

ANNA ZIĘBIŃSKA-WITEK
Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej
Instytut Historii
ORCID: 0000-0003-2682-748X

Muzealne wystawy narracyjne między pamięcią, historią i polityką

Słowa kluczowe: historia, pamięć, polityka historyczna, muzeum, wystawa, reprezentacja

Key words: history, memory, historical policy, museum, exhibition, representation

Bez historii pamięć podatna jest na nadużycia. Ale jeśli historia jest na pierwszym miejscu, to pamięć zyskuje wzorzec i przewodniczkę, która ułatwia jej pracę i z którą może być konfrontowana.

Tony Judt¹

Poniższy tekst jest próbą analizy zjawiska określanego jako „rewolucja muzealna” w kontekście jego wpływu na szeroko rozumianą reprezentację historii w dyskursie publicznym. Stawiam tezę, że nowe podejście do wystawiennictwa historycznego, które pojawiło się i rozpowszechniło w latach dziewięćdziesiątych XX w., nie może być rozpatrywane jedynie w aspekcie muzeologicznym, gdyż jego konsekwencje dotyczą wielu innych poziomów szeroko pojmowanej sfery polityczno-kulturowej. Muzea były zawsze instytucjami zaangażowanymi w realizację bieżących potrzeb klas dominujących², jednak obserwowany obecnie silny wpływ ekspozycji historycznych na wiedzę i świadomość historyczną szerokiej publiczności domaga się szerszego wyjaśnienia.

Ze ściśle muzeologicznego punktu widzenia termin muzealizacja oznacza fizyczne lub koncepcyjne wyodrębnienie określonego elementu z jego naturalnego lub kulturowego otoczenia i nadanie mu statusu muzealnego³. W wiekach XVIII i XIX tym „elementem” najczęściej był materialny przedmiot, który po przejściu

¹ *Rozważania* 2013, s. 305.

² ZIĘBIŃSKA-WITEK 2015, s. 106–123.

³ *Key Concepts* 2010, s. 50–51.

całego procesu obejmującego selekcję, ekspertyzy i nadanie nowego znaczenia w kolekcji stawał się obiektem muzealnym. Gromadzono obiekty o dużym znaczeniu kulturowym, a samo istnienie muzeum było ekwiwalentem homogenicznej tożsamości⁴. Historia każdego narodu pisana była zgodnie z ideą postępu, a rozwój państwowości przedstawiano na wystawach w kategoriach sukcesu, czyli rozkwitu potęgi państwa, którego dane muzeum było przedstawicielem⁵.

W XX w. muzealizacji podlegały już całe fragmenty przeszłej rzeczywistości społeczno-politycznej. Długotrwałe procesy historyczne o skomplikowanej genezie, przebiegu i konsekwencjach były za pomocą różnych strategii wystawienniczych „przełożone” na formę ekspozycji łączącej w swej strukturze elementy architektury, plastyki i języka⁶. Wciąż jednak elementem podstawowym wystaw był autentyczny obiekt, a jego materialność pozostawała kwestią kluczową. Artefakty muzealne zdawały się zawierać abstrakcyjne wartości moralne oraz wyrażać ducha ludzi, którzy je stworzyli i ich używali. Poprzez wystawianie najlepszych produktów ludzkiej cywilizacji muzea komunikowały te zasadnicze wartości publiczności. Zwiedzający nie stanowili wówczas szerokiej, zróżnicowanej grupy, z reguły podzielali wartości reprezentowane przez twórców wystaw zarówno w kontekście intelektualnym, jak i społecznym.

Pierwsze symptomy zmiany pojawiły się wraz z koncepcją „nowej muzeologii” w latach osiemdziesiątych XX w. Był to okres przyspieszonej instytucjonalizacji przeszłości, wywołanej szybkim tempem zmian technologicznych, społecznych i kulturowych. Muzeum stało się wówczas formą kompensacji wobec utraty tradycji i poczucia pewności jednostek i całych społeczeństw⁷. Klasyczne już dzisiaj teksty Petera Vergo i Ludmilly Jordanovej podważyły przekonanie o oczywistości związku pomiędzy oglądaniem obiektów i zdobywaniem na tej podstawie wiedzy, proklamując nowe funkcje instytucji muzealnych⁸. Manifest nowego paradygmatu głosił że:

muzeologia musi poszerzać swe tradycyjne role i zadania identyfikacji, konserwacji i edukacji oraz podejmować szersze inicjatywy [...]. Zachowywanie materialnych pozostałości po przeszłych cywilizacjach oraz ochrona ich osiągnięć są obecnie zadaniem nowoczesnej technologii, nowa muzeologia zaś [...] powinna się koncentrować przede wszystkim na rozwijaniu zainteresowań publiczności oraz tworzeniu planów na przyszłość biorąc pod uwagę siły napędzające rozwój społeczeństw⁹.

Od tamtej pory muzeom wyznaczono nowe zadania związane z inicjowaniem zmian społecznych poprzez rozwijanie świadomości i zaangażowania odbiorców¹⁰.

⁴ MACDONALD 2003, s. 1–3.

⁵ MACDONALD 2003, s. 3, 5.

⁶ ŚWIECIMSKI 1992, s. 55. Jest to jedna z podstawowych definicji ekspozycji muzealnej, więcej na ten temat vide ZIĘBIŃSKA-WITEK 2011, szczególnie rozdz. II.

⁷ Vide HUYSEN 1995, s. 25–35.

⁸ Vide *The New Museology* 1989.

⁹ *Declaration* 1985, s. 201; MAYRAND 1985, s. 201.

¹⁰ WEIL 1990, s. 55–56.

Do znanego jeszcze z lat siedemdziesiątych XX w. podziału na muzeum-świątynię i muzeum-forum¹¹ dołączyło muzeum krytyczne¹² otwarte na kontekst polityczno-społeczny, jawnie angażujące się w problemy współczesnej rzeczywistości oraz uwzględniające kwestie kontrowersyjne oraz problemy grup wykluczonych.

Przeniesienie akcentu z kolekcji i obiektu na komunikację z publicznością poskutkowało transformacją praktyk muzealnych szczególnie w wystawiennictwie historycznym. Rozpowszechniła się kategoria „doświadczenia”, którego wywołanie stało się głównym celem „nowoczesnych” ekspozycji. W ślad za tym poszła rekonceptualizacja pojęcia autentyczności. Kiedy priorytetem jest doświadczenie, obiekt staje się narzędziem, którego pochodzenie jest sprawą drugoplanową w stosunku do subiektywnego efektu jaki ma wywołać. Ten efekt, a nie historycznie uprawomocniony obiekt jest „prawdziwą rzeczą”, którą muzeum chce posiadać. Pewne rodzaje bodźców są bardziej efektywne niż inne w wywoływaniu doświadczeń i tradycyjnie „prawdziwe rzeczy” niekoniecznie odnoszą tu sukces. Bardzo dobrze za to działają symulacje, kopie i rekonstrukcje¹³.

Bazując na tym fundamencie, upowszechnił się rewolucyjny model wystawiennictwa, który określono jako narracyjny lub interpretacyjny, co oznaczało odejście od centralnej pozycji eksponatów w kierunku budowania spójnych opowieści o przeszłości. Uwolniło to kuratorów od ograniczeń wywołanych brakiem obiektów oraz dało im do rąk potężne narzędzie kształtowania świadomości historycznej. Sam termin „interpretacyjny” wymaga dookreślenia, gdyż może być mylący. Podobne wystawy nie podejmują badawczej aktywności związanej z interpretacją przeszłości, one po prostu określoną interpretację prezentują. Określam je zwykle mianem „fabularnych”, gdyż w istocie ich konstrukcja opiera się na kreacji interesującej fabuły na bazie wybranych faktów historycznych. Emocjonalna siła takiej narracji jest porównywalna do tej wywoływanej przez powieść lub film, które wywołują proces projekcji-identyfikacji.

Pierwszym muzeum, które odniosło gigantyczny sukces, realizując w praktyce powyższe założenia, było Muzeum Holokaustu w Waszyngtonie. Od momentu otwarcia w 1993 r. wystawę zwiedziło ponad 40 mln. osób¹⁴. Wydarzenia Zagłady europejskich Żydów wykreowane w amerykańskim muzeum są czymś pośrednim między rekonstrukcją, symulacją i narracją. Kuratorzy podważyli różnicę pomiędzy tym, co prawdziwe i tym co fałszywe, tym co rzeczywiste i tym, co wyobrażone, tworząc *simulacrum*, czyli całkowicie nową jakość¹⁵. Trasa widza jest dokładnie zaplanowana, a chronologicznie rozwijającą się opowieść oparto w równej mierze

¹¹ CAMERON 1971, s. 11–24.

¹² Vide PIOTROWSKI 2011.

¹³ HEIN 2000, s. 66.

¹⁴ W samym 2015 r. było to ponad 14 mln. odwiedzających, vide <https://www.ushmm.org/information/about-the-museum> (dostęp: 13 VII 2019).

¹⁵ BAUDRILLARD 2005, s. 7–8.

na obiektach autentycznych, kopiach, rekonstrukcjach, aranżacjach, fotografiach i multimediami. O samej ekspozycji pisałam szczegółowo w innym miejscu¹⁶, tutaj najistotniejsze jest zaakcentowanie jej dydaktycznej misji.

Nazywane „pedagogicznym arcydziełem”¹⁷ Muzeum Holokaustu w praktyce redukuje Zagładę do moralnej lekcji o nietolerancji. Ponadto twórcy zakładają, że lekcja ta jest nieodłączną częścią przeszłych wydarzeń, wręcz w nich tkwi: „Muzeum nie indoktrynuje odwiedzających moralnymi konkluzjami” — pisze Jeshajahu Weinberg — „Są one zawarte w historii, którą muzeum opowiada”¹⁸. Powodowani edukacyjnymi celami twórcy zdają się nie zauważać, że to oni sami nadali historii Zagłady dydaktyczne znaczenie. Muzeum edukuje również w sensie moralnym, to znaczy wywołuje u publiczności poczucie odpowiedzialności za demokrację i jej wartości. Zasadniczą ideą waszyngtońskiego muzeum jest bowiem podkreślenie, że Zagłada stanowiła negację ideałów amerykańskich. Michael Berenbaum pisze: „w [tych] wydarzeniach widzimy naruszenie każdej kluczowej wartości amerykańskiej”¹⁹, a Max Kampelman otwarcie deklaruje: „nasze muzeum będzie demonstracją tolerancji naszej kultury, jej możliwości do zrozumienia i wczucia się w cierpienia innych ludzi. Nasza decyzja o budowie muzeum mówi o naszym zaangażowaniu w prawa człowieka i o tym, jakim chcemy być narodem”²⁰. Holokaust postrzegany jest zatem przede wszystkim jako przestępstwo nie-amerykańskie. Amerykanie są obsadzeni w roli wyzwolicieli. Zdaniem jednego z najostrzejszych krytyków Muzeum Holokaustu, Tima Cole’a, zamiast otwartej pochwały amerykańskiej demokracji wykreowano antymuzeum: rasizmu, nietolerancji, dyktatury i prześladowań, które przekonuje publiczność, jak wielkim osiągnięciem jest amerykański system polityczno-prawny²¹.

Waszyngtońskie muzeum jest niezwykle ważne z co najmniej dwóch powodów: po pierwsze w krótkim czasie udowodniło, że prezentując spójną opowieść zamiast kolekcji artefaktów dużo łatwiej jest nadać przeszłości pożądane znaczenie, a po drugie — ustanowiło wzorzec dla wystaw narracyjnych na całym świecie, w tym również w Polsce, gdzie boom muzealny zaczął się po transformacji ustrojowej. Mocno uogólniając, można powiedzieć, że bezpośrednio po roku 1989 w Polsce obowiązywał liberalny model polityki historycznej, który przybrał kształt oficjalnej neutralności państwa w sferze kształtowania świadomości historycznej społeczeństwa. Pamięć historyczna stała się domeną działań obywatelskich (jednostkowych oraz zbiorowych) i pozostawała w pierwszym kilkulatku niepodległości poza obszarem zainteresowania administracji państwowej. Uczestnictwo przedstawicieli

¹⁶ ZIĘBIŃSKA-WITEK 2011, s. 175–193.

¹⁷ WEINBERG, ELIELI 1995, s. 50.

¹⁸ WEINBERG, ELIELI 1995, s. xv.

¹⁹ BERENBAUM 1993, s. 2.

²⁰ Cyt. za: COLE 2000, s. 149.

²¹ COLE 2000, s. 158.

władzy w uroczystościach czy obchodach rocznicowych, było raczej rytuałem niż sposobem kształtowania świadomości społecznej. Renesans nurtu konserwatywnego wiązał się z działalnością Instytutu Pamięci Narodowej oraz aktywnością prawicowych periodyków i instytucji w rodzaju krakowskiego Ośrodka Myśli Politycznej. Konserwatyści wskazywali na konieczność zaangażowania państwa w promowanie postaw patriotycznych oraz na obowiązek budowania określonej polityki historycznej i pozytywnego przekazu edukacyjnego²².

Momentem przełomowym dla uzmysłowienia sobie znaczenia, jakie w tych procesach mogą pełnić wystawy muzealne był wielki sukces Muzeum Powstania Warszawskiego, otwartego 31 VII 2004. Muzeum to jako jedno z pierwszych w Polsce odeszło od tradycyjnie pojmowanego artefaktu w stronę parateatralnych form, kopii, scenografii i wreszcie multimedialnych, zaawansowanych technologicznie instalacji. Cicha i spokojna jeszcze nie tak dawno przestrzeń muzealna została wypełniona dźwiękami, monitorami, rekwizytami, głosami świadków oraz eksperymentalnymi instalacjami, co w efekcie dało wrażenie spektakularnej feerii bardzo odległej od dominujących w niedalekiej przeszłości gablot wypełnionych oryginalnymi eksponatami. Skutkiem ubocznym finansowej, frekwencyjnej i wizerunkowej metamorfozy instytucji stało się wykorzystanie jej w celach innych niż tylko poznawcze lub edukacyjne. Wystawa w Muzeum Powstania Warszawskiego wyraża archaiczne wartości mesjanistyczne, waloryzuje pozytywnie wojnę i cierpienie, pomniejszając lub wręcz ukrywając koszty działań zbrojnych, jednak robi to środkami bardzo atrakcyjnymi dla szerokiej publiczności, co w efekcie sprawia wrażenie nowoczesności całego przekazu. Kontrowersje wokół treści ekspozycji, a jednocześnie stopień jej popularności wśród odwiedzających uświadomiły decydentom realną siłę muzeum jako instrumentu polityki historycznej i kreowania świadomości narodowej.

W konsekwencji w okresach rządów nieliberalnych, a szczególnie po roku 2015, muzea historyczne zostały wciągnięte do walki politycznej i stały się częścią procesu redefinicji narodu, potwierdzania hierarchii wartości obowiązujących w danym momencie historycznym, pokonywania narodowych traum i prezentacji obowiązującej wizji świata, człowieka i „prawdziwego” Polaka. Uczynienie instytucji muzealnej wykonawcą polityki historycznej rozpoczęło erę konfliktów wokół kształtu kolejnych ekspozycji. Nieprzypadkowo dotyczą one zawsze ekspozycji narracyjnych.

To właśnie ten typ wystaw jest szczególnie podatny na instrumentalizację, gdyż dysponuje całym zestawem narzędzi ułatwiających przekonanie widzów do konkretnej wizji historii, „uwiedzenie” ich zręcznie skonstruowaną narracją i dodatkowymi efektami wizualnymi i dźwiękowymi. Głównym powodem, dla którego podobny model wystawiennictwa cieszy się zainteresowaniem szerokich grup publiczności jest zmiana w podejściu do aspektów poznawczych wystaw. Poznanie w muzeach tradycyjnych, wywodzących się z instytucji osiemnasto- i dziewiętnastowiecznych jest zdystansowane, bezosobowe i wyłącznie racjonalne. Zgodnie z tą koncepcją

²² DUDEK 2011, s. 33–57; KOSTRO, UJAZDOWSKI 2005.

zrozumienie zjawiska historycznego wymaga badania z wyłączeniem (w miarę możliwości) prywatnych interesów czy uczuć, które zakłócają ważność osądu. Muzea narracyjne waloryzują znaczenie emotywnie nad poznawczym. Wpływ doświadczeń na wywoływanie emocji i zaangażowanie w ekspozycję jest niewątpliwie prawdziwy, ale same doświadczenia są wytworem sztucznym, a — jak już wspomniałam wyżej — w ich wywołaniu najlepiej sprawdzają się symulacje i aranżacje.

W XXI w. zmniejszyła się przepaść między „oświeceniowym” rozumem i „romantycznymi” uczuciami. Nie ma już ostrego podziału na to, co się wie, i na to, co się czuje, co więcej, często to, czego nie można ogarnąć empatycznie, uznaje się za niemożliwe do zrozumienia poznawczo. Doświadczenie jest traktowane jako coś z natury emocjonalnego. Idee są przedstawiane tak, by były wyobrażalne. Bezosobowość, która wcześniej definiowała obiektywność i gwarantowała wartość poznawczą, stała się niepożądana. Nieprzekonująca prezentacja może wręcz podkopać wiarygodność idei. Teatralność podnosi emocjonalną wartość historii, *design* i sztuka spektaklu rywalizują z logiką i źródłami, produkcja intensywnych doświadczeń staje się środkiem do kreowania publicznej rzeczywistości, która uchodzi za wiedzę²³.

Doświadczenie oparte na empatii daje priorytet wywoływaniu emocji nad racjonalnym rozumowaniem czy krytyczną analizą. Ta ostatnia jest zresztą pod wpływem silnych emocji wręcz niemożliwa do osiągnięcia. W ekspozycjach nie chodzi o obiekty, które wchodzi w jej skład, przedmioty są dowodami na poparcie przedstawianych tez, ich obecność legitymizuje narrację. Doświadczenie wzmacniane jest sugestywną muzyką, elementami teatralnymi, nowoczesnymi technologiami. Odwiedzający nie rejestrują pojedynczych faktów-zdarzeń, ale angażują się w odczytanie sensu spójnej opowieści. Ów sens nie jest zwykle trudny do odczytania, moc ekspozycji polega między innymi na klarowności przekazu. Siła muzeum nie leży już zatem w kolekcji eksponatów, ale w mocy uprawomocnienia reprezentacji, która pozwala kuratorom wierzyć, że kontrolują doświadczenie odwiedzających. Kontrola jest tu zresztą słowem kluczowym. Wprowadzanie oficjalnych linii interpretacji przeszłości w muzeach zasadniczo opiera się na dążeniu do kontroli świadomości historycznej wspólnoty oraz kształtowania ich pamięci zbiorowej.

Muzea tradycyjne tracą swój autorytet, są określane jako magazyny obiektów, miejsca nieciekawe i trudne w odbiorze. Znamienne są słowa Jana Ołdakowskiego, współtwórcy i dyrektora Muzeum Powstania Warszawskiego:

W muzeum tradycyjnym mniejszy nacisk kładzie się na komfort widza, a większy na poprawność eksponowania zbiorów i szacunek dla nich, ich zbieranie, konserwowanie, opracowywanie. Tradycyjne muzeum wymaga od widza określonej kompetencji kulturowej, umiejętności znalezienia się w świecie tam pokazywanym. Konieczna jest umiejętność mądrego rozszyfrowywania podpisów encyklopedycznych, jakimi opatrzone eksponaty, rozumienia, w jakim kontekście i z jakiej przyczyny znalazły się one na ekspozycji. Muzeum tradycyjne wymaga od widza dużo

²³ HEIN 2000, s. 79–80.

większej wiedzy. My mamy poczucie, że młodzi ludzie tej wiedzy i kompetencji już nie mają. Trzeba zatem historię pokazywać w zrozumiały dla nich sposób. Odwoływać się do ich emocji, by dzięki temu przekazać porcję wiedzy²⁴.

Przedstawianie tradycyjnego muzeum jako wyzwania intelektualnego sprawia, że kojarzy się ono z poważnym umysłowym zaangażowaniem i ciężką pracą, co zniechęca do odwiedzin. W przypadku wystaw narracyjnych mówi się za to o atrakcyjnej formie spędzania czasu wolnego z „wartością dodaną”, którą jest wyjątkowe doświadczenie i emocjonalne zaangażowanie. Muzealna reprezentacja historyczna przybiera kształt afektywnego związku z przeszłością. Satysfakcja odbiorcy nie opiera się na prezentacji odpowiedniego (autentycznego) materiału historycznego, w którym klarowna jest różnica między faktem a elementem fantazji, do osiągnięcia zadowolenia z wizyty wystarczy identyfikacja z przedstawianą opowieścią.

Narracyjna wystawa muzealna ma wielki potencjał, który może zostać wykorzystany do budowania krytycznej postawy wobec przeszłości, jednak polska polityka historyczna po 2004 r. koncentruje się na celebrowaniu wybranych faktów, na rytuałach i dyskursach upamiętniających. Zasadniczo bliska jest jej idea wykorzystania różnych interpretacji przeszłości jako instrumentu do osiągania rozmaitych celów, najczęściej politycznych²⁵. Coraz częściej w dyskursie publicznym o przeszłości pojawiają się określenia takie jak „narodowy” czy „zgodny z polską racją stanu”. Historyczne muzeum narodowe rozumiane jest nie tyle jako to, które w sposób najpełniejszy reprezentuje dzieje danej wspólnoty, ale raczej tę wspólnotę kształtuje, ułatwiając odwiedzającym zbudowanie poczucia przynależności do wyjątkowego narodu. Wystawy porządkują świat tak, by ułatwić lub narzucić widzom określone i uzależnione od aktualnych potrzeb znaczenia, legitymizować i naturalizować punkt widzenia zgodny z bieżącą „racją stanu”. Narracyjne wystawy narodowe wytwarzają historie politycznie spójne, odzwierciedlają aktualny kontekst, starają się odpowiadać na oczekiwania publiczności i jednocześnie przekazywać pożądane (z perspektywy narodowej tożsamości) wartości. Tematy „psujące” afirmatywną wizję dziejów są w reprezentacji pomijane lub traktowane jako fałsz.

Symptomatyczny w tym kontekście jest rządowo-samorządowy konflikt o reprezentację na Westerplatte, w skład której obecnie wchodzi obiekty byłej Wojskowej Składnicy Tranzytowej oraz Pomnik Obrońców Wybrzeża. Relikty architektoniczne są zabezpieczone jako tzw. trwała ruina i udostępnione do zwiedzania, a do monumentu prowadzi trasa spacerowa. Obie strony sporu zgadzają się, że walory edukacyjne miejsca powinny zostać lepiej wyeksponowane, problemem okazują się drogi prowadzące do tego celu. Dwa spierające się o kształt przyszłego upamiętnienia podmioty, czyli Muzeum Historyczne Miasta Gdańska (dalej: MHMG) reprezentujące gminę miejską oraz podlegające Ministerstwu Kultury Muzeum II Wojny Światowej

²⁴ KOSIEWSKI, OŁDAKOWSKI 2012.

²⁵ KALICKA, WITEK 2014, s. 378–385.

(dalej: MIIWS) stworzyły odrębne koncepcje wystawiennicze terenu²⁶. Podstawowa różnica pomiędzy strategiami wystawienniczymi tkwi w podejściu do autentycznych pozostałości historycznych. MHMG kwestionuje pomysł odbudowy jakiegokolwiek obiektu architektonicznego, dopuszczając jedynie adaptacje relikwów oraz unaocznienie zarysów fundamentów nieistniejących budynków. MIIWS planuje odtworzenie niektórych obiektów historycznych (m.in. willi oficerskiej i stacji kolejowej), co traktowane jest jako „zabieg konserwatorski”²⁷. Trudno obecnie wyrokować o ostatecznym kształcie ekspozycji, ale niewątpliwie rekonstrukcja zabudowań półwyspu (godząc w zasady konserwatorskie zakładające zachowanie autentyzmu ruin) ułatwi wykreowanie pożądanej opowieści i planowaną „ekspansję narracji historycznej na zewnątrz”²⁸.

Autentyczne pozostałości w formie ruin stanowią rodzaj narracji otwartej, pozwalającej publiczności na uruchomienie wyobraźni i własnych wizji przebiegu wydarzeń. Podobna reprezentacja na pewno jest trudniejsza w odbiorze od opowieści narracyjnej zamkniętej, czyli takiej, która narzuca konkretne struktury znaczeniowe na chaotyczną przeszłość. Większość odwiedzających preferuje holistyczne zaangażowanie nad zdystansowaną kontemplację opartą na wiedzy zdobytej samodzielnie.

Reprezentacja historii na Westerplatte ma znaczenie przede wszystkim symboliczne, heroiczną obronę półwyspu łatwo bowiem wpisać w dzieje bohaterskiego narodu — wizję forsowaną przez obowiązującą politykę historyczną. Co więcej, nietrudno w tym przypadku wskazać konkretnego wroga, którego zdefiniowania również wymaga narracja tożsamościowa. Poprzez kreację napięcia na linii bohater — wróg historia heroizmu potwierdza swoją wagę i znaczenie.

Na obraz wroga w narracjach muzealnych obok obowiązującego kanonu wiedzy historycznej mają zwykle wpływ stereotypy, głębokie struktury kulturowe, dyskurs pamięci, bieżąca polityka, czyli (uogólniając) mechanizmy historyczne, psychologiczne i socjologiczne²⁹. W polskim kontekście tożsamościowym wrogami są najczęściej obcy agresorzy (Niemcy, Sowieci) lub system totalitarny (komunizm, nazizm) przeciwstawiane etnicznie „czystym” bohaterom i ich umiłowaniu wolności. Narracje tożsamościowe rzadko zawierają ambiwalencje, niejednoznaczność czy półcień. Niewygodne fakty dotyczące np. kolaboracji lub przystosowania się do wrogich

²⁶ Koncepcja Muzeum II Wojny Światowej: *Westerplatte — Historia i Pamięć* <https://www.youtube.com/watch?v=PQfclJIGves> (dostęp: 25 VIII 2019) oraz *Propozycja zmiany miejscowego planu zagospodarowania przestrzennego dla terenu Półwyspu Westerplatte w Gdańsku, koncepcja Muzeum Historycznego Miasta Gdańska: „Pole Bitwy Westerplatte” w strategii Muzeum Historycznego Miasta Gdańska*. (maszynopis). Za przesłane dokumenty dziękuję Muzeum Historycznemu Miasta Gdańska.

²⁷ *Propozycja zmiany miejscowego planu zagospodarowania przestrzennego dla terenu Półwyspu Westerplatte w Gdańsku*, s. 16–17. Są to na razie jedynie wstępne koncepcje, ostatecznych planów jeszcze nie przedstawiono, mają zostać wyłonione w międzynarodowym konkursie.

²⁸ <https://dzieje.pl/aktualnosci/j-sellin-polityke-historyczna-nalezy-prowadzic-za-pomoca-trwalych-instytucji> (dostęp: 05 IV 2019).

²⁹ Vide *The Enemy on Display* 2015.

systemów są po prostu pomijane. Mało zatem prawdopodobne, aby muzealna opowieść o Westerplatte w koncepcji MIIWŚ zawierała znane historykom elementy mniej chlubne lub kontrowersyjne. Popierane przez decydentów narracje materializowane (często dużym kosztem) w muzeach mają za zadanie przedstawić obraz afirmatywny, który z reguły budzi aprobatę u widzów niechętnie konfrontujących się z niewygodną przeszłością. „Pedagogikę wstydu” zamienia się więc na narodową dumę, a „wstydem” często okazuje się reprezentacja zgodna z historiografią akademicką i ustaleniami badaczy, jednak godząca w dobre samopoczucie publiczności.

Kolejne konflikty wokół wystaw w Muzeum II Wojny Światowej, Europejskim Centrum Solidarności czy Muzeum Historii Żydów Polskich Polin potwierdzają jedynie powyższe tezy. Wszędzie tam, gdzie narracja muzealna podważa wyjątkowość narodu, jego niewinność lub heroizm pojawiają się oskarżenia o „antypolskość”. Nawet próba pokazania losów społeczeństwa polskiego podczas II wojny światowej na szerszym, europejskim tle (MIIWŚ) okazała się nie do przyjęcia z perspektywy obowiązującej polityki historycznej, gdyż nie podkreślała w odpowiedni sposób szczególnej sytuacji Polaków oraz ich bohaterskiej postawy.

Szczególnie drażliwe tematy związane są z postawami społeczeństwa polskiego wobec komunizmu czy relacjami polsko-żydowskimi w czasie II wojny światowej. Z tym ostatnim tematem wiąże się realizacja idei zbudowania muzeum upamiętniającego bohaterskich Polaków ratujących Żydów. Za przykład heroicznych postaw posłużyła rodzina Ulmów z Podkarpacia, ukrywająca w czasie wojny osiem osób: pięciu mężczyzn z Łańcuta oraz dwie córki sąsiada i dziecko jednej z nich. 24 III 1944, w wyniku donosu policjanta granatowego Włodzimierza Lesia, do Markowej przybyli niemieccy żandarmi i policjanci granatowi z Łańcuta. Zamordowali zarówno Żydów, jak i małżeństwo Ulmów oraz ich sześcioro dzieci. Muzeum Polaków Ratujących Żydów im. Rodziny Ulmów w Markowej otwarto w 2016 r. Podczas uroczystości przemawiał prezydent Andrzej Duda, a niedługo potem stało się ono miejscem spotkania czterech prezydentów państw Grupy Wyszehradzkiej, co w zamierzeniu miało nadać mu światowy rozgłos. Ostatecznym efektem doświadczenia muzealnego ma być przekazanie zwiedzającym wrażenia o powszechnej polskiej solidarności z Żydami. Badacze tematyki twierdzą jednak, że wystawa ukrywa wiele faktów i dokumentów wskazujących na wyjątkowość postępowania ratujących na tle powszechnej obojętności, niechęci i współsprawstwa w mordowaniu żydowskich ofiar³⁰.

Uwikłanie narracji muzealnych w politykę tożsamościową państwa jest wynikiem współistnienia, a wręcz pomieszania dyskursów historii i pamięci w publicznych reprezentacjach przeszłości. To, co początkowo wydawało się kluczem do demokratyzacji dostępu do wiedzy i uwolnienia historii z okowów sztywnego i hermetycznego profesjonalizmu, ostatecznie działa na jej szkodę. Przesunięcie akcentów z historii na pamięć w przypadku muzeów historycznych sprawia bowiem, że

³⁰ GRABOWSKI, LIBIONKA 2018.

powstają ekspozycje, które identyfikują się z określoną wizją przeszłości i niektórymi jej aktorami. Pisze o tym Krzysztof Pomian:

wypowiedź o przeszłości wyraża pamięć o niej, gdy autor tej wypowiedzi utożsamia się z jedną ze stron konfliktu, który się w przeszłości rozgrywał, lub ogólniej — z dowolnym jednostkowym lub zbiorowym protagonistą zdarzeń, o których mowa. Utożsamia się znaczy tu tyle, co: przyjmuje punkt widzenia jednego z protagonistów tych zdarzeń, uznaje za własne jego wartości, jego sądy, jego lęki, jego uprzedzenia, jego oczekiwania³¹.

Badacz podkreśla, że w przeciwieństwie do pamięci, historia jako nauka dystansuje się do przeszłości. Jeszcze ostrzej o pamięci wypowiada się Timothy Snyder:

pamięć niszczy historię. Wyciąga z przeszłości to, co jej potrzebne, i opowiada tak, jak jej wygodnie. Fakty nie mają znaczenia. Historia uczy nas naszych słabości. A pamięć sprawia, że niczego się z przeszłości nie uczymy, bo w naszej pamięci jesteśmy niewinni i nieomylni. Dlatego autorytaryzm potrzebuje pamięci, tak jak demokracja potrzebuje historii, która pozwala uczyć się na błędach³².

Narracje muzealne wykorzystują swój kulturowy autorytet wywodzący się z nauki i funkcjonują jako narzędzia służące kształtowaniu pamięci zbiorowej, która funkcjonuje jako określenie różnych form obecności przeszłości w teraźniejszości³³.

Polska nie jest pod tym względem krajem wyjątkowym. W większości krajów Europy Środkowo-Wschodniej wprowadzane są oficjalne linie interpretacji dziejów (szczególnie komunizmu), materializowane w reprezentacjach muzealnych dużych państwowych instytucji. Popierane przez decydentów narracje przedstawiają zwykle opowieść o bohaterskich narodach walczących z narzuconym reżimem. Ta heroiczno-martyrologiczna wersja historii najnowszej ma we wszystkich przypadkach spełniać funkcje tożsamościowe i promować pozytywny wizerunek poszczególnych krajów w świecie. Wspólne dla całego regionu jest postępujące zapomnianie konstytutywne dla formowania nowej (postkomunistycznej) tożsamości społeczeństw Europy Środkowej i Wschodniej: wspólnoty pozbywają się wspomnień o tych faktach i procesach historycznych, które nie służą aktualnym celom i „bieżącej” tożsamości, zapamiętują zjawiska istotne z nowej perspektywy społeczno-kulturowej³⁴, co wyraźnie widać w ekspozycjach muzealnych. Powstaje jednak pytanie, czy rzeczywiście jest to korzystne dla świadomości historycznej społeczeństw.

Budowanie kanonu pamięci zbiorowej oznacza reprezentację przeszłości z jednoczesnym jej upamiętnieniem, wywołanie dumy narodowej i/lub nostalgii, przeniesienie w przeszłość, wzbudzenie empatii i zaangażowania emocjonalnego.

³¹ POMIAN 2006, s. 193.

³² SNYDER 2019, s. 21.

³³ SZPOCIŃSKI 2008, s. 11–20.

³⁴ CONNERTON 2008, s. 59–71.

Zasadniczo chodzi o wywołanie zainteresowania przeszłością, w czym nie ma nic zdrożnego, powinno być ono jednakże wstępem do budowania krytycznej postawy wobec przeszłości i terażniejszości. We wszystkich przypadkach upamiętnień powstałych w wyniku wprowadzenia nowej polityki historycznej reprezentacje przeszłości mieszają się z jej celebrującym upamiętnieniem. Jak pisze Tony Judt, „dziś obowiązek pamiętania jest często mylony z samą przeszłością [...] przeszłość jest utożsamiana z tymi jej fragmentami, które są użyteczne dla pamięci zbiorowej”³⁵.

W tej sytuacji lepiej byłoby przywrócić granicę pomiędzy dyskursami pamięci i historii oraz wpisać ekspozycje historyczne w zakres działania tej ostatniej, tym bardziej, że od lat sześćdziesiątych XX w. rozwija się dyscyplina badawcza spełniająca wszelkie warunki, by swym zakresem objąć muzea. Mam na myśli historię publiczną lub stosowaną, która funkcjonuje poza akademią, ale jest prezentacją wiedzy historycznej (w różnych formach) dla szerokiej publiczności i opiera się na przekonaniu, że historii można uczyć w wielu różnych miejscach i na wiele różnych sposobów. To co ją głównie różni od historii akademickiej to koncentracja na publiczności i zaangażowanie tej ostatniej w procesy produkcji wiedzy³⁶. Historia publiczna obejmuje historyczne badania, analizy i prezentacje, ale również, przynajmniej do pewnego stopnia, wymogi współczesnego życia społecznego. Nie koncentruje się wyłącznie na celach badawczych, lecz także na potrzebach jednostek, grup lokalnych, wspólnot narodowych czy instytucji³⁷. Historia publiczna angażuje szeroką publiczność w kreację własnych opowieści o przeszłości (dyskusja nad tym procesem jest integralną częścią jej praktyki), promuje używanie metod historycznych i zwykle zajmują się nią ludzie o wykształceniu historycznym (choć czasami spoza akademickich kręgów).

Wystawy historyczne powinny przestrzegać reguły, którą za Philipem Lujeu-nem określam jako „pakt autobiograficzny”. Lejeune odnosi go do autobiografii literackich, definiując je jako retrospektywne opowieści prozą, „gdzie rzeczywista osoba przedstawia swoje losy w ich jednostkowym aspekcie i ze szczególnym uwzględnieniem historii osobowości”³⁸. Badacz twierdzi, że autobiografia tworzy pewien model czy fragment rzeczywistości, do którego wypowiedź ma być podobna. Podobieństwo realizuje się na dwóch poziomach: w odniesieniu do poszczególnych elementów opowiadania opiera się na kryterium dokładności, a w odniesieniu do całości — na kryterium wierności. Dokładność dotyczy informacji, wierność — znaczenia³⁹.

³⁵ *Rozważania* 2013, s. 304.

³⁶ Cf. różne definicje *public history* na stronie internetowej: http://www.publichistory.org/what_is/definition.html (dostęp 24 XI 2014).

³⁷ KEAN 2013, s. xiv–xvi.

³⁸ LEJEUNE 1975, s. 31. Podobieństwo relacji zachodzących w muzeach narodowych do paktu autobiograficznego zauważa też PORCIANI 2018, jednak nie poświęca temu zjawisku szerszej refleksji.

³⁹ LEJEUNE 1975, s. 43.

Zastosowanie podobnej koncepcji w muzeum historycznym nie oznacza, że każdą wystawę odnoszącą się do przeszłości należy uznawać za narodową autobiografię (byłaby to zbyt daleko idąca analogia), jednak można argumentować, że pomiędzy konkretną ekspozycją i grupą jej odbiorców zachodzi związek przypominający pakt autobiograficzny. Celem wystawy nie jest proste prawdopodobieństwo, ale obraz rzeczywistości wierny w sensie znaczenia i dokładny w przedstawionych elementach. W tym miejscu należy z całą mocą podkreślić, że nie istnieje wymóg ani nawet możliwość przekazania przez ekspozycję szczegółowej wiedzy akademickiej dotyczącej danego zjawiska czy fragmentu przeszłości, zawsze niezbędna jest selekcja zarówno na poziomie faktów, jak i reprezentujących je obiektów, dokumentów czy aranżacji. Nie może to jednak oznaczać selekcji prowadzonej tak, by fakty pasowały do obranej linii interpretacyjnej. Podobne zabiegi zmieniają znaczenie całej wypowiedzi i reprezentowanej przeszłości, dlatego określam je jako zerwanie paktu autobiograficznego⁴⁰.

Postępującej popularyzacji muzeów narracyjnych sprzyja „ekonomia doświadczenia” wynikająca z potrzeby doświadczania przeszłości. Późny kapitalizm wniósł w sferę publiczną zjawisko komercjalizacji emocji i stworzył nowy rynek wykorzystujący ekonomicznie potencjał ludzkich emocji⁴¹. Potężnym narzędziem dla tego rynku jest *storytelling*, który wpływa na sposoby prezentacji dziedzictwa i historii w muzeach⁴². Pojawiało się pragnienie (sterowane z pobudek ekonomicznych) dostępu do przeszłości i to stało się współczesnym modelem reprezentacji — multi-sensoryczny, wielogłosowy (czasem wręcz kakofoniczny) spektakl, który ma być zrozumiany przez jak największą liczbę odbiorców, którzy podróżują po to, by „doświadczyć” przeszłości.

Przesunięcie muzeów w sferę historii musi oznaczać rezygnację z podobnych rynekowo-komercyjnych celów. Planowanie, konstruowanie i ocena wystaw powinny być prowadzone zgodnie ze specjalnie opracowaną metodologią, łączącą metody oraz techniki historii wizualnej z interpretacją tekstów pisanych i kultury materialnej. Spektakularne efekty powstające przy wykorzystaniu nowych technologii sprzyjają ekspozycjom dopóty, dopóki nie są narzędziem komercjalizacji emocji lub manipulacji przeszłością dla doraźnych celów. Historia nie musi być wystawiana w formie spektaklu, żeby była dla odbiorców ciekawym doświadczeniem. Równie inspirujące jest przebywanie z namacalnym obiektem oraz nauka nowych umiejętności.

Muzeum historyczne nigdy nie było i zapewne nie będzie instytucją neutralną, gdyż pamięć i opowieść o przeszłości są zawsze związane z terażniejszością. Jednak niezbędne dla dobrego, kulturotwórczego funkcjonowania muzeum są krytyczna autorefleksja i ewentualna korekta kursu w kierunku realizacji podstawowej (czyli edukacyjnej) misji instytucji oraz zachowanie jej największych wartości — autorytetu i zaufania publiczności.

⁴⁰ Więcej na ten temat: ZIĘBIŃSKA-WITEK 2018, s. 307–308.

⁴¹ Vide JENSEN 1999.

⁴² ZIĘBIŃSKA-WITEK 2013, s. 77–92.

WYKAZ CYTOWANYCH ŹRÓDEŁ I LITERATURY PRZEDMIOTU

- BAUDRILLARD 2005 = Jean Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, przeł. Sławomir Królak, Warszawa 2005
- BERENBAUM 1993 = Michael Berenbaum, *The World Must Know, The History of The Holocaust as Told in the United States Holocaust Memorial Museum*, Boston–Toronto–London 1993
- CAMERON 1971 = Duncan F. Cameron, *The Museum, a Temple or the Forum*, „Curator: The Museum Journal”, XIV, 1971, s. 11–24
- COLE 2000 = Tim Cole, *Selling the Holocaust. From Auschwitz to Schindler How History Is Bought, Packed And Sold*, New York 2000
- CONNERTON 2008 = Paul Connerton, *Seven types of forgetting*, „Memory Studies”, I, 2008, s. 59–71, <http://www.history.ucsb.edu/faculty/marcuse/classes/201/articles/08Connerton7TypesForgetting.pdf> (dostęp: 28 XI 2014)
- Declaration 1985 = *Declaration of Quebec: Basic Principles for a New Museology*, „Museum”, 1985, 148
- DUDEK 2011 = Antoni Dudek, *Historia i polityka w Polsce po 1989 roku*, w: *Historycy i politycy. Polityka pamięci III RP*, red. Paweł Skibiński, Tomasz Wiścicki, Michał Wysocki, Warszawa 2011, s. 33–57
- HEIN 2000 = Hilde S. Hein, *The Museum in Transition. A Philosophical Perspective*, Washington, D.C., 2000
- HUYSEN 1995 = Andreas Huyssen, *Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia*, London–New York 1995
- GRABOWSKI, LIBIONKA 2018 = Jan Grabowski, Dariusz Libionka, *Markowa. Żydowska śmierć, polska wina, wspólny strach*, „Gazeta Wyborcza. Magazyn”, 9 XII 2016, <http://wyborcza.pl/magazyn/7,124059,21097043,markowa-zydowska-smierc-polska-wina-wspolny-strach.html> (dostęp: 29 XII 2018)
- JENSEN 1999 = Rolf Jensen, *The Dream Society: How the Coming Shift from Information to Imagination Will Transform Your Business*, New York 1999
- KALICKA, WITEK 2014 = Joanna Kalicka, Piotr Witek, *Polityka historyczna*, w: *Modi Memorandi Leksykon kultury pamięci*, red. Magdalena Saryusz-Wolska, Robert Traba, Warszawa 2014
- KEAN 2013 = Hilda Kean, *Introduction*, w: *The Public History Reader*, red. Hilda Kean, Paul Martin, London–New York 2013
- Key concepts 2010 = *Key concepts of museology*, red. André Desvallées, François Mairesse, Paris 2010
- KOSIEWSKI, OŁDAKOWSKI 2012 = Piotr Kosiewski, Jan Ołdakowski, *Muzeum na nowo pomyślane*, „Tygodnik Powszechny”, 23 IV 2012
- KOSTRO, UJAZDOWSKI 2005 = Robert Kostro, Kazimierz M. Ujazdowski, *Odzyskać pamięć*, w: *Pamięć i odpowiedzialność*, red. Robert Kostro, Tomasz Merta, Kraków–Wrocław 2005
- LEJEUNE 1975 = Philippe Lejeune, *Pakt autobiograficzny*, „Teksty: Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja”, 1975, 5 (23)
- MACDONALD 2003 = Sharon Macdonald, *Museums, national, postnational and transcultural identities*, „Museum and Society”, I, 2003

- MAYRAND 1985 = Pierre Mayrand, *The new museology proclaimed*, „Museum” 1985, no 148.
- PIOTROWSKI 2011 = Piotr Piotrowski, *Muzeum krytyczne*, Poznań 2011.
- POMIAN 2006 = Krzysztof Pomian, *Historia. Nauka wobec pamięci*, Lublin 2006
- PORCIANI 2018 = Ilaria Porciani, *History Museums and The Making of Citizens and Communities*, w: *National museums and nation-building in Europe 1750–2010: mobilization and legitimacy, continuity and change*, red. Peter Arronson, Gabriella Elgenius, London–New York 2018
- Rozważania 2013 = *Rozważania o wieku XX. Rozmowy Timothy’ego Snydera z Tonym Judtem*, przeł. Paweł Marczewski, Poznań 2013
- SNYDER 2019 = Timothy Snyder (rozmowa z Jackiem Żakowskim), *Wieczność bez przyszłości*, „Polityka”, 12, 20 III–26 III 2019
- SZPOCIŃSKI 2008 = Andrzej Szpociński, *Miejsca pamięci (lieux de mémoire)*, „Teksty Drugie”, 2008, 4
- ŚWIECIMSKI 1992 = Jerzy Świecimski, *Wystawy muzealne*, t. I: *Studium z estetyki wystaw*, Kraków 1992
- The Enemy on Display* 2015 = *The Enemy on Display. The Second World War in Eastern European Museums*, red. Zuzanna Bogumił, Joanna Wawrzyniak, Tim Buchen, Christian Ganzer, Maria Senina, New York–Oxford 2015
- The New Museology* 1989 = *The New Museology*, red. Peter Vergo, London 1989
- WEIL 1990 = Stephen E. Weil, *Rethinking the Museum and Other Meditations*, Washington and London 1990.
- WEINBERG, ELIELI 1995 = Jeshajahu Weinberg, Rina Elieli, *The Holocaust Museum in Washington*, New York 1995
- ZIĘBIŃSKA-WITEK 2011 = Anna Ziębińska-Witek, *Historia w muzeach. Studium ekspozycji Holokaustu*, Lublin 2011
- ZIĘBIŃSKA-WITEK 2015 = Anna Ziębińska-Witek, *Muzea historyczne w XXI wieku: transformacja czy trwanie?*, „Kultura współczesna”, 2015, 4
- ZIĘBIŃSKA-WITEK 2018 = Anna Ziębińska-Witek, *Muzealizacja komunizmu w Polsce i Europie Środkowo-Wschodniej*, Lublin 2018
- ZIĘBIŃSKA-WITEK 2013 = Anna Ziębińska-Witek, *Wystawianie przeszłości, czyli historia w nowych muzeach*, „Pamięć i Sprawiedliwość”, 2013, 2

Museum narrative exhibitions between memory, history, and politics

The article outlines the state of history museums after the so-called “museum revolution” in the end of the 20th century. The consequences of changes in exhibiting reach much farther than to only improve the attractiveness of exhibitions with modern means. History museums exist on the border of the official version of history created by professional researchers and the public history being the effect of the workings of non-academic entities. The latter are usually motivated by other purposes (not only wanting to find the truth or popularize): they shape the present using their knowledge about the past, fulfil the current “reason of the state”, execute the historical policy of a given country. As a result, current narrative exhibitions, because of the formal means or expression and the identity model, are often used to manipulate the group awareness and control the auto-image of the community.