

Uniwersytet Warszawski  
Wydział Polonistyki

Aleksandra Wilińska

Nr albumu: 253901

# **Współczesne muzea narracyjne**

Analiza przestrzeni muzealnej na przykładzie Muzeum Powstania  
Warszawskiego i Muzeum Fryderyka Chopina

Praca magisterska  
na kierunku kulturoznawstwo – wiedza o kulturze

Praca wykonana pod kierunkiem  
dr Iwony Kurz  
Instytut Kultury Polskiej

Warszawa, czerwiec 2014

## **Oświadczenie kierującej pracą**

Oświadczam, że niniejsza praca została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w postępowaniu o nadanie tytułu zawodowego.

Data

Podpis kierującej pracą

## **Oświadczenie autora (autorów) pracy**

Świadom odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca dyplomowa została napisana przez mnie samodzielnie i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

Oświadczam również, że przedstawiona praca nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem tytułu zawodowego w wyższej uczelni.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja pracy jest identyczna z załączoną wersją elektroniczną.

Data

Podpis autora (autorów) pracy

## **Streszczenie**

Celem pracy jest analiza przestrzeni współczesnego muzeum narracyjnego dokonana na przykładzie dwóch warszawskich instytucji – Muzeum Powstania Warszawskiego oraz Muzeum Fryderyka Chopina. Istotny temat stanowią przemiany muzeum wynikające z wprowadzenia do niego nowych technologii informatycznych, a także wpływ wykorzystania ekranu na przemiany muzealnictwa. Ekran niejako wypiera gablotę jako dawną formę wystawienniczą lub przynajmniej przekształca jej funkcję i użycia. Jednym z rezultatów tych przemian jest także nowa relacja kopia – oryginał, prowadząca do powstania nowych form kolekcji.

Temat pracy dyplomowej w języku angielskim

**Contemporary narrative museums.**

The analysis of museum space in Warsaw Uprising Museum and Fryderyk Chopin Museum

## **Słowa kluczowe**

muzeum narracyjne, Muzeum Powstania Warszawskiego, Muzeum Fryderyka Chopina, ekran, gablota, oryginał, kopia, ekspozycja, autopromocja, muzealnictwo

**Dziedzina pracy (kod wg programu Socrates-Erasmus)**

14.7 kulturoznawstwo

## **Spis treści**

Oświadczenie kierującej pracą .....	2
Oświadczenie autora (autorów) pracy .....	2
Streszczenie .....	3
Spis treści .....	4
Wstęp .....	5
Rozdział 1. Muzea narracyjne .....	8
Powstanie muzeów publicznych .....	8
Krytyka rozwoju instytucji muzeum .....	11
Powstanie muzeów narracyjnych .....	14
Ekspozycja w przestrzeni muzealnej .....	17
Gablota w muzeum .....	18
Ekran w muzeum .....	19
Rozdział 2. Historia i opis analizowanych muzeów .....	21
Muzeum Powstania Warszawskiego .....	21
Muzeum Fryderyka Chopina .....	22
Architektura jako środek przekazu .....	25
Chopin i Powstanie Warszawskie – omówienie motywów .....	28
Autowizerunek .....	31
Rozdział 3. Ekran i gablota w muzeum .....	35
Gablota a widz .....	37
Ekran a widz .....	39
Oddziaływanie na zmysły .....	43
Rozdział 4. Przemiany w muzealnictwie .....	46
Pamiątka w muzeum narracyjnym .....	48
Kwestia autentyczności/kopii .....	50
Muzea wirtualne .....	53
Nowe formy kolekcji: historia mówiona .....	54
Zakończenie .....	56
Bibliografia .....	59

## Wstęp

W ostatnich dekadach wizerunek muzeów jako pasywnych form gromadzenia zbiorów jest zastępowany przez obraz instytucji kreatywnej, która stymuluje rozwój kultury i nauki, łączy ze sobą edukację i rozrywkę, prowadzi działalność badawczą i jest przy tym doskonale funkcjonującym przedsiębiorstwem, które przeżywa ekspansję nowych technologii cyfrowych. Obserwacja tego zjawiska inspirowa do analizy nowoczesnej przestrzeni muzealnej.

Do napisania pracy magisterskiej na ten temat skłonił mnie rozkwit, jaki przeżywają muzea w Polsce. Powstaje ich bardzo dużo, a ich twórcy niejako prześcigają się w stosowaniu ciekawych rozwiązań, które mają wyróżnić ich instytucję, a tym samym przyciągnąć zwiedzających. Muzea mają do spełnienia ważne funkcje. Nie chodzi mi tu wyłącznie o to, że są to repozytoria cennych artefaktów (m.in. eksponatów uratowanych ze zniszczeń drugiej wojny światowej czy innych burzliwych momentów w historii naszego kraju), ale o zadania społeczne, takie jak np. edukowanie ludzi młodych czy animację czasu osób starszych itp. Pewnym aspektem tych przemian jest wprowadzenie do przestrzeni muzealnej nowych technologii informatycznych.

Staram się w mojej pracy przeanalizować przemiany, jakie dokonały się w ostatnich latach w muzealnictwie. Spośród wszystkich typów muzeum wybrałam muzea narracyjne, ponieważ jest to gałąź muzealnictwa, która przeżywa bardzo intensywny rozwój i większość nowo powstałych instytucji reprezentuje właśnie ten typ miejsca. Dlaczego powstaje tyle nowych multimedialnych instytucji? Z czego to wynika? Z jednej strony jest to zabieg, który pozwala „wybrnąć” twórcom muzeów z problemu braku eksponatów, z drugiej strony jest to magnes dla młodszych zwiedzających, przyciągający ich do muzeów, a także sprawiający, że wizyta jest bardziej satysfakcjonująca, ciekawsza.

W niniejszej pracy szukam odpowiedzi na następujące pytania: Jaka jest rola i miejsce ekranu oraz gabloty we współczesnej przestrzeni muzealnej? Czy ekrany wypierają gabloty? Jak pojawienie się ekranu zmieniło muzealną przestrzeń? Co przemawia skuteczniej do widza: bezwzględna cisza czy dźwięk historii wydobywający się dzięki zastosowanym technologiom multimedialnym, potęgującym uczucia widza, a niekiedy budzącym napięcie i strach przed czymś, co się wydarzy za chwilę.

Ważnymi i wyrazistymi elementami muzeum są gablota oraz ekran, dlatego to właśnie przez pryzmat tych dwu elementów dokonuję analizy przestrzeni muzealnej.

Gablota jako miejsce służące do ochrony i ekspozycji obiektów wpisała się nierozdzielnie w obraz europejskiego muzeum. Ekran współcześnie można spotkać już niemal wszędzie. Porównując rolę odgrywaną przez ekran i przez gablotę, staram się zaobserwować zmiany, jakie dokonały się w muzealnej przestrzeni pod ich wpływem.

Postanowiłam skupić się na dwóch muzeach warszawskich: Muzeum Powstania Warszawskiego oraz Muzeum Fryderyka Chopina – te dwa miejsca są doskonałym przykładem przemian, jakie nastąpiły w ostatnich latach w muzealnictwie. Nie tylko mają one informować i uczyć widza, ale także chcą wpływać na jego uczucia.

Centra te są doskonałym przykładem tzw. muzeum otwartego, w którym zaczynają dominować praktyki inne niż stricte muzealne. Wychodzą one ku atmosferze życia codziennego, stają się bliższe widzom i zaciera się w nich różnica pomiędzy sztuką wysoką a popularną.

W rozdziale pierwszym przyglądam się pokrótce przemianom, jakie doprowadziły do rozwoju muzealnictwa, których konsekwencją jest powstanie muzeów narracyjnych. Staram się tutaj opisać historycznie zmienne zróżnicowania nadawane muzeom.

Muzea nie są już instytucjami przeznaczonymi dla wybranych lub wtajemniczonych, przestają być świątynią, do której wchodzi się z namaszczeniem. Obiekt muzealny przestaje być najważniejszym przedmiotem ekspozycji – działa obok niego narracja, czyli przekaz towarzyszący, realizowany przy użyciu wszystkich dostępnych dzisiaj narzędzi multimedialnych. Dzięki swojej interaktywności, narracje wciągają widza w opowieść – oddziałują na jego emocje.

W drugim rozdziale pokrótce omawiam historię tworzenia Muzeum Powstania Warszawskiego oraz Muzeum Fryderyka Chopina – opisuję je oraz przyglądam się, w jaki sposób spotykają się one z publicznością. W tym miejscu zwracam także uwagę na adaptację budynków już istniejących do celów muzealnych. Zastanawiam się także, w jaki sposób omawiane muzea budują swój wizerunek w mediach i w jaki sposób starają się dotrzeć do potencjalnych odbiorców. Dwa omawiane przeze mnie wątki: architektura muzealna oraz autopromocja wiążą się ze sobą, ponieważ ważnym środkiem promocji obydwu miejsc jest ich siedziba – efektowna i mająca znaczenie w przestrzeni miejskiej, jednoznacznie utożsamiona już w momencie otwarcia z instytucją, która się w niej znajduje.

W trzecim rozdziale, w rezultacie analizy dzisiejszej roli ekranu oraz gabloty, próbuję zastanowić się, czy w muzeum narracyjnym zajmują one równoważne sobie

miejsca, czy gablota utożsamiana z tradycją wpisuje się we współczesną przestrzeń. Staram się udowodnić, że gablota ma swoje stałe miejsce w polskim muzeum i służy nie tylko do ochrony obiektów, ale pełni też dużo ważniejsze funkcje. Nie grozi jej wyparcie przez ekran, który zadomowił się już w przestrzeni muzealnej i jego możliwości wykorzystywane są w coraz szerszym zakresie. Ekran pozwala zwiedzającym rozsmakować się w opowieści towarzyszącej eksponatom, a dodatkowo wprowadził na szeroką skalę możliwość dotyku do przestrzeni, która wyspecjalizowała się w systemach oddzielających widza od artefaktu.

Ekran zrewolucjonizował całą przestrzeń muzealną, o czym wspominam w ostatnim rozdziale mojej pracy, dochodząc do wniosku, że w dzisiejszych czasach, które są przepełnione informacjami i różnorodnymi bodźcami, widz oczekuje od muzeum, że zaoferuje mu ono coś więcej niż tylko wystawę pobudzającą wzrok. Także w tej przestrzeni, która przez wieki świadomie angażowała wyłącznie jeden zmysł, pragnie on mieć możliwość dotykania eksponatów, chce rozkoszować się zapachami i dźwiękami.

## Rozdział 1. Muzea narracyjne

### Powstanie muzeów publicznych

Pomysł kolekcjonowania eksponatów – najczęściej cennych dzieł sztuki narodził się w starożytności, a miejsca gromadzenia tych przedmiotów możemy uznać za przykłady pre-muzealne. Za pierwsze muzeum uznaje się Muzeum Kapitołińskie. Czternastego grudnia 1471 roku papież Sykstus IV ofiarował ludowi będącą w posiadaniu Kościoła kolekcję przedmiotów pochodzących ze starożytności rzymskiej. Muzeum to udostępnia m.in. kolekcję rzymskich i greckich posągów. Pierwsze muzea, zgodne z dzisiejszą definicją tej instytucji, były miejscami zamkniętymi, przeznaczonymi dla wąskiego kręgu uprzywilejowanych, do których należeli m.in. arystokracja i uczeni. Znacząca zmiana nastąpiła dopiero w Oświeceniu, epoce, która była czasem tworzenia nie tylko muzeów, ale także powszechnej oświaty, publicznych archiwów oraz bibliotek – powstało wtedy w Anglii pierwsze państwowe muzeum publiczne, British Museum<sup>1</sup>. Kolejnym wartym do odnotowania momentem w historii muzealnictwa było oddanie Luwru do użytku ludowi francuskiemu w 1793 roku – z instytucji tej zaczęli korzystać ludzie wywodzący się z różnych grup społecznych, co doprowadziło do powstania podziałów pomiędzy nimi, np. na ekspertów i laików. Oba wspomniane muzea są jednymi z najpopularniejszych muzeów publicznych.

Krzysztof Pomian, analizując historię muzealnictwa, wyróżnia cztery modele powstawania muzeów publicznych<sup>2</sup>: do pierwszego z nich należą muzea tradycyjne, które stanowią emanację władzy świeckiej lub duchowej – znajdują się one w budynkach, które zostały stworzone do przechowywania dzieł. Drugi model nazywa się „rewolucyjnym” – tworzony był dekretem i gromadził dzieła różnego pochodzenia w budynku, który nie miał z nimi żadnego związku; model ten reprezentują weneckie galerie Akademii<sup>3</sup>. Z modelem rewolucyjnym wiążą się aktywności związane z działaniami centralistycznego i

---

<sup>1</sup> Muzeum otwarto w 1759 roku. Nie było to jednak miejsce przyjazne dla zwiedzających, np. żeby uzyskać bilet wstępu, trzeba było napisać specjalne podanie z prośbą, które rozpatrywane było przez około dwa tygodnie. Wydawano po dziesięć biletów na godzinę, a oglądać ekspozycję można było wyłącznie z przewodnikiem. W trakcie zwiedzania sygnał dźwiękowy obwieszczał moment, kiedy należało przejść do następnego pomieszczenia. Pierwsze cztery dni tygodnia przeznaczone były dla zwykłej publiczności, piątki natomiast dla studentów Royal Academy.

<sup>2</sup> Por. K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości. Paryż – Wenecja. XVI–XVIII wiek*, przeł. A. Pieńkos, miejsce i rok wydania, s. 311–313.

<sup>3</sup> Obrazy, które są wystawione w galeriach w większości pochodzą z kościołów oraz klasztorów. Galerie znacząco wzbogaciły się dzięki darom kolekcjonerów – cecha ta łączy ten model z dwoma pozostałymi wyróżnionymi przez Krzysztofa Pomiana.



modernizującego państwa, które m.in. w 1807 roku zakłada nową Akademię Sztuk Pięknych. Z takim typem muzeum spotkać się można jedynie w państwach dotkniętych przewrotami rewolucyjnymi. Najczęściej jednak w Europie spotyka się trzeci typ muzeów, które Krzysztof Pomian nazywa „ewergetycznymi”<sup>4</sup>. Były to prywatne kolekcje podarowane przez ich twórców miastu, państwu lub instytucji, po to, by udostępnić je szerokiej publiczności. Najlepszym przykładem tego typu muzeum jest Muzeum Archeologiczne, które powstało z donacji Giovanniego i Domenico Grimanic, wzbogacone zapisami licznych kolekcjonerów weneckich. W Stanach Zjednoczonych do tego typu muzeów należą m.in. Metropolitan Museum, Museum of Modern Art w Nowym Jorku, ale także wiele z muzeów wielkich miast amerykańskich, uniwersytetów itp. Czwartym modelem tworzenia się muzeum publicznego jest model „komercyjny” i polega na tym, że instytucja zakładająca muzeum dokonuje zakupu obiektów lub wręcz całych kolekcji. Najbardziej znanym reprezentantem tego modelu jest British Museum, które powstało z kolekcji zakupionej w 1753 roku za 20 tysięcy funtów przez parlament brytyjski.

Bez względu na sposób, w jaki muzeum publiczne powstało i do którego modelu można je zaliczyć, od samego początku zostało ono ukształtowane jako instytucja o dwóch sprzecznych funkcjach: elitarnej świątyni sztuki i instrumentu demokratycznej edukacji. Zgodnie z teorią Eileen Hooper-Greenhill później została dodana trzecia funkcja: dyscyplinowanie społeczeństwa<sup>5</sup>. Nowa matryca kulturalna (na utworzenie której miały wpływ takie wydarzenia jak Wielka Rewolucja Francuska oraz związane z nią przemiany, które dostrzegając rolę społeczeństwa, prowadziły do ukonstytuowania nowożytnego państwa) umieściła muzeum w sieci instytucji, nad którymi patronat objęło państwo. Instytucja ta zaczęła kreować hierarchię wartości oraz powoływać do życia nieznany wcześniej zbiór opozycji: prywatne/publiczne, zamknięte/otwarte, tyrania/wolność<sup>6</sup>.

W powstających instytucjach trwał ciągły proces modernizacji, która miała prowadzić do upowszechnienia muzeów. Zastanawiano się, w jaki sposób przybliżyć

---

<sup>4</sup> Nazwa ich pochodzi od starożytnego terminu określającego dobroczyńcę miasta.

<sup>5</sup> Por. E. Hooper-Greenhill, *Museums and the Shaping of Knowledge*, Routledge, London–New York, 1992, s. 12, cyt. za: A. Ziębińska-Witek, *Historia w muzeach. Studium ekspozycji Holokaustu*, Lublin 2011, s. 19. Zwiedzający w muzeum są stale kontrolowani poprzez personel oraz kamery. Sama architektura muzeów wpływa na kontrolę widzów – przez galerie, przeszklenia zwiedzający widzą się nawzajem i mogą stale się kontrolować. Muzeum jest także miejscem pełnym nakazów i zakazów, gdzie nie wolno głośno rozmawiać, trzeba się odpowiednio ubrać, nie wolno dotykać eksponatów oraz ich fotografować i nie można jeść ani pić.

<sup>6</sup> Por. A. Ziębińska-Witek, dz. cyt., s. 18.

sztukę i kolekcje widzom – w British Museum dopiero w 1965 roku doprowadzono do znaczących zmian ekspozycyjnych, które miały przybliżyć obiekty publiczności i wydobyć ich ekspresję, np. odpowiednio oświetlono dzieła, tak aby były lepiej wyeksponowane, a także dokonano zmian merytorycznych w celu pouczenia widzów o roli tych dzieł w architekturze Partenonu. Oprócz tego serie płaskorzeźb zdobiących niegdyś pałace królów asyryjskich, które przez całe dziesięciolecia ustawione były w mrocznych halach i które można było oglądać wyłącznie z odległych pomostów, zostały przearanżowane i odpowiednio doświetlone.

W XIX wieku zaczęto tworzyć muzea nowego rodzaju, w których znalazło się miejsce na zabytki historyczne, przedmioty egzotyczne, czy różnego rodzaju ciekawostki wystawiennicze. Poprzez powstanie nowych typów muzeów, zwiększyła się ich różnorodność. Jeżeli chodzi o muzea historyczne, to jak podkreśla Zdzisław Żygulski, jest to element historyzmu, jaki tkwi we wszystkich muzeach sztuki – w istocie są one muzeami historii sztuki. Różnica pomiędzy muzeum sztuki i muzeum historycznym polega na odmienności zadań, celów i metod. Muzeum historyczne ma przede wszystkim przedstawiać za pomocą zabytków rzeczowych i innych dokumentów przeszłość historyczną.<sup>7</sup>

Ważny wkład w rozwój muzealnictwa ma muzealnictwo amerykańskie, które odgrywa istotną rolę w tym kraju, ponieważ chciano poprzez te instytucje wzmocnić spójność wewnętrzną oraz podnieść poziom kulturalny mieszkańców. Jednym z najstarszych amerykańskich muzeów jest utworzone w 1786 r. w Filadelfii muzeum artystyczno-historyczne z galerią portretów bohaterów amerykańskiej rewolucji.

W XIX wieku zaczęły powstawać muzea narodowe. Do ich zadań należało utrzymywanie w narodzie chęci do wyzwolenia i rozwijanie patriotyzmu. Jednym z pierwszych muzeów tego typu był założone w 1802 roku w Budapeszcie Muzeum Historyczne (Történeti Múzeum). Niemal w tym samym czasie (1801) w Polsce arystokratka – księżna Izabela Czartoryska utworzyła muzeum w Puławach. Było to pierwsze muzeum na ziemiach polskich i miało za zadanie uratować skarby i pamiątki narodowe oraz zachować pamięć o kraju w momencie niezawisłości politycznej.

Proces demokratyzacji muzeów był stopniowy i trwał wiele dekad. Dzisiaj powstają najróżniejszego typu muzea. Ważnym momentem było powstanie muzeum biograficznego, w którym cała kolekcja poświęcona była jednej osobie. Jako pierwsze

---

<sup>7</sup> Por. Z. Żygulski, *Muzea na świecie. Wstęp do muzealnictwa*, Warszawa 1982, s. 98.

tego typu muzeum uważane jest Churchill War Rooms, które utworzono w 1917 roku i jest jednym z pięciu muzeów wchodzących w skład Imperial War Museum.

Nie bez znaczenia dla historii muzealnictwa jest także moment, w którym prywatne koncerny przemysłowe o znaczących dla kultury znakach firmowych postanowiły utrwalić pamięć o sobie tworząc muzea poświęcone sobie samym – w ten sposób powstało Muzeum Coca-Coli w Atlancie, Muzeum Mercedesa w Stuttgarcie oraz Toyoty w Achi w Japonii.

### **Krytyka rozwoju instytucji muzeum**

Muzeum towarzyszą stałe kontrowersje i oskarżenia, które prowadzą do przekształceń i zmian w muzealnictwie. Instytucja ta komentowana jest już od momentu swych narodzin, a za pierwszego jego krytyka uważa się Antoine-Chrysostome'a Quatremère'a de Quincy'ego, który już w 1796 roku określił muzeum jako woskową pustynię, która pozbawia dzieło sztuki kulturowego kontekstu<sup>8</sup>. Uważał on, że miejscem eksponatów nie jest sztucznie utworzone muzeum, lecz jego naturalne otoczenie, ponieważ tylko ono potrafi wywołać emocje, które są niezbędne przy obcowaniu z artefaktami. Dostrzegł on także związek muzeów z rynkiem, który doprowadził do „utowarowienia sztuki”. Muzeum przestało być przez to elitarną świątynią, gdzie w ciszy można było delektować się dziełami sztuki, a stało się przestrzenią otwartą dla wszystkich, także dla osób nie posiadających odpowiedniej wiedzy, dla których kolejne eksponaty są reprezentantami określonej kategorii i przez co staje się dla nich istotna wyłącznie ich warstwa wizualna.

Liczne zarzuty wynikają z różnych wizji krytyków muzealnictwa – zwolennicy klasycznego muzeum, gdzie nie wolno niczego dotknąć, mówi się wyłącznie szeptem i porusza się powoli pomiędzy eksponatami, nie wyrażając przy tym żadnych emocji, uważają, że w tej formie najlepiej spełnia ono swoje funkcje i stanowi wzór tej instytucji. Nie chcą widzieć oni w muzeum miejsca rekreacji, gdzie zwiedzający staje się uczestnikiem i to on, a nie eksponaty, znajduje się w centrum działań. Z kolei przedstawiciele awangardy tradycyjne muzeum widzieli jako miejsce, które „zabija” obiekty. Dla nich ta instytucja jest statyczna i zacofana niczym mauzoleum, do której, jak to określił Filippo Marinetti, można raz w roku pielgrzymować, tak jak w dniu

---

<sup>8</sup> Por. M. Popczyk, *Dialektyka początku i końca*, [w:] *Muzeum sztuki. Antologia*, Kraków 2005, s. 276.

Wszystkich Świętych chodzi się na cmentarze<sup>9</sup>. Krytycy wywodzący się z kręgów awangardy dążyli wręcz do likwidacji muzeum jako instytucji. Te dwie sprzeczne wizje zostały zobrazowane za pomocą metafory muzeum-katedry (rezydencji), której przeciwstawiono muzeum-dom towarowy/centrum handlowe.

Istotnym momentem w dziejach muzealnictwa była druga wojna światowa, ponieważ dokonano wtedy licznych zniszczeń i grabieży dzieł sztuki, a normalny rozwój kultury został zahamowany. Praktycznie natychmiast po zakończeniu wojny, podjęta została szeroko zakrojona akcja zmierzająca do odbudowy i modernizacji muzealnictwa. Wojna i wydarzenia z nią związane zmieniły tradycyjne podejście do muzeów. Jednym z polskich krytyków ówczesnego muzealnictwa był Tadeusz Dobrowolski, według którego „Hasło [...] przeznaczające muzea «dla całej ludzkości» uległo osłabieniu i zatarciu, niemal zapomnieniu”<sup>10</sup>. Dotychczasowe środki stosowane w muzeum nie nadawały się do pokazania emocji i doświadczeń towarzyszących temu wydarzeniu, stały się także same w sobie tematem wielu muzeów. Rozpoczęło to dyskusje o potrzebie zmian. Dla Tadeusza Dobrowolskiego rozwiązaniem miało być przyciągnięcie do nich świadomych zwiedzających, wymagało to jednak przeorganizowania tych miejsc, a także ich promocji (wspominał on o propagandzie za pośrednictwem prasy, kina, radia, ogłoszeń, czy tablic reklamowych w przestrzeni miejskiej).

W 1957 roku amerykański pisarz i publicysta Freeman Tilden w książce nazywanej biblią interpretacji *Interpreting Our Heritage* określił zasady nowego muzealnictwa. Stwierdził on, że interpretowanie jest przede wszystkim opowiadaniem historii, dlatego w muzeach obiekty powinny być ukazane razem ze związanymi z nimi historiami – wtedy dużo łatwiej jest zainteresować widza treścią. Najważniejsze w interpretacji nie jest przekazanie samej wiedzy, ale wzbudzenie w zwiedzającym ciekawości<sup>11</sup>. Tilden uznał także, że to, co prezentowane jest w muzeach, powinno odnosić się do osobistych doświadczeń widza i być w taki sposób przedstawione, aby widz mógł dokonać własnych odkryć w trakcie zwiedzania. Postulaty krytyka zostały w dużej części spełnione, co zostało zauważone na konferencji UNESCO przez Duncana Camerona, który tak

---

<sup>9</sup> Por. Ch. Baumgarth, *Geschichte des Futurismus*, Hamburg 1966, s. 37, cyt. za: A. Ziębińska-Witek, dz. cyt., s. 16.

<sup>10</sup> T. Dobrowolski, *Zagadnienia muzealnictwa*, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury” 1946 nr 3–4, s. 155–156, cyt. za: P. Majewski, *Muzeum jako instytucja komunikacji społecznej*, praca przygotowana w 2001 r., nieopublikowana, <[www.nimoz.pl/pobierz/366.htm](http://www.nimoz.pl/pobierz/366.htm)>, [dostęp 19.07.2012].

<sup>11</sup> S. Wacięga, *Freeman Tilden i jego reguły interpretacji dziedzictwa*, Muzeoblog, <<http://muzeoblog.org/2012/03/20/tilden/>>, [dostęp: 11.05.2014].

scharakteryzował tzw. rewolucję muzeów z lat 50.: „Wysiłki zmierzające od dwudziestu lat do zreformowania muzeów opierają się przede wszystkim na dążeniu do podniesienia jednocześnie prestiżu tych instytucji i ich użyteczności [...] muzea nie zmieniając od podstaw swojej struktury organizowały np. cykle koncertów, kursy na temat wiedzy o sztuce, technik artystycznych, kółka specjalistyczne dla kobiet, kluby z restauracjami dla mężczyzn, cykle odczytów i studia grupowe, programy telewizyjne i filmowe, wycieczki zagraniczne z przewodnikami, imprezy dobroczynne, aukcje, pokazy mody, itp.”<sup>12</sup>. Jednak zmiana ta nie była przez krytyków uważana za pozytywną – uznali, że muzea stały się przez to miejscami rozrywki, a tak naprawdę nie dokonała się żadna inna słuszna zmiana, która służyłaby zwiedzającym. Mówiono wręcz o „zwulgaryzowaniu muzeum”<sup>13</sup>.

W kwietniu 1970 r. Joseph Veach Noble na łamach „Museum News” opublikował *Manifest dla muzeum*, w którym to wyznaczył tej instytucji pięć celów. Jej zadaniem miało być: kolekcjonowanie, konserwowanie, badanie, interpretowanie i wystawianie. Lata 70., poza wspomnianym modelem, były momentem kiedy wprowadzono do muzeów nowe funkcje i usługi, np. zaczęły powstawać w nich ośrodki badań, biblioteki, kina, a także punkty usługowe, takie jak kawiarnie, restauracje czy sklepy. Przykładem jednego z pierwszych muzeów, do którego wprowadzono nowe funkcje jest Centrum Pompidou z 1976 r. Muzeum to rozpoczęło znaczące przemiany, które doprowadziły do powstania „nowej muzeologii” w latach 80. Jej deklaracja głosiła, że: „muzeologia musi poszerzać swe tradycyjne role i zadania identyfikacji, konserwacji i edukacji oraz podejmować szersze inicjatywy [...] powinna się koncentrować przede wszystkim na rozwijaniu zainteresowań publiczności oraz tworzeniu planów na przyszłość, biorąc pod uwagę siły napędzające rozwój społeczeństw”<sup>14</sup>.

---

<sup>12</sup> W. Gluziński, *U podstaw muzeologii*, Warszawa 1980, s. 52.

<sup>13</sup> Tamże, s. 53.

<sup>14</sup> *Declaration of Quebec: Basic Principles for New Museology*, cyt. za: A. Ziębińska-Witek, dz. cyt. s. 25.

## Powstanie muzeów narracyjnych

Lata 1995–2005 uważane są za okres renesansu muzeów. Dotyczy to nie tylko Europy i Ameryki Północnej, ale i Ameryki Południowej, Japonii, Korei, a także niektórych krajów Bliskiego Wschodu. Po długotrwałym okresie zastoju i problemów ontologicznych w końcu lat. 80 XX wieku zarysował się wyraźny kierunek przemian. Jak zauważa Dorota Folga-Januszewska wizerunek muzeum jako pasywnej formy gromadzenia zbiorów zastępuje obraz instytucji kreatywnej, która w najbliższym regionie stymuluje tworzenie nowych form kultury i nauki, prowadzi działalność naukowo-badawczą, łączy rozrywkę z edukacją, odgrywa istotną rolę społeczną oraz stymuluje rozwój turystyki<sup>15</sup>.

Modyfikacja sposobu konstruowania ekspozycji przyczyniła się do powstania w latach 90. muzeów narracyjnych, które zupełnie zmieniły wyobrażenie o współczesnej muzeologii. Jednym z pierwszych muzeów narracyjnych było Muzeum Holocaustu w Waszyngtonie (Holocaust Memorial Museum), które od otwarcia w 1993 roku odwiedziło ponad 30 milionów zwiedzających<sup>16</sup>. Jak podkreślał wielokrotnie Jan Ołdakowski, dyrektor Muzeum Powstania Warszawskiego, „jego powstanie otworzyło nową epokę w muzealnictwie historycznym”. Kolejnym muzeum historycznym, reprezentującym nowy typ i będącym inspiracją dla późniejszych instytucji tego typu, było otwarte w Budapeszcie muzeum Terro Háza. Zmiany, jakie dokonały się w nowo powstałych instytucjach, były impulsem do modernizacji ekspozycji w miejscach, które do niedawna uchodziły za tradycyjne, jak np. Imperial War Museum w Londynie, czy Yad Vashem w Jerozolimie.

W „nowych” muzeach nie ma już mowy o wsuwanych kapciach, które trzeba było nałożyć przed wejściem, czy o zakazie dotykania obiektów. Środkiem przekazu staje się cały wystrój architektoniczno-plastyczny, którego zadaniem jest wpływać na widza. Odgrywa on dużo istotniejszą rolę niż artefakty, dlatego też w tego typu muzeach, w odróżnieniu od muzeów tradycyjnych, nie przywiązuje się tak dużej wagi do oryginalności obiektów. W tym przypadku ma ona jedynie wzmacniać poczucie autentyczności wywoływane w widzu.

Ekspozycja w muzeum narracyjnym najczęściej oddziałuje nie tylko na wzrok, ale i na pozostałe zmysły, czyli na słuch (np. pojawiają się różnego rodzaju dźwięki powiązane z charakterem ekspozycji), węch (bodźce zapachowe), dotyk (przestaje być on zakazany – widz

---

<sup>15</sup> Por. Dorota Folga-Januszewska, *Muzea w Polsce 1989-2008. Stan, zachodzące zmiany i kierunki rozwoju muzeów w Europie oraz rekomendacje dla muzeów polskich*, Warszawa, grudzień 2008, dokument elektroniczny, s. 35, dostęp: serwis internetowy Kongresu Kultury Polskiej 2009, <[http://www.kongreskultury.pl/title,Raport\\_o\\_muzeach,pid,137.html](http://www.kongreskultury.pl/title,Raport_o_muzeach,pid,137.html)>, [dostęp: 15.03.2014r.].

<sup>16</sup> Zob. United States Holocaust Memorial Museum, <<http://www.ushmm.org/museum/about/>>, [dostęp: 5.05.2014r.].

nareszcie może wziąć do ręki eksponat, może do niego podejść, zobaczyć go z bliska) czy nawet smak (wiele muzeów organizuje różnego typu degustacje). „Wykorzystanie kompozycji różnych bodźców tworzy niezwykle silne wrażenia i przeżycia wśród zwiedzających, buduje niepowtarzalną «atmosferę» wystawy”<sup>17</sup>. Kolejną cechą wyróżniającą nowe muzea jest dyskursywność wpisana w narrację. „Jeżeli istnieje coś, co mogłoby odróżniać «nową» muzeologię od «starej» czy tradycyjnej, to jest to idea, że samo muzeum jest zawsze pewnym dyskursem, a wystawa jest wypowiedzią w ramach tego dyskursu”<sup>18</sup>.

Ten nowy model doświadczenia muzealnego został nazwany modelem interaktywnym (*the interactive experience model*)<sup>19</sup>. Jest on skonstruowany z perspektywy zwiedzającego, którego wizyta związana jest z trzema kontekstami: osobistym, społecznym i fizycznym<sup>20</sup>. Kontekst osobisty zwiedzającego jest każdorazowo inny, zależny od posiadanej wiedzy, doświadczenia i wrażliwości, a także od jego oczekiwań dotyczących czasu spędzonego w muzeum. Jednocześnie jednak każda wizyta odbywa się w pewnym ujęciu społecznym, które bardzo silnie wpływa na indywidualny odbiór. W ten kontekst wchodzi relacje z grupą, z którą przyszedł zwiedzający, ale także interakcje z innymi osobami odwiedzającymi muzeum, jego pracownikami oraz przewodnikami. Trzeci kontekst – fizyczny, to architektura budynku, jego obiekty, jak również sama atmosfera miejsca. Przebieg wizyty, samopoczucie zwiedzającego, oraz jego zaangażowanie w największym stopniu związane są właśnie z tym kontekstem, jednak odbierany jest on za pośrednictwem kontekstu osobistego<sup>21</sup>.

W muzeach kuratorzy tworzą scenografię, układają artefakty, a tym samym tworzą narrację zgodnie z własną wizją i pomysłami, ale robią to w taki sposób, aby była ona czytelna dla widza. To także wchodzi w skład trzeciego kontekstu, który zawsze tworzony jest z pewną intencją. Co widz z niego wyniesie, zależy od jego doświadczenia, czyli kontekstu osobistego. Muzea narracyjne w coraz większym stopniu odchodzą od ściśle kontrolowanych narracji określających drogę przez ekspozycję w stronę bardziej elastycznych kompozycji, które mają zachęcić widza do tworzenia swoich własnych ścieżek przez muzeum i kierowania się swoimi zainteresowaniami<sup>22</sup>. Wiąże się to z przejściem, jakie dokonało się w muzeach – od muzeologii informacyjnej do performatywnej. Pierwsza, jak podkreśla Barbara

<sup>17</sup> A. Stasiak, *Muzea wobec wyzwań współczesnej turystyki*, [w:] *Rola muzeów w turystyce i krajoznawstwie*, red. A. Toczewski, Zielona Góra 2006, s. 122.

<sup>18</sup> M. Bał, *Dyskurs Muzeum*, przeł. M. Nitka, [w:] *Muzeum sztuki...*, dz. cyt., s. 367.

<sup>19</sup> Model ten opisali J. H. Falk oraz L. D. Dierking. Por. A. Ziębińska-Witek, dz. cyt., s. 45.

<sup>20</sup> Por. John H. Falk, Lynn D. Dierking, *The Museum Experience*, Washington DC 1992, s. 2., cyt. za: A. Ziębińska-Witek, dz. cyt. s. 45.

<sup>21</sup> Tamże.

<sup>22</sup> Por. B. Kirshenblatt-Gimblett, *The museum as catalyst*, s. 8, <<http://www.nyu.edu/classes/bkg/web/vadstena.pdf>>, [dostęp: 14.04.2014 r.].

Kirshenblatt-Gimblett, miała spełniać funkcję neutralnego narzędzia transmisji danych, druga natomiast przedstawia muzeum jako medium nieneutralne, które jest zespołem pewnych technik, metod i umiejętności – miejscem, które działa na własnych zasadach<sup>23</sup>. Ekspozycja jest strukturą dwuwarstwową, pierwszą z nich tworzą eksponaty, ekrany i wszystkie prezentowane na niej treści, drugą treści merytoryczne<sup>24</sup>.

Muzea narracyjne to miejsca bardzo chętnie odwiedzane przez turystów na całym świecie, można zaliczyć do nich m.in. wspomniane już wcześniej Holocaust Memorial Museum w Waszyngtonie, Yad Vashem w Jerozolimie, In Flanders Fields w Belgii, Haus der Geschichte der BRD w Bonn, czyli Dom Historii Niemiec, Muzeum Żydowskie w Berlinie. Pierwszym muzeum narracyjnym w Polsce było Muzeum Powstania Warszawskiego. Odniosło ono ogromny sukces – przez ponad siedem lat działalności muzeum odwiedziło ponad 3 000 000 gości. W niedługim czasie pojawiły się kolejne instytucje tego typu np. Muzeum Fryderyka Chopina, Muzeum Ordynariatu Polowego, Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, Muzeum Historii Żydów Polskich. Planowane są już kolejne, podobne inwestycje, np. Muzeum Historii Polski, Muzeum II Wojny Światowej, Muzeum Historii Ziemi Ełckiej w Ełku, Muzeum Martyrologii Wsi Polskich w Michniowie pod Kielcami<sup>25</sup>.

---

<sup>23</sup>

Por. tamże.

<sup>24</sup>

Por. W. Gluziński, dz. cyt., s. 337–338.

<sup>25</sup>

Część z wymienionych muzeów, pomimo że nie ma jeszcze własnych siedzib, już funkcjonuje i prowadzi działalność badawczo-edukacyjną, tak jest np. w przypadku Muzeum Historii Żydów Polskich, które wystawę główną otwiera jesienią, oraz Muzeum Historii Polski.



## **Ekspozycja w przestrzeni muzealnej**

Ekspozycja<sup>26</sup>, czyli sposób wystawiania obiektów w muzeach, ściśle związana jest z rozwojem muzealnictwa. Sposób eksponowania artefaktów zależy od wielu czynników, m.in. od warunków lokalowych, uwarunkowań historycznych, a także determinantów ludzkiej percepcji. Barbara Fash Charles<sup>27</sup> dzieli wystawy na trzy podstawowe kategorie: te, w których artefakty są sprawą pierwszorzędą<sup>28</sup>, następnie takie, w których dominująca jest sama koncepcja, i takie, w których eksponaty służą wyrażeniu pewnej idei. Z muzeum narracyjnym związana jest druga i trzecia kategoria. W przypadku drugim, kiedy najważniejsza jest koncepcja, artefakty tracą na wartości i nie dominują w przestrzeni nad pozostałymi elementami. W trzeciej sytuacji najbardziej cenne eksponaty traktowane są z pietyzmem, podczas, gdy inne służą wyrażeniu koncepcji i przekazaniu pewnych informacji. W obu tych przypadkach charakterystyczne jest zastosowanie bardzo dużej liczby elementów wystawy, do których oprócz artefaktów można zaliczyć fotografie, mapy, tablice tekstowe, plakaty, nagrania, ekrany, filmy, gabloty oraz elementy dekoracyjne. Piotr Unger pisze, że zasadniczym środkiem przekazu stosowanym przez wszystkie muzea jest eksponat, czyli zabytek lub dokument związany z konkretną działalnością człowieka w przeszłości. Rolę informacyjną odgrywają jednak nie pojedyncze przedmioty znajdujące się w salach muzealnych, lecz odpowiednie ich zespoły utworzone zgodnie z założoną z góry myślą przewodnią i według pewnych zasad – czyli ekspozycja muzealna. Na tę ekspozycję składają się nie tylko eksponaty, ale i wystrój architektoniczno-plastyczny oraz wiele materiałów pomocniczych<sup>29</sup>. Wystawa w muzeum narracyjnym jest kompilacją materiału, w którym suma robi większe wrażenie niż poszczególne jej części<sup>30</sup>. Sam obiekt – artefakt, który dany jest nam w sposób realny, reprezentuje przeszłość we współczesności, ale jednocześnie prezentuje się go w taki sposób, żeby pozbawić go wieloznaczności i nadać mu potrzebne znaczenie.

---

<sup>26</sup> Używam terminu ekspozycja wymiennie z określeniem wystawa.

<sup>27</sup> B. Fash Charles, *Exhibition as (Art) Form*, [w:] *Past Meets Present. Essays about Historic Interpretation and Public Audiences*, red. Jo Blatti, Smithsonian Institution Press, Washington DC 1987, por. A. Ziębińska-Witek, dz. cyt. s. 64.

<sup>28</sup> Z tą kategorią mamy do czynienia głównie z muzeach sztuki i galeriach, gdzie dominuje obiekt np. obraz lub rzeźba, a każdy inny aspekt wystawy jest podrzędny wobec dzieła sztuki.

<sup>29</sup> P. Unger, *Muzea w nauczaniu historii*, Warszawa 1988, s. 17.

<sup>30</sup> Por. tamże.

## Gablota w muzeum

Z muzeum, zarówno tym tradycyjnym, jak i narracyjnym, nierozzerwalnie związana jest gablota, zwana także witryną, która służy do ochrony obiektów oraz ich ekspozycji. Jest ona składnikiem fizykalnej rzeczywistości ekspozycji muzealnej<sup>31</sup>. Gablota ma za zadanie zaprezentować go zgodnie z potrzebami zwiedzających oraz w myśl intencji urządzającego wystawę<sup>32</sup>. W szerszym kontekście rola gabloty jest znacznie istotniejsza – ocala ona eksponat od zapomnienia. Jest to możliwe dzięki wycofaniu eksponatu z obiegu użytku codziennego i odebraniu mu jego pierwotnej funkcji, przez co dzieła sakralne przestają być przedmiotami kultu, ubranie oraz zbroja przestają być noszone, a naczynia tracą swoją wartość użytkową. Stają się one obiektem, który, aby nie ulec zniszczeniu przez czas, zużycie i dotyk, oddzielany jest od publiczności przezroczystą taflą, która zabezpiecza go, ale jednocześnie eksponuje<sup>33</sup>.

Na pierwszy rzut oka witryna przypomina najczęściej szklaną szafkę, jednak jak podkreśla Zdzisław Żygulski w *Muzeach na świecie*, tak naprawdę jest to dużo bardziej skomplikowana konstrukcja, wyposażona zwykle w otwory, które przykryte są filtrami przeciwkurzowymi. Szklana powierzchnia musi eliminować niepotrzebne odbicia, do jej wyrobu używa się specjalnego gatunku szkła, czasem zastępuje się go lżejszym tworzywem np. pleksiglasem. Często w muzeach występują hermetyczne witryny z wewnętrznym mikroklimatem, który reguluje się np. za pomocą substancji chemicznych. Praktycznie już wszystkie muzea wprowadziły urządzenia alarmowe chroniące przed kradzieżą, niechcianym dotykiem czy pożarem<sup>34</sup>. Wyróżnić można wiele rodzajów gablot: m.in. wolnostojące, wiszące, przyścienne, ścienne, pionowe, poziome, są gabloty zaopatrzone w dodatkowe szuflady, schowki lub inne przydatne elementy.

Istnieje mnóstwo typów gablot muzealnych, zależnie od aktualnej mody panującej w meblarstwie i architekturze wnętrz. Każda z nich podlega dwóm zasadniczym wymogom: użytkowemu i estetycznemu. Bardzo ważne jest, aby gabloty łatwo dało się przemieszczać, magazynować, konserwować i ewidencjonować<sup>35</sup>.

---

<sup>31</sup> Wojciech Gluziński mówi o ekspozycji muzealnej jako strukturze dwuwarstwowej: jedną warstwę tworzy fizykalna rzeczywistość ekspozycji muzealnej, drugą treść merytoryczną. Nośnikami treści merytorycznych są eksponaty i stosunki przestrzenne pomiędzy nimi. Por. W. Gluziński, dz. cyt., s. 337–338.

<sup>32</sup> Por. Z. Żygulski, dz. cyt., s. 175.

<sup>33</sup> Por. tamże, s. 176.

<sup>34</sup> Por. tamże.

<sup>35</sup> Por. tamże, s. 175.

Tak jak przez wieki zmieniało się muzeum, tak i zmienia się wygląd gablot, jednak funkcja ich pozostaje ta sama. W dawnych pinakotekach, gliptotekach i otwartych do zwiedzania skarbcach także musiano liczyć się z determinantami ludzkiej percepcji oraz z warunkami lokalowymi oraz oświetleniowymi<sup>36</sup>. W średniowieczu zaczęto rozkładać eksponaty na stołach, aby lepiej można było się im przyjrzeć. Klejnoty, krucyfiksy, czy drogie łańcuchy nie były jednak niczym oddzielane od ciekawskiego dotyku ludzi.

Ta średniowieczna ekspozycja kontynuowana była w barokowych „guardarobach”, „studiolach”, „Kunstkamerach” i „Wundrkamerach”, jednak już raczej nie na stołach, lecz na półkach przyściennych, szafach itp. Eksponaty grupowano według różnych kryteriów kolekcjonerskich<sup>37</sup>. To właśnie oszklone, zamykane szafy dały początek gablotom, które zyskały ogromną popularność w muzeach. Gabloty w Polsce nieodłącznie kojarzą się z muzeum, ponieważ to w nich eksponuje się przedmioty, chroniąc je w ten sposób przed grabieżą i zniszczeniem, z kolei np. w Japonii, gdzie każdy zawsze postępuje zgodnie z instrukcjami oraz regulaminem, gabloty nigdy nie zostały wprowadzone.

### **Ekran w muzeum**

We współczesnym świecie ekrany można spotkać już wszędzie. Nikogo nie dziwi ich obecność w domach, szkołach, środkach transportu, instytucjach prywatnych i publicznych. Weszły już nawet do przestrzeni muzealnej, która do tej pory zarezerwowana była wyłącznie dla eksponatów umieszczonych w gablotach. Andrzej Gwóźdź zauważa, że „wszechobecność monitorów współtworzy w decydującej mierze dominujący styl kultury przełomu wieków. Jeśli zatem technologię definiującą XX wiek stanowi komputer, to dominującym w niej interfejsem – miejscem styku podmiotu z przedmiotem widzenia – pozostają niewątpliwie ekrany”<sup>38</sup>.

Lev Manovich ekran definiuje jako inny wirtualny świat, otoczony ramą i umieszczony w naszej zwykłej przestrzeni<sup>39</sup>. Oczywiście skala takiego zasłaniania i filtrowania jest różna w różnych przypadkach. Klasyczny ekran jest płaską powierzchnią, którą należy oglądać z przodu.

W przestrzeni muzealnej spotkać można zarówno ekran kinowy, jak i komputerowy. Ten ostatni powstał w połowie wieku XX w wyniku potrzeb wojskowych

---

<sup>36</sup> Por. tamże, s. 167.

<sup>37</sup> Por. tamże, s. 168.

<sup>38</sup> Por. A. Gwóźdź, *Kultury ekranów*, [w:] *Wiek ekranów. Przestrzenie kultury widzenia*, red. A. Gwóźdź, P. Zawojski, Kraków 2002, s. 15.

<sup>39</sup> Por. L. Manovich, *Ku archeologii ekranu komputerowego*, przeł. A. Piskorz, [w:] *Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów*, red. A. Gwóźdź, Kraków 2001, s. 168.

– był on masowo wykorzystywany w czasie drugiej wojny światowej, np. jako element radaru. Umożliwiło to rozwój ekranu na szeroką skalę i powstanie takich urządzeń jak ekran komputera czy display. Ekran komputerowy umożliwił wyświetlanie tekstu tworzonego przez samego użytkownika<sup>40</sup>. Jednak prawdziwą rewolucję w wielu dziedzinach życia wprowadził wyświetlacz dotykowy, który stworzył Frank Beck w 1973 roku, dążąc do usprawnienia sterowania Super Proton Synchrotonu. Pracował on nad zastąpieniem wieloelementowego panelu sterowania intuicyjnym elementem, który miał usprawnić urządzenie. W 1977 roku na targach w Hanowerze ekran dotykowy został zaprezentowany szerokiej publiczności jako konsola w maszynie tworzącej koktajle alkoholowe<sup>41</sup>. Prawdziwa rewolucja nastąpiła w 1997 roku, kiedy ekran dotykowy wkroczył w codzienne życie setek tysięcy osób jako element telefonów komórkowych.

Dzisiaj można śmiało powiedzieć, że ekran dotykowy ma już miliony użytkowników i zapewnione stałe miejsce w świecie techniki. Skąd jego ogromna popularność? Dotyk, czyli najpierwotniejszy ze zmysłów (zaczyna rozwijać się już w siódmym miesiącu życia płodowego jeszcze przed wykształceniem się oczu oraz uszu) uspokaja, obniża poziom hormonu stresu, stymuluje hormony odpowiedzialne za metabolizm, często jednak także uzależnia. Dr Urszula Sajewicz-Radke, psycholog rozwojowy ze Szkoły Wyższej Psychologii Społecznej podkreśla: „Niektórzy z nas to kinestetycy. Dla nich zmysł dotyku ma kardynalne znaczenie. (...) Do im większej liczby zmysłów odwołują się przedmioty, tym większą mają moc przykuwania naszej uwagi”<sup>42</sup>.

---

<sup>40</sup> Por. P. Levinson, *Ekrany XX wieku*, [w:] tegoż, *Miękkie ostrze. Naturalna historia i przyszłość rewolucji informacyjnej*, przeł. H. Jankowska, Warszawa 1999.

<sup>41</sup> O. Woźniak, *Dotknęła nas rewolucja*, „Polityka” 2012 nr 8, s. 124.

<sup>42</sup> Tamże.

## **Rozdział 2. Historia i opis analizowanych muzeów**

### **Muzeum Powstania Warszawskiego**

Muzeum Powstania Warszawskiego jest pierwszym muzeum narracyjnym w Polsce. Utworzenie tej instytucji związane było z polityką historyczną realizowaną przez ówczesnego prezydenta Warszawy Lecha Kaczyńskiego. Otwarto je w 60. rocznicę wybuchu Powstania Warszawskiego w dawnej wolskiej elektrowni tramwajowej, która jest zabytkiem architektury przemysłowej z początku lat XX i znajduje się u zbiegu ulic Przyokopowej i Grzybowskiej.

Pomysł wybudowania Muzeum Powstania Warszawskiego powstał wkrótce po przemianach 1989 roku, jednak jego realizację odkładano z różnych powodów: finansowych, koncepcyjnych i politycznych. Budowa tej instytucji stała się priorytetem w czasie urzędowania prezydenta Warszawy Lecha Kaczyńskiego, który w 2002 roku podjął decyzję o powołaniu Muzeum Powstania Warszawskiego. W czerwcu i lipcu 2003 roku został opracowany dokument „Podstawowe założenia programowe i organizacyjne Muzeum Powstania Warszawskiego w Warszawie”. Powstał on przy współpracy Jana Ołdakowskiego (dzisiaj dyrektora muzeum, a ówczesnie pełnomocnika prezydenta Warszawy ds. budowy Muzeum Powstania Warszawskiego), Wojciecha Obtulowicza, który opracował koncepcję architektoniczną muzeum, oraz Pawła Kowala, Leny Cichockiej i Joanny Bojarskiej. Był on konsultowany z historykami oraz środowiskiem kombatanckim. Projekt ekspozycji muzealnej przygotowała pracownia Nizio Design (Miroslaw Nizio, Jarosław Kłaput, Dariusz Kunowski), która została wyłoniona w konkursie. Komisarzem ekspozycji była Joanna Bojarska, która koordynowała pracę wieloosobowego zespołu, m.in.: doświadczonych muzealników, historyków oraz teatrologów. W jego skład wchodził m.in.: Izabela Maliszewska, Lena Cichocka, Paweł Kowal, Paweł Ukielski, Agnieszka Cubała oraz Zygmunt Walkowski. Oprócz stałego zespołu poszczególne elementy ekspozycji były na bieżąco konsultowane m.in. z profesorami: Normanem Daviesem, Andrzejem Paczkowskim, Barbarą Engelking. Muzykę, która stanowi część ekspozycji, skomponował Zbigniew Preisner, a oprawę muzyczną sali przeznaczonej dla dzieci, czyli Sali Małego Powstańca – Jozko Broda. Muzeum składa się z czterech poziomów: parteru, antresoli, piętra i podziemia. Kolejność pomieszczeń wskazują kartki z kalendarza, jest to jednak tylko sugestia twórców Muzeum, w jakiej kolejności zwiedzać to miejsce. Każdy zwiedzający sam wyznacza swoją trasę.

Na parterze został przedstawiony czas okupacji i sam wybuch Powstania – godzina „W”. W tę część ekspozycji wprowadza kalendarium wydarzeń od 1 września 1939 roku do wybuchu powstania 1 sierpnia 1944. Przedstawione zostało tutaj codzienne życie okupowanej stolicy, a także funkcjonowanie Polskiego Państwa Podziemnego i Akcję „Burza”. Tutaj także znajduje się Sala Małego Powstańca. Na antresoli pokazano religijne i kulturalne aspekty powstańczej codzienności, pokazano jak funkcjonował szpital powstańczy oraz rzeź Woli. Znalazło się tutaj także miejsce na kino – Palladium, gdzie wyświetlane są trzy powstańcze kroniki filmowe Biura Informacji i Propagandy AK, pokazywane w czasie powstania. Zwiedzający na tym poziomie może także zobaczyć aranżację kanału.

Na piętrze przedstawiono walki, jakie toczyły się we wrześniu oraz ukazano upadek powstania i następujące po nim wydarzenia – działalność PKWN, decyzje Wielkiej Trójki, kapitulację i exodus ludności Warszawy, losy powstańców w PRL. Bardzo chętnie odwiedzanym miejscem jest tutaj kawiarenka „Pół czarnej” o wystroju stylizowanym na lata wojenne.

W skład Muzeum wchodzi Hala A oraz Hala B (nazywana Halą z Liberatorem), która została oddana w maju 2006 roku i mieści w sobie kino z panoramicznym ekranem oraz salę „Niemcy w okupowanej Warszawie” przedstawiającą historię lat 1939-1944 ukazaną z perspektywy okupantów. Tutaj także znajduje się kanał, jednak dużo bardziej przypominający ten, z jakich musieli korzystać powstańcy. W Muzeum znajduje się również kaplica, w której co niedziela o godzinie 12.30 odprawiana jest msza; jej patronem jest ks. Józef Stanek, pseudonim „Rudy”, który został beatyfikowany w 1999 roku.

### **Muzeum Fryderyka Chopina**

Muzeum Fryderyka Chopina otwarto w Pałacu Ostrogskich w 2010 roku, jako jedną z najważniejszych inwestycji Roku Chopinowskiego. Jest to muzeum biograficzne, które ma pieczę nad kolekcją, na którą składa się około 7000 obiektów związanych z życiem i twórczością artysty. W skład kolekcji wchodzi m.in. korespondencja Chopina, rękopisy muzyczne, wydania dzieł kompozytora, jak i rzeczy osobiste (np. biżuteria i kalendarzyki). Część kolekcji została wpisana w 1999 roku na listę UNESCO „Memory of the World” – znajdują się na niej obiekty wymagające szczególnej ochrony ze względu na ich ogromną wartość kulturową. Oprócz siedziby głównej w skład muzeum wchodzi Dom

Chopina w Żelazowej Woli – miejsce, gdzie się urodził oraz Salonik Chopinów w Pałacu Krasieńskich, czyli rekonstrukcja mieszkania Chopinów z lat 1827-1836/7.

Pałac Ostrogskich (zwany także Pałacem Gnińskich-Ostrogskich), znajduje się na ul. Tamka i zbudowany jest na ceglany bastionie. Budowla powstała w 1681 roku jako fragment niezrealizowanego założenia<sup>43</sup>, zaprojektowanego przez Tylmana z Gameren na wzniesieniu fortyfikacji zamku, którą ufundował krakowski książę Janusz Ostrogski. Budynek ten w swej historii był wielokrotnie przebudowywany, miał różnych właścicieli i pełnił rozmaite funkcje. W 1859 roku ulokowano w nim Instytut Muzyczny, który kontynuował działalność Szkoły Głównej Muzyki, do której Chopin uczęszczał w latach 1826-1829. W międzywojniu mieściło się tam konserwatorium oraz szkoła teatralna. „W tamtych czasach miejsce nie było ani eleganckie, ani bezpieczne. Drewniane schody z Tamki na Ordynacką okupowała łobuzeria, która zaczepiała studentów i nauczycieli”<sup>44</sup>. Po drugiej wojnie światowej odbudowano pałac<sup>45</sup> i ulokowano tutaj Muzeum Chopina oraz Instytut Fryderyka Chopina. Istotne dla ustanowienia nowego muzeum było uchwalenie 3 lutego 2001 roku ustawy o ochronie dziedzictwa kompozytora. Na jej mocy został założony Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, wśród którego zadań było „zorganizowanie nowoczesnego muzeum Fryderyka Chopina jako placówki odpowiadającej światowym standardom muzealnictwa, o rozbudowanym programie edukacyjnym i oddziaływaniu promocyjnym o skali międzynarodowej”<sup>46</sup>. W 2004 roku ustanowiono program inwestycyjny „Dziedzictwo Fryderyka Chopina 2010” zapewniający finanse ze strony państwa, co pozwoliło podjąć prace przy rewaloryzacji pałacu, a następnie zaprojektować kształt nowego muzeum. W roku 2010, z okazji rocznicy urodzin artysty, w zmodernizowanym budynku otwarto nowe Muzeum Fryderyka Chopina. Projekt architektoniczny opracowała warszawska pracownia Grzegory i Partnerzy Architekci, natomiast ekspozycję – czterdziestu projektantów z mediolańskiej pracowni Migliore+Servetto.

Muzeum Fryderyka Chopina zostało rozlokowane na czterech poziomach. Zwiedzanie rozpoczyna się od poziomu zero – którą drogą zwiedzający pójdzie dalej,

---

<sup>43</sup> Tylman z Gameren dla Jana Gnińskiego podjął się budowy pałacu, który miał stanąć na tarasie wysuniętym ku Wiśle. Projekt nie został jednak zrealizowany ze względu na ogromne koszty robót ziemnych związane z formowaniem tarasu i budową murów oporowych. Ostatecznie zrealizowano jeden pawilon na wysokim tarasie.

<sup>44</sup> Por. J. S. Majewski, *Spacerownik. Warszawa śladami Chopina*, Warszawa 2010, s. 24.

<sup>45</sup> Za odbudowę pałacu odpowiadał Mieczysław Kuźma, który powrócił do projektu Tylmana van Gameren modyfikując jednak układ wnętrza.

<sup>46</sup> Rozdział 2, §6, pkt.2, podpunkt 7, <<http://isap.sejm.gov.pl/DetailsServlet?id=WDU20010160168>>, [dostęp: 10.05.2014 r.].

zależy już tylko od niego samego. Poziom zero poświęcony został okresowi spędzonemu w Żelazowej Woli, gdzie urodził się kompozytor, okresowi warszawskiemu, czyli dojrzewaniu i kształtowaniu się jego twórczości, jego przyjaźniom oraz pierwszym sukcesom. Głównym celem tych pomieszczeń jest pokazanie związków Chopina z Polską, tak aby nikt nie miał wątpliwości, z jakim krajem najmocniej związany był artysta – dlatego właśnie te sale znajdują się najbliżej wejścia. „Zwiedzający może poczuć się «zanurzony» w terytorium Polski”<sup>47</sup> – dzieje się to w sposób dosłowny, ponieważ w pierwszej sali ściany i sufit zostały ozdobione ogromną mapą kraju z epoki. Na tym poziomie znajduje się jeszcze jedno pomieszczenie – Salon Mikołaja Chopina, które przenosi zwiedzającego w czasie i pokazuje jak wyglądał salon warszawski w XIX wieku.

Na pierwszym piętrze znajduje się pomieszczenie o nazwie Salon Paryski, gdzie można nie tylko obejrzeć meble z epoki, ale także usłyszeć dźwięki jakie rozbrzmiewały w trakcie ówczesnych spotkań towarzyskich. Ciekawą salą jest Nohant<sup>48</sup> – w pomieszczeniu tym znajduje się mebel pełen szuflad – gdy się którąś z nich wysunie, rozbrzmiewa muzyka. To od zwiedzającego zależy, czy wyciągnie jedną i wsłucha się w utwór, czy wyciągając wiele z nich stworzy wielogłos. Muzeum zostało tak zaprojektowane, aby widz miał wiele możliwości indywidualnego kontaktu z muzyką. Luksus komfortowego, osobistego koncertu możliwy jest jednak jedynie przy niewielkiej liczbie gości – gdy jest ich zbyt wielu, przeszkadzają sobie nawzajem. Jedna z sal została poświęcona kobietom, nie tylko miłośnikom i przyjaciółkom Chopina, ale i innym towarzyszkom jego życia.

Kolejne piętro to następny etap opowieści, poświęcony podróżom Chopina po Europie. W sali tej umieszczono duże ekrany współgrające z gablotami, które tworzą spójną instalację. Ico Migliore i Mara Servetto tak ją opisują: „W sali tej połączyliśmy dwa scenariusze pierwotnie planowane oddzielnie, stwarzając wyjątkową, interaktywną przestrzeń, gdzie aspekt wewnętrzny osobowości i zewnętrzny podróży po Europie pozostają we wzajemnej, nieprzerwanej, wizualnej relacji”<sup>49</sup>. Wbrew pozorom te dwa tematy są bardzo sobie bliskie, ponieważ podróże Chopina odzwierciedlają jego rozwój osobisty, a także zmieniającą się w czasie pozycję zarówno artystyczną, jak i społeczną. Ostatnia z sal na tym piętrze – cicha, pozbawiona interakcji i cała wyłożona czarnym

---

<sup>47</sup> *Chopin...*, dz. cyt., s. 129.

<sup>48</sup> Nohant to wieś w centralnej Francji, gdzie Fryderyk Chopin w czasie letnim pomiędzy 1839 i 1846 rokiem Chopin skomponował dużą część swoich najbardziej cenionych utworów.

<sup>49</sup> Por. tamże, s. 160.



materiałem, poświęcona została śmierci Chopina. Droga powrotna wiedzie znowu przez pokoje już obejrzone, ponieważ jak podkreśla Ico Migliore śmierć tak naprawdę nie jest końcem<sup>50</sup>. Sale na poziomie -1 i -2 to opowieść o pianiźmie Chopina<sup>51</sup>. Znajduje się tutaj m.in. sala koncertowa oraz pomieszczenie pełne multimedialnych ksiąg, z których każda poświęcona jest innemu gatunkowi muzycznemu.

### **Architektura jako środek przekazu**

Zarówno Muzeum Fryderyka Chopina, jak i Muzeum Powstania Warszawskiego zostały wpisane w historyczny budynek, któremu po przebudowie lub odrestaurowaniu nadano nową funkcję.

W przypadku Muzeum Powstania długo zastanawiano się, gdzie ulokować jego siedzibę; jednym z pomysłów było umieszczenie jej w gazowni na Woli. Projekt ten opracował Andrzej Wajda i Allan Starski, jednak przegrał on z pomysłem wykorzystania nieużywanej elektrowni tramwajowej, której budynek nawiązuje do historycznej architektury Warszawy. Idea ta wpisała się w widoczną w ostatnich czasach tendencję adaptowania przemysłowych budynków na mieszkania, biura, galerie czy obiekty muzealne. Surowe wnętrza, duże powierzchnie, często dobrze oświetlone naturalnym światłem, doskonale nadają się na powierzchnie wystawiennicze.

Jedną z pierwszych inwestycji adaptujących przemysłowy budynek było otwarcie w 1986 roku Musée d'Orsay w budynku dworca kolejowego z 1900 roku, jednak bez wątplenia najpopularniejszą rewitalizacją jest brytyjska Tate Modern, która to została umieszczona w dawnej elektrowni. Popularność tego typu inwestycji Katarzyna Jagodzińska w artykule *Dwie dekady muzeów (1989-2009)* tłumaczy tym, że przemysłowa architektura zapewnia szczególny kontekst dla prezentowanej sztuki. „Romantyczna ruina” w połączeniu z nową funkcją tworzy tożsamość miejsca.

Ważną kwestią jest też lokalizacja dawnych zakładów, które znajdują się w atrakcyjnych częściach miastach – kiedyś były one przedmieściami, a dzisiaj zapewniają muzeom dogodną lokalizację w zwartej zabudowie miasta<sup>52</sup>. Nie bez znaczenia jest to, że ulokowanie muzeum w zaniedbanej części miasta wpływa na poprawę jej wizerunku i na rozwój. W najbliższej okolicy Muzeum Powstania Warszawskiego, która przez lata była

---

<sup>50</sup> Por. tamże, s. 173.

<sup>51</sup> Por. tamże, s. 175.

<sup>52</sup> Por. K. Jagodzińska, *Dwie dekady muzeów (1989–2009). Siedziby instytucji sztuki współczesnej w Polsce na tle muzealnego boomu w Europie Środkowej*, „Kultura Współczesna” 2009, nr 4, s. 140.

zaniedbana, posadzono trawniki i drzewa, ułożono chodniki, dzięki czemu przestrzeń miejska znacząco zyskała na atrakcyjności. Muzeum to zostało stworzone na Woli – dzielnicy, która nie jest ani w ścisłym centrum Warszawy, ani nie jest dzielnicą reprezentacyjną. W ostatnich latach coraz częściej tego typu miejsca są lokowane na obrzeżach lub w odleglejszych dzielnicach, które poprzez nowy obiekt zyskują na atrakcyjności. W Krakowie Muzeum Historyczne Miasta Krakowa i Muzeum Sztuki Współczesnej wybrały za swoją siedzibę fabrykę Schindlera znajdującą się na krakowskim Zabłociu, dzielnicy do niedawna kojarzącej się z przemysłem, którą rzadko kiedy decydowali się odwiedzać turyści. Muzea te tchnęły w dzielnicę nowe życie i zmieniły jej oblicze. Podobnie było z paryską dzielnicą Beaubourg, miejscem bardzo niebezpiecznym i cieszącym się złą sławą, którą odmieniło wybudowanie Centrum Pompidou, jednego z najciekawszych budynków Paryża.

Robotniczą Wolę wybrano za siedzibę muzeum nie tylko z przyczyn rewitalizacyjnych, dzielnica ta odegrała ważną rolę w powstaniu, w którym mocno ucierpiała: wymordowanych zostało ok. 50 tysięcy jej mieszkańców. W strukturze organizacyjnej Armii Krajowej Wola była oznaczona jako III Obwód, którego dowódcą był ppłk. Jan Tarnowski ps. „Waligóra” i „Lelek”. W chwili wybuchu powstania dzielnica była siedzibą naczelnych władz wojskowych AK. Po jednej stronie ulicy Towarowej od pierwszych dni powstania panowali Niemcy, natomiast po drugiej znajdował się tzw. twardy front, tereny od 1 sierpnia aż do 2 października bronione przez żołnierzy zgrupowania „Chrobry II”<sup>53</sup>.

Wolska elektrownia powstała w latach 1905–1908 według projektu Jana Lenartowicza. Dwa najważniejsze jej elementy to dość długa i wąska maszynownia, której elewacjom nadano zewnętrzny kostium romański i obłożono czerwoną cegłą, oraz przylegająca do niej wysoka kotłownia o stalowej konstrukcji szkieletowej. Twórcy muzeum chcieli jak najmniej ingerować w oryginalną zabudowę, żeby zachować klimat tego miejsca. Jednak Wojciech Obtulowicz, architekt, którego projekt wygrał w konkursie na koncepcję architektoniczną muzeum, zdecydował się wprowadzić jeden współczesny, wyrazisty akcent wewnątrz budynku, mianowicie żelbetonową ramę – chodnik. Obiega ona całe wnętrze sali i prowadzi zwiedzających przez ekspozycję do kulminacyjnego punktu – wjazdu na ponad trzydziestometrową wieżę, która jest pionowym przedłużeniem ramy i platformą widokową, z której można podziwiać panoramę odbudowanej Warszawy

---

<sup>53</sup> M. Wiśniewska, *Muzeum Powstania Warszawskiego otwarte*, „Muzealnictwo” 2004, nr 45, s. 28.

i na szczycie której powiewa biało-czerwony sztandar symbolizujący ducha wolności walczącego miasta.

Jednym z głównych celów Muzeum Powstania Warszawskiego jest przybliżenie atmosfery powstania i jego dziejów. Każdy element w tym miejscu ma znaczenie, ważne jest już samo usytuowanie wejścia do muzeum. Wielu turystów dziwi się, że aby wejść, trzeba obejść wysoki mur – brama znajduje się od strony ulicy Przyokopowej, a nie od strony ul. Towarowej, przy której znajdują się przystanki tramwajowe i autobusowe. W przypadku tego obiektu została zastosowana „śluzka psychologiczna”<sup>54</sup>, której celem jest wprowadzenie widza w nastrój muzeum. Budynek otacza jedyny w swoim rodzaju ogród, nazwany Parkiem Wolności z najważniejszym w nim elementem – Murem Pamięci, na którym wyryto blisko 11 tysięcy nazwisk<sup>55</sup> poległych w powstaniu żołnierzy Armii Krajowej, a lista ta jest cały czas uzupełniana. W jego środkowej części znajduje się dzwon „Monter”, wykonany według projektu Jacka Malinowskiego. Dzieło jest poświęcone gen. bryg. Antoniemu Chruścielowi – dowódcy sił Powstania Warszawskiego, który został trzykrotnie odznaczony orderem Virtuti Militari i Krzyżem Walecznych. Na tyłach Muru Pamięci, który oddziela Park od gwaru ulicy Towarowej, znajduje się plenerowa galeria Mur Sztuki, na którym swoje murale namalowali m.in. Edward Dwurnik, Wilhelm Sasnal, Stasys Eidrigevicius, Papcio Chmiel czy Andrzej Pągowski.

Muzeum Fryderyka Chopina zostało zlokalizowane w centrum miasta, na ulicy Okólnik, blisko Uniwersytetu Muzycznego oraz najważniejszych obiektów turystycznych Warszawy. Najbliższa okolica tworzy „enklawę” muzyki: wokół muzeum na sąsiadujących z nim blokach znajdują się dwa wielkoformatowe murale, których nie sposób nie zauważyć, a chodnik przed samym muzeum został oznaczony poprzez czarno-białe klawisze fortepianu tak, aby turysta nie miał wątpliwości dokąd zmierza.

---

<sup>54</sup> A. Kiciński, dz. cyt., s. 82.

<sup>55</sup> Na 156-metrowym murze figuruje imię, nazwisko, pseudonim i stopień wojskowy powstańca.

## Chopin i Powstanie Warszawskie – omówienie motywów

Oba muzea dotyczą bardzo ważnych dla Polaków tematów: pamięci historycznej, a także państwowej tożsamości. Muzeum Powstania Warszawskiego jest przykładem muzeum historycznego, poświęconego jednemu wydarzeniu, które powstało jako wyraz hołdu warszawiaków dla tych, którzy zginęli, broniąc miasta i kraju<sup>56</sup>. We współczesnej narracji czyn ten postrzegany jest głównie jako heroiczny i romantyczny zryw patriotyczny – wielka bitwa miejska, okupiona ogromnymi stratami ludzkimi<sup>57</sup>. Wokół muzeum toczy się spór czy słusznie miejsce to gloryfikuje powstanie i przedstawia jako konieczność historyczną. Zarzuca się tej instytucji to, że nie ma tu miejsca na polemikę, czy inny punkt widzenia. Na ekspozycji brak jednoznacznych informacji o ogromnych stratach ludności cywilnej, chociaż zginęło w zależności od szacunków od 130 000 do 180 000 powstańców i cywilów, podczas gdy niemieckich żołnierzy około 1600<sup>58</sup>. Twórcy Muzeum Powstania Warszawskiego odpierają jednak te zarzuty twierdząc, że zadaniem tej instytucji jest utrwalenie czynu w pamięci narodu – jest to muzeum walki, co według nich uzasadnia brak perspektywy ludności cywilnej. Chcą zwrócić uwagę zwiedzającego zarówno na państwowotwórczą stronę powstania – w tym czasie Polska była niepodległym państwem, które miało wszystkie najważniejsze instytucje. Drugą kwestią, którą pragną poruszyć, jest umiejscowienie Polski pomiędzy dwoma totalitaryzmami: sowieckim i niemieckim. Osoby z zagranicy zwykle nie mają pojęcia o tym, że gdy w Warszawie toczyły się walki powstańców z wojskiem niemieckim, Armia Czerwona czekała u wrót stolicy, nie udzielając Polakom wsparcia<sup>59</sup>.

Za pomocą nowoczesnych środków Muzeum Powstania Warszawskiego chce budować doświadczenie duchowe – wszystkie działania multimedialne skierowane są tutaj na widza. Przez lata najpopularniejszą formą edukowania młodych ludzi o powstaniu były bezpośrednie spotkania z powstańcami – historie wojenne opowiedane przez starsze osoby, które przeżyły wojnę, pozwalały zdobyć niezbędną wiedzę i budować światopogląd, wpływały na emocje. Niestety wiele z osób, które dzieliły się swoimi przeżyciami wojennymi, zmarło w ostatnich latach. Muzeum, świadome upływającego

<sup>56</sup> Zob. strona internetowa Muzeum Powstania Warszawskiego, <[http://www.1944.pl/o\\_muzeum/o\\_nas/](http://www.1944.pl/o_muzeum/o_nas/)>, [dostęp: 16.04.2014 r.].

<sup>57</sup> Por. P. Ukielski, K. Mazur, *Muzeum Powstania Warszawskiego jako nowoczesna placówka edukacyjna*, [w:] *Kultura i turystyka – razem czy oddzielnie?*, red. A. Stasiak, Łódź 2007, s. 181.

<sup>58</sup> C. Michalski, *Opinie. Michalski: Żeby Powstanie nie poszło na marne*, <<http://www.krytykapolityczna.pl/Opinie/MichalskiZebypowstaniemieposzlonamarne/menuid-197.html>>, [dostęp: 02.04.2014].

<sup>59</sup> Por. U. Ukielski, dz. cyt., s. 181.

czasu, nie tylko wzięło na siebie rolę archiwum, które zbiera te wspomnienia, pieczołowicie je kolekcjonuje i w odpowiedni sposób eksponuje, ale także znalazło nowy sposób na edukację młodzieży i budowanie ich światopoglądu. Osoba, która zwiedza wystawę w Muzeum robi to z punktu widzenia uczestnika powstania<sup>60</sup>. Zwiedzający poprzez bodźce wczuwa się w powstańca: dotyka wszystkiego, niejednokrotnie musi przybrać niewygodną pozycję, np. schylić się, żeby coś dostrzec, lub wychylić, żeby obejrzeć, musi wręcz przejść pewien odcinek w kanale na czworakach, słyszy dźwięki powstania, a oprócz tego cała ikonosfera muzeum sprawia, że zmienia się on w uczestnika, przeżywa wizytę w muzeum. Warto tutaj zaznaczyć, że nie przeżywa on wszystkiego z punktu widzenia świadka powstania, osoby biernej, lecz właśnie uczestnika, ponieważ perspektywa cywilna jest tutaj niemal nieobecna<sup>61</sup>. Zastosowane środki wzmagają odbiór, uruchamiają sferę emocjonalną widza, przez co gość muzeum mocno angażuje się w zwiedzanie. Przez cały jednak czas zwiedzający podtrzymywany jest na duchu, czemu służą relacje starszych osób czy świadomość, że jest osobą urodzoną w wolnym mieście. Nie poruszony jest pośród ekspozycji temat klęski powstania, widz ma świadomość ofiar, jednak nie podważa się w tym muzeum tematu słuszności wybuchu powstania. Co więcej, w muzeum nie ma miejsca na tragedię bezimiennych powstańców, którzy musieli wziąć w nim udział, a często i zginąć.

Dla porównania Muzeum Fryderyka Chopina stanowi przestrzeń o zupełnie innym charakterze, gdyż jest muzeum biograficznym mającym za zadanie zachować pamięć o kompozytorze oraz uświadomić zwiedzającym jego związek z Warszawą, w której artysta spędził pierwszą połowę swojego życia i gdzie, w Kościele Św. Krzyża na Krakowskim Przedmieściu, po śmierci zostało umieszczone jego serce.

Fryderyk Chopin często postrzegany jest jako „prorok polskości”<sup>62</sup>. Został on wyniesiony do rangi narodowego symbolu. Stało się to m.in. za sprawą jego patriotyzmu, którego liczne dowody przejawia jego korespondencja, w której wyraża swój zapał do uczestnictwa w powstaniu listopadowym czy nadzieje wobec Wiosny Ludów<sup>63</sup>. W czasie, gdy Polska utraciła niepodległość, był symbolem przetrwania polskości. W stosunku

---

<sup>60</sup> Por. I. Kurz, *Przepisywanie pamięci: przypadek Muzeum Powstania Warszawskiego*, „Kultura Współczesna” 2007 nr 3, s. 158.

<sup>61</sup> Por. tamże.

<sup>62</sup> Por. A. Tuchowski, *Chopin w kręgu idei narodowej*, [w:] *Chopin w kulturze polskiej*, red. M. Gołąb, Wrocław 2009, s. 18.

<sup>63</sup> Por. tamże, s. 29.

Polaków do Chopina jest pewna dwoistość<sup>64</sup>, ponieważ z jednej strony bardzo chętnie podkreśla się jego uniwersalność oraz rolę, jaką odegrał w światowej twórczości, z drugiej jednak, bardzo pilnuje się, aby nikt nie zakwestionował jego polskiego pochodzenia. Jednym z celów muzeum Fryderyka Chopina jest podkreślenie polskości kompozytora – ukazanie, że chociaż nie spędził tu całego swojego życia, to właśnie Polska ukształtowała jego osobowość i ten kraj kochał najbardziej. Objawia się w tym kompleks Polaków, którzy boją się ciągle przywłaszczenia Chopina przez inne narody, podobnie jak i innych postaci np. Josepha Conrada, Mikołaja Kopernika, Bronisława Malinowskiego, Marii Skłodowskiej-Curie. Jak wynika z badań, ten strach okazuje się często niepotrzebny – gdy w 2005 roku biuro badań opinii Pentor przeprowadziło internetowy sondaż obywateli państw europejskich, którego z Polaków cenią najbardziej, Chopin znalazł się w pierwszej trójce wskazywanych postaci, zaraz za Janem Pawłem II i Lechem Wałęsą<sup>65</sup>.

Muzeum chce przybliżyć Polakom postać Chopina z jeszcze jednego powodu – mimo że bez wątpienia każdy wie, kim był kompozytor, to często jest to wiedza bardzo płytka. Przeciętny Polak dużo częściej niż z twórczością kompozytora spotyka się z elementami związanymi z Chopinem w obiegu kultury masowej. Różnorakie symbole narodowe oraz bohaterowie z panteonu narodowego coraz częściej trafiają do szeroko rozumianej potoczności<sup>66</sup>. Widz może spotkać się z elementami jego twórczości na co dzień np. w sygnale pierwszego programu Polskiego Radia, gdzie wykorzystano Polonez A-dur, w sygnale Telewizji Polonia, gdzie usłyszy Koncert e-moll, czy w filmach np. *Dzień świra* Marka Koterskiego, lub *Pianista* Romana Polańskiego<sup>67</sup>.

Postać Chopina jest także często wykorzystywana w komercyjnych przekazach marketingowych, np. w nazwach hoteli, portu lotniczego w Warszawie, statku, pociągu, w wielu nazwach szkół, ulic itp. Portret Chopina zdobił także banknot o nominale 5 tysięcy złotych w czasach PRL-u. Jego postać można zobaczyć na produktach spożywczych, np. na eleganckich czekoladkach, wódce. Sylwetka kompozytora stała się marką utożsamianą z nobliwością i elegancją.

Mimo że wizerunek Chopina utrwalony został na wielu obrazach, rysunkach, akwarelach czy fotografiach, jego najslynniejszym wyobrażeniem pozostaje pomnik dłuta Wacława Szymanowskiego w Łazienkach Królewskich w Warszawie – jego budowa

---

<sup>64</sup> Por. tamże.

<sup>65</sup> Por. A. Tuchowski, dz. cyt., s. 18.

<sup>66</sup> Pot. tamże, s. 22.

<sup>67</sup> Por. tamże.

trwała ćwierć wieku, a manierystyczny projekt wzbudził spore kontrowersje (został nawet nazwany przez odwiedzającego Warszawę radzieckiego poetę Władimira Majakowskiego zielonym karczochem). Pomnik ten przedstawia kompozytora siedzącego pod wierzbą i zasłuchanego w muzykę, jaką tworzy natura. Taki wizerunek trwale zespolił skojarzenie wierzby z kompozytorem – jako świadectwo jego polskości (wierzba jest jednym z dominujących drzew w krajobrazie mazowieckim).

Z okazji Roku Chopinowskiego postanowiono odświeżyć ten wizerunek. Powstały liczne wyobrażenia zanurzone w nowoczesnej kulturze. Chopina przebrano w sportową bluzę i wystylizowano na młodego niepokornego, zrobiono z niego piłkarskiego kibica, któremu trampki przewieszono przez szyję, czy nałożono mu czapkę Świętego Mikołaja. Po inwestycjach podjętych w ramach Roku Chopinowskiego na ulicach Warszawy można zobaczyć ławeczki Chopina, które wyznaczają trasę spaceru po mieście szlakiem miejsc związanych z kompozytorem. Autorem trasy jest Towarzystwo Projektowe, w skład którego wchodzi m.in. Marek Goebel, Grzegorz Niwiński i Jerzy Porębski, autorzy małej architektury w przestrzeni warszawskiej. Warszawiacy mogą przysiąc na multimedialnych ławeczkach, przeczytać zapisaną na nich historię miejsca związanego z Chopinem oraz wsłuchać się w jego muzykę, ponieważ po przyciśnięciu guzika grają one fragmenty jego utworów. Ten oryginalny mebel miejski został uzupełniony przez przewodnik audio, który opisuje piętnaście lokalizacji, w których umieszczono ławeczki, m.in. na Krakowskim Przedmieściu, przy pomniku Chopina, na Placu Piłsudskiego oraz przy Muzeum Fryderyka Chopina. W projekcie wykorzystano fotokody i QR-kody, które pozwalają na ściągnięcie na komórkę aplikacji chopinowskiej<sup>68</sup>.

### **Autowizerunek**

W jaki sposób oba muzea budują swój wizerunek? Z pewnością ich autopromocja związana jest z emocjami, jakie budzą, i stąd wynika ich inne podejście do polityki promocyjnej. Muzeum Powstania Warszawskiego towarzyszy duże zainteresowanie społeczne, od samego początku podsycane przez szeroką kampanię informacyjną. O powstawaniu muzeum informowano nie tylko za pośrednictwem akcji promocyjnych i artykułów w prasie, ale także za pomocą działań bezpośrednich, np. nawiązano kontakt z kilkoma tysiącami powstańców. Celem tych posunięć było zbudowanie pozytywnego wizerunku nowo powstającej instytucji, tak aby mieszkańcy Warszawy oczekiwali z

---

<sup>68</sup> Miasto Stołeczne Warszawa, *Spacer po Warszawie Chopina*, <<http://chopin.um.warszawa.pl/pl/multimedia/spacer-po-warszawie-chopina>>,[dostęp: 28.04.2014].

niecierpliwością jego otwarcia, a także włączyli się w zbiórkę pamiątek powstańczych oraz (jako wolontariusze) w prace nad nowo powstałym muzeum.

W listopadzie 2003 roku muzeum zorganizowało zbiórkę przysyłanych eksponatów, przed którą na ulicach Warszawy pojawiły się odezwy stylizowane na te z roku 1944. Widniało na nich hasło „Czy zachowasz nas w pamięci Warszawo?”. W tygodniu poprzedzającym wydarzenie ulicami Warszawy jeździł zabytkowy tramwaj, w którym grana była muzyka z czasów powstania. Duża część osób oddawała pamiątki za darmo, mimo że utworzono zespół ekspertów, który miał na celu wycenę i wykupienie przedmiotów<sup>69</sup>.

Muzeum Powstania Warszawskiego nie prowadzi akcji promocyjnych o charakterze ogólnym<sup>70</sup>, promuje i informuje jedynie o poszczególnych wydarzeniach, jakie odbywają się w ramach działalności zarówno muzeum, jak i Instytutu im. Stefana Starzyńskiego<sup>71</sup>.

Z kolei Muzeum Fryderyka Chopina w swojej reklamie kładzie nacisk na wyróżniający ją spośród innych tego typu instytucji aspekt – multimedialność, co widoczne jest już w reklamującym je spocie.

Bohaterką filmu jest młoda dziewczyna z uśmiechem zwiedzająca muzealną przestrzeń. Przechodzi ona obojętnie obok tradycyjnych eksponatów, takich jak fortepian oraz meble z epoki, dopiero wiszący na ścianie obraz ją intryguje. Początkowo mija go bez większego zainteresowania, jednak coś przyciąga jej spojrzenie po raz drugi. W tym momencie następuje zbliżenie na postać z obrazu – dojrzałego Fryderyka Chopina. Gdy dziewczyna zmienia kierunek spojrzenia obraz porusza się, dzięki czemu widz już wie, że nie ma do czynienia z tradycyjnym muzeum. W tym miejscu, jak wynika z sugestii płynącej z przekazu, eksponaty są nieprzewidywalne. Obraz drażni się z dziewczyną –

---

<sup>69</sup> Zbiórka pamiątek powstańczych była bardzo skuteczna, ponieważ jak można dowiedzieć się ze strony Muzeum Powstania Warszawskiego w ciągu trzech dni zebranych ich zostało 3000. Aktualnie instytucja ta nie prowadzi już tak spektakularnych akcji, jednak stale przyjmuje dary od osób posiadających przedmioty związane z powstańczymi losami, działalnością AK oraz okresem okupacji i Warszawy międzywojennej. Por. strona internetowa Muzeum Powstania Warszawskiego, <[http://www.1944.pl/o\\_muzeum/o\\_nas/relacjepamiatki/zbieramy\\_pamiatki/](http://www.1944.pl/o_muzeum/o_nas/relacjepamiatki/zbieramy_pamiatki/)>, [dostęp: 11.04.2014 r.].

<sup>70</sup> Akcjami ogólnymi nazywam działania promocyjne, które mają na celu informowanie o istnieniu instytucji oraz zachęcających do jej odwiedzenia.

<sup>71</sup> Instytut Stefana Starzyńskiego prowadzi jako oddział Muzeum Powstania Warszawskiego działalność edukacyjną, informacyjną oraz badawczą. Jego celem jest promocja Warszawy i jej najnowszej historii. Por. strona internetowa Muzeum powstania Warszawskiego, <[http://www.1944.pl/o\\_muzeum/o\\_nas/instytut\\_stefana\\_starzynskiego/](http://www.1944.pl/o_muzeum/o_nas/instytut_stefana_starzynskiego/)>, [dostęp: 11.04.2014 r.].



gdy kieruje na niego wzrok, postać na nim zamiera i wygląda jak zwykły eksponat. Dziewczyna w końcu odkrywa tajemnicę obrazu.

Spot ten pokazuje, że miejsce to jest nieprzewidywalne i na każdym niemal kroku widz może zostać zaskoczony. W reklamie jako obraz została przedstawiona niewielkich rozmiarów fotografia dagerotypu wykonana w 1937 roku podczas wystawy w Paryżu. Twórcy reklamy użyli do promocji multimedialnego muzeum statycznego przedmiotu, który na co dzień znajduje się pod grubą warstwą szkła. W ten sposób zaakcentowano multimedialność tego miejsca; nawet statyczne przedmioty w tym muzeum stają się fascynujące. Na koniec spotu pojawia się plansza „Oko w oko z Chopinem” na ilustracji obok napisu nie ma jednak postaci kompozytora, ale jest bryła budynku – to z nią muzeum się identyfikuje i to ona jest wizualną reprezentacją tego miejsca.

Podobnie jest w przypadku Muzeum Powstania Warszawskiego, które także identyfikuje się ze swoją siedzibą. Jednym z jego znaków wizualnych jest bryła elektrowni tramwajowej z wieżą widokową, na której znajduje się znak Polski Walczącej i powiewająca flaga<sup>72</sup>. Pierwszym, starym już logiem tej instytucji była powstańcza kotwica na tle budynku dawnej elektrowni na Przyokopowej. Aktualnym logo Muzeum Powstania Warszawskiego jest znak Polski Walczącej, którego zastosowanie wzbudziło dużą krytykę ponieważ znalazło się ono nie tylko na oficjalnych materiałach, ale także umieszczone jest na gadżetach, które można kupić w sklepie muzealnym, np. na cieszącej się wielką popularnością przypince, bluzie polarowej, ołówku, wieczku miętowych cukierków itp., czyli na przedmiotach codziennego użytku, których nie traktuje się z szacunkiem i których nie otacza się kultem. Wzbudziło to sprzeciw Związku Powstańców Warszawskich, którzy chcieli nawet opatentować tę ikonę polskiego ruchu oporu w czasie drugiej wojny światowej. Władzom Muzeum udało się jednak przekonać kombatantów, że znak Polski Walczącej jest własnością całego narodu.

Muzeum Fryderyka Chopina także ma swój znak wizualny – symbol „forte”, czyli literę „f”, która jest bardzo atrakcyjna graficznie, wiąże się z muzyką i jest inicjałem kompozytora. Już sam znak w pewien sposób charakteryzuje muzeum, w którym to następuje zderzenie nowoczesności i multimedialności z tradycją i konserwatyzmem. Alicja Knast, kuratorka Muzeum Fryderyka Chopina w latach 2009–2011, wielokrotnie zaznaczała w wywiadach, że „to muzeum wykorzystuje środki dość konwencjonalne” i

---

<sup>72</sup> W XX wieku bryły ciekawych budynków muzealnych niejednokrotnie stały się wręcz ikonami miast, tak jest np. z Guggenheim Museum Franka Lloyda Wrighta w Nowym Jorku, z Tate Modern w Londynie, czy Centre Pompidou w Paryżu.

wielokrotnie prosiła, by nie nazywać go nowoczesnym technologicznie. Dodaje jednak, że zgadza się „że pod względem koncepcji Muzeum Fryderyka Chopina jest w naszym kraju precedensem. Bo nie tylko pokazujemy tutaj pewne treści, ale także przyglądamy się, jak są odbierane: czy zwiedzający był we wszystkich salach, które z nich są najmniej uczęszczane, a które – najchętniej. Zbieramy dane o reakcjach zwiedzających, by móc je w przyszłości przeanalizować i pomyśleć, czy czegoś w ekspozycji nie należałoby zmienić (...)”<sup>73</sup>.

Nowoczesna forma przejawia się w sposobie prezentacji materiałów o kompozytorze, wszechobecnych ekranach, sprzęcie audiowizualnym oraz sposobie prezentacji eksponatów, z drugiej jednak strony cała sfera wizualna jest bardzo nobliwa i elegancka. Widać to już w kolorystyce zastosowanej w identyfikacji wizualnej, na które składa się czerwień zbliżona do koloru rozbielonego barszczu, jasny szafir i jasna, zgnięta zieleń, „kolorystyczne półtony i ćwierćtony”<sup>74</sup>.

---

<sup>73</sup> *Rok Chopinowski 2010. Impresje – świadectwa – ludzie*, red. A. Iwanicka-Nijakowska, A. Klauzińska, Warszawa 2011, s. 156.

<sup>74</sup> *Chopin. Muzeum...*, dz. cyt., s. 199.

### **Rozdział 3. Ekran i gablota w muzeum**

Zarówno w Muzeum Powstania Warszawskiego, jak i w Muzeum Fryderyka Chopina ekspozycji współtworzą zarówno ekrany i gabloty, dzięki czemu miejsca te są doskonałym materiałem do analizy i zaobserwowania zmian, jakie dokonały się w ostatnich dekadach w muzealnej przestrzeni pod ich wpływem.

Przez wieki w muzeach najważniejszy był eksponat i tak projektowano i dostosowywano muzealne sale, żeby odpowiednio eksponować artefakty. Gabloty nie znajdowały się w muzeach po to, żeby zdobić, lecz żeby chronić i prezentować eksponaty. W przypadku ekranów jest już inaczej, traktuje się je jako obiekty, których nie tylko zawartość, ale i oprawa muszą być atrakcyjne, dlatego zwykle wpasowuje się je w otaczającą przestrzeń, a nie dostosowuje się otoczenia do nich, tak jak to się dzieje w przypadku gabloty. Ekran projektowane są tak, żeby pasowały do otoczenia, a jednocześnie nie zdominowały go. Wyraźnie jest to widoczne w centrach dużych miast, w metrze czy w szpitalach, czyli w miejscach, w których ekrany obecne są od dawna. Momentami te próby dostosowania ekranów do zastanej scenerii bywają zaskakujące, tak jest w Muzeum Powstania Warszawskiego, gdzie twórcy ekspozycji tak mocno starali się wpasować ekrany w otaczającą przestrzeń, że część z nich jest zauważalna dopiero po wychyleniu się, przyklęknięciu, czy przesunięciu elementu. Takie ułożenie ekspozycji jest charakterystyczne dla tego miejsca – jest tutaj ogromna liczba szuflad, w których znajdują się teksty, zdjęcia itp., pełno tu, licznych zakamarków kryjących różne fragmenty ekspozycji. Widz musi cały czas wykazywać aktywność i chęć zaznajomienia się z zawartością Muzeum. Z drugiej strony ekrany muszą być atrakcyjne i wyróżniać się z otoczenia, bo jednym z ich zadań jest przyciągnięcie widza, zachęcenie go do zapoznania się z informacjami, których są nośnikiem.

Aspekt estetyczny ekranów często wzbudza wiele kontrowersji; wprowadził on do muzealnej przestrzeni dyskusję nad kwestiami, które do tej pory były w tej instytucji nieobecne. Kiedyś to historycy i muzealnicy zastanawiali się jak rozplanować przestrzeń, a dzisiaj robią to plastycy i dekoratorzy. Jakie emocje mogą budzić te przedmioty pokazuje przykład Muzeum Fryderyka Chopina, dla którego ekrany zaprojektował zespół Migliore+Servetto z Mediolanu, a wykonali Brytyjczycy z Centre Screen Production. Pomimo że ekrany tworzyła prestiżowa pracownia, to wywołały one głośną dyskusję o ich zbyt nowoczesnym wzornictwie. Trzeba jednak przyznać, że włoscy projektanci mieli

niełatwe zadanie do wykonania – musieli wprowadzić element nowoczesny do wnętrza o charakterze historycznym. Szczególnie trudne okazało się to w sali koncertowej na drugim piętrze, w której dziś pokazywane są podróże Chopina, a która ozdobiona jest odrestaurowaną dekoracją stiukową. Na środku zostały postawione masywne ramy z podświetlonymi planszami, na których wypisane są nazwy miast. Wiele osób ostro skomentowało wprowadzenie do historycznych pomieszczeń nowoczesnych elementów. Obok wypowiedzi krytykujących, pojawiały się też takie, które wyrażały zachwyt. To ciągle podkreślanie projektantów i komentowanie ich pracy jest oczywiście z jednej strony chwytem marketingowym, ale z drugiej świadczy o tym, że muzeum samo staje się artystyczną realizacją, która jako całość podlega kryteriom estetycznym. To dążenie do tworzenia sztuki przestrzeni widoczne jest także w Muzeum Powstania Warszawskiego, gdzie każdy element jest dopracowany, proces tworzenia ekspozycji trwał wiele miesięcy, a za dobór eksponatów, nagrań i multimedii odpowiadało kilka zespołów składających się z historyków, teatrologów i muzealników<sup>75</sup>.

Praktycznie nie ma tu jednak ekranów dotykowych, można je znaleźć w nielicznych punktach i nawet na nich informacje są podane w zwięzłej formie i w niewielkiej ilości w porównaniu do drugiego muzeum. Zdecydowanie więcej jest w nim monitorów, które służą wyłącznie oglądaniu konkretnych materiałów, np. tak jest z małymi monitorami rozproszonymi na ekspozycji, na których można obejrzeć wywiady z powstańcami, jak i w kinie Palladium, gdzie wyświetlane są powstańcze kroniki. Dzięki temu, że zastosowano w tym miejscu większą ilość monitorów niż np. ekranów dotykowych w muzeum tym nie panuje chaos informacyjny. Twórcy Muzeum Powstania Warszawskiego stworzyli przestrzeń, która pobudza widza, jednak jest jednokanałowa.

W miejscu tym informacje są uporządkowane, niemniej można zaobserwować, oddziaływanie motto charakterystycznego dla muzeów narracyjnych: „wszystko dla wszystkich, ale bez tworzenia produktu masowego”<sup>76</sup>. Zadanie może wydawać się karkołomne, bo jak na jednej przestrzeni zmieścić informacje przystępne i ciekawe zarówno dla dzieci, jak i melomanów? W Muzeum Chopina sukces miało zapewnić zastosowanie technologii RFID (*Radio Frequency Identity Card*), czyli wspomianej już karty, która może być tak zakodowana, że wywołuje określone treści w wybranej wersji językowej, na pewnym poziomie. Kartę tę przykłada się do ekranów dotykowych i wtedy

---

<sup>75</sup> Materiały Muzeum Powstania Warszawskiego.

<sup>76</sup> K. Komarnicki, *Muzeum dla wszystkich*, „Magazyn Chopin 1810–2010” 2010 nr 1.

pojawiają się informacje dostosowane do wybranej ścieżki. Zastosowanie takich kart ma jednak swoje minusy, ponieważ wprowadza dodatkowe ograniczenie ilościowe odnośnie osób, które jednocześnie mogą zwiedzać muzeum – dziennie Muzeum Chopina może zwiedzić 560 osób, co miesięcznie daje około 13 000 gości. Z drugiej jednak strony cyfryzacja przestrzeni muzealnej przyczyniła się do płynnej regulacji wejść, co znacząco ułatwia zaplanowanie wizyty w muzeum. Można precyzyjnie określić godzinę rozpoczęcia zwiedzania, kupić bilet wcześniej i mieć pewność, że nie zastaną nas tłumy i ogromna kolejka przy kasie. Takie udogodnienia czynią to miejsce przyjaznym dla osób starszych oraz dla rodzin z dziećmi.

### **Gablota a widz**

Gablota sprowadza rolę widza wyłącznie do osoby oglądającej eksponaty, natomiast wprowadzenie ekranu sprawiło, że osoba zwiedzająca aktywnie kształtuje przestrzeń, która ją otacza.

Gablota zawsze skupia na sobie wzrok, jest nie tylko ochroną, ale i przestrzenią, która odbija rzeczywistość, co zauważa Tadeusz Różewicz w poemacie *Francis Bacon, czyli Diego Velazquez na fotelu dentystycznym*:

*Nie cierpię obrazów za szkłem  
widzę tam siebie pamiętam, że kiedyś  
oglądałem tam kilku Japończyków  
nałożonych na uśmiech Mona Lisy  
byli bardzo ruchliwi  
Gioconda została unieruchomiona  
w szklanej trumnie  
po tej przygodzie  
już nigdy nie wybrałem się do Luwru<sup>77</sup>*

Szkło jest przezroczyste, ale nałożone na nieprzezroczystą powierzchnię tworzy zwierciadło. Jak pisze Maria Poprzęcka: „gdy zachodzi taka sytuacja, że nasze spojrzenie napotyka na odbicie, zwykle wysiłek nasz kierujemy na eliminację wszystkiego, co

---

<sup>77</sup> T. Różewicz, *Francis Bacon, czyli Diego Velazquez na fotelu dentystycznym*, „Twórczość” 1995 nr 7/8, cyt. za: M. Poprzęcka, *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa*, Gdańsk 2008, s. 82.

wtargnęło w obszar obrazu, dążymy do zignorowania, wzięcia w nawias wszystkiego, co do dzieła nie należy, lecz zostało mu narzucone. Wysiłek ten płynie z fundamentalnego dla naszego obcowania ze sztuką poglądu, iż obraz jest bytem autonomicznym i że jego właściwy odbiór winien mieć charakter kontemplacyjny<sup>78</sup>. W tym miejscu zachodzi podstawowa różnica między odbiorem gabloty, a ekranu – elektronicznego monitora zwiedzający już nie kontempluje, wprowadza on go w świat iluzji, przedstawia to, co reprezentuje, jednak nie jest to już oglądanie, przynajmniej w znaczeniu, w którym stosuje się to słowo do obrazu czy eksponatu, widz przenosi się do wirtualnej rzeczywistości i ją przeżywa, ciało jednak jest unieruchomione.

W gablocie znajdują się eksponaty, wartościowe przedmioty, które zostały pozbawione funkcji użytkowej, ale ciągle posiadają wartość wymienną, czyli można je np. sprzedać, jeżeli muzeum dopuszcza takie praktyki. Treści, jakie prezentuje ekran, mają wartość tylko w kontekście konkretnego muzeum, nie wypożycza się ekranów, a już w szczególności pojedynczych egzemplarzy. W przypadku gabloty każdy eksponat może zostać wraz z nią przeniesiony w inną przestrzeń i osadzony w innym kontekście, co jest powszechną praktyką, np. przy tworzeniu wystaw tematycznych. Gablota wyrwa przedmioty z ich szczególnego kontekstu, co zauważa już James Clifford twierdząc, że „kolekcje, a w szczególności muzea stwarzają złudzenie adekwatnego przedstawienia świata, najpierw wyrывая przedmioty z ich szczególnego kontekstu (czy to kulturowego, historycznego, czy intersubiektywnego) i każąc im reprezentować abstrakcyjne całości. Gablota chroni przedmiot, który uległ rozpadowi. Eksponat, który znajduje się w miejscu zamkniętym i uświęcającym można porównać do ciała umieszczonego w sarkofagu – gablota w tym kontekście jednak nie zasłania niczym trumna zwłok, ale je chroni i wystawia na widok publiczny.

Ekspozycja Muzeum Fryderyka Chopina symbolicznie to potwierdza. Na drugim piętrze w sali poświęconej śmierci kompozytora, centralne miejsce zajmuje duża gablota, która skrywa maskę pośmiertną Chopina. W pomieszczeniu tym praktycznie zupełnie wyeliminowano ekrany, a jedyny, który jest (imituje album z wycinkami z gazet zebranych bezpośrednio po śmierci kompozytora) został umieszczony za gablota – a więc także w pewien sposób uśmiercony. Do sali tej można wejść tylko z jednej strony „tak jak życie płynie jednym torem<sup>79</sup>. Natomiast w Muzeum Powstania Warszawskiego znajduje

---

<sup>78</sup> Tamże.

<sup>79</sup> Por. *Muzeum Chopina = Chopin Museum. Muzeum Chopina w Warszawie. Nowa ekspozycja stała od konkursu do otwarcia*, red. Maciej Janicki, tł. ang. Jolanta T. Wolska, Warszawa 2011, s. 173.

się symboliczne miejsce pamięci, gdzie za gablotami (a raczej grubymi taflami pleksi znajdującymi się na ziemi) symbolizującymi nagrobek znajduje się piach, krzyże oraz zniszczone hełmy. Nad nimi wznoszą się wypalone mury miasta, w które wkomponowane są portrety stu powstańców, którzy zginęli w walce oraz małe gabloty z krzyżami. Jeden eksponat wywiera szczególne wrażenie, mianowicie wianuszek z żółtych nieśmiertelników z grobu osiemnastoletniego Zbigniewa Madeya „Boruckiego”, strzelca w Pułku „Basztą”, który zginął pierwszego dnia powstania. Do krzyża na jego grobie przybito papierową tabliczkę nagrobną z informacją, że „padł w walce o wolność”. Tak jak miejsce to zdominowały gabloty, tak wojenna warszawska rzeczywistość zdominowana była przez nagrobki. Zmarłych wraz z rozwojem walk przestano chować uroczyście na placach i skwerach, a zaczęto na ulicach, przy chodnika, czy w gruzach zbombardowanych budynków. Gablota w materialnej formie przypomina trumnę, co wykorzystali w tym miejscu twórcy muzealnej ekspozycji.

### **Ekran a widz**

Ekran tworzą swoiste okna na świat, przez które nie można się wychylić fizycznie, ale można to zrobić mentalnie. Możliwe jest to dzięki temu że, jak zauważa Andrzej Gwóźdź, ognisko wizji jest z przodu głowy, a nie z tyłu, jak w kinie. Ekran umożliwia immersję, czyli wniknięcie w drugi świat, a jego wielkość, umieszczenie na wysokości oczu ma to ułatwiać. Dzieje się tak, dopóki ktoś albo coś nie zakłóci projekcji i widzowi nie zostanie uświadomiona rama ekranu.

Ekran „powiększają” przestrzeń, ponieważ po uruchomieniu umożliwiają one wysłuchanie muzyki, opowieści, dzięki czemu jak zauważa Ico Migliore: „Z tej małej przestrzeni wchodzimy potem w coraz szerszy świat”<sup>80</sup>. W Muzeum Chopina ekrany są różnych wielkości, za każdym razem jednak są na tyle duże, żeby mogły „zagarnąć” widza w swój świat, tzn. żeby w polu widzenia miał to, co ekran reprezentuje. Istnieją ekrany na całą ścianę, np. te, które wyświetlają cienie osób przy fortepianie, przez co wydaje się, jakby te postaci wyszły z multimedialnej przestrzeni. Oczom widza ukazują się meble, fortepian z epoki, na ścianie jako teatr cieni widzimy muzyków i gości, widz czuje się jakby został wchłonięty poprzez ten multimedialny pokaz i jakby stał się gościem koncertu fortepianowego f-moll.

---

<sup>80</sup> *Fryderyk wacha fiołki*, rozmowa Filipa Łobodzińskiego, „Newsweek Polska” 2010 nr 14.

W Muzeum Powstania Warszawskiego także wykorzystuje się ekran do powiększenia przestrzeni, a także nadania jej głębi. Charakterystyczne są tutaj np. „studzienki”, w których znajdują się ekrany z drastycznymi obrazami. Są one tak skonstruowane, aby treści te były niedostępne z poziomu dziecka, ale jednocześnie dorosły i świadomy ich zawartości widz mógł się z nimi zapoznać. Sam eksponat w muzeach narracyjnych niewiele znaczy, dopiero w całym kontekście nabiera charakteru. Należy pamiętać o tym, że eksponaty „ucieleśniają ideę przeszłości wypracowaną współcześnie”<sup>81</sup>. Oznacza to, że współcześni ingerują w ich narrację i to od nich zależy, jaką treść będą niosły w dzisiejszych czasach. Bardzo wiele zależy od ich intencji, często jest tak, że pewne znaczenia przedmiotów zostają przytłumione, a inne bardzo mocno podkreślone. Ciekawym przykładem tego jest np. motyw kanału, który w trakcie powstania służył do przemieszczania się, a dzisiaj ma za zadanie podkreślić trudy i nieprzyjemności, jakie związane były z jego użytkowaniem. Innym przykładem zmiany, jaka nastąpiła w podejściu do eksponatu jest ekspozycja w Sali Miejsca Pamięci, gdzie metalowe ściany o poszarpanych brzegach mają symbolizować zniszczoną Warszawę, w ścianę wmontowane są pamiątki po powstańcach. Widz zobaczy tam różne typy pistoletów, krzyże, różańce. Przedmioty te nie pełnią tu funkcji, do których przyzwyczyliły nas eksponaty, nie służą reprezentacji swojego rodzaju, ani epoki, ale wskazują na osobisty charakter, unikatowość, związek z osobą, do której należały, a także poruszają emocje widza i zmuszają go do refleksji.

Paul Levinson podkreśla: „Każdy komputer wyświetla dokładnie to, o czym zdecydował jego użytkownik”<sup>82</sup>. Dzięki multimedialnym ekranom w muzeach użytkownik ma poczucie interakcji, wybiera elementy, które uruchomi, a które pominie. Dzięki temu nie jest już tylko biernym obserwatorem, wpływa na przebieg swojej wizyty w muzeum. Levinson uważa, że przyglądając się tekstom na ekranach komputerów, można je analizować jako nowy rodzaj książek, w których czytelnicy mogą rozmawiać z autorami. Jeśli i jedni i drudzy znajdują się w społeczności sieciowej, to książki w sposób dosłowny połączone są dzięki hipertekstowi z nieograniczoną liczbą innych książek<sup>83</sup>. W ekranach muzealnych jedne informacje odsyłają do innych, zwiedzający sam wybiera, co go interesuje, otwierając hiperłącza decyduje, w jakiej kolejności będzie zdobywał wiedzę.

---

<sup>81</sup> Zob. A. Ziębińska-Witek, dz. cyt. s. 68.

<sup>82</sup> P. Levinson, *Miękkie ostrze. Naturalna historia i przyszłość rewolucji informacyjnej*, przeł. H. Jankowska, Warszawa 1999, s. 249.

<sup>83</sup> Tamże, s. 248.



Daje to odbiorcy dużo możliwości – zapoznaje się on z tym, co go interesuje. Jest to dużo więcej niż kontakt z gablotą, który jak zostało już wspomniane, pełni funkcje głównie ochronne i ekspozycyjne.

Dzisiejsze muzea są przepelnione informacjami i gdybyśmy chcieli przyswoić je wszystkie, to musielibyśmy spędzać w tych miejscach nie długie godziny, lecz dni lub tygodnie. Peter Verga wspomina o pewnym często używanym argumentcie, który zwykle jest wysuwany przeciwko pomysłowi zamieszczania informacji o eksponatach: twierdzi on, że widzowie nie czytają długich tekstów, dlatego opis nie może być celem samej wystawy. Uważa on, że optymalna długość tekstu to 180 wyrazów<sup>84</sup>.

Kuratorzy i projektanci wystaw mają trudne zadanie wprowadzenia różnorodnego widza w temat muzeum, przy jednoczesnym nie zasypywaniu go informacjami. Muszą znaleźć złoty środek, który w każdym z muzeów jest w innym punkcie. W Muzeum Powstania Warszawskiego ilość informacji jest ogromna, do tego podana jest w różny sposób – są to zarówno materiały multimedialne jak ekrany, materiały audio, fotografie, plakaty, teksty dokumentów, opisy, ale i same dekoracje, użyty kolor, czy sposób rozmieszczenia materiałów – wszystko to niesie pewne treści. Przykładowo sala „Polska Lubelska”: ma ściany w kolorze czerwonym – ta agresywna, żywa czerwień już sama w sobie jest przekazem, natomiast w sali „Niemcy” nośnikiem informacji jest metalowa podłoga, a dokładniej dźwięk, jaki się tworzy, gdy się na nią stąpnie, który razem z odgłosem marszu buduje napięcie, a jednocześnie jest przekazem o sile, determinacji i liczności przeciwnika. Dodatkowym bodźcem są tutaj zdjęcia, a także kontrast, jaki został utworzony między nimi. Z jednej strony sielankowe rodzinne zdjęcie Hansa Franka, z drugiej niemiecki żołnierz dokonujący egzekucji na ludności cywilnej. Każda sala w tym muzeum wypełniona jest eksponatami i związanymi z nimi przekazami, przez co tworzy się pewien nadmiar i zwiedzający nie jest w stanie w czasie jednej wizyty przyswoić wszystkich informacji. Gdy widz styka się z dużą ilością tekstu, przestaje obierać ekspozycję w sposób edukacyjny, a robi to już tylko w sposób estetyczny. Ekrany oglądane są wtedy niczym artefakty. Często jest tak, że ludzie przychodzą do muzeum po relaks i rozrywkę lub jest to kolejne miejsce ich wycieczki i mają bardzo ograniczony czas i siły na zapoznanie się z ekspozycją. Są to momenty, kiedy tekst jest przeszkodą na drodze ku doświadczeniu estetycznemu przedmiotów. Peter Verga podkreśla, że ta sytuacja ma miejsce nawet tam, gdzie wyobraźnia twórcy wystawy sięga poza

<sup>84</sup>

P. Vergo, *Milczący obiekt*, [w:] *Muzeum sztuki...*, dz. cyt., s. 324.

konwencjonalne wykorzystanie tekstów umieszczonych na ścianie lub tablicach informacyjnych i gdzie ucieka się on do wykorzystania urządzeń, jak np. komentarze nagrane na taśmie magnetycznej, środki audiowizualne lub popularne *petit journal*, to trzeba jednak pamiętać, że metody te w dużej mierze wciąż opierają się na słownym środku przekazu i tym samym podlegają podobnym zastrzeżeniom<sup>85</sup>.

Peter Vergo dzieli wystawy na dwa typy. Pierwszy z nich to „wystawy estetyczne”<sup>86</sup>, w których najważniejszy jest sam przedmiot, a rozumienie to nic innego, jak proces doświadczenia duchowej wspólnoty z eksponatem. Celem tego typu wystaw jest właśnie doświadczenie – nie chodzi tutaj o zdobycie wiedzy czy informacji, dlatego nie potrzeba tabliczek informacyjnych, materiałów audiowizualnych, przydługich podpisów czy innych rozpraszaczy. Dla nich liczą się same objekty oraz zestawienie ich w przestrzeni. Drugi typ to wystawy kontekstualne, do których z pewnością można zaliczyć opisywane przeze mnie miejsca. W ich przypadku sam przedmiot niewiele znaczy – karabin, wezwanie, czy fotografia jest pewnym nośnikiem, ale obecność takiego artefaktu znajduje uzasadnienie raczej jako pewien znak jakiegoś systemu, wydarzenia, czy kultury. Na takich wystawach eksponaty koegzystują z materiałami audiowizualnymi. Przypomina się tu nieuchronnie wielokrotnie cytowana definicja Browna Goode’a, według którego „skuteczna” wystawa edukacyjna to „zbiór pouczających etykiet, z których każda ilustrowana jest odpowiednio dobranym okazem”<sup>87</sup>. Dokładnie tak jest w omawianych przeze mnie muzeach. Sam przedmiot w niewielu przypadkach coś znaczy.

Bez wątplenia jednak zadaniem twórców muzeów jest objaśnianie, tego nie można podawać w wątpliwość, a muzealnicy muszą, a przynajmniej powinni posiadać wiedzę na temat eksponatów i w skuteczny sposób ją przekazywać widzom. Jeżeli nie za pośrednictwem przewodników, to właśnie materiałów audiowizualnych i tabliczek. Warto jednak przypomnieć sobie, że takie pojęcie funkcji wystawy jest pojęciem nadzwyczaj nowoczesnym. Kenneth Hudson w *Historii społecznej muzeów*, cytuje wspomnienia osiemnastowiecznego księgarza, niejakiego Huttona. Hutton, któremu udało się uzyskać wstęp do British Museum – dopytywał o eksponaty, które w zawrotnym tempie mijał przewodnik, oprowadzając małą grupkę zwiedzających. Dano mu wówczas wyraźnie do zrozumienia, że objaśnianie nie należy do obowiązków pracowników muzeum: „Coś takiego! Chciałby pan, żebym mu o wszystkim opowiadał w muzeum? Przecież to

---

<sup>85</sup> Por. tamże.

<sup>86</sup> Por. tamże.

<sup>87</sup> Por. tamże.

niemożliwe. Poza tym, czyż nie widzi Pan, że na wielu eksponatach są przecież wypisane ich nazwy?”. „Byłem zbyt upokorzony tą odpowiedzią, żeby wykrztusić z siebie coś jeszcze. Pozostali wyglądali na poruszonych; spieszyli się i milczeli”. Hutton dodał swój własny smutny komentarz do tego, co z perspektywy czasu wydało mu się zmarnowaną okazją. „Jeśli widzę cuda, których nie rozumiem, nie są wtedy dla mnie cudami. Gdyby świstek papieru leżał na podłodze, usunąłbym go spod nóg bez cienia szacunku. Ale jeśli ktoś mi powie, że jest to list napisany przez Edwarda VI, informacja ta sprawia, że ów kawałek papieru staje się cenny, staje się wyborną reprezentacją starożytności, i podnoszę go z drzeniem. W historii wszystko jest ze sobą powiązane: jeśli gdzieś czegoś brakuje, to coś innego ma niewielką wartość. Przykro mi było myśleć, ile straciłem z powodu braku odrobiny informacji”<sup>88</sup>.

Podejście przewodnika, który zlekceważył potrzebę doinformowania zwiedzającego ma jednak swoje racjonalne uzasadnienie zgodne z ówczesną teorią prezentowania obiektów. To przedmioty, a nie teksty, miały być źródłem informacji. Chociaż każdemu z obiektów towarzyszyła nazwa i miejsce pochodzenia, to jakakolwiek interpretacja za pomocą słowa była ograniczona do minimum. W dzisiejszym muzeum nastąpił znaczący przewrót – koncentruje się nie na samym obiekcie, nawet nie na jego opisie, a na narracji, jaka mu towarzyszy.

### **Oddziaływanie na zmysły**

W omawianych muzeach widz, za sprawą odpowiednio zbudowanej ekspozycji, ma możliwość „przenieść się w czasie” i dzięki uruchomieniu wielu zmysłów, poczuć atmosferę miejsca, wydarzenia oraz epoki. W Muzeum Powstania Warszawskiego jednym z bardziej obrazowych fragmentów ekspozycji jest wspomniany już kanał, gdzie zwiedzający nie tylko dotyka fragmentów szorstkiego, chłodnego muru, ale często także angażuje się fizycznie – musi się schylić, a momentami niemal czołgać. Kanał jest na tyle długi, że zwiedzający czuje trud przemieszczania się w tych warunkach, duchotę tego miejsca, jego zapach, dzięki czemu nie jest to tylko zwykły eksponat, lecz wywołuje on w widzu głębsze odczucia i to odczucia niezwykle prawdziwe, takie jak zmęczenie, fizyczny ból, a często nawet strach wynikający z tego, że korytarz prowadzi w niewiadomym kierunku, jest przełamany zakrętem i odchodzą od niego inne tunele (oczywiście są to tylko atrapy, które jednak przez to, że są przestrzeniami nieznanymi i nieoświetlonymi,

---

<sup>88</sup>

Tamże, s. 320.

mogą budzić niepokój). Jak przystało na muzealny eksponat nie jest to długotrwały proces, chodzi tutaj wyłącznie o to, żeby zwiedzający mógł poznać chociaż część odczuć, jakie towarzyszyły powstańcom.

Dotyk uważany jest za zmysł podstawowy, jest np. niezbędny do przyjmowania i zdobywania pożywienia, każda z istot żywych go posiada. Wzrok oraz słuch rozwinęły się później, jako zmysły relatywnie wyższe – każde ze stworzeń posiada możliwość odczuwania dotyku, nie każdemu jednak dane jest np. widzieć. Nic więc dziwnego, że człowiek od zawsze odczuwał potrzebę dotyku. Kiedyś muzea walczyły z nią, wprowadzając szyby o grubych, szklanych ścianach, umieszczając informacje typu: „nie dotykać” w widocznych miejscach oraz wprowadzając osoby pilnujące i barierki, które dodatkowo miały strzec gablot. Dzisiaj stosunek do dotyku uległ zmianie. Muzea starają się odpowiadać na tę potrzebę, ponieważ uwiarygodnia ona eksponat. Osiemnastowieczny filozof Maine de Biran twierdził, że „dotyk jest zmysłem filozoficznym, jako że stawia nas on w bezpośrednim kontakcie ze światem – jest to więc, reinterpreterując: dotknięcie rzeczywistości, autentyczne, nie zafałszowane i nieiluzoryczne. Wzrok i słuch może ludzi – istnieją bowiem dystans pomiędzy tymi zmysłami, a podniętą wywołującą widzenie czy słyszenie (uważa się to na ogół za dowód „wyższości” tych zmysłów), dotyk natomiast jest więzią łączącą nas ze światem przestrzennym stawiającym opór”<sup>89</sup>. Z drugiej jednak strony, niemożność dotknięcia nobilituje – im więcej zabezpieczeń, im grubsze szkło gabloty, tym wyobrażenie o wartości eksponatu wzrasta.

W obu muzeach oprócz zmysłu wzroku, uruchamiany jest zatem także słuch, węch, dotyk, a nawet węch, np. w Muzeum Fryderyka Chopina w pomieszczeniu imitującym paryski salon Chopina czuć fiołki, ulubione kwiaty kompozytora, a z ukrytych głośników słyszeć przyciszone rozmowy po francusku, odgłos odstawianych filiżanek, trzask ognia w kominku i stłumiony zgiełk ulicy. W Muzeum Powstania Warszawskiego także czuć różne zapachy – wynikają one z innych czynników i często nie były „aranżowane”. Są związane z poszczególnymi pomieszczeniami, np. w drukarni wyraźnie czuć zapach farby drukarskiej. W muzeach narracyjnych świadomie wykorzystuje się także odczucia termiczne, czyli ciepło i chłód, a także wielorakość faktur. Na zwiedzającego czeka w tym miejscu wiele bodźców wywoływane przez gładkie powierzchnie, chłodne metale, chropowate panele; czekają go różne doznania o różnej intensywności.

---

<sup>89</sup>

M. Gołaszewska, *Estetyka pięciu zmysłów*, Warszawa–Kraków 1997, s. 131.

Najważniejszym elementem, tzw. sercem tego miejsca jest kilkumetrowy, stalowy monument przecinający wszystkie poziomy ekspozycji. Na jego powierzchni znajduje się „Kalendarium powstania”, zobaczyć można też ślady po pociskach. Jak głosi informacja umieszczona na tabliczce „W monumencie zamknięto odgłosy powstańczej Warszawy”, np. odgłosy walki, którym towarzyszą komunikaty radiostacji „Błyskawica”, popularne pieśni śpiewane przez batalion „Parasol” np. *Pałacik Michła*, wszystkie te dźwięki mieszają się i dominuje nad nimi rytm bicia serca, które słychać niemal w całym muzeum. Ten monument z założenia trzeba dotykać, przykładając ucho do dziur po kulach, w których słychać dźwięki kolejnych dni powstania.

W obu muzeach widz musi pozostawać w interakcji z przedmiotami. W muzeum Powstania Warszawskiego, o czym już wspominałam, trzeba wyciągać szuflady, przesuwać je, żeby móc zapoznać się z ekspozycją. Już samo wejście jest symboliczne – trzeba otworzyć masywne, metalowe i zimne drzwi, które przekracza się niczym wrota czasu. Od progu zmienia się podłoga – pod nogami zwiedzającego znajduje się na parterze bruk, identyczny jak ten, który znajdował się na ulicach przedwojennej Warszawy – można wyczuć stopami zaokrąglenia kamieni. Jednym z pierwszych elementów ekspozycji są telefony, czyli pięć stylizowanych aparatów telefonicznych, na których po 60 latach nagrane zostały relacje pięciu uczestników powstania: Janiny Skiwskiej – łączniczki i sanitariuszki pułku „Baszta”, czyli harcerki zza Wisły; Marii Stypułkowskiej „Kama” – łączniczki i sanitariuszki z Woli i Starówki; wilnianina Witolda Kieżuna – łącznościowca pułku „Baszta” oraz Elżbiety Zawackiej – kurierki do Londynu, a także Jana Kazimierza Wilgata o pseudonimie Antoni Marski. Głosy powstańców słyszymy tak, jakbyśmy telefonowali w okupowanej Warszawie – słuchawka jest ciężka, metal chłodny.

We wspomnianej już sali „Niemcy” zwiedzający chodzi po blachach, przez co jego kroki wydają odgłos przypominający odgłos butów wojskowych, jakich używali niemieccy żołnierze; na antresoli znajduje się namiot, część zwiedzających przechodzi obok niego obojętnie, niczym obok ściany, część jednak osób uchyla płachtę i wchodzi do środka, gdzie może zapoznać się z protokołami z ekshumacji ofiar ludobójstwa na Woli. Wspominałam już o ekranach, które często są „ukryte”; żeby przyswoić materiał na nich przedstawiony, trzeba przykłęknąć, a tym samym np. dotknąć zimnego metalu symbolizującego kanał, lub wychylić się, dotykając chropowatej powierzchni studni, w której znajduje się pokaz zdjęć na ekranie.

## Rozdział 4. Przemiany w muzealnictwie

Wprowadzenie ekranu wpłynęło na liczne zmiany, jakie dokonały się w muzealnictwie w ostatnich latach. Jeżeli można dotknąć zimnej powierzchni monitora, to widz zapragnął także i innych zmian. Sale zostały dostosowane do umieszczania w nich ekranów, które dzisiaj mogą być zarówno bardzo małe, jak i wielkie, takie jak ekrany sieciowych kin. Przestrzeń muzealna stała się bardziej przyjazna zwiedzającemu. Wprowadzenie ekranu zrewolucjonizowało także sam sposób zwiedzania muzeów. Przede wszystkim wykluczyło udział osób trzecich, czyli wyeliminowało lub usunęło w cień osobę przewodnika. W Muzeum Powstania Warszawskiego jest możliwość skorzystania z tego sprzętu, jednak zwiedzający nieczęsto po nią sięgają, a jeżeli się zdecydują na audioguides, to zwykle szybko z niego rezygnują. Cechą charakterystyczną muzeów narracyjnych jest to, że widz sam zdobywa wiedzę, która go interesuje, nie potrzebuje on bieżącego komentarza oraz obecności kogoś trzeciego. Taka sytuacja jest bardzo korzystna dla pracowników muzeum, czyli autorów, którzy w ten sposób otrzymali kolejną możliwość kontroli widzów. Nie muszą już prowadzić kosztownych badań marketingowych, ponieważ z obserwacji najczęściej eksplorowanych elementów ekspozycji i tych częściej porzucanych mogą wysnuć wnioski, co widzom się podoba, a co nie, jakie są ich zainteresowania i w jaki sposób korzystają z dostępnych im treści. Każde przyłożenie palca lub karty do czytnika pozostawia ślad po użytkowniku. Okazuje się, że nie można już swobodnie wydeptywać ścieżek w muzeach, choć pozornie mogłoby się wydawać, że jest inaczej, nawet w tych przestrzeniach jesteśmy poddawani ciągłej kontroli. Wspomina o tym Alicja Knast w wypowiedzi dla Chopin 2010 „nie tylko pokazujemy tutaj pewne treści, ale także przyglądamy się, jak są odbierane: czy zwiedzający był we wszystkich salach, które z nich są najmniej uczęszczane, a które – najchętniej”. Już nie tylko oko kamery pilnuje widza, niejako widz sam siebie pilnuje, świadom pozostawianych przez siebie śladów. Od zawsze widz w muzeum liczył się, ze spojrzeniem innego. Najpierw były to panie pilnujące, dzisiaj są to kamery i ekrany, które odnotowują w swych pamięciach każdy ruch gości.

Dzisiejsze muzea są miejscami rozrywki, które stale wzbogacają swoją działalność, dzięki czemu przychodzą do nich nie tylko zwiedzający zainteresowani samą ekspozycją, ale także ludzie chcący przyjemnie spędzić czas. Jak zauważa Krzysztof Mordyński: są to

uczestnicy wydarzeń kulturalnych, członkowie działających stowarzyszeń i klubów, klienci sklepów, widzowie kin, kawiarniani goście, a w przypadku obu omawianych przeze mnie muzeów to także rodzice z dziećmi, którzy przyprowadzili je, aby ciekawie spędziły czas<sup>90</sup>.

W Muzeum Fryderyka Chopina salka dziecięca to wnętrze w jaskrawożółtym kolorze, pełne miękkich poduch i „kosmicznych kapsuł”. Brak jest jakichkolwiek eksponatów czy zabawek, jedyne co ma przyciągać uwagę dziecka to dotykowe ekrany, na których znajdują się gry będące multimedialnymi odpowiednikami tradycyjnych zabaw np. puzzle z portretem kompozytora, nagrania o dzieciństwie Fryderyka Chopina. Muzeum Powstania Warszawskiego dotyka poważnego tematu, który należy dzieciom w odpowiedni sposób przedstawić – wiele z materiałów wchodzących w skład ekspozycji jest bardzo brutalnych, nie są one przeznaczone dla najmłodszego widza. Dlatego właśnie w tym miejscu także została zaprojektowana sala dla najmłodszych : jest nią „Sala Małego Powstańca”, gdzie rodzice w weekendy mogą zostawić dziecko i pójść samemu zwiedzać muzeum, a ich pociecha w tym czasie będzie miała okazję w przystępny sposób poznać historię np. poprzez udział w warsztatach.

Na muzealnych stronach internetowych dostępna jest szeroka propozycja możliwości spędzania wolnego czasu w muzeum zarówno dla dorosłego, jak i dziecka. Są to nie tylko działania cykliczne, ale i pojedyncze akcje. Z najpopularniejszych działań cyklicznych zorganizowanych przez te miejsca można wymienić m.in. zajęcia w Muzeum Powstania Warszawskiego typu: wykłady historyczne, prowadzone przez przewodników tego muzeum; Klub Filmu Politycznego, czyli forum spotkań i dyskusji studentów o demokracji; „Filmowe Spotkania z Warszawą”, czyli pokazy filmowe i dyskusje o filmowej Warszawie; *Architektura Instrukcja Obsługi* – wykład Jarosława Trybusia o nieznanym obliczu miasta oraz „Konfrontacje Architektoniczne” – prelekcje i wykłady, dotyczące architektury i przestrzeni miejskiej. Jeżeli chodzi o zajęcia w Muzeum Fryderyka Chopina, to w większości skierowane są do dzieci i młodzieży (Edukacja przez doświadczenie, czyli lekcje muzealne) albo rodzin (program warsztatów weekendowych). Muzeum Fryderyka Chopina organizuje wiele koncertów i spotkań, natomiast Muzeum Powstania Warszawskiego koncentruje się na działaniach, mających przybliżyć mieszkańcom Warszawy i przyjezdnym gościom tematykę powstania i całej zarówno ówczesnej, jak i współczesnej Warszawy.

---

<sup>90</sup> K. Mordyński, *Muzeum, gość i przestrzeń. Potrzeby muzealnych gości a funkcje i sposoby kształtowania pozaekspozycyjnej przestrzeni muzealnej*, „Muzealnictwo” 2012, nr 53, s. 102.

Nie podejmę się szczegółowego omawiania oferty edukacyjnej tych instytucji, która jest bez wątpienia bardzo szeroka. Ten krótki opis ich możliwości służy mi głównie do zobrazowania funkcjonowania współczesnego muzeum, które jest miejscem społecznie bardzo aktywnym, które integruje różne pokolenia i szuka kanałów dotarcia do poszczególnych osób, dzięki czemu zwiedzający często wraca do miejsca, które oferuje mu bogatą ofertę kulturalną i staje się poważną konkurencją dla kin, teatrów czy innych miejsc rozrywki. Oczywiście wspomniane działania tych instytucji spotykają się także z krytyką, np. Muzeum Powstania Warszawskiego zarzuca się, że nie powinno wiązać zabawy z tak poważnym tematem jak powstanie i powinno używać innych narzędzi niż np. gry i wydarzenia rozrywkowe do edukacji.

Obecne w muzeach kawiarnie oraz sklepy, pozwalają również zaopatrzyć się w pamiątki czy odpocząć po trudach zwiedzania, będąc także celem wizyty w tej przestrzeni. Są to miejsca bardzo atrakcyjne, oryginalne, które mogą konkurować z innymi tego typu obiektami – miejsca te często funkcjonują niezależnie od muzeów. W Muzeum Powstania Warszawskiego znajduje się kawiarnia „Pół czarnej”, w której panuje unikatowy klimat okresu okupacji<sup>91</sup>. Tworzą go meble, zdjęcia aktorów pracujących w lokalach w czasie okupacji i okupacyjne szlagiery w głośnikach. Można tutaj obejrzeć i poczytać prasę czasu okupacji i powstania, a także spróbować sucharów z marmoladą, czarnego chleba ze smalcem albo kawy zbożowej.

### **Pamiątka w muzeum narracyjnym**

Pragnieniem turysty jest posiadanie pamiątki, która będzie przypominała dane miejsce, dlatego niemal w każdym jest sklep, gdzie można kupić pamiątki. Instytucje te wykazują się dzisiaj doskonałą znajomością technik sprzedażowych, co objawia się choćby poprzez aranżację i umiejscowienie tych sklepów. W Muzeum Powstania Warszawskiego są dwa punkty z pamiątkami: jeden znajduje się przy kasie, można do niego zajrzeć już na początku wizyty, drugi zaś przy wejściu, a jednocześnie wyjściu z muzeum. Wszystko jest tak zorganizowane, żeby zwiedzający nie musiał szukać i zastanawiać się, gdzie może kupić suvenir, wiedzę tę zdobywa już na samym początku wizyty. Sklepiki mają przeszklone szyby, przez które widać kolorowe książki, kubki, słodycze, broszki, smycze czy inne atrakcyjne gadzety, które kuszą, aby wejść i je zakupić. Sklepiki w Muzeum Powstania Warszawskiego jest tak wkomponowany, że

---

<sup>91</sup> Wzorowana była ona była na działającej podczas okupacji kawiarence przy ulicy Kredytowej 6.



wydaje się być przedłużeniem ekspozycji. Niejeden turysta ogląda przedmioty tam zgromadzone z równym zaciekawieniem co całą muzealną wystawę.

Ważną cechą przedmiotów, które można tam kupić jest ich użyteczność, nie są to już tylko figurki, pocztówki i zakładki, jak to było jeszcze kilka lat temu w tego typu miejscach, ale atrakcyjne koszulki, które można założyć np. z okazji rocznicy wybuchu powstania, kubki z których można napić się herbaty, śpiewniki, które doskonale sprawdzą się w trakcie „Warszawskich śpiewanek”, czyli wspólnego śpiewania przez warszawiaków piosenek powstańczych w rocznicę wybuchu powstania, czy liczne albumy, książki i płyty.

Dzisiejsze muzea wychodzą naprzeciw potrzebie posiadania pamiątki, a nawet idą dalej, bo skoro można muzealnej ekspozycji dotykać, to dlaczego nie można by wziąć chociaż jej najmniejszego elementu? W Muzeum Powstania Warszawskiego w trakcie wycieczki zwiedzający ma możliwość zbierania kartek z datami, które utworzą jego własny powstańczy kalendarz. Stylizowane karteczki umieszczone są co kilka metrów na ekspozycji. Dzięki nim może dokładnie zapoznać co się z tym, co działo każdego dnia powstania, ponieważ opisują one losy Warszawy od 27 lipca 1944 do 5 października 1944, dnia wyjścia z Warszawy ostatnich pułków żołnierzy Armii Krajowej.

W omawianych muzeach nie tylko można coś zabrać, ale można także coś zostawić. W Muzeum Powstania Warszawskiego dzieci mogą zostawić własne prace wykonane w trakcie zajęć w Sali Małego Powstańca, natomiast w Muzeum Fryderyka Chopina na gości czeka tzw. Księga Gości zaaranżowana w bardzo niezwykły sposób. Jest to instalacja artystów Borisa Kudlički i Adama Dudka, która jest opowieścią wielu osób o tym, kim jest dla nich Chopin. Są to pojedyncze nagrania wyświetlane jeden przy drugim, tak, że tworzą obraz składający się kilkunastu wypowiedzi, które nakładają się na siebie, mieszają się ze sobą na ekranie. Każdy zwiedzający może wpisać się w tę oryginalną Księgę Gości wyrażającą indywidualny odbiór Chopina.

Wprowadzenie zakłóceń w obrazie (myślę tutaj o nałożonej na siebie sferze audio) wyraża w tej pracy istotę technologiczną, a wręcz istotę cywilizacji technicznej i kultury w świecie, w którym życie zostało zdominowane przez technologię<sup>92</sup>. Współczesny człowiek w codziennym życiu jest wręcz atakowany bodźcami pochodzącymi z najróżniejszych źródeł, przez co dużo trudniej jest mu się skupić, a w pewnym momencie

---

<sup>92</sup> Por. Ł. Guzek, *Sztuka instalacji. Zagadnienia związku przestrzeni i obecności w sztuce współczesnej*, Warszawa 2007, s. 196.

przestaje sobie ten fakt uzmysławiać. Zaczyna odnajdować się w tym chaosie i przystosowuje się do niego.

### **Kwestia autentyczności/kopii**

Elektroniczne monitory zaczęły zatem zastępować obiekty muzealne – to one przyciągają publiczność. Gablota, która zawiera „namacalne dowody”, jakich oczekuje widz, jest już tylko pewnym dodatkiem potwierdzającym autentyczność informacji, których dostarczają ekrany. Ekspozatom poświęca się coraz mniej uwagi, ale sama ich obecność jest istotna. Doskonałym tego przykładem jest kolekcja, składająca się z 123 dokumentów poczty Powstania Warszawskiego. Sprawa jej wykupienia przez rząd polski za 190 tys. euro przez moment była bardzo medialna, ale dzisiaj niewiele osób o tym pamięta. W 2008 roku wzbudziła ona wiele kontrowersji, ponieważ Ministerstwo Kultury dowiedziało się o aukcji bardzo późno, a do tego spekulowano, że poczta ta pochodzi z grabieży. Dzisiaj wspomniana kolekcja, w oczach przeciętnego widza, nie wyróżnia się na tle pozostałych ekspozycji. Trzeba jednak przyznać, że fakt posiadania przez muzeum cennych egzemplarzy podnosi rangę miejsca w oczach zwiedzającego, nawet jeżeli potem na sam eksponat nie poświęci większej ilości czasu, czy wręcz go ominie.

Ekrany sprawiają, że zanika problem autentyczności. Podchodząc do gabloty rozpatrujemy czy przedmiot na pewno jest tym, za który się podaje (tak jest np. w przypadku maski pośmiertnej Chopina, której oryginał znajduje się w Bibliotece Narodowej we Francji), czy jest to tylko perfekcyjnie wykonana kopia, natomiast informacji, które dostarczają nam ekrany nie rozpatrujemy pod tym kątem. Jednocześnie zmienia się podejście do muzeum jako miejsca, co widoczne jest na przykładzie Muzeum Powstania Warszawskiego. Widz oczekuje efektowności i nowoczesnych rozwiązań, ładnej przestrzeni, a nie wyłącznie autentyczności, która jest zwyczajowo przypisana muzeum. Zwiedzający zachwycają się Liberatorom B-24J, centralnym punktem ekspozycji, który został zestrzelony przez myśliwce Luftwaffe w okolicach Bochni podczas drogi powrotnej znad walczącej Warszawy. Model samolotu to makieta wykonana w skali 1:1, w którą tylko wmontowano oryginalne elementy odnalezione w miejscu katastrofy. Jest to jednocześnie jedna z głównych atrakcji muzeum, ceniona, ponieważ nadaje temu miejscu klimat i ładnie wpisuje się w przestrzeń, pomimo że praktycznie każdy zdaje sobie sprawę, że nie może być autentyczna.

W Muzeum Chopina w sali „Żelazowa Wola”, na parterze, można obejrzeć portrety rodziny Chopinów. Jest to sala w pewien sposób otwierająca, ponieważ chociaż

nie ma w tym muzeum wyznaczonego kierunku zwiedzania, to właśnie tu bardzo często kierują swoje pierwsze kroki zwiedzający. Oglądając obrazy, pomimo podpisów, często nie mają świadomości, że jedyny oryginał to portret najmłodszej siostry Fryderyka, Emilii. Pozostałe to reprodukcje dzieł, które zaginęły w czasie drugiej wojny światowej. Nie jest to jednak istotne dla publiczności; ważne jest, że cała sala tworzy spójną i efektowną przestrzeń.

Kolejnym miejscem, które roztacza czar oryginalności jest „Salon paryski”. Ekspozycja wywołuje w widzu wrażenie, jakby meble tam się znajdujące były własnością Chopina. Tak naprawdę tylko dwa fotele z tej kolekcji mogłyby do niego należeć, a i tak jeden to oryginał, a drugi jest kopią obiektu znajdującego się w Bibliotece Polskiej w Paryżu. Poruszając kwestię oryginalności można się tutaj zastanowić nad samą ekspozycją. Tak jak wspominałam, celem jej jest wywołanie wrażenia, jakby to miejsce zostało wyrwane ze swojej epoki i Chopin dopiero co je opuścił, zostawiając je takim jakie zastaje widz. Tak naprawdę wygląd „Salonu paryskiego” to tylko wyobrażenie twórców muzeum, którzy posiadali zbyt mało informacji, żeby wiedzieć, jak naprawdę wyglądało to pomieszczenie – bazowali oni jedynie na dwóch przekazach ikonograficznych.

Jak twierdzi Anna Wieczorkiewicz, poczucie autentyczności oparte jest zarówno na kryteriach skonstruowanych społecznie, jak i indywidualnie oraz emocjonalnie<sup>93</sup>. To zwiedzający uznaje coś za prawdziwe albo nie. Decyduje czy np. oryginalny element wchodzący w skład makiety, wystarczy mu do uznania całego eksponatu za autentyczny, na tej zasadzie uznawana jest np. warszawska Starówka, wpisana w 1980 roku na listę światowego dziedzictwa UNESCO. Najważniejsze w zwiedzaniu opisanych muzeów jest doświadczenie, które to przecież możliwe jest do doznania mimo nieautentycznych eksponatów, a o prawdziwości doznań decyduje już sam widz, co zauważa Maria Gutowska: „Doświadczenie może być uznane za autentyczne jedynie przez osobę doświadczejącą. Boorstin twierdził, że turyści zadowolają się pseudowydarzeniami, pseudoautentycznością. Być może, ale doświadczenie zrodzone z tego „pseudo” jest jak najbardziej prawdziwe. Autentycznie doświadczejają czegoś, co jest pseudoautentycznym, Ale nawet gdy są świadomi pseudoautentyczności, to doświadczenie może być

---

<sup>93</sup> Por. A. Wieczorkiewicz, *Apetyt turysty. O doświadczenia świata w podróży*, Kraków 2008, s. 47-56, cyt. za: M. Gutowska, *Turystyka do mediów sztuki – przypadek muzeum książąt Czartoryskich w Krakowie*, [w]: *Sztuka i podróżowanie. Studia teoretyczne i historyczno-artystyczne*, Kraków 2009.

autentyczne. Mac Cannell twierdzi, że turysta stara się jak najgłębiej zaglądnąć za kulisy i znaleźć coś prawdziwego, Boorstin, że zadowala się on powierzchownością. Ale w obu przypadkach nie wyklucza to autentyczności doświadczenia, które to wydaje się najważniejsze<sup>94</sup>.

Widz przywykł do tego, że muzeum jest łącznie z pojęciem materialnie istniejącego „oryginału”, bądź jego fizycznej kopii, które uznawane za „ślady materialnej pamięci”. W ostatniej ćwierci XX wieku jak zauważa Dorota Folga-Januszewska w raporcie opracowanym w 2008 roku na zlecenie Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego *Muzea w Polsce 1989–2008. Stan, zachodzące zmiany i kierunki rozwoju muzeów w Europie oraz rekomendacje dla muzeów polskich* upowszechniło się pojęcie „dziedzictwa niematerialnego”, które z czasem zostało włączone przez ICOM<sup>95</sup> do obszaru działania muzeów. Te niematerialne ślady działalności człowieka (zapisy ustne, przekazy, opowieści, podania), jako część kultury i wiedzy są istotą tego typu zbiorów, a zarejestrowane są one za pomocą najróżniejszych technik, za sprawą których w latach 90. XX wieku pojawiło się pojęcie „muzeum wirtualnego”. Jednym z pierwszych tego typu muzeów było Wirtualne Muzeum Kanady<sup>96</sup> oraz Wirtualne Muzeum Sztuki Japońskiej<sup>97</sup>, które bardzo szybko za sprawą Internetu udostępniły swoje zbiory.

Rolę przewodnią odegrał amerykański National Institute of Standard and Technology, otwierając witrynę Virtual Museum<sup>98</sup> i ukazując, jakie metody, standardy i sposoby rozpowszechniania mogą mieć zbiory. Baudrillard nazwałby je symulakrami<sup>99</sup>, czyli jak podkreśla autorka raportu – kopiami bez oryginalnych wzorów. „Muzea wirtualne – mimo posługiwania się „metaobiektem”, a właściwie jego cyfrową reprodukcją, a czasem posługując się wytworzonymi dla własnych celów obiektami cyfrowymi – mogą pełnić wszystkie funkcje wymienione w definicji muzeum<sup>100</sup>. Skoro stowarzyszenia i organizacje muzealne uznały „dziedzictwo niematerialne” za obszar kolekcjonowania, także obiekty cyfrowe stały się materiałem kolekcjonerskim, naukowym, edukacyjnym, co więcej – wymagającym konserwacji, opartej jedynie na innych technologiach. Muzea, takie jak np.

---

<sup>94</sup> Zob. tamże, s. 92.

<sup>95</sup> ICOM – The International Council of Museums

<sup>96</sup> Zob. Wirtualne Muzeum Kanady, <[http://www.virtualmuseum.ca/English/index\\_flash.html](http://www.virtualmuseum.ca/English/index_flash.html)>, [dostęp: 11.05.2014].

<sup>97</sup> Zob. Wirtualne Muzeum Sztuki Japońskiej, <<http://web-japan.org/museum/menu.html>>, [dostęp: 11.05.2014].

<sup>98</sup> Zob. National Institute of Standard and Technology, <<http://museum.nist.gov/exhibits/rabinow/index.html>>, [dostęp: 11.05.2014].

<sup>99</sup> Por. J. Baudrillard, *Spisek sztuki*, tłum. S. Królak, Warszawa 2006, za: D. Folga-Januszewska, dz. cyt. s. 48.

<sup>100</sup> D. Folga-Januszewska, dz. cyt., s. 48.

omawiane przez mnie Muzeum Powstania Warszawskiego, które w miejsce „kultu oryginału” stosują metodę wirtualizacji, odnoszą w dzisiejszych czasach frekwencyjny sukces<sup>101</sup>.

### **Muzea wirtualne**

Muzeum Powstania Warszawskiego posiada rozbudowaną stronę internetową, która jest pełna informacji na temat jego ekspozycji, historii oraz aktualnych działań. Zwiedzający może nie tylko zapoznać się z planem muzeum i zawartością kolejnych pomieszczeń, ale dzięki wirtualnemu spacerowi może sala po sali zwiedzić prawie całe muzeum.

Łucja Piekarska-Duraj z Małopolskiego Instytutu Kultury uważa wręcz, że prowadzenie strony internetowej przez muzeum jako instytucję publiczną to jej obowiązek dający możliwość prezentacji części swoich zbiorów szerszej publiczności, która w danym momencie chce zapoznać się z ekspozycją<sup>102</sup>. Ten nowy rodzaj prezentacji zbiorów muzealnych stanowi początek przemian w procesie percepcji rzeczywistości. W obecnych czasach powszechne jest transferowanie obrazów, dźwięków, filmów, cyfrowe ich zapisywanie, a także tworzenie z nich baz danych, czyli zbieranie ich i przechowywanie. Jak podkreśla Dorota Folga-Januszewska stwarza to nieograniczony potencjał wirtualizacji zbiorów, co w kontekście muzeum zmusza nas do zastanowienia się nad kwestią „oryginału”<sup>103</sup> i materialności zbiorów. W latach 90. XX wieku upowszechniło się pojęcie „dziedzictwa materialnego”, które ICOM włączyło do obszaru działania muzeum, co . Doprowadziło do powstania muzeum wirtualnego.

Powszechność dziedzictwa niematerialnego ściśle wiąże się z wprowadzeniem ekranów do muzeów, które umożliwiły ich efektowną prezentację. Muzea wirtualne w większości pełnią funkcje przypisane tradycyjnemu muzeum, a dzięki temu, że organizacje muzealne i stowarzyszenia uznały „dziedzictwo niematerialne” za obszar kolekcjonowania, tym samym obiekty cyfrowe stały się materiałem kolekcjonerskim<sup>104</sup>. Materiałem dość przewrotnym, ponieważ przez to, że kolekcjonuje się nie przedmioty lecz pewne dane możliwe staje się „nieograniczone kolekcjonowanie”, co w pewien sposób narusza granice muzeum.

---

<sup>101</sup> Por. tamże, s. 48.

<sup>102</sup> Por. Ł. Piekarska-Duraj, *Strona internetowa czyli narzędziownik*, Muzeoblog.org, <<http://muzeoblog.org/2011/02/24/strona-internetowa-czyli-narzedziownik/>>,[dostęp: 11.05.2014].

<sup>103</sup> Por. D. Folga-Januszewska, dz. cyt., s. 48.

<sup>104</sup> Por. tamże, dz. cyt. s. 50.

## Nowe formy kolekcji: historia mówiona

Rolą muzeów jest nie tylko eksponowanie, ale i przekazywanie następnym pokoleniom artefaktów w jak najlepszym stanie. Dlatego pomimo interaktywności instytucje te bardzo dbają o bezpieczeństwo eksponatów, a także starają stale poszerzać swoje kolekcje. Muzeum Powstania Warszawskiego, za przykładem innych muzeów narracyjnych, w 2004 roku utworzyło Archiwum Historii Mówionej, którego celem jest utrwalanie relacji żołnierzy Armii Krajowej. W tym momencie muzeum jeszcze ma możliwość zbierania wywiadów, jednak ma ono świadomość upływającego czasu, ponieważ powstańcy to osoby sędziwe, często bardzo schorowane. Muzeum na swojej stronie tak to tłumaczy: „Idea Archiwum Historii Mówionej jest jak najwierniejsze przekazywanie relacji świadków powstania, dlatego też prawie w ogóle nie ingerujemy w zapisy wspomnień: nie przedstawiamy obiektywnej narracji historycznej, lecz subiektywne relacje uczestników wydarzeń 1944 roku. W takiej właśnie formie zostały one nagrane i tylko tak mogą stanowić integralny materiał archiwalny”<sup>105</sup>.

W archiwum znajduje się już 2700 wywiadów, które publikowane są na stronie internetowej muzeum lub można zapoznać się z nimi w czytelni tej instytucji. Część z nich umieszczona jest także na ekspozycji, dzięki czemu zwiedzający poznaje perspektywę zwykłego człowieka. To włączenie historii mówionej w ekspozycje jest charakterystyczne dla wielu muzeów narracyjnych, tak jest np. w Muzeum Holokaustu w Waszyngtonie, Yad Vashem w Jerozolimie, czy w Fabryce Oskara Schindlera w Krakowie, w tych miejscach jest to jedna z głównych strategii konstruowania doświadczenia muzealnego, która sprawia, że historia może być pokazana „oczami informatora”<sup>106</sup>.

Alessandro Portelli twierdzi, że historia mówiona jako gatunek, znajduje się pomiędzy dokumentem, a performance oraz pomiędzy historią życia, a świadectwem<sup>107</sup>. Powstańcy opowiadają historie swojego życia, często mówią o bardzo bolesnych dla siebie sprawach, do tego każda osoba opowiada w charakterystyczny dla siebie sposób, posiłkuje się znanymi sobie formami językowymi (anegdota, banalne czy zdroworoządkowe stwierdzenia itp.)<sup>108</sup>. Z drugiej jednak strony należy pamiętać o tym,

---

<sup>105</sup> Por. Strona internetowa Muzeum Powstania Warszawskiego, <[http://www.1944.pl/historia/archiwum\\_historii\\_mowionej/](http://www.1944.pl/historia/archiwum_historii_mowionej/)>, [dostęp: 11.05.2014].

<sup>106</sup> Por. A. Ziębińska-Witek, dz. cyt., s. 248.

<sup>107</sup> Por. A. Portelli, *The Battle of Valle Giulia. Oral History and the Art. of Dialogue*, The University of Wisconsin Press, 1997, s. 3, cyt. za A. Ziębińska-Witek, s. 248.

<sup>108</sup> Por. tamże, dz. cyt., s. 248.

że wielu z powstańców opowiadało te historie już wiele razy i często mają już wypracowany sposób snucia tych opowieści. Wiedzą, czego słuchacz oczekuje, jak formułować zdania, żeby przykuć uwagę, dlatego jest to rodzaj performance. W Muzeum Powstania Warszawskim w różny sposób prezentuje się relacje świadków. Na samym początku ekspozycji znajduje się wypowiedź Jana Nowaka Jeziorańskiego - człowieka, którego sylwetka jednoznacznie kojarzy się z dokonaniem drugiej wojny światowej. Ten element Muzeum jednoznacznie pokazuje myśl przewodnią i atmosferę, jaka będzie towarzyszyła zwiedzającym przez cały czas spędzony w muzeum, dlatego pokazany jest na dużym ekranie na samym początku zwiedzania. Poprzez zastosowanie mocnej postaci bohatera, muzeum chce przekazać przyświecającą mu ideę, mamy tu do czynienia z analizą rekonstrukcyjną (*reconstructive cross-analysis*)<sup>109</sup>, ponieważ wypowiedź autora służy do konstruowania pewnej myśli przewodniej, wzorca. Warto zwrócić tutaj uwagę, że jest to jedno z nielicznych miejsc pozbawionych dodatkowych, licznych elementów rozprasających zwiedzającego.

Kolejne relacje świadków powstania pokazane są już w inny sposób np. poprzez telefony z epoki, które pozwalają na bardzo intymny kontakt z narratorem – zwiedzająca ma wrażenie autentycznej rozmowy z osobą opowiadającą, ponieważ ma możliwość zadawania pytań i kierowania rozmową poprzez przyciski z przypisanymi im pytaniami. Jak zauważa Anna Ziębińska-Witek, historia mówiona jest trudna w interpretacji, ponieważ nie jest to tylko przesunięcie z trzeciej do pierwszej osoby, ale zmiana całej narracji. Jest tutaj dużo większe zaangażowanie narratora „wewnętrznego” niż zewnętrznego i wszechwiedzącego, do którego zwiedzający przywykł w przestrzeni muzealnej<sup>110</sup>.

---

<sup>109</sup> Por. Paul Thompson, *The Voice of the Past. Oral History*, Oxford University Press, 2000, s. 268, cyt. za: A. Ziębińska-Witek, s.251.

<sup>110</sup> Por. tamże, s. 251.

## Zakończenie

Muzeum jest współczesnym medium, które nie tylko korzysta z różnych środków technicznych, ale także wyróżnia się odrębną technologią komunikowania się ze społecznością. Jest to technologia będąca kombinacją narzędzi (np. eksponatów), umiejętności, wiedzy i metod pracy z widzem. Takie muzeum, to przestrzeń poznania intuicyjno-oglądowego, w odróżnieniu od poznania dyskursywnego (pojęciowego), które było właściwe podejściu informacyjnemu<sup>111</sup>. Wprowadzenie ekranu zrewolucjonizowało współczesne muzeum, poprzez zmianę sposobu prezentacji: z tradycyjnego, chronologicznego, na tematyczny i emocjonalny.

Odwiedzając Muzeum Fryderyka Chopina oraz Muzeum Powstania Warszawskiego, mam wrażenie, że zastosowanie ekranów wpłynęło na odbiór gabloty przez zwiedzających. Widać to choćby po tym, że podchodzą do nich bardzo blisko, dotykają szklanych tafli. Nie kontemplują już ich z odległości, co uczyniło muzeum przestrzenią bardziej przyjazną: personel stał się niezauważalny, zniknęły „panie pilnujące”, ponieważ okazały się niepotrzebne – z jednej strony dlatego, że widz ma świadomość ciągłej kontroli, a z drugiej przez to, że dzięki temu, że ma on możliwość dotykania tak wielu rzeczy, nie odczuwa już tak silnej potrzeby dotknięcia tego, co zakazane.

Zafascynowanie ekranami świadczy o pewnym przesunięciu, jakie się dokonało: od rzeczywistości ku iluzji. Nie zmienia to faktu, że gablota już na stałe wpisała się w przestrzeń muzealną. Choć wprowadzenie ekranu znacznie zminimalizowało jej rolę i przyciągnęło uwagę zwiedzających do multimedialnego obiektu, to jednak ekran nie wyparł gabloty oraz najprawdopodobniej nigdy tego nie zrobi, ponieważ gablota jest koniecznym elementem w przestrzeni muzealnej – jest rodzajem namacalnego potwierdzenia treści, które prezentuje ekran – świadczy o autentyczności miejsca. Już sama definicja muzeum zapewniła gablocie miejsce w tej instytucji. Międzynarodowa Rada Muzeów (ICOM) sformułowała ją następująco: „muzeum jest instytucją trwałą, nie obliczoną na zysk, pozostającą w służbie społeczeństwa i jego rozwoju, otwartą dla publiczności, mającą za zadanie gromadzenie, konserwowanie, badanie, rozpowszechnianie i wystawianie materialnych świadectw dotyczących człowieka i jego

---

<sup>111</sup> Por.: P. Idziak, *Konkurencyjność muzeów w gospodarce doznań i kreatywności*, [w:] *Kultura i turystyka. Wspólnie zyskać!*, red. A. Stasiak, Łódź 2009, s. 224.



otoczenia, a to dla studiowania, edukacji i przyjemności”<sup>112</sup>. Z pewnością dopóki nie zostanie odkryta lepsza metoda ochrony eksponatów (czyli materialnych świadectw człowieka) niż gablota, będzie na nią miejsce w każdym europejskim muzeum.

Kryzys muzeów wynikał z zarzucanej im nudy, braku dynamiki, niechęci do stosowania nowoczesnej technologii. Współczesne muzea stają się nowoczesnymi instytucjami, które zmieniają się wraz z otaczającym je światem. Jak podkreśla Werner Schmalenbach, autor artykułu *Museum – quo vadis*, muzea powinny uczestniczyć w życiu w takim stopniu, w jakim jest to konieczne i potrzebne oraz zachowały wszystko to, co jest dla instytucji muzeum nieodzowne<sup>113</sup>. Współczesny zwiedzający szuka w muzeum przede wszystkim zabawy, uruchomienia wszystkich zmysłów, co więcej w muzeach wypada bywać, jest to aktywność nobilitująca. Jak zauważa Ewa Kostołowska, „niewątpliwie instytucje te chcą swoją »zawartość« podać w jak najbardziej atrakcyjnej i dostępnej formie. Przedtem obwiniano je o skostnienie, nienadążanie za zmianami, teraz zarzuca im się zbytnią gorliwość w dostosowaniu do szybko przeobrażającej się rzeczywistości”<sup>114</sup>.

Kolejną kwestią, którą wyróżnia współczesne muzeum narracyjne jest ilość informacji, jaka jest możliwa do zdobycia w tej przestrzeni. Kiedyś przekaz tworzył głównie eksponat, któremu towarzyszyła krótka informacja w postaci tabliczki. Dzisiaj za pomocą dotykowych ekranów można zgłębić ogromną ilość materiału np. w Muzeum Fryderyka Chopina jest prawie sześćdziesiąt sześć godzin treści. Jedne informacje odsyłają do innych – są linkami do następnych informacji, na ekranie można przeczytać tekst albo obejrzeć film, często jest też tak, że treści te łączą się ze sobą w jednym momencie.

Poprzez wprowadzenie multimediiów do muzeów, widz zyskał możliwość selekcji treści. Kiedyś najczęściej trasy muzealne były tak tworzone, że z jednej sali wchodziło do drugiej i zwiedzający zmuszany był do przejścia całej ekspozycji, dzisiaj rzadziej stosuje się ten schemat.

W obu muzeach narracyjnych na widza czeka ogromna ilość informacji, ten nadmiar materiałów, wynika z tego, że muzea obecnie nie mają ściśle określonego odbiorcy. Celowo twórcy nie szukają grupy docelowej, ponieważ chcą prezentować

---

<sup>112</sup> Z. Żygulski, dz.cyt., s. 12

<sup>113</sup> E. Kostołowska, t. *Muzea w poszukiwaniu atrakcji*, [w:] *Kultura przyjemności. Rozważania kulturoznawcze*, red. J. Grad, H. Mamzer, Poznań 2005., s. 147.

<sup>114</sup> Tamże, s. 147.

materiał na różnych poziomach kompetencji, co wielokrotnie podkreślała m.in. Alicja Knast.

Muzeum stało się miejscem łączących zainteresowania tych, którzy cenią tradycję oraz tych, którzy uwielbiają nowinki i idą z duchem czasu. Można śmiało powiedzieć, że staje się pomostem pomiędzy przeszłością i ukierunkowaną na przyszłość teraźniejszością.

## Bibliografia

- Clifford James, *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, przeł. Ewa Dżurak, Joanna Iracka, Ewa Klekot, Maciej Krupa, Sławomir Sikora i Monika Sznajderman, Warszawa 2000.
- Dobrowolski Tadeusz, *Zagadnienia muzealnictwa*, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury”, 1946, nr 3-4.
- Gluziński Wojciech, *U podstaw muzeologii*, Warszawa 1980.
- Gołaszewska Maria, *Estetyka pięciu zmysłów*, Warszawa–Kraków 1997.
- Gutowska Maria, *Turystyka do mediów sztuki – przypadek muzeum ksiąg Czartoryskich w Krakowie*, [w:] *Sztuka i podróżowanie. Studia teoretyczne i historyczno-artystyczne*, Kraków 2009.
- Guzek Łukasz, *Sztuka instalacji. Zagadnienia związku przestrzeni i obecności w sztuce współczesnej*, Warszawa 2007.
- Gwóźdź Andrzej, *Kultury ekranów*, [w:] *Wiek ekranów. Przestrzenie kultury widzenia*, red. Andrzej Gwóźdź, Piotr Zawojski, Kraków 2002.
- Idziak Piotr, *Konkurencyjność muzeów w gospodarce doznań i kreatywności*, [w:] *Kultura i turystyka . Wspólnie zyskać!*, red. Andrzej Stasiak, Łódź 2009.
- Jagodzińska Katarzyna, *Dwie dekady muzeów (1989 - 2009). Siedziby instytucji sztuki współczesnej w Polsce na tle muzealnego boomu w Europie Środkowej*, „Kultura Współczesna” 2009, nr 4 (62).
- Kostołowska Ewa, *Muzea w poszukiwaniu atrakcji*, s. 147, [w:] *Kultura przyjemności. Rozważania kulturoznawcze*, red. Jerzy Grad, Hanna Mamzer, Poznań 2005.
- Kurz Iwona, *Przepisywanie pamięci: przypadek Muzeum Powstania Warszawskiego*, „Kultura Współczesna” 2007 nr 3(53).
- Levinson Paul, *Miękkie ostrze. Naturalna historia i przyszłość rewolucji informacyjnej*, przeł. H. Jankowska, Warszawa 1999.
- Majewski Jerzy S., *Spacerownik. Warszawa śladami Chopina*, Warszawa 2010.
- Manovich Lev, *Ku archeologii ekranu komputerowego*, przeł. A. Piskorz, [w:] *Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów*, red. Andrzej Gwóźdź, Kraków 2001.
- Mordyński Krzysztof, *Muzeum, gość i przestrzeń. Potrzeby muzealnych gości a funkcje i sposoby kształtowania pozaekspozycyjnej przestrzeni muzealnej*, „Muzealnictwo” 2012, nr 53.

- *Muzeum Chopina = Chopin Museum. Muzeum Chopina w Warszawie. Nowa ekspozycja stała od konkursu do otwarcia*, red. Maciej Janicki, tł. ang. Jolanta T. Wolska, Warszawa 2011.
- Pomian Krzysztof, *Muzeum: kryteria sukcesu*, „Muzealnictwo”, 2009, nr 50.
- Pomian Krzysztof, *Zbieracze i osobliwości. Paryż – Wenecja. XVI-XVIII wiek*. przeł. Andrzej Pieńkos, Gdańsk 2012.
- Popczyk Maria, *Muzeum sztuki. Antologia*, Kraków 2005.
- Poprzęcka Maria, *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa*, Gdańsk 2008.
- *Rok Chopinowski 2010. Impresje – świadectwa – ludzie*, red. Anna Iwanicka-Nijakowska, Aleksandra Klauzińska, Warszawa 2011.
- Stasiak Andrzej, *Muzea wobec wyzwań współczesnej turystyki*, [w:] *Rola muzeów w turystyce i krajoznawstwie*, red. Andrzej Toczewski, Zielona Góra 2006.
- Tuchowski Andrzej, *Chopin w kręgu idei narodowej*, [w:] *Chopin w kulturze polskiej*, red. Maciej Gołąb, Wrocław 2009.
- Ukielski Piotr, Mazur Karol, *Muzeum Powstania Warszawskiego jako nowoczesna placówka edukacyjna*, [w:] *Kultura i turystyka – razem czy oddzielnie?*, red. Andrzej Stasiak, Łódź 2007.
- Unger Piotr, *Muzea w nauczaniu historii*, Warszawa 1988.
- Wiśniewska Maria, *Muzeum Powstania Warszawskiego otwarte*, „Muzealnictwo”, 2004, nr.45.
- Ziębińska-Witek Anna, *Historia w muzeach. Studium ekspozycji Holokaustu*, Lublin 2011.
- Żygulski Zdzisław, *Muzea na świecie. Wstęp do muzealnictwa*, Warszawa 1982.

#### **Artykuły prasowe i źródła internetowe:**

- Folga-Januszewska Dorota: *Muzea w Polsce 1989-2008. Stan, zachodzące zmiany i kierunki rozwoju muzeów w Europie oraz rekomendacje dla muzeów polskich*, Warszawa 2008, dokument elektroniczny, dostęp: serwis internetowy Kongresu Kultury Polskiej 2009, <[http://www.kongreskultury.pl/title\\_Raport\\_o\\_muzeach,pid,137.html](http://www.kongreskultury.pl/title_Raport_o_muzeach,pid,137.html)>, [dostęp: 15.03.2014r.].
- Komarnicki Krzysztof, *Muzeum dla wszystkich*, „Magazyn Chopin 1810-2010” 2010 nr 1.
- Łobodziński Filip, *Fryderyk węża fiołki*, rozmowa Filipa Łobodzińskiego, „Newsweek Polska” 2010 nr 14

- Majewski Piotr, *Muzeum jako instytucja komunikacji społecznej*, praca przygotowana w 2001 r., nieopublikowana praca, dokument elektroniczny, serwis internetowy NIMOZ, <[www.nimoz.pl/pobierz/366.htm](http://www.nimoz.pl/pobierz/366.htm)>, [dostęp 19.07.2012].
- Michalski Cezary, *Opinie. Michalski: Żeby Powstanie nie poszło na marne*, dostęp: serwis internetowy Krytyki Politycznej, <<http://www.krytykapolityczna.pl/Opinie/MichalskiZebyPowstanieNiePoszloNaMarne/menuid-197.html>>, [dostęp: 02.04.2014].
- Muzeum Powstania Warszawskiego, serwis Muzeum Powstania Warszawskiego, <[www.1944.pl](http://www.1944.pl)>, [dostęp: 02.04.2014].
- Sloterdijk Peter, *O trudnym dojrzewaniu do szczęścia*, „Dziennik” 2007, nr 189.
- Wacięga Sebastian, *Freeman Tilden i jego reguły interpretacji dziedzictwa*, dostęp: serwis internetowy Muzeoblog, <<http://muzeoblog.org/2011/02/24/strona-internetowa-czyli-narzedziownik/>>, [dostęp: 11.05.2014].
- Woźniak Olga, *Dotknęła nas rewolucja*, „Polityka” 2012 nr 8.