycie czarnego tekstu na białym tle, które przynależy muzeum sztuki, podczas gdy muzeum historyczne operuje zazwyczaj białym tekstem na czarnym tle, chociaż – jak dodał po chwili

⁴²¹ MW 5

⁴²² MW 5

namysłu – jest on prawdopodobnie mniej czytelny. Kontrasty wydawały się zwiedzającym czymś do rozkodowania na wystawie:

*No, i te białe ściany, na tym narysowana jakaś symbolika – widać, że jest w tym jakiś zamysł.*⁴²³

*[N]a pewno ten kontrast czerni–bieli jest taki rzucający się. Też kontrast, że tutaj młode prawniczki się wypowiadają, a z drugiej strony ta właśnie stara kobieta mówiąca o takiej tragedii, też taki kontrast jeszcze ona w czarno-białym, na jakimś starym materiale, starej kronice filmowej, która jest przerywana, a tam nowoczesne eleganckie kobiety. No tak, taka atmosfera kontrastu.*⁴²⁴

Kontrasty przykuwały uwagę wielu zwiedzających wystawę:

*Zupełnie, właściwie taki kontrast, taki początkowy, samo wejście na wystawę: kontrast kolorów, kontrast zderzenia tych postaci wyświetlanych, pokazywanych, tego prawa, (...) tej niedorzeczności.*⁴²⁵

Wielu jednocześnie – często odwołując się do przykładów innych ekspozycji o tematyce historycznej lub miejsc pamięci – sugerowało korekty przestrzeni, które w odczuciu zwiedzających uczyniłyby ją zarówno przyjemniejszą, jak i bardziej atrakcyjną dla zwiedzających. Niemal wszystkie sugestie dotyczyły zmiany szaty kolorystycznej (na ciemną) i / lub wyciemnienia sali, czy też wprowadzenia oświetlenia punktowego („gra światła”). Jedna z badanych sugerowała, że przyciemnienie światła na ekspozycji zdecydowanie sprzyjałoby wczuciu się w relacjonowany temat i kontemplacji:

*(...) jest to pomieszczenie duże i całe białe, i zdjęcia czarno–białe, można byłoby to jeszcze ewentualnie...tam szary kolor dodać, tak. Ale to tylko moje prywatne odczucie.*⁴²⁶

⁴²³ MW 6

⁴²⁴ MW 4

⁴²⁵ MW 1

⁴²⁶ MW 6

Zwiedzający wystawę, którzy sugerowali przyciemnienie lub wygaszenie światel, wydawali się poszukiwać przestrzeni oferującej bardziej refleksyjne, kontemplacyjne doświadczenie:

[g]dybym tam mogła zostać na chwilę sama – żeby to światło lekko przygasło, a były podświetlone tylko te tablice.⁴²⁷

(...) a jakbym mogła, tak jak mówię, na czymś usiąść. I muzyka, bo ona ich [innych zwiedzających - A.J.] zaintryguje, zaintryguje ten obraz inaczej oświetlony, bo gra światel robi niesamowite wrażenie, a nie trzeba zmieniać koloru ścian, niczego. Czy odpowiednie oświetlenie.⁴²⁸

Jedna ze zwiedzających przywołała jako kontekst swoją wizytę w Yad Vashem w Jerozolimie, zwłaszcza doświadczenia, które pochodzą zapewne z Pomnika Dzieci:

Nawet nie wiem czy powiem Pani, przez dwa tygodnie 6 lat temu byłam na szkoleniu w Izraelu i tam w tych różnych miejscach w Instytucie Yad Vashem robiło na mnie niesamowite wrażenie odpowiednia muzyka w środku. (...) Nic więcej, żadnych komentarzy niczego i taka dziwna muzyka, nie umiem jej określić i dopiero w środku pięknie oświetlone zdjęcia ale dalej półmrok, tylko zwracało się uwagę na zdjęcia.⁴²⁹

Dużo częściej niż w wypadku pozostałych analizowanych ekspozycji, zwiedzający wystawę w Muzeum Woli angażowali się w formułowanie szczegółowych rekomendacji dotyczących przestrzeni ekspozycyjnej:

Żeby nie tylko były te opisy na ścianach, bo one są takie dość chłodne, zimne, białe tło i tak dalej. I te ekrany telewizyjne – w moim odczuciu za dużo tej techniki jest. To jakieś takie wrażenie smutku robi. Nie wiem... ja bym trochę koloru dodał, trochę tego... To już ja bym musiał posiedzieć i pomyśleć. Ktoś nad tym pracował i tak dalej – czyli koncepcja jako koncepcja... bo ja nie odrzucam tych multimediiów – jak najdalej – no korzystajmy, mamy taką technikę, ale też wzbogacać.⁴³⁰

⁴²⁷ MW 1

⁴²⁸ MW 2

⁴²⁹ MW 5

⁴³⁰ MW 6

Wypowiedzi te wyraźnie świadczą o tym, że wśród zwiedzających powtarza się stały zestaw skojarzeń z przestrzenią ekspozycji o tematyce historycznej. Z pewnością duże znaczenie dla ich ukształtowania i rozpowszechnienia miało Muzeum Powstania Warszawskiego oraz kolejne, powstające po nim muzea operujące podobnymi strategiami. Jednocześnie – czego świadectwem jest wzmianka o Pomniku Dzieci z Yad Vashem – ten zestaw cech kształtują także realizacje pomnikowe i anty-pomnikowe, które często wykorzystują podobne środki i techniki oddziaływania, by stymulować emocjonalne zaangażowanie zwiedzających.

Język wizualny związany zarówno z ekspozycją o tematyce historycznej, jak i miejscami pamięci, przemawia raczej białym na czarnym, niż czarnym na białym, co odróżnia go od tego, którym mówią muzea sztuki współczesnej i co zapada w pamięć zwiedzających:

*(...) szata graficzna była tam odcienie szarości i trochę w czerwień wpadające. I tak do dzisiaj mi się tak kojarzy, że nie było białe tylko raczej takie kolory ciemniejsze.*⁴³¹

*(...) Muzeum Powstania Warszawskiego jest jednak takie bardziej ponure, jest tam ciemniej i tak bardziej ponuro. Wiadomo, to nie było radosne, a jednak muzeum w Krakowie jest jednak jaśniejsze, są też takie bardziej przygnębiające fragmenty wystawy, ale ogólnie jest jaśniej. No i z dziećmi – bo byłam z dwójką dzieci, z ośmioletnim i trzyletnim – tam mi bardziej odpowiadało. Jest takie przyjemniejsze, to znaczy tak wizualnie, no jaśniej jest może, nie wiem, jak to powiedzieć inaczej.*⁴³²

Współczesna ekspozycja o tematyce historycznej preferowana przez badanych operuje paletą barw złożoną przede wszystkim z brązów, szarości, beżów i sepii, stosuje czerwone akcenty. Materiały dobiera uważnie, preferując te surowe, jak beton, kamień i cegła:

*Właśnie takie nastawienie na taką surowość wewnątrz, gra światel, gdzieś podkład muzyczny i tak dalej, to jest taki zmasowany atak na wszystkie zmysły, a jako że jestem nauczycielem to patrzę też na to z takiej strony: jak odbiera to współczesne pokolenie, [patrzę na – A.J.] tych widzów tutaj i uważam, że to jest naprawdę dobry kierunek.*⁴³³

⁴³¹ MW 7

⁴³² FS 1

⁴³³ MPW 1

(...) to nie było takie oczywiste jak się przechodzi i fajnie, że to nie były takie białe ściany tylko tła, wchodząc jakby z jednego pomieszczenia do drugiego, wchodziłam w różne... aranżacje miejsc i też tak właśnie ja to odczuwałam, że tutaj był salon fryzjerski, tutaj było studio fotograficzne, za chwilę był mur getta w Podgórzu i to mi się właśnie podobało.⁴³⁴

Kolorystyka wystaw bywa bardziej surowa – zwłaszcza tam, gdzie mowa o Zagładzie i doświadczeniach granicznych (wówczas stosuje chłodne tonacje, najczęściej szarości lub meta-le) lub cieplejsza – tam gdzie wytwarzać ma tęsknotę za bezpowrotnie utraconą przeszłością (wówczas wytwarza efekt retro przy pomocy beżów i żółtawego światła). Umiejętnie operuje światłem, zdecydowanie przedkładając półmrok nad jasne, oświetlone dziennym światłem sale. Takie muzeum umiejętnie projektuje także sonosferę, która stanowi ważny element doświadczenia zwiedzających, odczuwaną przez nich „atmosferę”:

To, co według mnie się rzuca, to jest takie dopracowanie szczegółów, że nie tylko są te takie tablice czasowe... tablice tematyczne, ale też samo wnętrze, czasami podkład muzyczny, jakieś takie dźwięki. (...) w ogóle cała ta atmosfera, czy nawet ceglane ściany robi taką atmosferę tej wystawy.⁴³⁵

Tak skonstruowane ekspozycje mają za zadanie zadziałać jak wehikuł czasu: czarne pudełka mieszczą synkretyczne reprezentacje przeszłości wytwarzające wrażenie redukcji dystansu, który dzieli nas od minionych wydarzeń, a techniki angażujące wiele zmysłów generują efekt „czucia (się jak) tam i wtedy”.

Skąd się wzięła ciemność w muzeum?

Niektórzy twierdzą⁴³⁶, że to pojawienie się sztuki video przyniosło zaciemnione przestrzenie do muzeum. Ekspozowanie niektórych prac video wiązało się bowiem z koniecznością stwo-

⁴³⁴ FS 5

⁴³⁵ MPW 4

⁴³⁶ C. Dercon, *Still / a novel*, [w:] *Screen-based Art*, red. A.W. Balkema, H. Slager, Lier & Boog, Amsterdam, Atlanta 2000.

rzenia całkowicie lub częściowo wyciemnionej przestrzeni, często mieszczącej także niewielkie audytorium. Stwierdzenie, że noc w muzeach zapadła wraz z pojawieniem się video jest niewątpliwie prawdą w odniesieniu do muzeów sztuki – i to tych przede wszystkim, które dysponują przestrzeniami białych sześcianów⁴³⁷. Jednak eksperymenty ze światłem i ciemnością pojawiły się w muzeach znacznie wcześniej, czego dowodzi Michelle Henning, analizując eksperymenty ekspozycyjne z początku XX wieku⁴³⁸.

Eksperymenty rozpoczęły się gdy tylko zdano sobie sprawę z siły oddziaływania ekspozycji jako spektaklu. Jak zauważała cytowana już wcześniej Sophia Psarra, zwiedzający, który wkraczał do Natural History Museum w Londynie, miał doświadczać przestrzeni budynku jako spektaklu. W różnych instytucjach stosowano różne strategie, które miały za zadanie stymulować określone doświadczenie zwiedzającego. Chociaż ekspozycyjne operujące symulacją i spektaklem o jakich mowa w tej pracy upowszechniły się znacznie później, już na początku XX wieku w muzeach eksperymentowano ze środkami i technikami o teatralnym rodowodzie. Wyciemnianie sal muzealnych – na wzór sal teatralnych i kinowych – i przemyślane operowanie sztucznym światłem w celu generowania określonego doświadczenia odbiorców było jednym z nich. Michelle Henning zauważa, że zaciemnienie sal teatralnych i kinowych (choć w wypadku tych drugich zaciemnienie wymusza sama projekcja) w określony sposób reguluje nie tylko relacje pomiędzy poszczególnymi członkami widowni oraz pomiędzy odbiorcami i aktorami (w teatrze), ale także pozwala wpływać na koncentrację i ukierunkowanie uwagi. Henning w swoim artykule przekonuje, że eksperymenty ze sztucznym światłem oraz zaciemnianiem sal muzealnych, które wprowadzono już w latach 20. w wiedeńskich muzeach, miały swoje źródło w bezpośrednich inspiracjach teatrem⁴³⁹. Niezależnie od tego, czy było tak istotnie również w wypadku innych muzeów (może było to wynikiem upowszechniania się elektrycznego oświetlenia, które otwierało nowe możliwości i zachęcało do eksperymentów?), to właśnie na początek XX wieku przypadają pierwsze interesujące

⁴³⁷ B. O'Doherty, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, University of California Press, 1999

⁴³⁸ M. Henning, *Legibility and Affect: Museums as New Media*, [w:] *Exhibition Experiments*, red. S. Macdonald, P. Basu, Blackwell Publishing, Malden, Oxford, Carlton 2007, s. 25.

⁴³⁹ Wiedeński projektant scenografii teatralnych i wystaw Frederick Kiesel był kuratorem Międzynarodowej Wystawy Nowych Technik Teatralnych w 1924 podczas Festiwalu Muzyki i Teatru w Wiedniu, zob. Tamże, s. 29.

próby reżyserowania doświadczenia, jakie oferuje przestrzeń ekspozycyjna, poprzez wykorzystanie światła.

Analizując siłę oddziaływania ekspozycyjnych spektakli, Henning zwraca także uwagę na źródła tworzonych w muzeum reprezentacji. Przywołuje przykład dioram, które wrażenie realności i autentyczności wytwarzały nie tyle poprzez wierne odtwarzanie rzeczywistości przyrodniczej, ile dzięki zastosowaniu konwencji wykorzystywanych w romantycznym malarstwie, w połączeniu z powszechnymi kodami wizualnymi zaczerpniętymi z przedstawień filmowych i fotograficznych⁴⁴⁰. Aby pokazać w jaki sposób muzealne reprezentacje w wytwarzanych na ekspozycjach spektaklach wykorzystywały konwencje, kody wizualne i zasady działania innych mediów i właściwych im reprezentacji, Henning posługuje się terminem „remediacji”, odwołując się do prac teoretyków nowych mediów, Jay'a Davida Bolter i Richarda Grusina. Remediacją nazywają oni to, w jaki sposób jedno media wykorzystują właściwości innych mediów i – niepostrzeżenie – włączają je we własne działanie. Idea remediacji zakłada, że nowe media nie tyle zastępują „stare”, co wchłaniają je. Remediacja jest zjawiskiem, które obserwujemy często gdy mamy do czynienia ze środkami przekazu, które wydają się być transparentne w sposobie, w jaki przekierowują nas do innych przekazów i mediów⁴⁴¹. Jak zauważa Henning, remediacja – tak jak rozumieją ją Bolter i Grusin – jest mimeetycznym procesem, poprzez który media próbują zbliżyć się do „rzeczywistości”. Sama autorka wykorzystuje to pojęcie w swojej refleksji nad strategiami ekspozycyjnymi – zarówno tymi współczesnymi, jak i historycznymi (w tym zwłaszcza wczesno-dwudziestowiecznymi eksperymentami ekspozycyjnymi).

Henning nie tyle jednak podąża za rozważaniami Boltera i Grusina, ile zapożyczając od nich terminologię, stara się użyć jej na potrzeby własnej sprawy. Dystansując się od teoretycznego usytuowania obu autorów (Henning, komentując intelektualne sympatie obu teoretyków, przywołuje ich frazę *nie ma nic uprzedniego wobec aktu mediacji oraz nic poza mediacją*⁴⁴² jako bezpośredniego spadkobiercę *il n'y a pas de hors texte*), domaga się większej uwagi dla tego, co określa jako *afektywną siłę* mediów, ich zdolność do *produkcji uczuć*⁴⁴³.

⁴⁴⁰ Tamże, s. 27.

⁴⁴¹ J.D. Bolter, R. Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, MIT Press, Cambridge 2000, s. 45, 55.

⁴⁴² (...) *there is nothing prior to or outside the act of mediation*, zob. Tamże, s. 58.

⁴⁴³ M. Henning, dz.cyt. s. 28.

Stara się poprzez to pokazać, w jaki sposób muzeum – traktowane przez nią jako medium – używa starych i nowych mediów, by stwarzać przestrzeń afektywnego doświadczenia.

Nie zamierzam tutaj podążać za myślą Henning, która konsekwentnie stara się wpisać muzeum w perspektywę teorii nowych mediów. Dla przedmiotu tej pracy niewątpliwie interesujące są jednak jej spostrzeżenia na temat wytwarzania efektu realności w muzeum poprzez remediację oraz wykorzystanie mediów (i multimedii) w celu wzmocnienia dramatyzmu oraz afektywnej siły oddziaływania przestrzeni ekspozycyjnych. Koresponduje to z wcześniejszymi spostrzeżeniami dotyczącymi omawianych w tej pracy ekspozycji. Henning pokazuje również wczesno-dwudziestowieczny rodowód tego, co określamy dziś jako ekspozycje interaktywne, wskazując na znaczenie pierwszych eksperymentów z oddawaniem zwiedzającym pola do działania w przestrzeni wystawienniczej. Jak trafnie zauważa, choć interaktywność – co znalazło swoje odzwierciedlenie także w wypowiedziach badanych – postrzegana bywa jako gest przyznający sprawczość zwiedzającym w tradycyjnie autorytatywnej przestrzeni muzealnej, w istocie może być to sprawczość pozorna. Chociaż Henning analizuje interaktywność przede wszystkim w kontekście centrów nauki, jej rozważania mogą być użyteczne także dla analizy innych przestrzeni muzealnych. Za Andrew Barry'm zwraca ona uwagę, że o ile interaktywność może istotnie być gestem otwarcia na sprawczość zwiedzających, może być – na przykład w centrach nauki – także narzędziem do treningu i „produkcji” zaangażowanych, zainteresowanych i umiejących korzystać z technologii obywateli. Zdaniem Henning współczesne zastosowania interaktywności na ekspozycjach centrów nauki mogą nie tyle świadczyć o gotowości do redefinicji układu sił pomiędzy zwiedzającym a instytucją, co raczej stanowić zachętę i przygotowanie do akceptacji określonego zestawu relacji pomiędzy ciałem a maszyną.

Przenosząc te rozważania na grunt refleksji nad innymi typami muzeów, a muzeami historycznymi w szczególności, możemy dostrzec, że choć zastosowanie interaktywności na ekspozycji może spełniać inne cele, jest podobnie ambiwalentne. Podobnie jak pozorna swoboda w poruszaniu się po przestrzeni scenograficznych ekspozycji, które w istocie prowadzą nas ściśle określoną ścieżką, także możliwość i wachlarz interakcji jest ściśle przewidziany scenariuszem. Nawet jeśli ekspozycja oferuje nam możliwość manipulacji poszczególnymi jej elementami (zarówno tymi „analogowymi”, jak na przykład otwierające się szuflady, jak i

cyfrowymi), poczucie pozornej sprawczości z tym związane może w istocie utrwalać istniejące relacje władzy i podział ról, jednocześnie je maskując.

Chociaż niewątpliwie istnieją przykłady instytucji, w których poszerzanie obszaru sprawczości zwiedzających istotnie może mieć charakter emancypacyjny, w większości wypadków interaktywność stanowi przede wszystkim narzędzie zwiększenia zaangażowania poprzez włączenie jeszcze jednego zmysłu (dotyku), ukierunkowanie i koncentrację uwagi zwiedzających oraz wzmacnianie poczucia uczestnictwa. Ekspozycje, których celem jest wytworzenie poczucia realności i wrażenia kontaktu z (określoną) rzeczywistością, dzięki zaangażowaniu i uczestnictwu zwiedzających pomagają im „przenieść się w czasie”. Jednocześnie światy, do których podróżują zwiedzający dzięki tym wehikulom czasu to nie tyle określona historyczna przeszłość, co „przeszłość” będąca kolażem obrazów ze starych fotografii, czarno-białych filmów, historii słyszanych w dzieciństwie. Może wydawać się tak „prawdziwa”, właśnie dlatego, że jest tak „nieprawdziwa”.

VI. Doświadczenie

Sucha wiedza / żywe muzeum

Zwiedzający Muzeum Powstania Warszawskiego, Muzeum Armii Krajowej oraz Fabryki Schindlera podkreślają siłę oddziaływania tych ekspozycji – najczęściej w opozycji do tego, co traktują jako „suchą” wiedzę. Bardzo wyraźnie powraca tu spostrzeżenie Doroty Wolskiej, która zwracała uwagę, że w języku potocznym opozycją dla doświadczenia jest najczęściej wiedza: czy to teoretyczna, czy po prostu książkowa:

(...) wizyta to inaczej niż przeczytać suche książki, obejrzeć, tam można poczuć ten klimat, tę grozę, ten strach, ten ból, no i to w danym momencie jednak bardzo wpływa na psychikę człowieka.⁴⁴⁴

Dlatego też to właśnie tego rodzaju doświadczenie muzealne jawi się zwiedzającym jako preferowane narzędzie edukacji historycznej:

No w szkołach wiadomo, ten temat jest jakoś pomijany, tylko suche fakty i... a przecież nasza historia jest bardzo ważna i dlatego...też starszym trzeba przypominać, bo ludzie też zapominają, żyją, jak żyją (...). Ale przede wszystkim dzieci, to powinno być, od gimnazjów, szkoły podstawowej.⁴⁴⁵

[takie muzea – A.J] stanowią propozycję na opowiedzenie tej historii w sposób bardziej przyswajalny niż czyste fakty i daty, ale jest też mocno alternatywna. Bo to jest taki nietypowy sposób, bo powiedzmy jeśli taka wycieczka szkolna, przygotowywana, świadoma tych wszystkich procesów pójdzie tam, to przeżyje to właśnie w taki bardziej sposób emocjonalny, nie czysto informacyjny.⁴⁴⁶

⁴⁴⁴ FS 1

⁴⁴⁵ FS 1

⁴⁴⁶ MPW 1

W opozycji do „suchej”, „martwej” wiedzy książkowej, muzeum w wypowiedziach zwiedzających określane jest jako „żywe”, a doświadczenie, które oferuje pozwala przeżyć opowiadaną historię niemal jakby się było jej uczestnikiem:

*Żywe! Żywe, to jest takie inne muzeum.*⁴⁴⁷

*(...) treści znam, i ze szkoły i ze studiów, ale zawsze staram się wyszukać taką treść ekspozycji, która mi zaproponuje trochę nowe światło i spowoduje, że ja to przeżyję a nie tylko odtworzę.*⁴⁴⁸

To, co skojarzone ze szkołą, z podręcznikiem czy książką historyczną pojawia się w wypowiedziach zwiedzających głównie po stronie tego, co „suche”. Częste pojawianie się tego przymiotnika w wypowiedziach prawdopodobnie jest świadectwem swobodnych, potocznych wariacji wokół frazeologizmu „suche fakty”. W wypowiedziach badanych „suche” są nie tylko fakty, ale także wiedza i książki. Fakty bywają też „czyste”, co wbrew pozorom nie oznacza ich rzetelności, ale właśnie ten rodzaj niedoboru, który sytuuje je na przeciwnym biegunie w stosunku do pozytywnie waloryzowanego „przeżycia” czy doznania emocjonalnego. Tym, czego brakuje „suchej wiedzy”, „suchym książkom” i „czystym faktom”, jest zdolność do uruchamiania i katalizowania afektu. Wśród zwiedzających powszechne jest przekonanie nie tylko o tym, że muzeum (operujące określonym typem strategii ekspozycyjnej) znacznie skuteczniej niż jakiegokolwiek inne medium jest w stanie wywołać efekt afektu, ale także – co być może jeszcze bardziej interesujące – że to znacznie podnosi jego efektywność jako placówki edukacyjnej. W zdecydowanej większości wypowiedzi jednoznacznie pozytywna waloryzacja doświadczenia, jakie oferują wspomniane placówki, nie wynika więc z tego, że zaspokajają one jakiś powszechny „głód przeżycia”, ale łączy się z przekonaniem o edukacyjnej i budującej sile tego przeżycia. I nie chodzi tu, co warto podkreślić, jedynie o skuteczność muzeum w przekazaniu wiedzy na pewien konkretny temat, ale o edukację pojętą znacznie szerzej i sytuującą się znacznie bliżej tego, co wydaje się być echem relacjonowanej w pierwszej części tej pracy idei *Bildung*. Na marginesie tych rozważań postawić można by również pytanie o to, czy wiara w edukacyjną i budującą moc doświadczenia jest istotnie tak duża (i na czym się

⁴⁴⁷ AK 5

⁴⁴⁸ MPW 1

opiera), a na ile przekonanie o edukacyjnej skuteczności działa jako uzasadnienie dla „głodu przeżycia”. Chociaż trudno byłoby udzielić na to pytanie jednoznacznej odpowiedzi na podstawie analizowanego tu materiału, powrócę do tej kwestii w rozdziale dotyczącym edukacji i wychowania w wartościach.

Oni tam, wtedy / Ja tu, teraz

Kevin Walsh, analizując rozwój strategii ekspozycyjnych skoncentrowanych na generowaniu „doświadczeń” przy wykorzystaniu teatralizacji i spektaklu, wyraża zaniepokojenie i wątpliwości co do ich edukacyjnego potencjału. Uważa, że tego rodzaju „historyczne atrakcje” stanowią rodzaj symulakrum zbudowanego z nieprzystających do siebie elementów o różnym znaczeniu i pochodzeniu. *Pod wieloma względami – zauważa Walsh – reprezentują one formę historycznego bricolage’u, kocioł historycznych wspomnień. Tak wiele miejsc i tak wiele czasów reprezentowanych w sztucznie zaaranżowanym miejscu może w istocie wywoływać raczej rodzaj historycznej amnezji, niż służyć pożądanemu celowi podtrzymywania ducha przeszłości, czy tradycji*⁴⁴⁹. Ostrze krytyki Walsh’a wymierzone jest przede wszystkim w parki tematyczne, czy miejsca takie jak Kolonialny Williamsburg, gdzie jego zdaniem nie tyle reprezentowany jest pewien wycinek przeszłości, co przeszłość fantazmatyczna, poddana estetyzacji. Ważnym punktem odniesienia są dla niego jednak dwa wydarzenia zorganizowane przez Imperial War Museum, o których była już mowa wcześniej. *Blitz Experience* (otwarte w 1989 roku) i *Trench Experience* (1990) to polisensoryczne przedsięwzięcia⁴⁵⁰, które miały dać zwiedzającym poczucie, że przenoszą się w realia pierwszej i drugiej wojny światowej poprzez symulację doświadczenia bombardowania oraz doświadczenia pobytu w okopach. Istotą tego rodzaju przedsięwzięcia jest stworzenie iluzorycznej możliwości wkroczenia w „inny”, miniony świat – i tym samym pozorne znalezienie się w sytuacji takiej jak *oni, wtedy* – przy jednoczesnej możliwości zupełnie bezpiecznego powrotu do *ja/my tutaj*.

Zabiegi tego rodzaju zalicza Walsh do praktyk symulowania przeszłości. Walsh posługuje się baudrillardowską definicją, zgodnie z którą symulacja zakłada podstawienie w miej-

⁴⁴⁹ Tamże, 96.

⁴⁵⁰ Oddziaływały na zmysł wzroku, słuchu oraz węchu.

sce rzeczywistości pewnej iluzji, nie będącej *złudzeniem twórczym, które było właściwością obrazu (a także znaku, pojęcia, itp.)*⁴⁵¹, ale iluzją hologramową, która zajmuje miejsce rzeczywistości. *Tak oto – pisze Walsh – dialektyka rzeczywistości i fantazji jest zagrożona przez postmodernistyczną reprezentację; w postmodernistycznej przeszłości wszystko jest możliwe, a fantazja jest potencjalnie tak samo realna jak historia*⁴⁵².

Krytyczne stanowisko Walsha równoważą głosy, które twierdzą, że tego rodzaju doświadczenie sprzyja identyfikacji z bohaterami reprezentowanych wydarzeń, dzięki czemu możliwe staje się nie tylko emocjonalne zaangażowanie, ale też refleksja wypływająca z próby porzucenia własnej perspektywy na rzecz próby przyjęcia – chociażby chwilowo – punktu widzenia „przeszłego innego”. W relacjach zwiedzających niezwykle często znajdujemy świadectwa takich prób postawienia się w sytuacji uczestników prezentowanych wydarzeń czy też wyobrażenia sobie siebie w sytuacjach, które reprezentowane są w muzeum. Jednocześnie wiele spośród tych wypowiedzi przesyconych jest nostalgią (za czasem prawdziwych bohaterów i heroicznych zrywów, które zawsze są już za nami) oraz zdradzają wysoce zmitologizowaną wizję przeszłości, w którą w swojej wyobraźni – i za sprawą wizyty w muzeum – przenoszą się zwiedzający.

Zwiedzający pod wpływem doświadczenia muzealnego próbują przymierzać siebie do tamtych wydarzeń i doświadczeń, jak gdyby badali potencjalne (i wyobrażone) granice własnej wytrzymałości, zdolności (na przykład do poświęceń), trwałości własnych przekonań oraz siły wyznawanych wartości:

*(...) podziw dla tych ludzi za odwagę, też takie zastanawianie się czy sama w tej sytuacji byłabym w stanie się odważyć na coś takiego, jak bym się zachowała.*⁴⁵³

*(...) mnie się [syn] też parę razy pytał, (...) nie mógł uwierzyć, że tam na cały dzień był tylko kubek kawy i miska zupy. Właśnie pytał o to, jak to było i jak to jest możliwe.*⁴⁵⁴

Jednocześnie starają się przy pomocy wyobraźni od środka spenetrować punkt widzenia

⁴⁵¹ J. Baudrillard, *Spisek sztuki*, Warszawa 2006, s. 42.

⁴⁵² K. Walsh, dz.cyt.

⁴⁵³ AK 8

⁴⁵⁴ FS 1

uczestników przeszłych wydarzeń, których obraz odmalowuje przed nimi muzeum:

Zawsze stawiam się w sytuacji, co ja bym zrobiła w tamtym czasie, no jestem osobą dorosłą i myślę, że byłby to ogromny dramat, strata bliskiej osoby, zawsze sobie wyobrażam taką małą istotkę, która straciła wszystkich najbliższych, jakie jest jej dalszy los, wyobrażam to sobie.⁴⁵⁵

Próbowałem się wtedy zastanawiać nad tym, że to dziecko [które – A.J.] napisało ten list było poddane takim makabrycznym doświadczeniom – no bo widziało różne rzeczy, które niekoniecznie temu dziecku objawiały się jako makabryczne, bo to dziecko nie ma punktu odniesienia.⁴⁵⁶

Z drugiej strony, próby utożsamienia się z uczestnikami przeszłych wydarzeń często prowadzi do pełnej nostalgii konstatacji, że ich wielkość boleśnie eksponuje naszą małość. Tak jakby przysłowiowe wejście w cudze buty prowadziło do uświadomienia sobie, że jeśli te buty są na nas za duże, to dlatego, że są butami olbrzymów:

(...) dotarło do mnie, że jestem mniej więcej w tym samym wieku. Że też jestem takim Kolumbem, który nie z bronią w rękę, ale powiedzmy słowem musi walczyć o wolność. I z tego względu czuję się odpowiedzialny nie tylko za walkę słowem o tę wolność, ale także o to, by pilnować – po części choćby pilnować – aby byli tacy, dla których ta historia nie będzie tylko kolejnym nudnym przedmiotem szkolnym, który trzeba odbębnić, zaliczyć na dwa, ale także coś z tego wynieść i czegoś się nauczyć.⁴⁵⁷

[D]oceniam poświęcenie tych ludzi i ciężko stwierdzić czy teraz bylibyśmy w stanie do czegoś takiego jak ci ludzie wtedy; raczej myślę, że młodzież nie zebrałaby się wtedy jak ci ludzie i to jest trochę przygnębiające, że nie jesteśmy tacy jak oni, że nie potrafilibyśmy tak walczyć o swoje miasto, o swoje państwo.⁴⁵⁸

⁴⁵⁵ AK 1

⁴⁵⁶ FS 7

⁴⁵⁷ MPW 4

⁴⁵⁸ MPW 7

Chociaż od II wojny dzieli nas długość życia jednego pokolenia, ta przeszłość może wydawać się mitycznym złotym wiekiem słuszných postaw, wielkich wartości, heroicznych czynów i niedoścignionych standardów moralnych. Wobec tak wysoko postawionej poprzeczki jedni badani poszukiwali przyczyn współczesnego kryzysu (na przykład: tamte pokolenia otrzymały inne wychowanie, którego tym dzisiejszym brakuje), inni poprzestają na tęsknocie za dawną wielkością:

[odbiorca – A.J.] *cofnie się w czasie i w przestrzeni i pomyśli. Jak przychodzi taki dziesięciolecie to niech on ma możliwość wyobrażenia sobie, że ci dziesięciolatek biegali tam w czasie powstania, również w czasie wojny, nieraz przywozili broń, (...) no przecież to była niesamowita odwaga, czy ci młodzi ludzie, którzy robili koktajle Mołotowa, to nie byli zaprzysiężeni ludzie, ale oni wiedzieli, (...) bo tak wychowywano to pokolenie⁴⁵⁹*

Zmitologizowany obraz przeszłości jako czasów bohaterstwa i chwały, które bezpowrotnie odeszły bez wątplenia wiele zawdzięcza temu, że historię piszą zwycięzcy – także ci moralni. Historia moralnego zwycięstwa ma swoje przemilczane i wykluczone obszary, które tworzą jej – znacznie mroczniejszy – rewers. Tropienie przemilczeń i wykluczeń w muzealnych narracjach nie jest jednak zadaniem tej pracy⁴⁶⁰ i wymagałoby zdecydowanie bardziej szczegółowej, niż tu zamieszczona, analizy poszczególnych elementów dyskursu muzealnego i jego retoryki. Warto jednak zwrócić uwagę na tę kwestię, zwłaszcza w kontekście omawianej dalej roli muzeum w kształtowaniu (określonego typu) postaw.

Siła afektywnego oddziaływania ekspozycji muzealnej może być różna i uzależniona jest od wielu czynników – zarówno tych związanych z fizycznym otoczeniem i społecznym kontekstem konkretnego doświadczenia, jak i tych osobistych. Różna jest podatność i odporność zwiedzających na angażujące ich emocje środki wykorzystane na ekspozycji. Siła empatycznego zaangażowania w opowiadaną historię może prowadzić także do potrzeby zbudowania – czasem tylko chwilowego – dystansu, bezpiecznego oddzielenia się od historii:

⁴⁵⁹ AK 1

⁴⁶⁰ W swoim tekście poświęconym Muzeum Powstania Warszawskiego dotyka tej kwestii Maria Kobielska, zob. M. Kobielska, *Muzeum Powstania Warszawskiego: polityka pamięci i powstańcze afekty*, [w:] *Pamięci i afekty...*, s. 323–344. W znacznie szerszym – bo pozamuzealnym – kontekście pisze o tym, analizując przestrzeń Warszawy, Elżbieta Janicka, zob. E. Janicka, *Festung Warschau*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2011.

*Utożsamiałam się z tymi młodymi ludźmi (...). Do momentu kiedy urodziłam pierwsze dziecko, kiedy sobie uświadomiłam, że mogłoby to spotkać mnie lub zwłaszcza moje dziecko, musiałam odłożyć na naprawdę wiele lat, i II wojnę i Powstanie Warszawskie. (...) teraz w tej chwili znowu wracam do tego – jak gdyby dojrzałam znowu, żeby wrócić jako dojrzała osoba do tego.*⁴⁶¹

Siła afektu

Przywoływany przez Ankersmita Johan Huizinga, swoje doznanie historyczne przeżył, co ciekawe, na wystawie. Miało to miejsce w Brugii latem 1902 roku, kiedy autor *Jesieni średniowiecza* oglądał malarstwo flamandzkie. Pod wpływem obrazów flamandzkich mistrzów Huizinga doświadczył tego, co sam później opisał jako rodzaj kontaktu z przeszłością, który nie jest ani projekcją, ani obrazem, ani myślą – czymś, co sam autor opisuje odwołując się do słuchu raczej, niż innych zmysłów. (...) *jakaś Ahnung jakiejś „przecucie”, zarówno dróg, domów i pól, dźwięków i barw, jak działających i oddziałujących na nas ludzi* – jak pisze Huizinga w cytowanym wcześniej fragmencie.

Chociaż sam holenderski autor podkreśla, że w tym, co próbuje opisać, nie chodzi o doświadczenie estetyczne, dużo łatwiej zapewne byłoby nam przyjąć, że owo zagadkowe doznanie historyczne jest czymś bliskim poruszeniu jakie odczuć można *przed obrazem*⁴⁶². Niewątpliwie to dzieła flamandzkiego malarstwa stały się katalizatorem opisywanego przez Huizingę doświadczenia, jednak – i być może na tym właśnie polega różnica – wydaje się, że nie chodzi o żaden konkretny spośród nich, ale raczej o obcowanie z nimi zgromadzonymi w pewnej przestrzeni, w sposób, który uruchamia emocje i wyobraźnię. W tekście *Afekt jako siła kulturowa* Mieke Bal proponuje takie spojrzenie na sztukę, które w centrum zainteresowania umieszcza afekt⁴⁶³. Afektywna analiza, tłumaczy Bal, nie koncentruje się na obrazie i problemach reprezentacji ani na jego własnościach estetycznych i formalnych, ale na sposobie

⁴⁶¹ MW 1

⁴⁶² Tego rodzaju doświadczenia dotyczy – obok wielu innych – m.in. praca Didi–Hubermana *Przed obrazem*, do której odwołuje się aluzja w tekście.

⁴⁶³ M. Bal, *Afekt jako siła kulturowa*, [w:] *Historie afektywne i polityki pamięci*, red. A. Wichrowska, A. Szczepan-Wojnarska, R. Sendyka, R. Nycz, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2015, s. 33-46.

w jaki przedstawienie oddziałuje na widza, angażuje go emocjonalnie. Przedmiot analizy stanowi więc ów spektakl oraz to, co czyni on z ludźmi, którzy na niego patrzą. Jak podkreśla Bal, odwołanie się do kategorii afektu umożliwia przyjrzenie się nie tylko sprawczości pewnych przedmiotów (w jej wypadku – dzieła sztuki), ale także rozmaitym efektom ich oddziaływania na odbiorcę: od seksualnego podniecenia, przez polityczną manipulację i etyczne zbudowanie, aż po doznanie religijne.

Co interesujące, wraz z uruchomieniem kategorii afektu w zaskakujący sposób odżywają intuicje pierwszych badaczy doświadczenia zwiedzającego, którzy próbowali uchwycić to, co określali jako „attracting power” – siłę oddziaływania ekspozycji i poszczególnych eksponatów⁴⁶⁴. Trudno odmówić słuszności zarówno tym intuicjom, jak niektórym spostrzeżeniom i wnioskom, jakie sformułowali oni już na początku XX wieku⁴⁶⁵. O użyteczności analitycznej i poznawczej kategorii afektu napisano wiele także w Polsce, rozważając losy humanistyki po zwrocie afektywnym⁴⁶⁶. I chociaż – jak podkreśla Bal – samo pojęcie nie jest przecież nowe, powróciło do łask jako kategoria pomocna w opisie oddziaływania różnych zjawisk, przedstawiń i obiektów, niezależnie od ich uwarunkowań formalnych, tym samym stając się użyteczną w procesie analizy dzieł literackich, filmowych, sztuki wideo, muzyki czy strategii ekspozycyjnych⁴⁶⁷. Definiując afekt, Bal próbuje jednocześnie uniknąć konieczności sięgania do psychologii oraz określonych sposobów definiowania percepcji (jako somatyczne przetwarzanie rzeczywistości, z jaką konfrontuje się ludzkie oko lub jako procesu interpretatywnego konstruowania obrazu na bazie widzialnych elementów). Zamiast tego Bal sięga do Gillesa Deleuze'a. Z Deleuze'a (interpretującego Spinozę) czerpie także Brian Massumi⁴⁶⁸, do którego odwołuje cytowana wcześniej Michelle Henning, postulująca zwrócenie uwagi na afekt w kontekście przestrzeni muzealnych. Ponieważ w tym rozdziale mowa będzie zarówno o tym, co pojawiało się już wcześniej jako afektywna siła oddziaływania ekspozycji,

⁴⁶⁴ Na ten temat zob. S. Bitgood, *Social Design in Museums. The Psychology of Visitor Studies*, MuseumsEtc, Edinburgh 2011.

⁴⁶⁵ Z prac Meltona, Robinsona oraz wielu innych obszernie czerpie Stephen Bitgood, dz. cyt.

⁴⁶⁶ Zob. np. *Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*, red. R. Nycz, A. Łebkowska, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 2015 oraz *Pamięć i afekty*, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 2014.

⁴⁶⁷ M. Bal, dz.cyt., s. 37.

⁴⁶⁸ B. Massumi, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, Duke University Press, Durham 2002.

jak i o emocjach oraz emocjonalnym zaangażowaniu zwiedzających, spróbuję uporządkować i doprecyzować sposób, w jaki posługiwać się będę tymi pojęciami.

Michał Paweł Markowski zwraca uwagę na kłopot z precyzyjnym zdefiniowaniem emocji i afektu. Wylicza trzy powody, dla których sytuacja ta wciąż nastęrcza trudności: *[p]ierwszy to rozległość pola badania: ludzkie doświadczenie nasycone jest tak różnymi doświadczeniami afektywnymi, że trudno jest wypracować klarowny model ich opisu, obejmujący wszystkie zjawiska. Drugi to brak zgody co do statusu i funkcji emocji w zachowaniu ludzkiego organizmu. Trzeci wreszcie to wielość metod używanych do wyjaśniania tej roli (słowniki odróżniają zwykle perspektywę filozoficzną od psychologicznej i neurokognitywistycznej)⁴⁶⁹. Próbując uporządkować rozmaite propozycje ujmowania emocji na gruncie różnych tradycji badawczych i intelektualnych, Markowski proponuje, by posługiwać się kategorią „kondycji afektywnej”, która określa *podmiotowe zaangażowanie w świat*⁴⁷⁰. Obejmuje *wszystkie niewolicjonalne i nieintelektualne reakcje na to, co wydarza się w świecie; emocje, odczucia, uczucia, nastroje, namiętności i pragnienia*⁴⁷¹. Następnie Markowski proponuje poprowadzenie linii demarkacyjnych pomiędzy poszczególnymi pojęciami, zastrzegając jednocześnie, są one płynne i nieostre – podobnie jak granice między kondycją afektywną a nieafektywną. Ponieważ nie wszystkie elementy tworzące kondycję afektywną są interesujące z punktu widzenia tej analizy, skoncentruję się na relacjonowanych przez Markowskiego różnicach emocji, odczuć, uczuć i nastrojów. *Od nastrojów (np. melancholia) emocje różnią się tym, że mają swój przedmiot (dlatego badacze mówią o intencjonalności emocji: boję się „o kogoś”, kocham „kogoś”, dziwię się „czemuś”). Od uczuć (np. miłość, nienawiść) (...) emocje różnią się większą bezpośredniością (miłość czy nienawiść nie są bezpośrednią reakcją na bodziec...)*⁴⁷². Wreszcie od odczuć emocje różnią się tym, że odczucia są ściśle związane z reakcjami cielesnymi.*

Afekt określa więc wszystko to, co nie zostało jeszcze opracowane przez świadomość, w związku z czym nie zostało jeszcze nazwane i zaklasyfikowane jako emocja, uczucie, czy

⁴⁶⁹ M.P. Markowski, *Emocje. Hasło encyklopedyczne w trzech częściach i dwudziestu trzech rozdziałach (nie licząc motta)*, [w:] *Pamięć i afekty...*, s. 346.

⁴⁷⁰ A. C. Solomon, *Thinking About Feeling. Contemporary Philosophers on Emotions*, Oxford 2004, cyt za: M.P. Markowski, tamże.

⁴⁷¹ Tamże.

⁴⁷² Tamże, s. 351.

nastrój. Massumi definiuje afekt jako to, co je poprzedza. Roma Sendyka zwraca uwagę⁴⁷³, że w tym zakresie teoria afektów Massumiego zbieżna jest z klasycznym ujęciem Silvana Tomkinsa, autora czterotomowej pracy *Affect Imagery Consciousness*⁴⁷⁴. Choć istnieją także inne modele (np. Carrolla Izarda, który wyróżnia dziewięć głównych emocji⁴⁷⁵), Tomkins wyróżnia siedem emocji podstawowych: zainteresowanie i radość (emocje pozytywne) oraz smutek, wstręt, złość, wstyd, strach (negatywne), a także zdziwienie, jako emocję o nacechowaniu pośrednim⁴⁷⁶.

Konsekwentnie będę więc posługiwać się przymiotnikiem *afektywny* na określenie sposobu oddziaływania ekspozycji (tworzących je scenografii, a także wykorzystanych w ich konstrukcji technik, środków i mediów), który zmierza do stymulowania doświadczenia zwiedzających poprzez odwoływanie się do ich kondycji afektywnej. Analizując wypowiedzi zwiedzających, skoncentruję się na tym, w jaki sposób oni sami nazwali i zaklasyfikowali elementy tego doświadczenia. Będę posługiwać się modelem Selwynowskiego (gdy chodzi o emocje) oraz przytoczonego wcześniej rozróżnienia Markowskiego (gdy chodzi o odczucia, uczucia czy nastroje).

Afektywna siła oddziaływania ekspozycji muzealnych umożliwiających „zbliżenie się do przeszłości”, czy „dotknięcie historii” wybrzmiewa na różne sposoby w relacjach zwiedzających. Najsilniej obecna jest w wypowiedziach tych, którzy odwiedzili Muzeum Powstania Warszawskiego, Fabrykę Schindlera, czy Muzeum Armii Krajowej, nieco słabiej (co niemniej istotne z punktu widzenia postawionego tu pytania badawczego) w wypadku zwiedzających Muzeum Woli. Warto w tym miejscu zaznaczyć, że w kontekście Muzeum Powstania Warszawskiego kategorię afektu do analizy technik oddziaływania na zwiedzającego zastosowała też cytowana wcześniej Maria Kobielska. Jakkolwiek badani wskazywali na różne źródła tego doświadczenia – kontakt z obiektem, z dokumentem, z osobą-świadkiem, a także możliwość powiązania historii z własną biografią – możliwość zredukowania dystansu, jaki dzieli ich od

⁴⁷³ R. Sendyka, *Miejsca, które straszą (afekty i nie-miejsca pamięci)*, [w:] *Pamięć i afekty...*, s. 289.

⁴⁷⁴ Dwa pierwsze tomy zostały wydane w Londynie w 1962 i 1963 (Tavistock, London), a dwa kolejne w 1991 i 1992 (Springer, New York).

⁴⁷⁵ Izard był jednym z twórców *Differential Emotions Theory* (DET) oraz *Maximally Discriminative Affect Coding System*.

⁴⁷⁶ *Exploring Affect: The Selected Writings of Silvan S. Tompkins*. (Cambridge; Cambridge University Press, 1995). Por. też, Teresa Brennan, *The Transforming Affect*, Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 2004.

przeszłości i wrażenie „wczucia się” we wszystkich relacjach stanowiły wątek centralny, który bezpośrednio wiązał się z zaangażowaniem zwiedzających w prezentowaną opowieść.

W procesie zbierania materiału badawczego, zarówno w kwestionariuszu ankiety, jak i w rozmowach ze zwiedzającymi pojawiały się pytania o odczucia i emocje towarzyszące wizycie w muzeum. W były to (także w ankiecie) pytania otwarte, pozostawiające zwiedzającym możliwość nazwania tego, co czuli podczas pobytu w muzeum. Najistotniejsze różnice jeśli chodzi o powtarzający się repertuar odczuć i emocji pojawiły się pomiędzy Fabryką Schindlera, Muzeum Armii Krajowej i Muzeum Powstania Warszawskiego a Muzeum Woli, dlatego też po wstępnym omówieniu wszystkich danych poświęcę osobne miejsce na analizę tych różnic.

Jedna trzecia spośród wszystkich ankietowanych pominęła pytanie o emocje (pozostawiając puste miejsce)⁴⁷⁷. Pytanie to zostało pominięte także przez te osoby, które w pozostałych (zamkniętych) pytaniach wysoko oceniły swój poziom satysfakcji z wizyty w muzeum i określiły ją jako istotną dla siebie lub zadeklarowały, że chętnie polecą ją komuś innemu. Oczywiście może to mieć związek z koniecznością włożenia większego wysiłku w sformułowanie odpowiedzi na pytanie otwarte. Trudno formułować jakiegokolwiek dalej idące wnioski dotyczące przyczyn pominięcia tego pytania (poza pragmatycznymi), jednak nie ulega wątpliwości, że pytanie to wymagało także wysiłku związanego z – chociażby powierzchowną – analizą i nazwaniem własnych odczuć i emocji.

Obok krótkich, lakonicznych odpowiedzi wskazujących najczęściej na jedną emocję / odczucie / nastrój, pojawiały się też bardziej rozbudowane odpowiedzi, jak na przykład (zachowuję oryginalną pisownię):

bardzo silne [emocje – A.J.], smutek, chęć zrozumienia;

bardzo skrajne od strachu do dumy z Polaków;

lęk przed śmiercią, poczucie zagrożenia, zrozumienie dla emocji odczuwanych przez osoby które doświadczyły wojny;

niewygodne doświadczenie, strach, że może się powtórzyć;

po wizycie w muzeum jeszcze bardziej nienawidzę tych czerwonych skurwysynów i szkopów;

pozytywne, [wizyta – A.J.] utwierdziła [mnie – A.J.]w przekonaniu o sile Polaków.

⁴⁷⁷ Na 342 wypełnione kwestionariusze, pytanie to pominięte zostało w 124 przypadkach.

Pośród odpowiedzi zamieszczonych w ankietach pojawiały się odpowiedzi wskazujące na to, że emocje związane z wizytą są „pozytywne” lub „silne”/„mocne”. Wśród odpowiedzi bardziej precyzyjnych zdecydowanie najczęściej powtarzały się (podaję wartości procentowe w odniesieniu do liczby kwestionariuszy zawierających odpowiedź na to pytanie):

- smutek – blisko 20%
- zainteresowanie (ciekawość) – 13 %
- wzruszenie – blisko 12%
- podziw – ponad 11%
- strach – 9%
- zaduma – blisko 7%
- refleksja – 6,5%
- duma – blisko 6%
- gniew / złość – 4,5%
- przygnębienie – ponad 4%
- patriotyzm (uczucia patriotyczne) – 3,2%

Jednocześnie jeśli przyjmiemy, że „refleksja” opisuje nastrój zamyślenia, traktując je jako pokrewne „zadumie”, możemy zestawić ze sobą te odpowiedzi, co w rezultacie sytuuje je na tym samym poziomie częstotliwości występowania, co „zainteresowanie” – 13%. Dwie pierwsze grupy odpowiedzi wskazują na emocje mieszczące się w ramach listy zaproponowanej przez Tomkinsa, przy czym smutek to emocja, którą klasyfikuje on jako negatywną, a zaciekawienie – pozytywną. Ta ostatnia świadczyć może przede wszystkim o wysokim poziomie satysfakcji odczuwanym przez osoby, które w ten sposób odpowiedziały na to pytanie, przy czym wskazuje przede wszystkim na fakt, że prawdopodobnie nie odczuwały one nudy i znużenia oraz że z uwagą podążały za ekspozycją lub pewnymi jej fragmentami. O ile zainteresowanie odnosić się może do całości wizyty w muzeum – i opisywać emocje pojawiającą się jako reakcja na treść i formę ekspozycji (ciekawe treści podane w ciekawy sposób wzbudzają zainteresowanie) lub może pojawiać się w reakcji na samą formę (sposób konstrukcji ekspozycji), o tyle większość pozostałych odczuć, uczuć i emocji wskazanych przez zwiedzających (niemal wszystkie są negatywne) stanowi raczej reakcję na treść ekspozycji skatalizowaną przez jej formę. Jedną ze zwiedzających opisuje odczuwane przez siebie zaciekawienie

wywołane formą ekspozycji oraz smutek związany z jej treścią jako sprzeczne, powodujące wrażenie rozdarcia. Tak jakby w zestawieniu pozytywnych i negatywnych emocji było coś kłopotliwego lub nieestosownego:

Było mi smutno i byłam też jednocześnie pod wrażeniem. To były jednocześnie te emocje, które się wiązały z tym przedstawieniem i to, jak to było wszystko przedstawione. Więc miałam takie totalnie rozdarcie. Zaimponowało mi to i jednocześnie zasmuciło – o tak bym to powiedziała.⁴⁷⁸

Zestawienia pozytywnych i negatywnych emocji – jak powyższe – pojawiły się zaledwie w kilku wypadkach łącznie w jednej wypowiedzi. Zdecydowana większość odpowiedzi wskazywała na ciekawość / zainteresowanie / zaciekawienie, ewentualnie w połączeniu z refleksją / zadumą lub niepokojem (*[O]prócz niepokoju jakieś takie zaciekawienie⁴⁷⁹*), zaś większość zbitek opisujących negatywne emocje zbitek wiązała na przykład „smutek i żal”, „strach i przygnębienie”.

W części wypowiedzi badanych pochodzących z wywiadów znajdujemy też świadectwo trudności w opracowaniu i nazwaniu wrażeń związanych z wizytą. Odczytujemy z nich przede wszystkim informacje o sile i intensywności tego doświadczenia lub o trudności (jak w ostatniej z przytoczonych poniżej wypowiedzi) z nazwaniem własnych reakcji:

(...) mnie to przygwoździło emocjonalnie.⁴⁸⁰

Na pewno robiło wrażenie to pomieszczenie z listą nazwisk uratowanych przez Schindlera, jakoś tak emocjonalnie to uderzyło gdy było się w tym wnętrzu...⁴⁸¹

(...) taka raczej byłam tym przytłoczona.⁴⁸²

⁴⁷⁸ FS 6

⁴⁷⁹ MPW 4

⁴⁸⁰ FS 4

⁴⁸¹ FS 8

⁴⁸² FS 4

*No, ale ogólnie to jest wystawa, to jest jedna wielka emocja, to nie jest... naprawdę ta wystawa jest tak skomponowana, że nie ma takich miejsc, gdzie człowiek przechodzi obojętnie.*⁴⁸³

*Pamiętam, że tam był w jednym takim zakątku pokaz slajdów, dosyć makabryczne zdjęcia, no to właśnie one mi bardzo... no nie mogę takich, bo ja jednak podchodzę do tego, no tak...*⁴⁸⁴

Wśród odpowiedzi znajdujemy także pojedyncze relacje z somatycznych reakcji, jakie stały się udziałem zwiedzających. Niektórzy z nich twierdzili, że odczuwali ból brzucha, inni mówili o płaczu lub łzach. Wśród nielicznie występujących odpowiedzi pojawiły się także takie, które wskazywały na wstręt.

Najczęściej wskazywaną emocją odczuwaną przez zwiedzających jest smutek. Niektórzy wskazywali też na „przygnębienie”, które jest zbliżoną do smutku reakcją na treść. W kole emocji Plutchika⁴⁸⁵ na jednej osi znajduje się przygnębienie, smutek i żal, co wskazuje zarówno na ich wzajemne pokrewieństwo, jak i różnice w intensywności. Koło Plutchika prezentuje przygnębienie–smutek–żał jako trzy stany natężenia, (od najniższego do najwyższego) jednej emocji (w ujęciu Plutchika, podobnie jak u Tomkinsa, za podstawową uważany jest smutek). Jeśli zgodzimy się co do bliskiego pokrewieństwa tych emocji lub też potraktujemy je jako odcienie jednej emocji, wówczas sumując odpowiedzi mówiące o każdym z nich, odczuwany w różnej intensywności smutek staje zdecydowanie się dominującym uczuciem wskazywanym przez zwiedzających:

*Tak byłam pod dużym wrażeniem. Poruszyło mnie to też na takim poziomie emocjonalnym, pamiętam też, że tak rozbiło dosyć i że było mi smutno.*⁴⁸⁶

⁴⁸³ AK 3

⁴⁸⁴ AK 7

⁴⁸⁵ R. Plutchik, *The Nature of Emotions*, “American Scientist”, July–August 2001 Vol. 89 No. 4.

⁴⁸⁶ MPW 6

*Smutek, jego [syna –A.J.] emocje to smutek. Wychodząc z tego muzeum. Moje tak samo.*⁴⁸⁷

*[P]ogłębiła chyba mój smutek (...) generalnie wywołuje [to] u mnie taką pogłębioną melancholię...*⁴⁸⁸

*[S]mutek, na pewno smutek. Ale też na przykład będąc tam, przechodząc, ja na przykład jestem taka, że, że... obydwójcie jesteście tacy, że próbujemy jakoś wczuć się, wchodzić w czyjeś buty tak (...). To jak jesteś w każdym pomieszczeniu, patrzysz na te zdjęcia, te filmy, to wszystko, to są emocje tak nie wiem, czujesz że jakbyś kurcze wiedząc, że jakby oni tutaj byli i co oni przeżyli, to jest takie dziwne uczucie trochę. Ale to jest tak jak idziesz do Auschwitz czy do innych obozów, na przykład emocje czasami wywołują śmiech, nigdy tego nie rozumiem, ale to jest śmiech spowodowany strachem.*⁴⁸⁹

Uczucie podziwu – w niektórych przypadkach występujące także w połączeniu z szacunkiem – i odczucie wzruszenia to kolejne reprezentowane najszerzej określenia opisujące reakcje zwiedzających. Podziw często pojawia się bez informacji o tym, dla kogo lub czego zwiedzający go odczuwają. Jednak na podstawie odpowiedzi, w których zwiedzający wskazali konkretne osoby, możemy wnioskować, że są to przede wszystkim podziw dla bohaterów i uczestników wydarzeń reprezentowanych na wystawie, chociaż w nielicznych wypadkach pojawiały się też wzmianki o podziwie dla twórców ekspozycji.

Wzruszenie jest odczuciem, które wskazuje na bezpośrednią, afektywną reakcję zwiedzających na konkretny bodziec – może to być obiekt, opowieść, materiał (audio)wizualny i inne elementy wystawy lub jej części. Często towarzyszą mu także emocje o zabarwieniu negatywnym: strach, niepokój, czy – jak w poniżej wypowiedzi – dyskomfort:

*No, pamiętam takie emocje...nie wiem...strachu czy czegoś takiego, i takiego dyskomfortu i pamiętam emocje wzruszenia.*⁴⁹⁰

⁴⁸⁷ FS 1

⁴⁸⁸ AK 5

⁴⁸⁹ FS 4

⁴⁹⁰ FS 5

Strach, który pojawia się w powyższej wypowiedzi, jest także – według Plutchikowskiego koła – emocją podstawową, która w mniejszej intensywności odczuwana jest jako niepokój, a w większej jako przerażenie. Choć strach często pojawiał się w odpowiedziach ankietowanych, w wywiadach zwiedzający znacznie częściej mówili o niepokoju:

Jest taki efekt, nie wiem, może teraz to mi się jakoś dopisuje sama do moich odczuć, ale takiego dusznego, ciasnego miasta, miejsca. Czuje się jakiś taki niepokój, przez te muzykę, kolor jednak dominuje ciemny, te przejścia tymi nie tunelami, korytarzami, czuje się taki no niepokój. To jest chyba właściwe.⁴⁹¹

Przerażenie – jeśli się pojawia – opisywane jest jako reakcja na konkretne treści, najczęściej te związane z dokumentami i materiałami na temat Zagłady, rzezi Woli lub materiałami dokumentującymi zbrodnie, egzekucje i masakry:

(...) to przeraża i zastanawia, to tak, jakby mnie przenosi w pewnym sensie do tamtej rzeczywistości i zastanawia, jak bym się wtedy zachował i co bym czuł? Jak się czuli tamci ludzie? I czy coś czuli, tak. Biorąc pod uwagę cały kontekst w jakim się znajdowali.⁴⁹²

W kolejnej wypowiedzi pojawia się także uczucie grozy:

Ja nie wiem, może ja jestem masochistka, ale zawsze wracam do miejsca – jest tam takie pomieszczenie, jakby więzienie prawda? Ono jest najbardziej groźne, ono jest najbardziej groźne (...)⁴⁹³

O ile smutek odczuwany pod wpływem informacji, relacji i materiałów wizualnych dotyczących wydarzeń granicznych nie wydaje się zaskakujący i nie sygnalizuje zachwiania dystansu pomiędzy teraźniejszością a przeszłością, o tyle strach, niepokój, przerażenie wydają się pochodzić jakby z wnętrza sytuacji zagrożenia. Sygnalizują, że osoby, które tak określiły swoje uczucia, mogły istotnie na tyle silnie doświadczyć symulakrycznego działania ekspozycji, że towarzyszące im emocje były echem tych, które mogli odczuwać uczestnicy reprezentowany-

⁴⁹¹ MPW 6

⁴⁹² AK 6

⁴⁹³ AK 8

ch wydarzeń, nie zaś osoby oglądające wystawę o nich opowiadającą. Afektywna siła ekspozycji mogła także sprawić, że odczuwali oni z dużym natężeniem emocje zupełnie uniwersalne – jak wspomniany w jednej z powyższych wypowiedzi lęk przed *śmiercią*.

W innych wypowiedziach emocje i odczucia nie zostają nazwane precyzyjnie, a jedynie wskazana zostaje ich intensywność, siła:

Bardzo mocne. Zwłaszcza wszystkie filmy, które są wyświetlane, na których są wyświetlane zdjęcia z obozów, czy ogólnie z masakr, których tam dokonywano, ludobójstw. Na przykład ta studnia w którą trzeba spojrzeć, to znaczy to chyba nie jest studnia (...) to jest w porządku, że jest zabudowane, że nie jest tak, że od razu wchodzi i dostają policzek.⁴⁹⁴

To pierwsze, z tą salą tortur dlatego, że jest to taka skrajna rzecz i szczerze powiedziawszy tam powinna być jakaś karteczka powieszona, że to jest nie dla dzieci powiedzmy, albo od jakiegoś tam okresu życia, bo to już trochę było za mocne, tak mi się wydaje (...).⁴⁹⁵

Metafora policzka odsyła nas do pojawiającego się także w innych wypowiedziach poczucia uderzenia w zetknięciu z niektórymi treściami – w tym wypadku są to materiały dokumentujące zbrodnie. Druga z przytoczonych wypowiedzi jest interesująca, ponieważ komentarz dotyczy rekonstrukcji (wejścia do) celi więziennej z Montelupich, która znajduje się w Fabryce Schindlera. W tym fragmencie ekspozycji widzimy jedynie drzwi prowadzące do celi, zza których słychać głosy więźniów. Chociaż zwiedzający nie jest wystawiony w sposób bezpośredni na treści i materiały dokumentujące przemoc, siła wyobraźni niektórych zwiedzających wydaje się być na tyle duża, że – jak w powyższym przypadku – proponują oni nawet wprowadzenie granicy wiekowej, od której ta część ekspozycji byłaby dostępna. Chociaż fragment ten pochodzi z wypowiedzi osoby, która wyrażała pełen dystansu stosunek do rekonstrukcji i scenografii w muzeum, jednocześnie daje ona wyraz przekonaniu o ich potencjalnej afektywnej sile oddziaływania.

Innym uczuciem, które pojawia się w relacjach zwiedzających, jest wrażenie przytłoczenia, zbyt dużej ilości bodźców, zwłaszcza tych mających afektywnie oddziaływać na

⁴⁹⁴ MPW 1

⁴⁹⁵ FS 8

zwiedzających. Co ciekawe, analizując własne doświadczenie zwiedzający w różny sposób oceniają, racjonalizują i uzasadniają tę intensywność:

Tam były też takie rzeczy, które jakby – jak mówiłam o tej zmysłowości tego muzeum (...) różne dźwięki, jakiś łańcuch, jakieś krzyki, tam był jakiś pokój, cela i tam dało się słyszeć szepczących więźniów i to już było dla mnie na przykład za dużo. W tym sensie, że jakby było to zbyt emocjonalne...⁴⁹⁶

[T]o bardzo dobrze, że to mnie przytłacza, bo to wprowadza w atmosferę. Bo klimat tamtych czasów no taki był, prawda, więc to jakby wprowadza w atmosferę i automatycznie człowiek jak wchodzi tam, to tak jakby przekraczał rzeczywistość i musi się skupić na tym co go czeka. Ale był też taki w tym wszystkim...nie było dyskomfortu, ale był taki element rozproszenia, rozkojarzenia. Nie wiedziałam za co się zabrać, w którą stronę iść, musiałam się chwilę skupić.⁴⁹⁷

W drugiej wypowiedzi pojawia się przekonanie, że doświadczenie przytłoczenia, które staje się udziałem zwiedzających w muzeum, odsyła do doświadczenia „tamtych czasów”. Nie tylko dzięki poszczególnym elementom scenografii, ale także za sprawą ich nagromadzenia i wszechobecności zwiedzający „przekracza rzeczywistość” i „wchodzi tam”, czyli w przeszłość. Wypowiedź ta jest ciekawym zapisem elementu doświadczenia wizyty, który pojawia się także w relacjach innych zwiedzających. Przekonanie o skuteczności reprezentacji, o jej potencjale przenoszenia w czasie, opiera się na czymś, co wydaje się być *rozpoznaniem przeszłości* w jej reprezentacji. Dowiadujemy się, że poczucie przytłoczenia jest „dobre”, ponieważ *taki właśnie* był „klimat tamtych czasów”. Co bardzo istotne, tego rodzaju „rozpoznanie” pojawia się w wypowiedziach osób, których metryki wskazują na to, że „tamta rzeczywistość” nigdy nie była ich osobistym doświadczeniem. Nie twierdzę, że mamy tu do czynienia z rodzajem postpamięci⁴⁹⁸, ale rodzajem rozpoznania, które w pewnej reprezentacji rozpoznaje inne, znajome reprezentacje, choć niewątpliwą zasługą badaczy i autorów analizujących zja-

⁴⁹⁶ FS 2

⁴⁹⁷ AK 8

⁴⁹⁸ Zob. m.in. M. Hirsch, *Family Frames. Photography, Narrative, and Postmemory*, Harvard University Press, Cambridge 1997, w języku polskim zob. również: M. Hirsch, *Żaloba i postpamięć*, [w:] *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, red. E. Domańska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2010.

wisko postpamięci jest zwrócenie uwagi na potencjalną siłę tego rodzaju doświadczeń. Ekspozycje bazujące na symulacji i spektaklu (w ujęciu, które zaproponował Walsh) wytwarzają efekt realności poprzez budowanie reprezentacji złożonej z kolażu wzajemnie odsyłających do siebie obrazów, które właśnie poprzez brak jednego, możliwego do wskazania desygnatu, mogą zostać rozpoznane przez zwiedzających. Ten efekt charakterystyczny jest dla strategii ekspozycyjnych wykorzystanych w Muzeum Powstania Warszawskiego, Muzeum Armii Krajowej i Fabryce Schindlera. Inaczej natomiast rzecz się ma z wystawą poświęconą rzezi Woli.

Odległość od przeszłości

Różnice w przyjętych przez poszczególne placówki strategiach ekspozycyjnych pokrywają się z różnicami leksykalnymi w sposobie opisu doświadczenia zwiedzających. Jak wspomniałam, różnice te zarysowują się przede wszystkim pomiędzy relacjami zwiedzających z Muzeum Woli a zwiedzającymi z Fabryki Schindlera, Muzeum Powstania Warszawskiego i Muzeum Armii Krajowej. Najważniejsze z nich dotyczą emocji negatywnych (na pozytywną emocję zaciekawienia wskazywały obie grupy zwiedzających, podobnie jak na towarzyszącą im zadumę lub skłanianie do refleksji). W wypadku ekspozycji „Reinefarth w Warszawie: dowody zbrodni” zwiedzający najczęściej mówili i pisali o smutku, a w następnej kolejności ewentualnie złości / gniewie, choć te ostatnie stanowią niewielką liczbę na tle wszystkich odpowiedzi (4,5%). Wśród odpowiedzi dla pozostałych ekspozycji obok smutku pojawiał się także strach, dyskomfort, poczucie przytłoczenia, grozy, a także wypowiedzi próbujące uchwycić intensywność tego doświadczenia.

Różnice te są świadectwem reakcji na odmienne strategie ekspozycyjne, jakie przyjęte zostały w Muzeum Woli i trzech pozostałych muzeach. Wolska wystawa metaforycznie sytuowała zwiedzającego – poruszającego się w kontrastowej, przedzielonej symboliczną linią przestrzeni – w roli sędziego, który z dzisiejszej perspektywy i na własny użytek, przyjrząwszy się dokumentom i wysłuchawszy świadków, ocenić ma tamte wydarzenia, niegdyś nieosądzone. Jak mieliśmy okazję przekonać się na podstawie wypowiedzi zwiedzających, metafora ta nie dla wszystkich okazała się czytelna i wielu zwiedzających – nawet ci, którzy spędzili na wystawie dłuższy czas i z ich deklaracji wynika, że bardzo uważnie zapoznali się z jej

treścią – nie rozkodowało jej wizualnej konstrukcji. Niezależnie od tego jednak oraz niezależnie od przyjmowanych taktyk odbiorczych, wystawa ta nie tylko nie zakładała redukcji dystansu dzielącego zwiedzających od przeszłości, ale wręcz przeciwnie – eksponowała go. Pomimo iż niektóre jej elementy (film z relacją Wandy Lurie⁴⁹⁹) wywoływały silne emocje, sama wystawa swoją konstrukcją nie próbowała stwarzać iluzji zbliżania się do „tam i wtedy” relacjonowanych zdarzeń oraz nie stymulowała procesu empatycznego utożsamienia się ani z ofiarami, ani z jej „głównym bohaterem” – Hansem Reinefarthem. Jednocześnie metafora „sądowa” zarysowana została przy użyciu bardzo oszczędnych środków. Ograniczała się ona do uporządkowania treści (w pierwszej i głównej sali) zgodnie z podziałem na strony – dwie strony ekspozycji, dwie strony niezaistniałego procesu. Ponadto treści i dokumenty relacjonujące powojenne losy Reinefartha umieszczone zostały na poziomie – w wąskim korytarzu znajdującym się w piwnicy. Wystawa poprzez swoją konstrukcję zapraszała raczej do oglądu spojrzeniem powściągającym emocje na rzecz rzetelnej (archiwistycznej, chcielibyśmy dodać) analizy i trzeźwego osądu. Przestrzeń charakteryzowała podobna powściągliwość i „neutralność”, którą łatwo można było uznać za neutralność bez cudzysłowu – za białe pudełko, pojemnik, który nie znaczy. Prawdopodobnie tak właśnie potraktowana została przez wielu zwiedzających, którzy postulowali jej ocieplenie, przyciemnienie, „uklimatycznienie”, by z przestrzeni sygnalizującej konieczność przytomnego i chłodnego osądu, zmienić ją w przestrzeń upamiętnienia, żałoby i nostalgicznej refleksji:

[N]a przykład był tam taki pokój, który był urządzony na studio fotograficzne i tam właśnie była taka część dźwiękowa, która pozwalała poczuć, jak to było wtedy, był tam jakiś fotograf, który prosił o to, żeby sięść, trzymać jakąś pozę i tak dalej i myślę, że to dobrze oddawało charakter tego miejsca. Dalej, co jeszcze takiego było... na przykład sekcja więzienia i kiedy schodzimy do podziemia były takie właśnie krzyki, które też oddawały klimat tego miejsca i poczuć jakiś taki niepokój czy nie wiem, jakoś odczuć jak tam mogło być⁵⁰⁰.

⁴⁹⁹ Wanda Lurie była świadkiem i ofiarą rzezi Woli. Przez historyków nazywana bywa „polską Niobe”. W dniu 5 sierpnia 1944, będąc w ósmym miesiącu ciąży, została wraz z trójką dzieci i setkami mieszkańców okolicznych domów zapędzona na teren fabryki „Ursus” przy ul. Wolskiej 55. Tam hitlerowcy dokonali masowej zbrodni ludobójstwa, wśród zabitych była również trójka małych dzieci Wandy Lurie. Ona sama ciężko ranna w twarz i nogi przeleżała dwa dni pod stosem zabitych. Po wydostaniu się na ulicę ponownie została pojmana i zapędzona do kościoła pw. św. Wojciecha, gdzie znajdował się obóz przejściowy. Stamtąd przewieziono ją do obozu w Pruszkowie. 20 sierpnia 1944 urodziła syna Mścisława. Po zakończeniu wojny zeznawała jako świadek przed Okręgową Komisją Badania Zbrodni Niemieckich w Warszawie (zob. Wikipedia: Wanda Lurie). Jej imię nosi skwer znajdujący się między ulicami Działdowską i Wawelberga na warszawskiej Woli.

⁵⁰⁰ FS 3

Wśród relacji z wizyty dominują dwa zasadnicze sposoby nazywania tego doświadczenia: jeden akcentuje katalizowane przez ekspozycję „wzucie się” w jakieś *wtedy* (klimat, atmosferę tamtych lat, tamte emocje: ból, strach, smutek), drugi posługuje się metaforą podróży / przeniesienia się w czasie, wejścia w minioną, odległą rzeczywistość. Są one charakterystyczne dla sposobu, w jaki zwiedzający opisują swoje odczucia podczas wizyty przede wszystkim z trzech wspomnianych powyżej muzeach (Muzeum Powstania Warszawskiego, Fabryka Schindlera, Muzeum Armii Krajowej). Wynika to, jak wspomniałam wcześniej, z różnic w sposobie konstrukcji ekspozycji i założeniach co do zasady jej działania pomiędzy tymi trzema placówkami a wystawą w Muzeum Woli. Doświadczenie immersji znajduje także wyraz w sposobie opisywania wizyty w muzeum poprzez wskazywanie konkretnych, omówionych powyżej emocji, które z punktu widzenia pytania o potencjalną siłę omawianych strategii ekspozycyjnych w wywoływaniu wrażenia redukcji dystansu, stanowią bardzo interesujący materiał. Kwestia podróży w czasie, przeniesienia się w przeszłość, wczucia się w nią, pojawiała się w wielu wypowiedziach badanych, poniżej cytuję wybrane fragmenty:

*Wydaje mi się, że zawsze bardziej można się wczuć w klimat przedstawianych tam sytuacji i wydarzeń, i miejsc, tak mi się wydaje.*⁵⁰¹

*(...) czuje się klimat tamtych dni, bo się czuje taką właśnie atmosferę, może nie wojenną, ale tej starej Warszawy, nie tej nowoczesnej, ale wchodzi się i jest tak jakby z u p e ł n i e inna czasoprzestrzeń.*⁵⁰²

*Cofnij się w czasie i w przestrzeni.*⁵⁰³

*W podziemiach pomieszczenia ciemne, do przetrzymywania osób (...). Nie wiem, pierwszy raz widziałam więzienie. Nie byłam na Montelupich, nie wiem, jak to tam wyglądało (...). Wygląda ponuro.*⁵⁰⁴

⁵⁰¹ FS 6

⁵⁰² MPW 6

⁵⁰³ AK 1

⁵⁰⁴ AK 5

*(...) zawsze lubię coś, co można dotknąć, bo, to jest jak dotyk historii, prawda?*⁵⁰⁵

*(...) no mówię, można się przenieść w przeszłość.*⁵⁰⁶

*(...) nie chciałem sobie po prostu psuć, może nie powiem zabawy, bo to zbyt poważny temat, ale nie chciałem sobie psuć tego uczucia takiego właśnie wciągnięcia się. A się wciągnąłem jak najbardziej.*⁵⁰⁷

*Pamiętam chyba najlepiej te kanały, w których przemieszczali się powstańcy, one były chyba najniżej, na samym końcu wystawy i byłem w szoku, że one były tak niskie i że oni musieli się cały czas pochylać żeby się po nich poruszać i to mnie tak chyba najbardziej uderzyło.*⁵⁰⁸

*Na początku, jak weszłam, miałam wrażenie, że wszystko mnie przytłacza: ilość dźwięków, kolorów (...) i mnóstwo informacji. Dochodzi do rozproszenia uwagi, aby następnie ją skoncentrować. Takie oczyszczenie myśli z tego, co się zostawiło jeszcze przed drzwiami.*⁵⁰⁹

Ralph Appelbaum, jeden z twórców wystawy w Muzeum Holokaustu w Waszyngtonie, w przywoływanej wcześniej wypowiedzi wyraził przekonanie, że ekspozycje o scenograficznej i symulakrycznej konstrukcji mają tę zaletę, że dzięki nim zwiedzający *zrozumieją historię, ponieważ jej doświadczą*⁵¹⁰. Czego istotnie doświadczają zwiedzający w muzeum i czy jest to, jak chce Appelbaum, historia właśnie? Oczywiście używam tu jego wypowiedzi jako pretekstu, chcąc zastanowić się nad przedmiotem omawianego tu doświadczenia. Czy ma ono w sobie coś z opisywanego przez Huizingę doznania historycznego? A może coś z doświad-

⁵⁰⁵ MPW 1

⁵⁰⁶ MPW 8

⁵⁰⁷ MPW 7

⁵⁰⁸ MPW 5

⁵⁰⁹ FS 5

⁵¹⁰ Cyt. za: A. Ziębińska-Witek, *Kicz i Holokaust...*, s. 79.

czeń opisywanych przez Ankersmita na różnych etapach rozwoju jego myśli? Dokąd w istocie trafiają opisani w tej pracy podróżnicy w czasie?

Cytowany na przestrzeni tej pracy Hans Ulrich Gumbrecht jest autorem książki *In 1926*, która – jak on sam podsumowuje – *stara się odtworzyć obecność jednego roku*⁵¹¹ jednocześnie próbując odpowiedzieć na pytanie o to, jak wyglądałyby nasze relacje z przeszłością, gdyby upadła cała kultura historyczna. Oto taką tezę proponuje jej autor: *uwazam, że jeżeliby tak się stało, to przetrwa pragnienie, by uczynić przeszłość obecną. Myślę tutaj o uobecnieniu przeszłości w rzeczach znajdujących się w muzeach, w przedmiotach, których można dotknąć i wobec których znajdujemy się w fizycznej bliskości*. Czy popularność opisanych tu reprezentacji historii i ich afektywna siła oddziaływania wyrasta właśnie z takiej potrzeby? A jeśli tak, co wobec tego wynoszą z tego zetknięcia zwiedzający?

Trudne wystawy, łatwe emocje?

Warto powrócić do przytaczanych wcześniej rozróżnień pomiędzy przeszłością a historią (White), a dalej również – pomiędzy historią a dziedzictwem (Lowenthal). To, co staje się przedmiotem doświadczenia wielu opisanych w tej pracy zwiedzających to wrażenie lub poczucie zbliżenia się do przeszłości, dotknięcia jej, „wczucia się” w jej atmosferę. Staje się to możliwe dzięki reprezentacjom przeszłości, które wytwarzają przestrzeń oddziałującą afektywnie na zwiedzających przy pomocy teatralizacji, angażującej symulację i spektakl w celu generowania poczucie realności wkraczania w przeszłą rzeczywistość. W tym sensie działają one zgodnie z logiką przemysłu dziedzictwa, który tyleż reprezentuje przeszłość, co ją wytwarza. Odwołując się do intuicji Lowenthala, nie podzielam jednocześnie w pełni jego krytyki, do czego jeszcze powrócę. Barbara Kirshenblatt-Gimblett zwraca uwagę na to, że nie sposób myśleć o muzeach, nie uwzględniając ich przynależności do przemysłu dziedzictwa, a także – szerzej – przemysłu turystycznego. Zwrot ku „doświadczeniu”, jakiego dokonały muzea w różnych częściach świata, wskazuje w istocie na świadomy zwrot ku zwiedzającym

⁵¹¹ H.U.Gumbrecht, *Użyteczność historii (uobecnienie i odkupienie)*, [w:] *Pamięć, etyka i historia...*, s. 117.

(również jako klientom)⁵¹². To właśnie przemysł dziedzictwa – którego niezwykle istotną część stanowią muzea – wytwarza ten szczególny typ reprezentacji przeszłości w formie przestrzeni o charakterze „przygotowanych doświadczeń”, które zwiedzający poprzez swoją obecność i zaangażowanie aktualizują. Albo raczej: mogą zaktualizować.

Kevin Walsh twierdzi, że symulowanie przeszłości prowadzi do upowszechniania fantazmatycznej zestetyzowanej (wersji) przeszłości, która zamiast budować świadomość historyczną, wywoływać może raczej historyczną amnezję⁵¹³. Z kolei Anna Ziębińska-Witek, analizując wybrane muzealne reprezentacje Zagłady, zwraca uwagę na niebezpieczeństwa związane z każdym dyskursem muzealnym, który opowiada o śmierci i doświadczeniach granicznych – niezależnie od wybranej przez twórców strategii ekspozycyjnej. *Emocje w stosunku do ofiar* – pisze Ziębińska-Witek – *łatwo mogą przybrać formę sublimacji, specyficznego rodzaju współczucia (...)*⁵¹⁴. Cytując Lilie Chouliaraki, zwraca uwagę, że osoba patrząca (zwiedzająca) może konstruować odległe cierpienie nie dzięki emocjom odczuwanym wobec tych, którzy cierpią (cierpieli), ale za sprawą doznania estetycznego *emanującego z grozy samego cierpienia*⁵¹⁵. Przywołuje ona Svetlanę Alpers, która pisze o szczególnym sposobie patrzenia / widzenia właściwym dla muzeów, który – jak twierdzi Ziębińska-Witek – niesie ze sobą *tendencję do wyizolowania ich ze świata i potencjalną afirmację*⁵¹⁶. Niewątpliwie jest to istotne zagrożenie, o którym wspomniałam, rekonstruując spory dotyczące reprezentacji Zagłady oraz kontrowersji związanych uznaniem doświadczeń granicznych. Obawy przed tym, że ekspozycje muzealne poświęcone cierpieniu ofiar – które zalicza ona do „wystaw trudnych” – mogą katalizować doznanie estetyczne emanujące z grozy samego cierpienia są zasadne nie tylko w kontekście ekspozycji poświęconych ofiarom Zagłady, ale ofiarom wszystkich zbrodni, w tym tych popełnionych na *skrwawionych ziemiach*. Anna Ziębińska-Witek oskarża niektóre muzealne reprezentacje o kicz i uprzywilejowywanie „łatwych emocji”.

⁵¹² B. Kirshenblatt-Gimblett, *Destination culture. Tourism, museums, heritage*, University of California Press, Berkeley 1998, s. 131–176.

⁵¹³ K. Walsh, dz.cyt, s. 96–98.

⁵¹⁴ A. Ziębińska-Witek, *Estetyki reprezentacji śmierci w ekspozycjach historycznych*, [w:] *Obóz-muzeum. Trauma we współczesnym wystawiennictwie*, red. M. Fabiszak, M. Owsński, Kraków 2013, s. 47.

⁵¹⁵ Ziębińska-Witek cytuje: L. Chouliaraki, *W stronę analityki mediacji* [w:] *Krytyczna analiza dyskursu. Interdyscyplinarne podejście do komunikacji społecznej*, red. A. Duszak, N. Fairclough, Kraków 2008, s. 314.

⁵¹⁶ Tamże.

W *Żalobie i melancholii* Ankersmit argumentował, że o ile Mauzoleum Pamięci jest „efektywne” (jako upamiętnienie) dla tych, którzy przez wzgląd na własną metrykę i biografię znajdują się „blisko” Holokaustu, o tyle Pomnik Dzieci dowodzi swej skuteczności wobec tych, którzy z tych samych powodów znajdują się od Zagłady daleko⁵¹⁷. Z konieczności jest on więc właściwym rodzajem upamiętnienia dla wszystkich kolejnych pokoleń. Ankersmit buduje swoją argumentację na przekonaniu, że tym, którzy pamiętają Zagładę, ponieważ jej doświadczyli, wystarczy lista tych strasznych nazw obozów śmierci wypisana w Mauzoleum Pamięci. Dla tych natomiast, którzy nie mają wspomnień ani osobistych doświadczeń, jakie nazwy te mogłyby uruchomić, lepszy jest Pomnik Dzieci, który generuje emocje. Ankersmit stara się odeprzeć formułowane przez niektórych pod adresem Pomnika Dzieci oskarżenie o kicz. By to zrobić, definiuje pojęcie kiczu poprzez sprowadzenie różnych jego cech do wspólnego mianownika, jakim jest według niego nieautentyczność⁵¹⁸. Następnie odpiesza zarzuty o kicz, wskazując na to, że każda sztuka jest z natury nieautentyczna, więc można by było każde dzieło w pewnym sensie nazwać kiczem. Jego zdaniem za kicz uważają Pomnik Dzieci ocaleni lub ich bliscy, ponieważ stanowi on rodzaj manipulacji ich doświadczeniami, które z kolei dla nich samych są boleśnie realne. Manipulacja taka jest jednak niezbędna, aby mogło powstać jakiegokolwiek dzieło. Stąd zdaniem Ankersmita ich preferencja dla Mauzoleum Pamięci, gdyż ono *pozostawia ich straszne wspomnienia nietknięte*⁵¹⁹. Następnym krokiem jaki wykonuje Ankersmit jest powiązanie kiczu (a wraz z nim całej sztuki) z nerwicą. Przywołuje przy tym Freuda, a następnie kantowską definicję piękna jako celowości bez celu i wiąże oba wątki ze sobą. Stąd w oczach Ankersmita pomnik stanowi doskonały przykład celowości bez celu. *Celowość upamiętnienia – twierdzi dalej – może zostać osiągnięta tylko poprzez bezcelowość pomnika. Może on zatem funkcjonować jako bezcelowy, ponieważ jest otwartą skarbnicą naszych wspomnień i skojarzeń*⁵²⁰. Powiązanie nerwicy z pomnikiem jest istotne, jeśli – jak Ankersmit – przyjmiemy, że pamięć o Zagładzie powinna być psychiczną dolegliwością, na którą zawsze już będziemy cierpieć, niezaleczoną raną i nieuleczalną chorobą. Rekonstruując w skrócie tok argumentacji Ankersmita, zauważymy, że przekuwa on

⁵¹⁷ F. Ankersmit, *Pamiętając Holocaust...*, s. 417.

⁵¹⁸ Tamże.

⁵¹⁹ Tamże, s. 418.

⁵²⁰ Tamże, s. 421.

oskarżenie o kicz w zaletę, a nie wadę Pomnika Dzieci: wiążąc kicz z nerwicą, nerwicę z melancholią, melancholię traktując natomiast jako gwarancję podtrzymania „nieprzepracowanej” pamięci o Zagładzie, a tym samym gwarancję efektywności pomnika dla wszystkich tych, którzy nie doświadczyli tej traumy, a zatem – dla wszystkich kolejnych pokoleń.

Jednocześnie definiując kicz Ankersmit odwołuje się jedynie do wybranych, potocznych skojarzeń z nim związanych, które podsumowuje jako właściwą mu cechę „nieautentyczności”. Odwołując się jednak do proponowanych przez niektórych badaczy definicji kiczu, zauważymy, że jest to zagadnienie nieco bardziej złożone. W obszernym studium autorstwa Abrahama Molesa kicz określany jest przede wszystkim jako sztuka szczęścia⁵²¹. Jego cechą jest to, że wysoko ceni komfort i łatwe emocje. Dlatego do pojęcia kiczu sięga Ziębińska-Witek, która analizując wybrane przykłady ekspozycji muzealnych, tłumaczy: *[m]ówienie o kiczu w muzeum historycznym możliwe jest zatem, moim zdaniem, jedynie wtedy, gdy zdefiniujemy ten termin jako pewien sposób przekazywania wiedzy nastawiony na wywołanie w widzu określonych, najczęściej łatwych – w sensie nieskomplikowania – emocji*⁵²². Powołując się na Molesa, estetykę ludową Pierre'a Bourdieau, a także rozważania Burszty i Piątkowskiego, uważa ona kicz za pewien sposób ujmowania i wyrażania treści, który powiela bezpieczny etycznie i intelektualnie stereotyp, wywołując przy tym łatwe emocje. *Elementy kiczu definiowanego w taki sposób – pisze dalej Ziębińska-Witek – można odnaleźć w muzeach Holokaustu, co postaram się wykazać na przykładzie United States Holocaust Memorial Museum w Waszyngtonie*⁵²³. Ziębińska-Witek (podobnie jak Walsh, choć nie powołując się na niego) przywołuje Baudrillardowskie symulakrum, opisując sposób, w jaki w waszyngtońskim muzeum reprezentowane jest Auschwitz w części ekspozycji zatytułowanej „Świat obozów koncentracyjnych”. Ponadto zwraca także uwagę na proces remediacji w obrębie muzealnej reprezentacji oraz możliwych sposobów jej odbioru. Przytacza wypowiedź Appelbauma, który przekonuje, że „widowisko” [ang. *entertainment*] to taki sposób reprezentacji, który – oparty na prawdziwych wydarzeniach – *czyni ludzi bardziej odpowiedzialnymi rodzicami i bardziej*

⁵²¹ A. Moles, *Kicz, czyli sztuka szczęścia*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978

⁵²² A. Ziębińska-Witek, *Kicz i Holocaust, czyli pedagogiczny wymiar ekspozycji muzealnych*, [w] „Zagłada Żydów. Studia i materiały”, nr 6/2010.

⁵²³ Tamże, s. 77–78.

angażuje w sprawy społeczne⁵²⁴. W zetknięciu z takim widowiskiem jednak, argumentuje Ziębińska-Witek, zwiedzający mogą uruchomić odczytania bazujące na nawiązaniu do estetyk znanych z podobnych czy zbliżonych przedstawień, czyli na przykład estetyki horroru. Autorka podąża tu za intuicją Philipa Gourevitcha z tekstu pod znaczącym tytułem *Behold Now Behemoth. The Holocaust Memorial Museum: One More American Theme Park*⁵²⁵. Nawiązanie do parku tematycznego w tytule jest niezwykle znaczące – o ile parki tematyczne są wciąż zjawiskiem charakterystycznym przede wszystkim dla kontekstu amerykańskiego, to od nich właśnie (jak twierdzi Walsh, a także Lowenthal) zaczęła się ekspansja spektaklu na sektor dziedzictwa w skali globalnej. Wracając jednak do rozważań Ziębińskiej-Witek, formułuje ona dwa najważniejsze zarzuty wobec ekspozycji Muzeum Holocaustu w Waszyngtonie. Po pierwsze, że wykorzystując estetykę i strukturę fabularną właściwą dla horroru, twórcy posługują się gatunkiem, który zakłada zadośćuczynienie ludzkiej potrzebie *katharsis* poprzez dostarczenie *zastępczego zaspokojenia ukrytych czy odrzuconych życzeń i pragnień widza przez ich symboliczne spełnienie na ekranie*⁵²⁶, co może rozmijać się z założeniami wystawy i misją edukacyjną instytucji. Po drugie, że ekspozycja w efekcie wytwarza taką reprezentację Zagłady, która *podkreśla, że sama w sobie [Zagłada – A.J.] stanowiła ona negację wartości amerykańskich*⁵²⁷ oraz redukuje ją do lekcji propagującej tolerancję i stanowiącej ćwiczenie obywatelskości, co ostatecznie prowadzi do wtłoczenia złożonego i wielopoziomowego ciągu wydarzeń w ramy nachalnego pedagogizmu.

Jednocześnie Ziębińska-Witek wydaje się akceptować kicz (w kontekście ekspozycji) ze względu na jego edukacyjny potencjał, przyznając – za Molesem – że jest on *estetycznym systemem komunikacji masowej*, który może ułatwić odbiorcom przejście *od sentymentalizmu do wrażliwości*⁵²⁸. Dlatego ostatecznie jej stosunek do estetyki horroru w kontekście ekspozycji Zagłady pozostaje ambiwalentny (sięgnięcie po tę estetykę może ewentualnie usprawiedliwiać jej bliskość i czytelność dla odbiorców). Pragmatycznie podchodząc do problemu,

⁵²⁴ D. Garfield, *The Next Thing Now: Designing the 21st-Century Museum* (rozmowa z Ralphem Appelbaumem), "Museum News", January/February 1996, s. 35, cyt za: A. Ziębińska-Witek, tamże, s. 81.

⁵²⁵ P. Gourevitch, *Behold Now Behemoth. The Holocaust Memorial Museum: One More American Theme Park*, "Harper's Magazine", July 1993, t. 287, nr 1718, s. 55–62.

⁵²⁶ A. Ziębińska-Witek, *Kicz i Holocaust...*, s. 84.

⁵²⁷ Tamże, s. 83–84.

⁵²⁸ A. Moles, dz.cyt., s. 83; cyt. za: Ziębińska-Witek, tamże, s. 84.

autorka przyznaje też (co brzmi niemal jak cytata z Hydena White'a), że *nie można wszak przedstawić wydarzenia historycznego, nie wykorzystując którejs z dostępnych w kulturze retoryk/estetyk*⁵²⁹.

Przywołuję Ziemińską-Witek, ponieważ nie tylko pokazuje ona w jaki sposób możemy myśleć o kiczu w kontekście ekspozycji muzealnych, ale także zwraca uwagę na związane z nim ryzyka. Jednocześnie podnosi ona kwestię symulacji i związane z nim obawy w sposób zbliżony do tego, który znajdujemy w pracach Walsh. W odróżnieniu od Ankersmita, jest ona znacznie bardziej ostrożna wobec afektywnego oddziaływania reprezentacji przeszłości i pożytków z płynących z generowanych przez nie (łatwych?) emocji.

Dla każdego z autorów stawka jest nieco inna: Ankersmitowi chodzi o podtrzymywanie pamięci-rany, Ziemińskiej-Witek o edukacyjną misję muzeum historycznego. On pisze o pomniku, ona o muzeum. Granice między tymi ostatnimi zostały, jak wcześniej wspominałam, zatarte, jednak czy nawet bez ich znaczenia moglibyśmy sobie wyobrazić upamiętnienie bez ambicji budowania świadomości historycznej oraz muzeum (memoratywne) nie upamiętniające wydarzeń, o których opowiada? Podchodząc z pewnym sceptycyzmem do sposobu, w jaki Ankersmit przekuwa oskarżenie o kicz wysuwane pod adresem Pomnika Dzieci na korzyść zarówno samego pomnika, jak i własnej tezy, uważam, że warto zwrócić uwagę na problem „łatwych emocji” w odniesieniu do takich reprezentacji przeszłości, w które wpisane jest założenie od ich afektywnym oddziaływaniu na zwiedzających. Sama zapewne nie sięgnęłabym w tym celu do pojęcia „kiczu”, jako że nieuchronnie obciążone jest silnie wartościującym wydźwiękiem. Jednocześnie zwraca ono uwagę na etyczne wyzwania związane z muzealnymi i pomnikowymi reprezentacjami przeszłości – zwłaszcza w wypadku takich reprezentacji, które obiecują przeniesienie się w czasie i zwłaszcza wobec takich wydarzeń, których naprawdę wcale nie chcielibyśmy doświadczyć na własnej skórze.

Nie sposób nie zgodzić się z Kevinem Walshem, który odwołując się do Baudrillarda przekonująco wskazuje na symulakryczną naturę tych reprezentacji. Nie sposób także nie zgodzić się z Davidem Lowenthalem, który sytuuje te działania w obrębie logiki rynkowej, wskazując na ich bezpośrednie powiązanie z tworzeniem i stymulowaniem międzynarodowego turystyki. W odróżnieniu od Lowenthala, Barbara Kirshenblatt-Gimblett, zgadzając się co do tej diagnozy, uznaje tę sytuację za naturalną. Niezależnie od tego, czy tę sytuację potępi-

⁵²⁹ Tamże.

my, czy wystąpimy w jej obronie, nie sposób odmówić autentyczności emocjom tych, którzy podążają za afektywną siłą oddziaływania tych przestrzeni.

Podsumowanie: lekcje w teatrze historii

Korzystając z frazy Svetlany Alepr, przyjąć możemy, że *muzeum jest (pewnym) sposobem widzenia*⁵³⁰. Efekt muzeum zakłada, że patrząc na ekspozycję angażujemy pewien szczególny typ spojrzenia. Muzeum, twierdzi Alpers, przemienia rzeczy w obiekty wizualnego zainteresowania (ang. *objects of visual interest*⁵³¹) poprzez odłączenie ich od kontekstu, w którym wcześniej funkcjonowały oraz udostępnienie ich odbiorcom w taki sposób, który zakłada, że ci ostatni przede wszystkim będą na nie patrzeć (a nie, na przykład, używać ich czy manipulować nimi). Efekt muzeum wydaje się przemieniać każdy przedmiot w dzieło sztuki, a my – jako przedstawiciele kultury, która wytworzyła instytucję muzeum – jesteśmy trenowani do tego, by ten określony typ patrzenia praktykować we wskazanym kontekście. Jest to, dodajmy, spojrzenie uważne i ufne – decydujemy się zaangażować w patrzenie na pokazywane nam obiekty, ponieważ ufamy autorytetowi muzeum, które wystawiając je zaświadcza tym samym, że są one warte uwagi, warte zaangażowania tego uważnego spojrzenia.

Muzeum selekcjonuje i porządkuje obiekty według określonego planu, tworząc – nie zawsze wyrażoną wprost – narrację, która posiada swoją retorykę. Różnice w sposobie ekspozycji artefaktów i dzieł sztuki oraz dynamikę powiązanych z nimi trybów oglądu w interesujący sposób uchwyciła Mike Bal w tekście poświęconym dyskursowi muzeum. To, co uchwyciła Alpers wydaje się być zaledwie jednym wariantem spojrzenia uruchamianego przez efekt muzeum. Jeśli pójdziemy za intuicją Bal, wyróżnić możemy dwa tryby oglądu: jeden, który każe nam koncentrować uwagę na estetycznych cechach przedmiotu, drugi – gdy mowa na przykład o etnograficznych artefaktach, który każe nam traktować je jako egzemplifikację czegoś znacznie rozleglejszego, np. pewnej kultury. Ekspozycje prezentujące artefakty etnograficzne zdają się działać zgodnie z zasadą synekdochy – podstawiają część za całość. Całość wymaga (d)opowiedzenia, by obiekt mógł zadziałać jako reprezentatywny dla czegoś obszerniejszego niż on sam.

Chociaż obiekty (mam na myśli na razie te, które określić można jako „autentyczne”) na ekspozycjach historycznych również wystawione są przede wszystkim „do patrzenia”, jed-

⁵³⁰ S. Alpers, *Museum as a Way of Seeing*, [w:] *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, red. I. Karp, S.D. Lavine, Washington 1991.

⁵³¹ Tamże, s. 25.

nak wydaje się, że posiadają właściwy sobie tryb oglądu. Spojrzenie zwiedzających nie koncentruje się bowiem – lub nie wyłącznie – na ich cechach formalnych czy wartości estetycznej. Obiekty te występują w roli materiału dowodowego, są poświadczeniem, że coś istotnie się wydarzyło, stanowią rodzaj kotwicy, dzięki której opowiadana historia osadzona zostaje w przeszłej rzeczywistości.

Obiekty w muzeum, twierdzi Alpers, wyrwane są ze swego pierwotnego kontekstu. Właściwie stwierdzenie to opisuje samo sedno procesu muzealizacji. Jednocześnie w muzeum otrzymują one zupełnie inny kontekst. Zdarza się, że kontekst ten dąży do odtworzenia owego pierwotnego środowiska, z którego zostały one wyłączone – i może to robić w sposób mniej lub bardziej swobodny. Istnieją bowiem muzea, które działają przede wszystkim po to, by opowiadać pewną historię, a dopiero w drugiej kolejności – by pokazywać przy tym pewne przedmioty. Jeśli ich celem jest „wystawianie” pewnej historii⁵³², wówczas obiekty pełnią rolę rekwizytów i podporządkowane zostają scenografii, w ramach której otrzymują swoje miejsce. W takich wypadkach to nie scenografia podporządkowana zostaje obiektowi, dla którego ma tworzyć kontekst, ale obiekt podporządkowany zostaje scenografii, bowiem to ona niesie w sobie opowieść. I to ona wytwarza przestrzeń o afektywnej sile. Obiekty są wówczas miejscami, w których opowieść zostaje „przypięta” do „realnej” przeszłości.

Zwolennicy i twórcy ekspozycji muzealnych bazujących na symulacji i spektaklu (podobnie jak – o czym już mieliśmy okazję się przekonać – ich odbiorcy) wskazują na znaczenie doświadczenia immersji dla efektywności w realizowaniu społecznej i edukacyjnej misji muzeum. Próbując odpowiedzieć na pytanie o efektywność tych strategii, stajemy przed podwójnym wyzwaniem: nie tylko same instytucje definiują tę misję na różne sposoby i różnie rozkładając akcenty – dla jednych kluczowe jest budowanie społeczeństwa obywatelskiego, dla innych trwanie pamięci oraz kształtowanie postaw szacunku i wierności określonym ideom – ale także sama „edukacja” w muzeum może być rozmaicie definiowana i może zakładać różnie pojęte efekty.

Zarówno sam przebieg procesu uczenia się w muzeum, jak i rozmaite style uczenia się oraz ich potencjalne efekty były przedmiotem zainteresowania wielu badaczy począwszy od lat 70. i 80. Zagadnieniu temu, o czym wspominałam w pierwszej części tej pracy, wiele

⁵³² Aluzja do tytułu książki Freddiego Rokema, F. Rokem, *Wystawianie historii*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2010.

uwagi poświęcają Falk i Dierking, akcentując znaczenie procesu zapamiętywania dla uczenia się w muzeum. W odróżnieniu od definicji eksponujących znaczenie pozyskiwania *nowych* informacji, idei, faktów, postulują oni położenie akcentu raczej na konsolidację i powolne, stopniowe rozrastanie się dotychczas posiadanej wiedzy⁵³³. Zbyt często, ich zdaniem, uczenie rozumiane jest jako przyswajanie informacji kognitywnych [ang. *cognitive information*], z pominięciem informacji afektywnych [ang. *affective information*] oraz psychomotorycznych [ang. *psychomotor information*]⁵³⁴. Nie tylko samopoczucie zwiedzających, ale także ich percepcja otaczającego środowiska wywiera znaczący wpływ na ten proces, w który zaangażowane są wszystkie trzy zdefiniowane przez autorów konteksty (osobisty, fizyczny i społeczny).

Opierając się na materiale pochodzących z przeprowadzonych przez nich badań, zwracają uwagę na rolę wspomnień z wizyty, które stanowią odzwierciedlenie nie tylko tego, co zwiedzający zapamiętali, ale także tego, czego się nauczyli⁵³⁵. Jednocześnie zwracają uwagę na fakt, że zwiedzający werbalizują zaledwie część swoich wspomnień z wizyty oraz że w wypadkach, w których istotną rolę odegrał czynnik repetycji (zwiedzający stykają z treściami, które wcześniej znali) dana wiedza w pamięci zwiedzających może nie być powiązana z samą wizytą⁵³⁶. Przy tym warto pamiętać, że posiadana wiedza wpływa także na proces selekcji treści (posiadana wiedza sprzyja zapamiętywaniu informacji powiązanych z tym, co znane, a powtórzenie sprzyja ich utrwalaniu), podobnie jak motywacje, oczekiwania, sposób definiowania roli muzeum oraz wpływu silnych emocji i wrażeń⁵³⁷.

Na podstawie materiału badawczego pochodzącego z czterech omawianych tu muzeów zauważamy, że zwiedzający nie tylko posiadają sprecyzowane oczekiwania wobec ekspozycji historycznej, ale także w wyraźny sposób wiążą określone strategie ekspozycyjne z potencjalną efektywnością w osiąganiu celów, jakie oni sami uważają za kluczowe, wśród których na plan pierwszy wysuwa się wspomniana już funkcja edukacyjna i wychowawcza. Ekspozycje o charakterze scenograficznym uważane były powszechnie przez zwiedzających jako

⁵³³ Tamże.

⁵³⁴ Tamże, s. 99.

⁵³⁵ Tamże.

⁵³⁶ Tamże, s. 124.

⁵³⁷ Tamże, s. 100–114.

bardziej efektywne w tym względzie. Pomimo iż w wywiadach większość zwiedzających twierdziła, że muzeum przede wszystkim utrwaliło wiedzę posiadaną przez nich dotychczas, w anonimowym badaniu ankietowym zdecydowana większość przyznawała, że nauczyła / dowiedziała się w muzeum czegoś nowego.

Co ciekawe, zwiedzający często bezpośrednio wskazywali sposób, w jaki określone zabiegi i strategie zastosowane na ekspozycji mają przełożyć się na skuteczność w angażowaniu uwagi zwiedzających, by w ten sposób skuteczniej na nich oddziaływać. Jednocześnie, ten rodzaj meta-refleksji nie wydawał kolidować z ich własnym doświadczeniem zaangażowania. Ponadto, opisując własne doświadczenie immersji oraz emocje z nim związane, zwiedzający chętnie opatrują je meta-komentarzem podkreślającym skuteczność tego rodzaju zabiegu i – najczęściej – jego pozytywne efekty. W tym kontekście przywołują najczęściej doświadczenie, które – choć opisywane przy pomocy różnych metafor – określam tu zbiorczo jako podróż-w-czasie otwierającą możliwość zbliżenia się do przeszłości i „wczucia się” w nią.

W wypadku Muzeum Armii Krajowej, Fabryki Schindlera oraz Muzeum Powstania Warszawskiego zdecydowana większość respondentów podkreślała, że – w odpowiedzi na wspomniane już, przywoływane często niedostatki edukacji formalnej i „suchej” wiedzy książkowej – muzeum wyróżnia się właśnie tym, że oferuje możliwość, by „poczuć, jak to było wtedy”. Wielu respondentów akcentowało przy tym znaczenie emocjonalnego zaangażowania dla trwania pamięci, czy uruchamiania procesów prawdziwego rozumienia znaczenia przeszłych wydarzeń. Jak zostało to ujęte w jednej z rozmów: *[ż]eby jakoś nawet nie tylko informować ludzi o zaistniałych wydarzeniach, żeby ta pamięć dalej trwała, tylko żeby zmniejszać ignorancję ludzi na pewne fakty, wydarzenia i tak dalej. I też (...) wiadomo, troszeczkę może zmienić podejście do niektórych spraw*⁵³⁸.

Czy w innej rozmowie: *(...) u każdego odbiorcy to inaczej jest uwarunkowane, nie każdy jest w stanie się wczuć, odebrać to w taki a nie inny sposób. Myślę, że warto jest próbować, a efekty, miejmy nadzieję, że będą pozytywne.*⁵³⁹

⁵³⁸ MPW 4

⁵³⁹ FS 4

Przekonanie o edukacyjnym potencjale muzeum jako alternatywy lub uzupełnienia względem edukacji formalnej i jako narzędzia wychowania w wartościach silnie wiąże się z osobistym kontekstem wizyty, a także pozostającymi z nim w relacji potrzebami i motywacjami. U jego podstaw leży powszechnie podzielane przez zwiedzających przeświadczenie o tym, że osobiste i emocjonalne zaangażowanie stanowi podstawę efektywnego uczenia się. Falk i Dierking, analizując przebieg uczenia się w muzeum, podkreślają wpływ silnych emocji na proces zapamiętywania. Jednocześnie – jak wskazują rozmowy z badanymi – emocjonalne zaangażowanie sprzyja przede wszystkim budowaniu osobistej, afektywnej relacji z przeszłymi wydarzeniami, która opiera się na doświadczanej na różne sposoby identyfikacji z uczestnikami prezentowanych wydarzeń, wpisywaniu własnej historii w tę prezentowaną w muzeum poprzez odwoływanie się do opowieści bliskich, własnych wspomnień i codziennych doświadczeń lub ustawianie się w pozycji spadkobiercy tych, których opowieść prezentuje wystawa. Pomimo iż w badaniach ilościowych zdecydowana większość zwiedzających deklaruje, że wizyta w muzeum przyczyniła się do poszerzenia ich wiedzy i pomimo powszechnie podzielanego przekonania, że muzeum jest przede wszystkim środowiskiem edukacyjnym, sam przebieg oraz specyfika procesu uczenia się w omawianych muzeach wymagałyby przeprowadzenia szerzej zakrojonych badań koncentrujących się wyłącznie na tym aspekcie doświadczenia zwiedzającego. Niewątpliwie nawet badani, którzy w wywiadach deklarowali, że wizyta w muzeum przede wszystkim ugruntowała ich dotychczasową wiedzę, również – zwłaszcza w świetle definicji proponowanej przez Falka i Dierking, która eksponuje procesualny i akumulacyjny charakter procesu uczenia się – mogli *nauczyć się* czegoś w muzeum. Propozycja szerokiego rozumienia procesu uczenia się autorstwa Falk i Dierking zakłada także, że proces ten to znacznie więcej, niż tylko przyswajanie informacji (np. na temat konkretnych faktów, powiązań między poszczególnymi wydarzeniami itd.), które przywoływani wcześniej badani określają mianem „wiedzy naukowej”, „książkowej”, czy „suchej”. W percepcji zwiedzających nacisk kładziony jest wyraźnie na kształcenie umiejętności rozumienia, które bazować ma na emocjonalnym zaangażowaniu, „wczuciu się”, czy – jak moglibyśmy powiedzieć – doświadczeniu redukcji dystansu.

Obok modeli uwzględniających czynniki wspierające proces uczenia się w muzeum, istnieją także modele pomagające uchwycić i zdefiniować jego efekty. Pośród licznych pro-

pozycji, jedną z najbardziej popularnych jest GLOs [ang. *generic learning outcomes*]⁵⁴⁰, który porządkuje potencjalne rezultaty procesu uczenia się w muzeum według pięciu kategorii:

- wiedza i rozumienie (ang. *knowledge and understanding*)
- umiejętności (ang. *skills*)
- postawy i wartości (ang. *attitudes and values*)
- zabawa, inspiracje i stymulowanie kreatywności (ang. *enjoyment, inspiration and creativity*)
- aktywność, zachowanie, rozwój (ang. *activity, behaviour and progression*).

Przywołałam powyższe zestawienie, aby zwrócić uwagę na sposób, w jaki we współczesnych próbach definiowania i badania procesu edukacji w muzeum ujmuje się jego potencjalne efekty, wykraczając znacznie poza akcentowanie przyswajania informacji kognitywnych. Oczywiście, by zweryfikować, w jakich obszarach dokonał się proces uczenia się oraz do jakich kategorii przypisać jego efekty, należałoby przeprowadzić na zwiedzających testy (przed i po wizycie w muzeum, uwzględniające wszystkie typy rezultatów), które mogłyby je „zmierzyć” i scharakteryzować. Tego rodzaju badania mogłyby być rozwinięciem projektu badawczego omawianego w tej pracy.

W przeprowadzonych badaniach na plan pierwszy wysuwa się przekonanie zwiedzających o tym, że muzeum stanowi środowisko edukacyjne przede wszystkim w dwóch spośród pięciu powyższych kategoriach: kształci zarówno wiedzę i rozumienie (w tym ważne miejsce przypada temu, co określiłam wcześniej jako „uczenie się z historii”), jak i – co nie mniej istotne – postawy i wartości. Przekonanie o tym, że muzeum efektywnie wpływa na budowanie postaw i uczy poszanowania dla określonych wartości wybrzmiewało szczególnie mocno wśród zwiedzających Muzeum Powstania Warszawskiego i Muzeum Armii Krajowej. Jest to ściśle powiązane z tym, że samo Muzeum definiuje opowiadaną przez siebie historię w sposób kładący nacisk właśnie na postawy i powiązane z nimi wartości – czy to mówiąc o powstaniu, czy losach Armii Krajowej. Warto przy tym pamiętać, że, jak zauważa Falk, przekonanie zwiedzających o efektywności muzeum w tym obszarze jednocześnie tę efektywność

⁵⁴⁰ Na temat tego i innych modeli, zob. m.in. *Lifelong Learning in Museums, A European Handbook*, red. K. Gibbs, M. Sani, J. Thompson, EDISAI, Ferrara 2007, a także przykłady ewaluacji doświadczenia edukacyjnego w muzeum: *Inspiration, Identity, Learning: The Value of Museums*, Research Centre for Museums and Galleries, University of Leicester, Leicester 2007 oraz *What did you learn at the museum today? Second study*, Research Centre for Museums and Galleries, University of Leicester, Leicester 2006.

wzmacnia.

Badając zwiedzających w wybranych europejskich muzeach narodowych, zespół projektu EuNaMus⁵⁴¹ zaproponował spojrzenie na proces kształtowania tożsamości narodowej odbiorców muzeów jako angażujący ich na dwa sposoby: z jednej strony, muzea reprezentując narodową przeszłość (i terażniejszość) działają jako miejsca konstruujące tożsamość, dostarczając ram (ang. *identity frames*) dla refleksji podejmowanej przez zwiedzających i dla sposobu, w jaki interpretują własne doświadczenia; z drugiej zaś strony, zwiedzający aktywnie konstruują i produkują swoje własne rozumienie tożsamości i przynależności narodowej oraz nadają mu znaczenia, które w efekcie stanowią ramę dla ich doświadczenia muzealnego⁵⁴². Proces „ramowania” i selekcji dokonuje się zatem po obu stronach: muzeum dokonuje pewnej selekcji, która staje się podstawą pewnej interpretacji przeszłości, znajdującej następnie swój wyraz w określonej narracji oraz sposobie, w jaki jest ona prezentowana na ekspozycji, a zwiedzający (pod wpływem tego, co Falk i Dierking określają jako trzy konteksty jego doświadczenia) dokonuje selekcji i interpretacji tych treści, z którymi się styka podczas wizyty w muzeum. Jednocześnie w wypadku zdecydowanej większości zwiedzających problem samej konstrukcji ekspozycji (jako określonej narracji będącej efektem pewnej selekcji i interpretacji, która zostaje wyrażona przy użyciu określonych środków) pozostaje niezauważony. O ile zwiedzający podejmują krytyczną refleksję na temat konstrukcji ekspozycji w relacji do zastosowanych środków oddziaływania (atrakcyjne / nieatrakcyjne; efektywne / nieefektywne), o tyle nie postrzegają tych środków jako narzędzi pracujących na rzecz narracji wyrażonej w *pewien sposób*, który jest efektem *pewnej selekcji* oraz określonych decyzji stylistycznych, konstrukcyjnych i ideowych. Jednocześnie im bardziej immersyjne doświadczenie oferuje ekspozycja, tym mniejsza wśród zwiedzających tendencja do zajmowania pozycji – koniecznej dla krytycznego oglądu – dystansu.

Co ciekawe, wyniki badań prowadzonych w ramach projektu EuNaMus wskazują na zbieżności w sposobie postrzegania roli muzeum pomiędzy polską i międzynarodową pu-

⁵⁴¹ EuNaMus: *European National Museums: Identity Politics, The Uses of the Past and the European Citizen* to trzyletni projekt badawczy zrealizowany między 1.02.2010 a 31.01.2013, koordynowany przez prof. Petera Aronssona z Linköping University, zob.: <http://www.ep.liu.se/eunamus/index.html> (data dostępu: 20.02.2016).

⁵⁴² *Voices from the Museum: Qualitative Research Conducted in Europe's National Museums (EuNaMus Report No. 6)*, red. J. Dodd, C. Jones, A. Sawyer, M.A. Tseliou, Linköping University Electronic Press, Linköping 2012, s. 12. Cytowany raport obejmuje zestawienie wyników dla sześciu europejskich muzeów: Estonian National Museum (Turku), Latvian Open–Air Museum (Ryga), National History Museum (Ateny), German History Museum (Berlin), National Museum of Ireland (Dublin), National Museum of Scotland (Edinburgh).

blicznością. Odbiorcy europejskich muzeów narodowych, podobnie jak reprezentacji polskiej publiczności muzeów historycznych, postrzegają muzea jako instytucje posiadające autorytet w sprawach kultury i historii oraz odgrywające ważną rolę polityczną, zwłaszcza w kontekście prezentowania narodowej przeszłości i budowania tożsamości. Zwiedzający sześciu europejskich muzeów uwzględnionych w cytowanym raporcie, podobnie jak odbiorcy czterech polskich muzeów historycznych, jednoznacznie wysoko oceniają znaczenie znajomości historii i przeszłości narodu nie tylko dla budowania i umacniania zbiorowej tożsamości, ale także dla tego, by móc *uczyć się od historii*. Jako podobnie istotną rolę, jaką mają do spełnienia muzea, widzą oni również edukację kolejnych pokoleń, kluczową w oczach wielu (zwłaszcza starszych) zwiedzających dla trwania pamięci i wyciągania z przeszłych doświadczeń wniosków na przyszłość. Interesującym rezultatem europejskich badań – przede wszystkim ze względu na to, że zostało to zaadresowane bezpośrednio – jest niewielka potrzeba wśród zdecydowanej większości zwiedzających, by muzeum podejmowało kontrowersyjne tematy lub takie wątki i fragmenty historii, które można uznać za wyparte. Według większości zwiedzających, jak relacjonują badacze, muzeum powinno prezentować nie tylko pozytywny obraz narodu i narodowej historii, ale wręcz jego wariant podniosły, „odświętny”⁵⁴³.

*

Jette Sandahl – duńska teoretyczka i twórczyni kilku pionierskich (zarówno gdy chodzi o temat, jak i politykę instytucjonalną) muzeów⁵⁴⁴ – otwiera jeden ze swoich tekstów następującym spostrzeżeniem: *Muzea nieodmiennie funkcjonują jako autoportrety swojego narodu, regionu, miasta. Tworzą, definiują, budują i upowszechniają tożsamości. Podobnie jak wszystkie portrety – odzwierciedlają własną epokę, są przekąźnikami stanu wiedzy i sposobów myślenia. Muzea na podstawowym poziomie stanowią zwierciadła wartości i światopoglądu otaczającego je społeczeństwa. Jednak gromadząc i wystawiając kolekcje oraz tworząc programy, mają one skłonność do przedstawiania jednowymiarowych, nadmiernie uporządkowanych*

⁵⁴³ Tamże, s. 19.

⁵⁴⁴ Mam na myśli Muzeum Kobiet w Danii oraz Muzeum Kultur Świata w Gothenburgu w Szwecji. Sandahl pracowała także jako dyrektorka ds. wystawiennictwa i programów publicznych w Narodowym Muzeum Danii oraz jako dyrektorka ds. doświadczenia muzealnego w Narodowym Muzeum Te Papa Tongarewa w Nowej Zelandii, w ostatnim czasie pełniła funkcję dyrektorki Muzeum w Kopenhadze.

obrazów. Niechętnie podejmują się reprezentowania tych trudnych obszarów współczesności, w których dylematy etyczne oraz „odrzucone alternatywy” zostały wymazane z publicznego dyskursu. Czyżby najistotniejsze zagadnienia dotyczące współczesnego społeczeństwa w niewielkim stopniu pokrywały się z tym, co muzea postrzegają jako kluczowe kwestie, najważniejsze praktyki czy stosowne tematy?⁵⁴⁵

Jak wynika z relacjonowanych tu badań publiczności polskich muzeów historycznych, muzea – cieszące się poważaniem jako instytucje posiadające autorytet i szczególne uprawnienie do przemawiania w imieniu przeszłości – postrzegane są jako instytucje mające do spełnienia niezwykle istotną rolę w kształtowaniu postaw i budowaniu tożsamości kolejnych pokoleń, poprzez przybliżanie (wiedzy o) przeszłości. Wiedza o przeszłości, opracowana przez historyków i posiadająca legitymizację przez wzgląd na ich eksperckość, nie tylko umożliwia poznanie przebiegu minionych wydarzeń, ale także dostarcza lekcji i przestróg na przyszłość. Stąd pamięć o przeszłości postrzegana jest jako ważny czynnik nie tylko definiujący teraźniejszość, ale też budujący przyszłość – zarówno przez wzgląd na jej narodo- i wspólnototwórczy charakter, jak i na płynące z przeszłych wydarzeń wnioski oraz dające się zaobserwować prawidłowości.

Zdecydowana większość zwiedzających przychodzi do muzeum, aby dowiedzieć się czegoś nowego. Taka deklaracja może być zarówno wyrazem motywacji zwiedzających, jak i efektem tego, że to właśnie w pierwszej kolejności poprzez funkcję edukacyjną i wychowawczą definiują oni rolę muzeum. Jednak stymulujące i angażujące emocjonalnie doświadczenie muzealne oferowane przez muzea bazujące na strategiach symulacji i spektaklu wydaje się służyć przede wszystkim budowaniu więzi zwiedzających z danym tematem lub zagadnieniem. Po wyjściu zdecydowana większość deklaruje, że wizyta ugruntowała lub poszerzyła posiadaną przez nich wiedzę, rzadko natomiast – że radykalnie zmieniła lub zrewolucjonizowała sposób postrzegania wybranego fragmentu historii. Być może wynika to z tego, że muzealna narracja w zupełności odpowiada kanonom prezentowania danego zagadnienia lub że muzeum prowadzi na tyle aktywną działalność w polu kształtowania wizerunku danego wydarzenia we współczesnej kulturze pamięci, że proponowana przez nie interpretacja staje się dominującą. Wszystkie cztery wystawy omawiane w tej pracy poświęcone były ważnej cezu-

⁵⁴⁵ J. Sandahl, *Polityka milczenia? Muzea jako autoportrety i zwierciadła społeczeństw*, [w:] *Laboratorium muzeum. Społeczność*, red. A. Banaś, A. Janus, Muzeum Warszawy, Warszawa 2015, s. 39.

rze w najnowszej historii Polski – II wojnie światowej – a dwie spośród nich wydarzeniom powstania warszawskiego (wystawa poświęcona rzezi Woli oraz wystawa stała w Muzeum Powstania Warszawskiego), które stało się niezwykle ważną dominantą polskiej kultury pamięci w XXI wieku, w czym niewątpliwie MPW miało swój istotny udział⁵⁴⁶.

Dariusz Czaja zwraca uwagę na znaczenie, jakie topos śmierci zajmował przez ostatnie dwa stulecia w kulturze polskiej – poczynając od dominującego modelu polskiego katolicyzmu, przez wydarzenia mające miejsce w życiu publicznym, aż po teksty kultury i dzieła sztuki⁵⁴⁷. Przekonuje on, że w dominującym wciąż w Polsce paradygmacie mentalnym *nie sposób dopatrzeć się pozytywów w używaniu, nadużywaniu i zawłaszczaniu śmierci do martyrologiczno-narodowych (a w gruncie rzeczy: pseudopatriotycznych) spektakli i podobnej retoryki. (...) Tak rozumiana śmierć staje się plemiennym totemem, utrzymuje zbiorowość w stanie permanentnej fiksacji na punkcie cierpienia własnego. Postawa taka okazuje się melancholijną (we freudowskim rozumieniu) odmową zakończenia żałoby i kulminuje w dyspozycji, którą można by nazwać mentalną nekrofiliją⁵⁴⁸. „Teatra polskie” – by posłużyć się terminem Dariusza Kosińskiego⁵⁴⁹ – pełne są odniesień do przeszłych krzywd i żałoby. Jeśli, podążając za definicją autora, przyjmiemy, że na „teatra polskie” składa się *ogół praktyk, które zostały rozpoznane i wykorzystane w sposób znaczący do kształtowania życia zbiorowości i jednostek*⁵⁵⁰, zwiedzanie muzeów, podobnie jak odwiedzanie miejsc pamięci niewątpliwie zaliczyć możemy do pokrewnych kolektywnych praktyk. Steatralizowane wystawy muzealne poświęcone wydarzeniom II wojny światowej oferują okazję do współuczestnictwa i przeżywania spektaklu prezentującego pewien obraz narodowej przeszłości. A przeszłość ta jest uznawana za ważną – jak zauważa Dariusz Stola w rozmowie przeprowadzonej dla „Więzi”: *Gdy w Polsce mówi się »to należy do historii«, oznacza to często »to jest ważne«*. *Historia dowartościowu-**

⁵⁴⁶ M. Kobielska, dz.cyt., s. 159-294.

⁵⁴⁷ D. Czaja, *The Polish Theatre of Death*, Prace Etnograficzne, 2016, Tom 44, Numer 4, s. 261-269.

⁵⁴⁸ Tamże, s. 268; cytaw w tłumaczeniu na język polski - D. Czaja, dzięki uprzejmości autora.

⁵⁴⁹ D. Kosiński, *Teatra polskie. Historie*, Wydawnictwo PWN, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2010.

⁵⁵⁰ Tamże, s. 13.

je, pokazuje, że dana sprawa przekracza krótkotrwałe ramy teraźniejszości⁵⁵¹. Muzeum jako teatr historii jest miejscem kolektywnego wytwarzania tożsamości, na co zwraca również uwagę Marcin Napiórkowski pisząc o tym, że *[c]hoć muzea zwiedza konkretny człowiek, przedmiotem ich działania jest zawsze wspólnota*⁵⁵². Zwłaszcza w Polsce, gdzie – na co zwraca uwagę Napiórkowski – *[w] roku 1989 historia przegrała z przyszłością*⁵⁵³, jej powrót (któremu towarzyszył trwający do dziś „boom muzealny”) w centrum umieszczał nie tylko fakt, że dana historia jest („nareszcie!”) upamiętniana, ale także, że zostaje „przypomniana” po latach wyparcia, zaniedbania, nieupamiętnienia⁵⁵⁴. Nowe polskie muzea historyczne – poczynając od Muzeum Powstania Warszawskiego – tworzą infrastrukturę dla kolektywnego pamiętania i przeżywania, a zwiedzający zapoznani z tym rodzajem kontaktu z przeszłością, tego rodzaju doświadczeń oczekują. Pomimo tego, że w deklaracjach zwiedzających na plan pierwszy wysuwa się znaczenie edukacyjnej funkcji muzeów, z analizy wywiadów wynika, że to właśnie emocjonalne doświadczenie jest tym, co większość zwiedzających wynosi z wizyty w muzeach wykorzystujących strategię symulacji i spektaklu (w znacznie większym stopniu, niż w wypadku ekspozycji, które takimi środkami nie operują – jak omawiana w tej pracy ekspozycja w Muzeum Woli). Emocjonalne zaangażowanie odsuwa na bok krytyczny dystans, stawiając w centrum osobiste przeżywanie zbliżenia się do przeszłości. To właśnie – przeszłość „odzyskaną”, odczuta osobiście, z bliska w doświadczeniu muzealnym – zwiedzający zabierają ze sobą do domu.

⁵⁵¹ *Muzeum uczy samokrytycyzmu. Dariusz Stola w rozmowie z Bartoszem Bartosikiem*, „Więź” nr 2/2020, s. 185.

⁵⁵² M. Napiórkowski, *Sieć pamięci*, „Więź” nr 2/2020, s. 200.

⁵⁵³ Tamże, s. 193.

⁵⁵⁴ Tamże, s. 193-194.

Bibliografia

- A Companion to Museum Studies*, red. S. Macdonald, Wiley–Blackwell, Chichester 2010
- A proposal for how to look at the past*. Interview with Frank Ankersmit (by Frode Molven), Groningen, December 2007, zob. http://www.culturahistorica.es/ankersmit/interview_Frank_Ankersmit.pdf
- G. Adler, *Curating the social, curating the architectural*, [w:] *Curating architecture and the city*, red. S. Chaplin, A. Stara, Routledge, Londyn 2009
- S. Agacinski, *Time passing. Modernity and nostalgia*, Columbia University Press, Nowy Jork 2003
- G. Agamben, *Co zostaje z Auschwitz. Archiwum i świadek*, przeł. Sławomir Królak, Sic!, Warszawa 2008
- S. Alpers, *The museum as a way of seeing*, [w:] *Exhibiting cultures*, red. I. Karp, S.D. Lavine, Smithsonian Institute Press, Washington 1991
- F. Ankersmit, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie*, Universitas, Kraków 2004
- F. Ankersmit, *Sublime Historical Experience*, Stanford University Press, Stanford, California 2005
- P. Assunção dos Santos, *Introduction: To understand New Museology in the 21st Century*, „Cadernos de sociomuseologia”, Vol. 37–2010
- D. Bachmann–Medick, *Cultural Turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze*, przeł. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2012
- M. Bal, *Dyskurs muzeum*, [w:] *Muzeum sztuki. Antologia*, red. M. Popczyk, Universitas, Kraków 2005
- M. Bal, *On Story–Telling*, Polebridge Press, Sonoma 1991
- M. Bal, *Telling objects: A Narrative Perspective on Collecting*, [w:] *The Cultures of Collecting*, red. J. Elsner, R. Cardinal, Reaction Books Ltd, Londyn 1994
- R. Ballantyne, D. Uzzell, *Heritage that Hurts. Interpretation in a postmodern world*, [w:] *The heritage reader*, red. G. Fairclough, R. Harrison, J.H. Jameson, J. Schofield, Routledge, New York 2008.
- P. Basu, *The Labyrinth Aesthetic in Museum Design*, [w:] *Exhibition experiments*, red. P. Basu, S. Macdonald, Blackwell Publishing, Chichester 2007

- Z. Bauman, *Nowoczesność i zagłada*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009
- Z. Bauman, *Studium przypadku z zakresu socjologii asymilacji: w pułapce wieloznaczności*, [w:] tegoż, *Wieloznaczność nowoczesna, nowoczesność wieloznaczna*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995, s. 143–214
- W. Benjamin, *Anioł historii: eseje, szkice, fragmenty*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996
- T. Bennet, *The Birth of the Museum*, Routledge, Londyn 1995
- J. Berger, *O patrzeniu*, Aletheia, Warszawa 1999
- J. Berger, *Sposoby widzenia*, Aletheia, Warszawa 2009
- M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2000
- S. Bitgood, *Social Design in Museums*, MuseumsEtc, Edinburgh 2011
- Ch. van Boheemen–Saaf, *Joyce, Derrida, Lacan and the Trauma of History*, Cambridge University Press, Cambridge 1999
- J.D. Bolter, R. Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, MIT Press, Cambridge 2000
- M. Bowman, S. West, *Heritage as performance*, [w:] *Understanding Heritage in Practice*, red. S. West, Manchester University Press, Manchester 2010, s. 277–311
- H. Buczyńska–Garewicz, *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Universitas, Kraków 2006
- D. Cherry, F. Cullen, *Spectacle and Display: Setting the Terms*, [w:] *Spectacle and Display*, red. D. Cherry, F. Cullen, Chicester 2009.
- T.G. Chorell, *F.R. Ankersmit and the Historical Sublime*, „History of the Human Sciences”, 4/2006, s. 91–102
- J. Clifford, *O kolekcjonowaniu sztuki i kultury*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”, r. 47:1993, nr. 1
- G. Corsane, *Heritage, Museums and Galleries: An Introductory Reader*, Routledge, Londyn 2004
- R. Crownshaw, *Niemiecki antypomnik. Niedopełniona konceptualizacja oraz retoryzacja sztuki podejmującej grę z pamięcią pośrednią*, „Mocak FORUM”, nr 1/2011, s. 47–57

- Dalej jest noc. Losy Żydów w wybranych powiatach okupowanej Polski*, red. B. Engelking, T. Frydel, J. Grabowski, D. Libionka, D. Swałtek-Niewińska, K. Panz, J-Ch. Szurek, Stowarzyszenie Centrum Badań nad Zagładą Żydów, Warszawa 2018
- D. Czaja, *Kadisz mimo wszystko. Kilka uwag o Synu Szawła*, [w:] *Śmierć: figury obecności - figury zapomnienia*, red. A. Kaczmarek, M. Kamińska, Wydawnictwo Nauk Społecznych i Humanistycznych Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 2019
- P. Davison, *Museums and the re-shaping of memory*, [w:] *Heritage, museums and galleries*, red. G. Corsane, Routledge, Londyn 2004
- Declaration of Quebec: Basic Principles for a New Museology, 1984*, tekst dostępny: <https://www.ces.uc.pt/projectos/somus/docs/Quebec%20declaration%201984.pdf>
- G. Debord, *Społeczeństwo spektaklu*, tłum. M. Kwaterko, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2006
- G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, Universitas, Kraków 2008
- B. O'Doherty, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, University of California Press, 1999
- i polityczna we współczesnej anglo-amerykańskiej refleksji o przeszłości*, [w:] *Nowoczesność jako doświadczenie*, red. R. Nycz, A. Zeidler-Janiszewska, Universitas, Kraków 2006
- E. Domańska, *Frank Ankersmit: From Narrative to Experience*, „Rethinking History” 13/2009, s. 175–195
- E. Domańska, *Hayden White – doktorat honorowy Uniwersytetu Gdańskiego*, „Przegląd polityczny”, nr 109–110/2011
- T. Duffy, *The Holocaust Museum Concept*, [w:] *Museums and their communities*, red. S. Watson, Routledge, Londyn 2007
- Exhibiting Cultures: Poetics and Politics of Museum*, red. I. Karp, S. D. Lavine, Smithsonian Books, Waszyngton 1991
- J.H. Falk, *Identity and the Museum Experience*, Left Coast Press, Walnut Creek 2009
- John H. Falk, Lynn D. Dierking, *Learning from Museums: Visitor Experiences and the Making of Meaning*, Rowman & Littlefield, Lanham, MD/US 2000
- M. Foucault, *Inne przestrzenie*, „Teksty Drugie”, nr 6/2005

- M. Foucault, *Słowa i rzeczy*, słowo–obraz/terytoria, Gdańsk 2006
- S. Freud, *O psychicznym mechanizmie zjawisk histerycznych. W kwestii etiologii hysterii*, w tegoż: *Histeria i lęk*, Wydawnictwo KR, Warszawa 2001
- S. Freud, *Poza zasadą rozkoszy*, w tegoż: *Psychologia nieświadomości*, Wydawnictwo KR, Warszawa 2009
- S. Freud, *Żaloba i melancholia*, [w:] w tegoż: *Psychologia nieświadomości*, Wydawnictwo KR, Warszawa 2009
- H. H. Genoways, *Museum Philosophy for the Twenty-first Century*, AltaMira Press, Lanham 2006
- M. Gieselhausen, *The architecture is the museum*, [w:] *New museum theory and practice. An Introduction*, red. J. Marstine, Blackwell Publishing, Oxford 2006
- J. de Groot, *Consuming History*, Routledge, Londyn i Nowy Jork 2009
- W. Heijnen, *The new professional: Underdog or Expert? New Museology in the 21th century*, „Cadernos de sociomuseologia”, Vol. 37–2010
- E. Hooper–Greenhill, *Museums and the Interpretation of Visual Culture*, Routledge, Londyn 2000
- E. Hooper–Greenhill, *Museums and Education. Purpose, Pedagogy, Performance*, Routledge, Londyn 2007
- E. Hooper–Greenhill, *Museum and the Shaping of Knowledge*, Routledge, Londyn–Nowy Jork, 1992
- E. Hooper–Greenhill, *Museums and their Visitors*, Routledge, Londyn 1994
- J. Huizinga, *Jesień średniowiecza*, przeł. A. Borowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1961
- Image and Remembrance. Representation and the Holocaust*, red. S. Hornstein, F. Jacobowitz, Indiana UP, Bloomington 2003
- Inscenizacje pamięci*, red. I. Skórzyńska, Ch. Lavrence, C. Pepina, Poznań 2007
- Inspiration, Identity, Learning: The Value of Museums*, Research Centre for Museums and Galleries, University of Leicester, Leicester 2007
- C. Ireland, *The Subaltern Appeal to Experience. Self-identity, Late Modernity, and the Politics of Immediacy*, Mc Queen’s University Press, Montreal, London, Ithaca 2004

- E. Janicka, *Festung Warschau*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2011
- M. Jay, *Pieśni doświadczenia. Nowoczesne amerykańskie i europejskie wariacje na uniwersalny temat*, tłum. Agnieszka Rejniak–Majewska, Universitas, Kraków 2008
- Ch. Jencks, *The Contemporary Museum*, „Architectural Design”, nr. 130/1997
- K. Jenkins, *Cohen contra Ankersmit*, „Rethinking History” *The Journal of Theory and Practice*, 4/2008, 537–555
- W. Juszczyk, *Wędrówka do źródeł, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2009
- M. Henning, *Legibility and Affect: Museums as New Media*, [w:] *Exhibition Experiments*, red. S. Macdonald, P. Basu, Blackwell Publishing, Malden, Oxford, Carlton 2007
- W. Kalicki, *Obietnicami strzelać nie możemy*, „Gazeta Wyborcza” 2004, nr 178 (31.07.–01.08.)
- I. Karp, *Culture and Representation*, [w:] *Exhibiting Cultures*, red. I. Karp, S.D. Lavine, Smithsonian Books, Waszyngton 1991
- G. Kavanagh, *Remembering ourselves in the work of the museums: trauma and the place of the personal in the public*, [w:] *Museums, Society, Inequality*, red. R. Sandell, Routledge, Londyn 2002
- A. Kiciński, *Komentarz do projektów konkursowych*, „Murator. Architektura” 3/2004
- E. Klekot, *Zwiedzający w muzeum: strategie, taktyki i kategoria autentyczności* [w:] „Etnografia nowa”, nr 1/2009
- B. Kirshenblatt–Gimblett, *Destination Culture*, University Presses of California, Columbia and Princeton 1998
- B. Kirshenblatt–Gimblett, *Museum as a Theater of History: 12 Principles*, „TDR: The Drama Review”, The MIT Press, Vol. 59, Nr 3/2015, s. 49–5
- R. Kleśta–Nawrocki, *Muzeum Powstania Warszawskiego – muzeum pamięci IV RP*, „Nasze Pomorze” 2007/9, s. 99–117
- E. Klekot, *Zwiedzający w muzeum: strategie, taktyki i kategoria autentyczności* [w:] „Etnografia nowa”, nr 1/2009
- M. Kobielska, *Muzeum Powstania Warszawskiego: polityka pamięci i powstańcze afekty*, [w:] *Pamięć i afekty*, red. Z. Budrewicz, R. Sendyka, R. Nycz, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 2014
- M. Kobielska, *Polska kultura pamięci w XXI wieku: dominanty. Zbrodnia katyńska, powstanie*

- warszawskie i stan wojenny, IBL PAN, Warszawa 2016
- J. Kristeva, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, Universitas, Kraków 2007
- M. Król, *Pamięć i historia*, „Res Publica Nowa”, nr 7 (154) / 2001
- K. Krzemińska, *Kicz w kinie Holocaustowym*, „Zagłada Żydów. Studia i materiały”, nr 6/2010
- Kulturowa teoria literatury*, red. R. Nycz, M.P. Markowski, Universitas, Kraków 2006
- I. Kurz, *Mapa miasta jako konstrukt pamięci. Na przykładzie pamięci o Powstaniu Warszawskim we współczesnej Warszawie*, „Er(r)go” 2006/2
- I. Kurz, *Przepisywanie pamięci: przypadek Muzeum Powstania Warszawskiego*, „Kultura Współczesna” 2007/3
- Laboratorium muzeum. Społeczność*, red. A. Banaś, A. Janus, Muzeum Warszawy, Warszawa 2015
- D. Lacapra, *Studia nad traumą: jej krytycy i powikłane losy*, w tegoż: *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*, Universitas, Kraków 2009
- Learning from Museums: Visitor Experiences and the Making of Meaning*, red. J.H. Falk, L.D. Dierking, M. Spock, Rowman&Littelfield, Lanham 2000
- E. Lehrer, *Material Kin: ‘Communities of implication’ in post-colonial, post-Holocaust Polish ethnographic collections*, [w]: *Across Anthropology: Convergences through Museums, Colonial Legacies, and the Curatorial*, red. Margareta von Oswald, Jonas Tinius, Leuven University Press, Leuven 2020
- D. Libeskind, *Jewish Museum Berlin*, Studio Libeskind, G + B Arts International, Ruksal-druck, Berlin 1999
- D. Libeskind, *The Space of Encounter*, Universe Publishing, New York 2001
- Lifelong Learning in Museums. A European Handbook*, red. K. Gibbs, M. Sani, J. Thompson, EDISAI, Ferrara 2007
- R.J. Loomis, *Museums Visitor Evaluation: New Tool for Management*, TN: American Association for State and Local History, Nashville 1987
- T. W. Luke, *Museum Politics: Power Plays at the Exhibition*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2002
- J–F Lyotard, *Wzniosłość i awangarda*, „Teksty drugie”, nr 2–3/1996
- S. Magelssen, *Living History Museums: Undoing History Through Performance*, Scarecrow Press, Lanham 2007

- I. i S. Maliszewscy, *Kalendarium zmagani o Muzeum Powstania Warszawskiego*, „Almanach Muzealny” t. IV, Warszawa 2003
- A. Manicka, *Dotknąć muzeum*, „Spotkania z Zabytkami” 2006/8
- M.P. Markowski, *Emocje. Hasło encyklopedyczne w trzech częściach i dwudziestu trzech rozdziałach (nie licząc motta)*, [w:] *Pamięć i afekty*, red. Z. Budrewicz, R. Sendyka, R. Nycz, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 2014
- M.P. Markowski, *O reprezentacji*, [w:] *Kulturowa teoria literatury*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Universitas, Kraków 2006
- P. van Mensch, *Museology and management: enemies or friends? Current tendencies in theoretical museology and museum management in Europe*, [w:] *Museum management in the 21st century*, red. E. Mizushima, Museum Management Academy, Tokyo 2004
- A. Milchman, A. Rosenberg, *Eksperymenty w myśleniu o Holocaustzie*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2003
- B. Misztal, *Memory Experience. The forms and functions of memory*, [w:] *Museum and their communities*, red. S. Watson, Routledge, Londyn 2007
- Museums and Communities: The Politics of Public Culture*, red. I. Karp, Ch. Mullen Kreamer, S. D. Lavine, Smithsonian Books, Waszyngton 1992
- Museums and Memory*, red. S.A. Crane, Stanford University Press, Palo Alto/US 2000
- Museums and Their Communities*, red. S. Watson, Routledge, Londyn 2007
- Museum Frictions: Public Cultures/Global Transformations*, red. I. Karp, C. A. Kratz, L. Sz-waja, Duke University Press, North Carolina 2007
- Museums, Society, Inequality*, red. R. Sandell, Routledge, Londyn 2002
- Museum Studies. An Anthology of Contexts*, red. B.M. Carbonell, Blackwell Publishing, Oxford 2009
- Museum Visitor Studies in the 90s*, red. S. Bicknell, G. Farmelo, Science Museum, London 1993
- Muzeum sztuki. Antologia*, red. M. Popczyk, Universitas, Kraków 2005
- Muzeum sztuki. Od Luwru do Bilbao*, red. M. Popczyk, Muzeum Śląskie, Katowice 2006
- A. Moles, *Kicz, czyli sztuka szczęścia*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978
- New Museum Theory and Practice: An Introduction*, red. J. Marstine, Wiley–Blackwell, Chi-

cester 2005

L. Nijakowski, *Polska polityka pamięci. Esej socjologiczny*, WAIp, Warszawa 2008

J. Noordegraaf, *Strategies Of Display: Museum Presentation in Nineteenth- and Twentieth-Century*, NAI Publishers, Rotterdam 2004

P. Nora, *Między pamięcią a historią: les lieux de memoire*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, „Didaskalia” 2011 nr 10

P. Nora, *Czas pamięci*, przeł. Wiktor Dłuski, „Res Publica Nowa”, 2001, nr 7, s. 37-43

M. Oakeshott, *Experience and Its Modes*, Cambridge University Press, Cambridge 1933

Obóz–muzeum. Trauma we współczesnym wystawiennictwie, red. M. Fabiszak, M. Owsiański, Kraków 2013

B. O’Doherty, *Inside the white cube. The Ideology of the Gallery Space*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles 1999

O niemożliwości niewyklania i historycznej ignorancji Michael Rothberg w rozmowie z Katarzyną Bojarską, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej”, Nr 18/2016, tekst dostępny: <http://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2017/historie-fantomowe/o-niemozliwosci-nieuwiklania-i-historycznej-ignorancji> (dostęp: 13.10.2019)

P. Orski, *Muzeum Żydowskie w Berlinie. Mówić prosto o rzeczach trudnych*, „Autoportret”, nr 1/2002, s. 12–15

A. Ostolski, *Przestrzeń muzeum i polityka traumy*, „Kultura i Społeczeństwo” nr 3/2009

Pamięć, etyka i historia, red. E. Domańska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2006

Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka, red. M. Saryusz– Wolska, Universitas, Kraków 2009

R. Plutchik, *The Nature of Emotions*, „American Scientist”, July–August 2001 Vol. 89 No. 4.

M. Popczyk, *Zbieranie – wystawianie – estetyzacja*, [w:] tejże, *Estetyczne przestrzenie ekspozycji muzealnych*, Universitas, Kraków 2008

Probing the Limits of Representation: Nazism and the "Final Solution", red. S. Friedlander, Harvard University Press, Cambridge 1992

S. Psarra, *The formation of space and cultural meaning*, [w:] tejże, *Architecture and narrative*, Routledge, Londyn 2009

S. Psarra, *Victorian knowledge. The Natural History Museum, London and the Art Gallery and Museum Kelvingrove, Glasgow*, [w:] *Architecture and Narrative*, Routledge, Londyn

2009

Representing the Nation: A Reader – Histories, Heritage, Museums, red. J. Evans, D. Boswell, Routledge, Londyn 1999

Reshaping Museum Space, red. S. Macleod, Routledge, Londyn 2005

F. Rokem, *Wystawianie historii*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2010

T. Roppola, *Designing for the Museum Visitor Experience*, Routledge, Londyn 2011

M. Roth, *Edd Tide: A Review of Frank Ankersmit's 'Sublime Historical Experience'*, "History and Theory", 46/2007, s. 66–73

M. Rothberg, *The Implicated Subject: Beyond Victims and Perpetrators*, Stanford University Press, Palo Alto 2019

R. Sandell, *Museums, Prejudice and the Reframing of Difference*, Routledge, Londyn 2006

P. dos Santos, *Give or take. Thoughts on Museum Collections as Working Tools and Their Connection with Human Beings*, „Sociomuseology IV, Cadernos de Sociomuseologia”, nr 38/2010, s. 75–87

R. Schechner, *Performatyka*, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2006

R. Sendyka, *Co widać z góry. Inne miasto i jego trudne dziedzictwo*, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej”, tekst dostępny: <http://www.widok.ibl.waw.pl/index.php/one/article/view/144/197> (data dostępu: 12.10.2017).

R. Sendyka, *Nowe przestrzenie humanistyki: pamięć, afekty i inne terytoria*, [w:] *Pamięć i afekty*, red. Z. Budrewicz, R. Sendyka, R. Nycz, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 2014

K. Schubert, *The Curator's Egg*, Ridinghouse, Londyn 2000

N. Simon, *The Participatory Museum*, Santa Cruz 2010

L.H. Skolnick, *Towards a New Museum Architecture*, [w:] *Reshaping Museum Space*, red. S. McLeod, Taylor & Francis Ltd, London 2005, s. 118–131

A. Szczerki, *Kontekst, edukacja, publiczność – muzeum z perspektywy „nowej muzeologii”*, [w:] *Muzeum sztuki*, red. M. Popczyk, Kraków 2005

The Architecture of the Museum: Symbolic Structures, Urban Contexts, M. Giebelhausen, Manchester University Press, Manchester 2003

- The Museum Experience*, red. J.H. Falk, L.D. Dierking, Howells House, Waszyngton 1992
- J. Topolski, *Jak się piszę i rozumie historię. Tajemnice narracji historycznej*, Dom Wydawniczy ABC, Poznań 1996
- J. Topolski, *Historia jako nauka po postmodernizmie*, przeł. E. Domańska, [w:] *Pamięć, etyka i historia*, red. E. Domańska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2002
- R. Traba, *Przeszłość w terażniejszości. Polskie spory o historię na początku XXI wieku*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2009
- R. Traba, *Procesy zbiorowego pamiętania i zapominania. Trzy przypadki i ich konsekwencje dla badania pamięci zbiorowej*, [w:] *Pamięć i afekty*, red. Z. Budrewicz, R. Sendyka, R. Nycz, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 2014
- H. Trammer, *Konkurs na projekt Muzeum Powstania Warszawskiego*, „Murator. Architektura” 3/2004
- V. Turner, *On the Edge of the Bush. Anthropology of Experience*, ed. E. Turner, University of Arizona Press, Tuscon 1985, s. 205
- Understanding Heritage in Practice*, red. S. West, Manchester University Press, Manchester 2010
- Understanding Heritage and Memory*, red. TTaylor & Francis Ltd. Benton, Manchester University Press, Manchester 2010
- Understanding the Politics of Heritage*, red. R. Harrison, Manchester University Press, Manchester 2009
- T. Urzykowski, *Wirtualna barykada*, „Spotkania z Zabytkami” 11/2005
- David Uzzell, *Heritage Interpretation: The Visitor Experience*, John Wiley and Sons Ltd, Chichester 1989
- K. Walsh, *The Representations of the Past. Museums and heritage in the post-modern world*, Routledge, Londyn i Nowy Jork 2002
- K. Walsh, *Simulating the Past*, [w:] *Cultural Heritage. Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, t. 1, red. L. Smith, Routledge, Londyn 2006
- P. Williams, *Memorial Museums: The Global Rush to Commemorate Atrocities*, Berg Publishers, Oxford 2007
- What did you learn at the museum today? Second study*, Research Centre for Museums and Galleries, University of Leicester, Leicester 2006

- S. Wearing, *Enhancing Visitor Experience Through Interpretation: An Examination of Influencing Factors*, CRC For Sustainable Tourism 2008
- S. Weaver, *Creating Great Visitor Experiences: A Guidebook for Museums, Parks, Zoos, Gardens and Libraries*, Left Coast Press Inc, Walnut Creek/US 2007
- H. White, *Kosmos, chaos i następstwo w przedstawieniu historiologicznym*, [w:] *Pamięć, etyka i historia*, red. E. Domańska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2006
- H. White, *Historical Emplotment and the Problem of Truth*, [w:] *Probing the Limits of Representation: Nazism and the "Final Solution"*, red. S. Friedlander, Harvard University Press, 1992
- D. Wolska, *Odzyskać doświadczenie. Sporny temat humanistyki współczesnej*, Universitas, Kraków 2012
- Voices from the Museum: Qualitative Research Conducted in Europe's National Museums. EuNaMus Report No. 6*, red. J. Dodd, C. Jones, A. Sawyer, M.A. Tseliou, Linköping University Electronic Press, Linköping 2012
- J.E. Young, *At Memory's Edge: After-images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, Yale University Press, New Haven 2002
- J.E. Young, *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*, Yale University Press, New Haven 1994
- J.E. Young, *Writing and rewriting the Holocaust: Narrative and the Consequences of Interpretation*, Indiana University Press, Bloomington 1990
- J. H. Zammito, *Frank Ankersmit: Sublime Historical Experience*, „Journal of Modern History” 1/2007, s. 166–167
- A. Ziębińska-Witek, *Kicz i Holocaust, czyli pedagogiczny wymiar ekspozycji muzealnych*, „Zagłada Żydów. Studia i materiały”, nr 6/2010
- A. Ziębińska-Witek, *Historia w muzeach*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2011
- Ewa Ziółkowska, *Jedyna taka rocznica. Jedynie takie muzeum*, „Kronika Warszawy” 2004/3
- T. Żukowski, *Muzeum*, „Bez dogmatu” 2005/66
- M. Żychlińska, *Muzeum Powstania Warszawskiego jako wehikuł polskiej pamięci zbiorowej*, „Kultura i Społeczeństwo: 2009 nr 3, s. 89–114.

Z. Żygulski, *Muzea na świecie. Wstęp do muzealnictwa*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1982

Aneks

Na kolejnych stronach znajduje się kwestionariusz wykorzystany przeze mnie do badań ankietowych. Ankieta dystrybuowana była w formie papierowej przy wyjściu z muzeów. Kwestionariusz miał dwa warianty w zależności odpowiedzi w pytaniu nr 1 w zależności od tego, czy badania prowadzone były w Krakowie (Muzeum Armii Krajowej, Fabryka Schindlera) czy w Warszawie (Muzeum Powstania Warszawskiego, Muzeum Woli), zwiedzający mieli możliwość wyboru odpowiedzi „jestem z Krakowa” / „jestem z Warszawy”.

Poniższa ankieta stanowi część projektu badawczego „Muzeum i reprezentacje historii” finansowanego przez Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego, realizowanego przez mgr Aleksandrę Janus, doktorantkę w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej UJ. Projekt ten stanowi podstawę przygotowywanej przez nią pod kierunkiem dr hab. Dariusza Czai rozprawy doktorskiej poświęconej nowym polskim muzeom historycznym.

1. PODSTAWOWE INFORMACJE

WIEK	<input type="checkbox"/> poniżej 25 roku życia	<input type="checkbox"/> między 25 a 60 lat	<input type="checkbox"/> powyżej 60 lat
SPOSÓB ZWIEDZANIA	<input type="checkbox"/> samodzielnie	<input type="checkbox"/> z bliskimi / rodziną	<input type="checkbox"/> w zorganizowanej grupie
WYKSZTAŁCENIE	<input type="checkbox"/> podstawowe	<input type="checkbox"/> średnie	<input type="checkbox"/> wyższe
MIEJSCE ZAMIESZKANIA	<input type="checkbox"/> jestem z Krakowa	<input type="checkbox"/> jestem turystą / przyjezdnym	

2. CZY KTOŚ PRZYSZEDŁ DZIŚ Z TOBĄ DO MUZEUM?

nie tak

kto?	<input type="checkbox"/> dziecko	<input type="checkbox"/> goście	<input type="checkbox"/> inni
------	----------------------------------	---------------------------------	-------------------------------

3. JAK CZĘSTO ODWIEDZASZ MUZEA HISTORYCZNE?

bardzo rzadko (raz na kilka lat) rzadko (raz do roku lub rzadziej) często (2-4 razy w roku) bardzo często (więcej niż 4 razy w roku)

4. DLACZEGO PRZYSZEDŁEŚ / PRZYSZŁAŚ DZIŚ DO MUZEUM? Możesz wybrać więcej niż jedną odpowiedź

żeby spędzić wolny czas ponieważ muzeum jest znaną atrakcją turystyczną ponieważ wydarzenie, o którym opowiada jest dla mnie ważne

żeby dowiedzieć się czegoś o historii żeby pokazać Muzeum rodzinie / przyjaciołom ponieważ ktoś mnie przyprowadził

ponieważ ktoś mi je polecił ponieważ dowiedziałem/am się o nim z mediów inny powód jaki?

5. CZY WIZYTA W MUZEUM SPEŁNIŁA TWOJE OCZEKIWANIA?

Skala 1 - 10, gdzie 1 oznacza, że wizyta nie była satysfakcjonująca, a 10 - że wyniosłem/am z niej bardzo wiele i w pełni odpowiedziała na moje oczekiwania

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
---	---	---	---	---	---	---	---	---	----

6. CZY JEST TO TWOJA PIERWSZA WIZYTA W TYM MUZEUM?

tak nie druga trzecia czwarta i więcej

7. CZY SPOSÓB PREZENTACJI TREŚCI W MUZEUM OCENIASZ JAKO ATRAKCYJNY?

nie tak

7. CZY SPOSÓB PREZENTACJI TREŚCI OCENIASZ JAKO PRZYSTĘPNY I ZROZUMIAŁY?

nie tak

8. CZY UWAŻASZ, ŻE CZEMUŚ W MUZEUM POŚWIĘCONO ZBYT WIELE MIEJSCA?

nie tak czemu?

9. CZY UWAŻASZ, ŻE CZEMUŚ POŚWIĘCONO ZBYT MAŁO MIEJSCA?

nie tak co?

10. CZY PODCZAS WIZYTY W MUZEUM DOWIEDZIAŁEŚ/AŚ SIĘ CZEGOŚ NOWEGO?

nie tak

11. CZY WIZYTA W MUZEUM ZMIENIŁA TWOJE POSTRZEGANIE TEGO MOMENTU W HISTORII POLSKI?

nie tak w jaki sposób?.....

12. CZY HISTORIA PREZENTOWANA W MUZEUM WIĄŻE SIĘ JAKOŚ Z HISTORIĄ TWOJEGO ŻYCIA?

nie tak w jaki sposób?.....

13. JAKIE EMOCJE WYWOŁAŁA W TOBIE WIZYTA W MUZEUM?

.....

14. CZY ISTNIENIE TEGO MUZEUM JEST WAŻNE? Możesz wybrać więcej niż jedną odpowiedź.

nie tak

dlaczego?

ponieważ podtrzymuje pamięć o ważnych wydarzeniach?

ponieważ edukuje dzieci i młodzież?

ponieważ kształtuje światopogląd

ponieważ prezentuje historię Polski obcokrajowcom?

ponieważ pomaga zrozumieć historię?

inny powód:

15. CZY CHCIAŁBYŚ / CHCIAŁABYŚ PRZYJŚĆ DO MUZEUM PONOWNIE?

nie tak

16. CZY WZIĄŁEŚ/AŚ LUB KUPIŁEŚ/AŚ COŚ NA PAMIĄTKĘ?

nie tak co?

17. CZY POLECIBYŚ / POLECIBYŚ KOMUŚ WIZYTĘ W MUZEUM?

nie tak komu?

18. JAKI OBIEKT / ELEMENT EKSPZYCJI NAJBARDZIEJ ZAPADŁ CI W PAMIĘĆ?

.....

19. SKĄD CZERPIESZ WIEDZĘ NA TEMAT HISTORII?

szkoła filmy i TV media muzea książki rodzina inne

20. CZY ZGODZIŁBYŚ / ZGODZIŁABYŚ SIĘ NA KRÓTKĄ ROZMOWĘ NA TEMAT TWOICH WRAŻEŃ Z WIZYTY?

Jeśli wyrażasz zgodę, wpisz tutaj swój adres e-mail lub numer telefonu