

Anna Ziębińska-Witek

<https://orcid.org/0000-0003-2682-748X>

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

Historyczna ekspozycja muzealna a historiografia – zarys problematyki

Historiografia jest jedną z najbardziej wyczulonych na prawdę domen kultury i nauki. Fizyka, literatura czy polityka zdają się nie przejmować prawdą tak, jak historia. [...] [H]istoria powołuje się na nią, jak na zasadniczy cel i zasadniczą wartość, jaką osiąga. Powiedzenie, że sztuka nie oferuje prawdy czy też celem polityki nie jest prawda, nie musi zasadniczo dyskwalifikować jej sensu. Natomiast orzeczenie takie w stosunku do historii byłoby dyskwalifikujące¹.

Wojciech Wrzosek

Zarys treści: Artykuł analizuje historyczne ekspozycje muzealne w kontekście ich naukowości i podobieństwa do profesjonalnych narracji historycznych. Autorka odrzuca tezę, że wystawy muzealne stanowią prostą popularyzację wiedzy akademickiej i proponuje spojrzenie na ekspozycje jak na twory kulturowe oferujące inne niż historiografia pisana strategie poznania historycznego. W artykule poddane są analizie konkretne przykłady zarówno tradycyjnych muzeów obiektowych, jak i nowych ekspozycji narracyjnych. Tekst nie rozstrzyga ostatecznie kwestii naukowości wystaw, ale stawia pytania, które warto zgłębić, szczególnie w sytuacji wzrastającej liczby muzeów historycznych oraz ich popularności.

The content outline: The article analyses the historical museum exhibitions in the context of their scientific nature and similarities to the professional historical narrative. The author rejects the thesis that the museum exhibitions are basic popularisations of the academic knowledge and suggests to look at the exhibitions as cultural creations which offer strategies of historical cognition other than written historiography. The article analyses specific examples of the traditional object-oriented museums as well as the new narrative exhibitions. In the end, the text does not settle the issue of the scientific nature of the exhibitions, but poses questions which are worth exploring, especially in the situation of the increasing number and popularity of historical museums.

Słowa kluczowe: ekspozycja muzealna, historiografia, prawda historyczna

Keywords: museum exhibition, historiography, historical truth

¹ W. Wrzosek, *O myśleniu historycznym*, Bydgoszcz 2009, s. 113.

Muzealny boom, który obserwujemy w Polsce w ostatnim ćwierćwieczu, dotyczy głównie muzeów historycznych. W okresie tym powstało wiele nowoczesnych instytucji muzealnych poświęconych przeszłości, do najważniejszych należą: Polin. Muzeum Historii Żydów Polskich (2013), Brama Poznania (2014), Europejskie Centrum Solidarności w Gdańsku (2014), Muzeum II Wojny Światowej w Gdańsku (2017), Muzeum Pamięci Sybiru w Białymstoku (2021), w końcowej fazie realizacji znajduje się wystawa w Muzeum Historii Polski w Warszawie. Sytuacja ta skłania do zadania pytania o to, na ile nowo powstające muzea mogą spełniać funkcję naukowej historiografii. To, czym w istocie jest muzealna wystawa oraz jak medium to sytuuje się wobec nauki rozpatrywano w polskiej literaturze przedmiotu w latach 70. i 80. XX w. na gruncie scjentyzmu. W niniejszym tekście odwołam się skrótowo do tych badań². Artykuł nie ma na celu ostatecznego rozstrzygnięcia kwestii naukowości wystaw, stanowi zarys problemu i wstęp do szerszej dyskusji.

Porównanie narracji muzealnej do historiografii naukowej jest możliwe tylko z pewnymi zastrzeżeniami. Ekspozycje muzealne nie są dobrym narzędziem do prowadzenia wielowymiarowej analizy skomplikowanych problemów historycznych. Jak pisze Wojciech Gluziński (z perspektywy scjentyistycznej), porządek nauki to porządek poznania dyskursywnego i pojęciowego, a muzeum odpowiada całkowicie innemu porządkowi, który nazwał intuicyjnym. Mamy tu do czynienia z dwoma odmiennymi rodzajami poznania: poznanie dyskursywne wychodzi poza jakości dane zmysłowo daleko w sferę pojęć abstrakcyjnych, rozwija się stopniowo na drodze dyskursywnej, porządek intuicyjny zaś jest związany z oglądem rzeczy, ujmując rzeczywistość bezpośrednio w jednym akcie zmysłowo-intelektualnym, w całość pełni jej jakościowej różnorodności, a gdy ją przekracza, to w sferę emocji i wartości. Poznanie dyskursywne kieruje się, według Gluzińskiego, zasadami logiki i realizuje się w złożonych procesach rozumowania, poznanie intuicyjne realizuje się jakby samorzutnie i zgodnie z jakościową strukturą zjawisk rzeczywistości. Rezultatem pierwszego jest pojęciowy model rzeczywistości, reprezentowany przez system wiedzy naukowej, drugiego zaś naoczność egzystencji rzeczy i ich jakości, ujętych w stosunku emocjonalnym i wartościującym³.

Zgodnie z powyższymi poglądami ekspozycje muzealne z samej swej natury nie nadawałyby się do jakichkolwiek naukowych interpretacji czy analizy pojęć abstrakcyjnych. Oczywiście naukę należałoby tu rozumieć zgodnie z definicją, którą kieruje się Gluziński, czyli uznać, że polega na rozwiązywaniu zagadnień, a nie na gromadzeniu informacji, choćby ciekawych i pożytecznych. Celem nauki jest przede wszystkim opisywanie faktów oraz tworzenie teorii wyjaśniających, a „charakter naukowy [...] nadaje tezom nie ich trafność, lecz świadome uzasadnienie

² Szerzej pisałam o tym w: *Historia w muzeach. Studium ekspozycji Holokaustu*, Lublin 2011, s. 53–80.

³ W. Gluziński, *U podstaw muzeologii*, Warszawa 1980 s. 282–284.

ich wartości epistemologicznej, które zgodne jest z regułami wyraźnie podanymi i metodologicznie uzasadnionymi⁴. Ostatecznie Wojciech Gluziński konkluduje, że z perspektywy tak rozumianej nauki muzeum pełni funkcję służebną wobec odpowiednich dyscyplin naukowych. W jego przekonaniu jednak podobny sposób myślenia oparty na scjentyzmie deprecjonuje muzeum, które powinno być rozpatrywane z perspektywy muzealnej, nie scjentystycznej⁵. Służebną funkcję akcentował również Jerzy Świecimski, dla którego wystawa muzealna to utwór kulturowy, o specyficznej funkcji i specyficznej budowie dany odbiorcy do rozumienia i przeżycia estetycznego stojący w służbie nauki, sztuki lub (stosunkowo rzadziej) określonej ideologii⁶.

Wobec obecnej liczby i popularności muzeów oraz ich rosnącej działalności naukowo-badawczej należy zadać pytanie, na ile współczesne muzeum jest miejscem „produkcji” wiedzy. W polskim porządku prawnym muzea zaliczane są do instytucji kultury, tylko nieliczne mają status instytucji naukowych i poddawane są parametryzacji jako ośrodki muzealno-badawcze, jednak, jak pisze Tomasz de Rosset:

nie podlega [...] dyskusji, że najistotniejsze aspekty pracy muzealnej muszą opierać się na solidnej bazie naukowej, bo tylko na takiej podstawie można skonstruować istotny i inteligentny komunikat w zakresie materialnym i problemowym muzeum oraz jego dyskursu, jego relacji z widzem, w tym swego rodzaju dyskusji z widzem⁷.

Czy jednak wystawa, szczególnie historyczna, jest lub może być wydarzeniem naukowym? Ścierają się tutaj dwie koncepcje wyrażone w dyskusji nad naukowością wystaw, która miała miejsce w 2021 r. na konferencji poświęconej naukowości muzeów. Dorota Seweryn-Puchalska uznaje, że ekspozycja

budowana na solidnym teoretycznym materiale i fakcie stanowi efekt naukowej tezy, a nie indywidualnych wizji. Wystawy pozwalają obiekt odkryć w nowym kontekście lub wydobyć z niebytu, tym samym rzucić nowe światło, a czasem podważyć dotychczasowe badania. Wystawa [...] może zatem z dyskursu naukowego wynikać lub do niego prowadzić. Nie jest oczywiście naukowym narzędziem, ale wyjściem poza pole teoretyczne⁸.

Dorota Jędruch prezentuje odmienny pogląd, twierdząc, że organizowanie wystawy to:

⁴ S. Kamiński, *Pojęcie nauki i klasyfikacja nauk*, Lublin 1970, s. 168.

⁵ W. Gluziński, dz. cyt., s. 328.

⁶ J. Świecimski, *Wystawy muzealne*, t. 1: *Studium z estetyki wystaw*, Kraków 1992, s. 55.

⁷ T. de Rosset, *Muzeum jako miejsce nauki*, w: *O naukowości muzeów*, red. A. Pindera, N. Słaboń, A. Saciuk-Gąsowska, Łódź 2022, s. 32–33.

⁸ D. Seweryn-Puchalska, głos w dyskusji „Wystawa jako narzędzie uprawiania nauki”, w: *O naukowości muzeów...*, s. 120.

działanie z zakresu popularyzacji nauki, nie zaś narzędzie naukowe. To znaczy ekspozycja może być podsumowaniem jakiegoś cyklu badań, może być też prezentacją ich kolejnych etapów. Oczywiście katalog jest jakimś naukowym świadectwem, jednak teksty w katalogach wystaw bardzo rzadko mają charakter metatekstowy⁹.

W mojej opinii błędne jest odgórne założenie, że na każdej ekspozycji muzealnej mamy do czynienia tylko z gotowym do przyswojenia zbiorem odpowiednio wyselekcjonowanych i przedstawionych faktów z przeszłości, co ma na celu jedynie popularyzację wiedzy. Wystawa historyczna to również forma praktyki społecznej, zawierająca w sobie, oprócz wiedzy z zakresu historii, bogate elementy kultury wizualnej i materialnej oraz wielopoziomowe relacje wiedzy-władzy i władzy-ideologii, które osadza w formach będących rezultatem zmiennych strategii wystawienniczych. Muzea historyczne jednocześnie reprezentują pewne zagadnienia i procesy historyczne oraz mediują i regulują ich rozumienie i znaczenie. Ekspozycja stanowi formę narracji historycznej zgodnie z definicją Jerzego Topolskiego, który za taką uważa „wszelki (głównie wszakże pisany) efekt pracy historyka przeznaczony do zakomunikowania osobom trzecim”¹⁰. Prezentacja wyników badań nie musi koniecznie przybierać formy opowieści, mogą to być tabele, diagramy, mapy czy wykresy¹¹. Zatem wystawy zawierające choćby tylko obiekty i podpisy są prezentacją wyników badań historycznych i spełniają wymogi narracji historycznej.

Już w latach 80. XX w. Piotr Unger ujmował to w następujący sposób:

Zasadniczym środkiem przekazu stosowanym przez wszelkie muzea jest eksponat – zabytek lub dokument związany z konkretną działalnością człowieka w przeszłości. Rolę informacyjną odgrywają jednak nie pojedyncze przedmioty znajdujące się w salach muzealnych, lecz odpowiednio ich zespoły utworzone według określonej zasady i zgodnie z założoną z góry myślą przewodnią, czyli ekspozycja muzealna. Na tę ekspozycję składają się nie tylko same eksponaty usystematyzowane w zespoły, ale również wystrój architektoniczno-plastyczny oraz wiele materiałów pomocniczych, takich jak mapy, plany, wykresy, teksty objaśniające itp. Dzięki tym wszystkim elementom ekspozycja staje się pewną formą narracji historycznej¹².

Badacz twierdzi, że wystawa historyczna w takiej formie musi być zgodna z najnowszymi ustaleniami historii jako nauki (odzwierciedlać konkretne fakty i zjawiska historyczne oraz podstawowe założenia metodologiczne historii). Efektem realizacji podobnego założenia jest odpowiednia konstrukcja scenariusza oraz pogrupowanie i rozmieszczenie eksponatów w taki sposób, by tworzyły zwartą i przejrzystą całość, w której poszczególne prezentowane zjawiska pozostają

⁹ D. Jedruch, głos w dyskusji „Wystawa jako narzędzie uprawiania nauki”, w: tamże, s. 121–122.

¹⁰ W. Gluziński, dz. cyt., s. 278.

¹¹ G. Zalejko, *Narracja historyczna jako struktura ponadzdaniowa*, w: *Metodologiczne problemy narracji historycznej*, red. J. Pomorski, Lublin 1990, s. 105.

¹² P. Unger, *Muzea w nauczaniu historii*, Warszawa 1988, s. 17.

w związkach przyczynowo-skutkowych i czasowo-przestrzennych, oraz w której tematy drugoplanowe, podrzędne wypływają z zasadniczego tematu ekspozycji¹³. Na naukowość ekspozycji kładł duży nacisk Jerzy Remer, pisząc:

Każda ekspozycja muzealna jest wynikiem celowego postępowania i metody naukowej, oraz w niemalym stopniu tworem plastycznym. Proces naukowy w zakresie realizacji muzealnej, przebiegający poprzez koncepcję do scenariusza – jest procesem złożonym. Począwszy od opracowania inwentaryzacyjno-dokumentacyjnego poszczególnych przedmiotów muzealnych, poprzez sprawdzanie ich, czy ich zespołów pod względem historyczno-zabytkowym lub historyczno-kulturalnych warunków, aż do układania tychże obiektów według powyższych założeń w pewne całości, uwzględniające w tej kompozycji zespół czynników obrazowo-plastycznych – ekspozycja składa się z wielu nawarstwień o charakterze faktograficznym, ideologiczno-interpretacyjnym i kompozycyjno-artystycznym. Uporządkowane zespoły faktów (tj. obiektów muzealnych), przekazywanych odbiorcom przede wszystkim drogą wizualną, powinny zawierać logiczno-plastyczną konstrukcję utworu naukowego, zbliżającego do prawdy naukowej, do prawdziwego odbioru rzeczywistości, zawartej w syntetycznym dziele naukowym¹⁴.

Wystawa jest zatem narracją historyczną, ale należy do wizualnego, a nie werbalnego wymiaru kultury, a zasady jej działania są inne niż utworu pisanego. Słowa mogą dostarczyć wiele skoncentrowanych informacji, generalizować i mówić o abstrakcjach, interpretować i uzasadniać swoje interpretacje, podawać w wątpliwość i przekonywać do swych racji, obraz z kolei pozwala w ułamku sekundy przekazać informacje o wyglądzie domu mieszkalnego, ubioru szlachcica czy zbroi królewskiej. Narracja muzealna używa ponadto do komunikacji obiektów materialnych, które nie są aż tak sugestywne jak np. obrazy filmowe. Jak zauważa Magdalena Jaworska, język przedmiotów nie ma sprecyzowanego kodu, a jego metonimiczny charakter stwarza trudności zarówno nadawcom, jak i odbiorcom komunikatu¹⁵. Intencje kuratorów nie są łatwe do odczytania przez publiczność, która nie jest merytorycznie przygotowana do interpretacji obiektów.

W swej konstrukcji wystawy historyczne wykazują podobieństwa do narracji pisanych. Autorzy tekstów zwykle organizują narrację zgodnie z porządkiem chronologicznym historii politycznej lub militarnej. Historia w muzeach skłania się do tej samej linii interpretacji z poszerzeniem o artefakty z zakresu badań społecznych, ekonomicznych i kulturowych. Może to być również ewolucja zasad demokratycznych, postępu technologicznego czy też stałego wzrostu poziomu życia. I w jednym, i drugim przypadku rodzi to sugestię, że historia jest postępową, rozwija się od form prostszych do bardziej doskonałych. Kolejna sprawa to nieunikniony w takiej czy innej formie tzw. kulturowy nacjonalizm i szczególnie

¹³ P. Unger, dz. cyt., s. 18.

¹⁴ J. Remer, *Ekspozycja muzealna jako wykładnia treści*, w: tenże, *Studia z muzealnictwa i konserwatorstwa (wybór prac)*, t. 1: *Studia z muzealnictwa*, Warszawa 1976 (Biblioteka Muzealnictwa i Ochrony Zabytków, seria B, 41), s. 67.

¹⁵ M. Jaworska, *Wystawa naukowa jako środek przekazu*, „Muzealnictwo” 1996, nr 38, s. 33.

pojmowany patriotyzm. Teksty i ekspozycje przedstawiające inny punkt widzenia są postrzegane jako działania sprzeczne z interesem narodowym. Historia w gablocie czy tekście często bywa także nostalgiczna, co objawia się tęsknotą za „złotym wiekiem”, który w rzeczywistości nigdy nie istniał¹⁶.

Kolejne podobieństwa to jednomyślność historii, dążenie do homogenizacji zamiast poszukiwania w przeszłości różnic, co powoduje, że w tekstach i ekspozycjach widać skłonność do generalizacji, abstrakcji i uproszczeń. Nie eksponuje się konfliktów i złożonych sporów, zamiast tego szuka się pewnych tematów i linii interpretacji, które upraszczają i ujednolicają opowieść. Gaynor Kavanagh zwraca uwagę na to, że zaadaptowanie narracyjnych strategii historiograficznych do ekspozycji muzealnych prowadzi nie tylko do dominacji jednej głównej idei czy tematu, ale również do tego, że ludzie są postrzegani jako „postaci historyczne”, których aktywność ogranicza się do działań interesujących historyka lub kuratora, z pominięciem innych zagadnień¹⁷.

Oczywiście w porównaniu do systematycznej i szczegółowej prezentacji dowodów w formie tekstu ekspozycje muzealne muszą być traktowane jako niekompletne. W przeciwieństwie do linearnej argumentacji, którą buduje się w tekście, muzealna ekspozycja nie może opierać się na mocnym założeniu o tym, co odwiedzający widział lub zrozumiał z ekspozycji zanim zaczął oglądać jej kolejny element. Publiczność nawet wtedy, gdy podąża wyznaczoną trasą zwiedzania rzadko kiedy ogląda wszystkie elementy. Możliwość wyboru (tak dróg, jak i obiektów, które się ogląda i napisów, które się czyta) sprawia, że muzeum jest słabszym narzędziem dla prowadzenia narracji niż np. powieść, film czy program telewizyjny. Dlatego niektóre muzea stosują zabiegi polegające nie tylko na zmuszeniu odwiedzających do wyboru określonej trasy, ale na wzmocnieniu fragmentów narracji przy użyciu różnych technik wystawienniczych.

Podstawową różnicą pomiędzy historiografią akademicką a ekspozycją muzealną jest funkcja, dla której istnieją. Cechą definicyjną historii jako dyscypliny naukowej oraz historiografii jako relacji z badań jest krytyczny dystans wobec przeszłości, a celem poznanie prawdy¹⁸. Dla historii prawdziwa jest wiedza osiągnięta zgodnie z regułami postępowania badawczego uznawanego za poprawne naukowo, co różni ją choćby od pamięci zbiorowej, dla której prawdziwe jest to, co zgodne z aktualnymi odczuciami, sposobem wartościowania i postrzegania otaczającego świata¹⁹. Jerzy Topolski w swoich pracach podkreślał również, że bez względu na zmieniające się formy historiografii jej wyróżnikiem jest dążenie do

¹⁶ T.J. Schlereth, *Collecting Ideas and Artifacts. Common Problems of History Museums and History Texts*, w: *Museum Studies. An Anthology of Context*, red. B.M. Carbonell, Malden–Oxford–Carlton 2004, s. 335–342.

¹⁷ G. Kavanagh, *History Curatorship*, Washington (DC) 1990, s. 63–64.

¹⁸ K. Pomian, *Historia. Nauka wobec pamięci*, Lublin 2006, s. 148–187.

¹⁹ B. Szacka, *Czas przeszły, pamięć, mit*, Warszawa 2006, s. 19, 29.

naukowości „rozumianej jako postępowanie zgodne ze zmiennymi standardami racjonalności naukowej, definiującej jak dążyć do prawdy”²⁰.

Muzeum z kolei operuje w trzech ząbających się i nieostrych sferach: historii, pamięci kulturowej i dziedzictwa. Pamięć kulturowa jest współcześnie definiowana jako pamięć długoterminowa służąca przekazywaniu doświadczeń i wiedzy ponad granicami pokoleń oraz opierająca się na zewnętrznych mediach i instytucjach, które dostarczają informacji²¹. Ma na celu ułatwianie komunikacji w długofalowej perspektywie historycznej i stabilizację tożsamości opartej na tradycji i szeroko zakrojonych doświadczeniach historycznych. Dziedzictwo jest dyskursem i zbiorem praktyk skoncentrowanych na ciągłości, trwałości i materialności jakiejś wspólnoty (najczęściej narodowej) i działa jako rodzaj fizycznego dowodu, materialnego świadectwa jej tożsamości²². Jeśli zatem uznamy dziedzictwo za aktywność, która ustala i symbolizuje społeczną spójność oraz członkostwo w rzeczywistych lub wyobrażonych wspólnotach oraz podtrzymuje ciągłą tożsamość zbiorowości, a historię (*rerum gestarum*) za próbę myślowego uchwycenia procesów dziejowych w całej ich złożoności z wykorzystaniem aparatu naukowego, to musimy uznać, że muzea historyczne ulokowane są raczej w zakresie zainteresowań tej pierwszej, nie drugiej kategorii. W praktyce zadaniem muzealnego dyskursu jest naturalizacja związku pomiędzy tymi trzema dyskursami: historia (zarówno jako *res gestae*, jak i *rerum gestarum*) jest wykorzystywana do budowania spójnej tożsamości wspólnoty, konstruowania podstawowego kanonu wiedzy o przeszłości i poczucia dumy z narodowego dziedzictwa. Muzealizowane fragmenty przeszłej rzeczywistości są więc traktowane jako narzędzie do osiągnięcia konkretnych, współczesnych celów.

Podkreślmy zatem raz jeszcze: przekazywanie prawdy historycznej o przeszłości jest istotne, ale nie jest podstawową rolą wystawy historycznej. Muzealizacja opiera się więc w tym przypadku głównie na selekcji i przypisaniu określonego znaczenia opowieści prezentowanej na wystawie. Historia jako nauka jest wykorzystywana do celów poznawczych, ale opowieść o przeszłości na wystawie ma przede wszystkim funkcję tożsamościową, co wpływa na wybór wydarzeń i procesów historycznych reprezentowanych na ekspozycji. Celem narracji tożsamościowej jest dostarczenie spójnej opowieści, która będzie wspierać kontynuację narodowej tożsamości (identyfikacji z określoną zbiorowością) oraz popularyzację opowieści formacyjnej zgodnej z różnie pojmowaną racją stanu i pozytywnym wizerunkiem narodu²³.

²⁰ M. Solarzka, M. Bugajewski, *Historia historiografii jako historia prawdy. Dwugłos o podstawach teoretycznych historii historiografii Jerzego Topolskiego*, „Historia@Teoria” 1, 2017, nr 3, s. 124.

²¹ A. Assmann, *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2013, s. 55.

²² S. Macdonald, *Undesirable Heritage. Fascist Material Culture and Historical Consciousness in Nuremberg*, „International Journal of Heritage Studies” 12, 2006, nr 1, s. 10–11.

²³ Więcej na ten temat zob. A. Zielińska-Witek, *Muzealizacja komunizmu w Polsce i Europie Środkowo-Wschodniej*, Lublin 2018, s. 106–122.

W społecznych praktykach pamięci i dziedzictwa mamy do czynienia z naruszeniami dyscypliny naukowej na trzy główne sposoby. Po pierwsze, aktualizacja przeszłości, co oznacza „przebieranie” scen i aktorów we współczesne przebrania. Aktualizacja może być zabiegiem nieświadomym, zwykle jest rodzajem wyniesienia lub modernizacji przeszłości. Muzeum udoskonala dziedzictwo, idealizuje je, „patrzy” ze współczesnej perspektywy, tworzy mity. Przykładem podobnego postępowania może być ideologizacja i mitologizacja żołnierzy niepodległościowego podziemia nazwanych „wyklętymi”. Po drugie, podkreślanie i potęgowanie tych aspektów przeszłości, które są odbierane jako godne podziwu. Historia jest również selektywna, ale dziedzictwo „zapomina” dużo więcej i dla innych celów. Mamy tu do czynienia z wiarą, że to, co nie zostało utrwalone (zapisane) lub to, o czym się nie mówi można traktować jako niebyłe. Szczególnie drażliwe tematy związane są z postawami społeczeństwa polskiego wobec komunizmu czy relacjami polsko-żydowskimi w czasie II wojny światowej. Po trzecie, wymazywanie tego, co wydaje się wstydlive i szkodliwe (przez wyśmianie lub odsunięcie w niepamięć), brak krytycznego spojrzenia na własną historię²⁴. Przykładem może być stosunek do materialnego dziedzictwa postkomunistycznego, które stało się częścią niechcianej tożsamości i jako takie jest usuwane z przestrzeni publicznej²⁵. Wszystkie te zjawiska z łatwością znajdziemy na historycznych wystawach muzealnych w Muzeum Żołnierzy Wyklętych w Ostrołęce, Muzeum Ulmów w Markowej czy w muzeach poświęconych epoce komunizmu. Nie oznacza to, że historiografia wolna jest od podobnych błędów, ale podlega ona surowszej ocenie ze strony akademickiego środowiska historyków niż wystawy muzealne.

Przyjmując powyższe zastrzeżenia, możemy się zastanowić, na ile wystawy muzealne wykorzystują swój potencjał do tego, by spełniać funkcję historiografii wizualnej, czyli takiej opowieści²⁶, która łącząc komponenty materialne, wizualne i tekstowe, wykorzystuje formę ekspozycji do konstruowania narracji nie tyle popularyzującej, co prowadzącej refleksję o przeszłości²⁷. Dla potrzeb niniejszego

²⁴ D. Lowenthal, *The Heritage Crusade and the Spoils of History*, New York 1998, s. 148–158.

²⁵ D. Gamboni, *The Destruction of Art. Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*, London 1997; A. Ziębińska-Witek, *Muzealizacja komunizmu...*, s. 229–272.

²⁶ Historia wizualna jako multimedialna subdyscyplina badawcza obejmuje sfery występujące na styku historii i historiografii, fotografii, filmu, sztuk plastycznych, nowych mediów i wszelkiej wizualizacji przeszłości i wiedzy historycznej; zob. definicję: D. Skotarczak, *Historia wizualna*, Poznań 2012, s. 188. Podobne formy refleksji o przeszłości stawiają przed historykami nowe wymagania natury metodologicznej i epistemologicznej, gdyż modelują historyczne światy przedstawione inaczej niż narracje pisane; zob. P. Witek, *Metodologiczne problemy historii wizualnej*, „Res Historica” 2014, nr 37, s. 157–176.

²⁷ Zob. *The Next Thing Now. Designing the 21st Century Museum*, D. Garfield rozmawia z R. Appelbaumem, „Museum News” I/II 1996; J. Weinberg, R. Elieli, *The Holocaust Museum in Washington*, New York 1995, s. 49.

tekstu dzielę ekspozycje historyczne na dwa podstawowe rodzaje: tradycyjne – obiektowe oraz narracyjne, które nazywam fabularnymi.

Tradycyjne (obektowe, eksponatowe) muzeum historyczne zostało ufundowane na fundamencie oświeceniowej wiary w poznawalność świata i możliwość jego odzwierciedlenia na ekspozycji. Podobne placówki swój rozkwit przeżywały w wieku XIX i na początku XX. Długotrwałe procesy historyczne o skomplikowanej genezie, przebiegu i konsekwencjach są w tym wypadku „przekładane” na formę ekspozycji²⁸. Historyczna narracja konstruowana jest zwykle na podstawie materialnych obiektów, a głównym zadaniem muzeum jest tworzenie i rozpowszechnianie autorytatywnej wiedzy ściśle związanej z dyscypliną naukową (w tym wypadku: historią). Muzeum takie działa właściwie jak uniwersalne archiwum, w zamierzeniu encyklopedyczne, dążące do ideału, jakim jest kompletna kolekcja reprezentująca określony problem lub proces historyczny.

Obiekty są postrzegane jako źródła wiedzy, a kuratorom przyświeca idea, że poprzez ich właściwe ustawienie można odsłonić podstawowe struktury procesów historycznych. Artefakty muzealne zdają się wręcz „mówić za siebie”, gdyż uznaje się, że zawierają abstrakcyjne wartości moralne oraz wyrażają ducha ludzi, którzy je stworzyli i ich używali. Głównym założeniem kuratorskim jest teza, że obiekty ułożone w poprawny sposób odzwierciedlą zarówno swoje indywidualne znaczenie, jak i cały zbiór informacji o poszczególnych dyscyplinie (spacer przez galerie muzealne oznacza spacer przez strukturę danej dyscypliny). Analiza, porównanie, wyliczanie i klasyfikacja są tutaj kluczowymi strategiami poznania. Podstawą konstruowania tradycyjnych wystaw muzealnych jest dyskurs obiektywności, fundamentalną zasadą układu graficznego – klarowność i precyzja w ekspozycji danego zagadnienia. Idealne spojrzenie odbiorcy powinno być tożsame ze spojrzeniem kuratora – twórcy wystawy – i tak neutralne jak to tylko możliwe. Odwiedzający zachowują odpowiedni dystans do ekspozycji, muzealne sale są dokładnie zaaranżowane – każda z odpowiednią grupą obiektów umieszczonych we właściwych miejscach, co ma umożliwiać absorpcję jak największej ilości materiału. Idealna przestrzeń eksponatowego muzeum jest zatem obiektywna, racjonalna, możliwa do oceny, zdystansowana i oddzielona od realnego świata. Odwiedzający ma status neutralnego obserwatora, spacerującego w zaplanowany sposób przez uporządkowane galerie i przyswajającego wiedzę wynikającą z właściwie zaaranżowanych w neutralnej przestrzeni obiektów²⁹.

Tradycyjne muzea historyczne wciąż dobrze funkcjonują, powstają również nowe placówki eksponatowe, a sprzyja im wyraźnie zaznaczający się od początku

²⁸ J. Świecimski, dz. cyt., t. 1, s. 55.

²⁹ E. Hooper-Greenhill, *Museums and the Interpretation of Visual Culture*, London–New York 2000, s. 126–131.

XXI w. w antropologii i naukach pokrewnych tzw. zwrot materialny³⁰, który koncentruje się na materialnych obiektach i ich znaczeniu w życiu społecznym człowieka. Nowoczesne ekspozycje obiektowe celowo unikają nowych technologii i multimedialnych rozwiązań, skupiając się na realnym obiekcie i jego namacalnym kształcie.

Przykładem podobnej instytucji jest Muzeum Warszawy, które przeszło kompleksową transformację (od 2012) w ramach projektu „Muzeum OdNowa”. W 21 salach-gabinetach rozmieszczone są obiekty, którym nadano znaczenie świadków i uczestników historii miasta. Ekspozycja zatytułowana „Rzeczy warszawskie” nie jest spójną opowieścią o Warszawie. Na wystawie brakuje popularnych interaktywnych ekranów, a nawet depozytów z innych muzeów lub kopii. Nie ma również ustalonego ogólnie „kierunku zwiedzania”. Jak piszą Joanna Wawrzyniak i Łukasz Bukowiecki:

Zamiast typowej dla muzeum miejskiego, ułożonej chronologicznie narracji o mieście i jego dziejach, warszawska placówka oferuje złożoną z mikroopowieści, pełną nieciągłości, wielopoziomową, „wielowątkową biografię Warszawy”, dla której fundamentem są „upodmiotowione rzeczy” ze zbiorów traktowanych jako „wspólny skarb warszawiaków” i „centrum życia muzeum”³¹.

Założeniem twórców jest umożliwienie zwiedzającym wykreowania własnej narracji dzięki swobodnemu przemieszczaniu się po muzealnych przestrzeniach i kontaktu z ułożonymi tematycznie obiektami. Kluczowy jest rodzaj relacji łączących określone rzeczy z Warszawą.

Wystawy narracyjne wydają się bardziej „naturalne” dla reprezentacji przeszłości. Jest to jednak wrażenie złudne. Według Jeshajahu Weinberga, twórcy jednej z pierwszych wystaw tego typu w Muzeum Holokaustu w Waszyngtonie, dobrze skonstruowana ekspozycja narracyjna wpływa na widza nie tylko intelektualnie, ale i emocjonalnie, gdyż zamiast zarejestrować pojedyncze odizolowane od siebie fakty odwiedzający, dzięki narracyjnemu kontinuum tworzącemu trójwymiarową opowieść, pokonuje ograniczenia czasu i miejsca. Emocjonalna siła takiej ekspozycji jest porównywalna do tej wywoływanej przez powieść, sztukę czy film (opartych na fabule), które wywołują proces projekcji-identyfikacji. Identyfikacja z uczestnikami wydarzeń, powodując emocjonalne zaangażowanie, otworzy widza na wpływy edukacyjne (również w dziedzinie moralnej)³². Irene Burnham twierdzi ponadto, że ekspozycja narracyjna powinna być holistyczna, a jej składnikami muszą być dogłębne studia historyczne, obiekty, słowa i *design*. Przede wszystkim

³⁰ S.H. Dudley, *Museum Materialities. Object, Sense and Feeling*, w: *Museum Materialities. Object, Engagements, Interpretations*, red. S.H. Dudley, London–New York 2010, s. 1–2.

³¹ J. Wawrzyniak, Ł. Bukowiecki, *Rzeczy i opowieści. Muzeum Warszawy wobec modelu muzeum narracyjnego*, „Teksty Drugie” 2020, nr 4, s. 241.

³² J. Weinberg, R. Elieli, dz. cyt., s. 49.

należy stworzyć ogólną wizję, a następnie utrzymać równowagę pomiędzy treścią i elementami wizualnymi³³.

Ekspozycje narracyjne przyniosły rewolucyjną zmianę w podejściu do aspektów poznawczych wystaw. Proces poznawczy w muzeach tradycyjnych był zdystansowany, bezosobowy i wyłącznie racjonalny. Zgodnie z tą koncepcją zrozumienie zjawiska historycznego wymagało badania z wyłączeniem (w miarę możliwości) prywatnych interesów czy uczuć, które zakłócały czy pomniejszały ważność osądu. Muzea narracyjne waloryzują znaczenie ematywne nad poznawczym. Doświadczenie oparte na empatii daje priorytet wywoływaniu emocji nad racjonalnym rozumowaniem czy krytyczną analizą. Ta ostatnia jest zresztą pod wpływem silnych emocji wręcz niemożliwa do osiągnięcia. Wpływ doświadczeń na wywoływanie emocji i zaangażowanie w ekspozycję jest niewątpliwie prawdziwy, ale same doświadczenia są wytworem sztucznym. Pewne rodzaje bodźców są bardziej efektywne niż inne w wywoływaniu doświadczeń i tradycyjnie „prawdziwe rzeczy” niekoniecznie odnoszą tu sukces. Bardzo dobrze za to działają symulacje, kopie i rekonstrukcje³⁴.

W przypadku ekspozycji narracyjnych pierwszorzędne znaczenie ma zatem nie obiekt, ale scenografia, której zadaniem jest wywołanie doświadczenia „bycia w historii” i łączenie w spójną całość pozostałych elementów wystawy. Scenografia kształtuje przestrzeń muzeum, składają się na nią różnorodne rekwizyty, w tym namacalne obiekty lub kopie. Zjawisko psychologicznej immersji, czyli koncentracji widzów na reprezentacji i oderwanie od rzeczywistości, maksymalne skrócenie dystansu pomiędzy „wyobrażeniową” pozycją widza a czasem i przestrzenią reprezentowanych wydarzeń, jest właśnie zasługą scenografii jako pewnej całości, a nie samych obrazów czy nowoczesnych technologii.

Zmiana strategii wystawienniczych ewoluujących w stronę teatralności, performatywności i interaktywności, osiąganých dzięki zastosowaniu technologii multimedialnych i symulacji, nie oznacza prekursorskiego charakteru treści nowo powstających instytucji muzealnych. Technologicznie nowoczesne rozwiązania mogą równie dobrze umacniać znane i zakorzenione w tradycji wizje przeszłości, ukrywać zaangażowanie ideologiczne czy wykorzystywać stare metafory.

Przykładem tego, w jaki sposób nowoczesna forma promuje archaiczne treści jest pierwsza i najbardziej znana polska realizacja paradygmatu narracyjnego, czyli Muzeum Powstania Warszawskiego otwarte w 2004 r. Ekspozycja w całości poświęcona jest wystąpieniu zbrojnemu zorganizowanemu przez Armię Krajową przeciwko okupującym Warszawę Niemcom oraz (politycznie) przeciwko

³³ I.U. Burnham, *So the Seams Don't Show*, w: *Past Meets Present. Essays about Historic Interpretation and Public Audiences*, red. J. Blatti, Washington (DC) 1987, s. 107, 115.

³⁴ H.S. Hein, *The Museum in Transition. A Philosophical Perspective*, Washington (DC) 2000, s. 66.

Związkowi Radzieckiemu. Trwający od 1 sierpnia do 3 października 1944 r. zryw zakończył się spektakularną klęską i zniszczeniem Warszawy. Muzeum Powstania Warszawskiego, umieszczone w zrewitalizowanym budynku warszawskiej elektrowni, jako jedno z pierwszych w Polsce odeszło od tradycyjnie pojmowanego artefaktu w stronę parateatralnych form, kopii, scenografii i wreszcie multimedialnych, zaawansowanych technologicznie instalacji. Cicha i spokojna jeszcze nie tak dawno przestrzeń muzealna została wypełniona dźwiękami, monitorami, rekwizytami, głosami świadków oraz eksperymentalnymi instalacjami, co w efekcie dało wrażenie spektakularnej feerii, bardzo odległej od dominujących w niedalekiej przeszłości gablot wypełnionych oryginalnymi eksponatami.

Teatralizacja przestrzeni ekspozycyjnej pozwoliła na zupełnie nowy kontakt z przeszłością niż czytanie zobiektywizowanej narracji historycznej lub oglądanie (równie zobiektywizowanej) tradycyjnej ekspozycji muzealnej, czyli obiektów wraz z podpisami i dokumentami w szklanych gablotach. Powstało teatralne przedstawienie o wydarzeniach historycznych, swoista estetyczna adaptacja, w której publiczność pojawia się w scenograficznej przestrzeni i jak w dramacie wchodzi w rolę (w tym przypadku aktorów-świadków wydarzenia), niezwykle angażując emocjonalnie. Ta atrakcyjna forma przesłania jednak niedostatki ekspozycji. Wystawa w Muzeum Powstania Warszawskiego wyraża archaiczne wartości mesjanistyczne, waloryzuje pozytywnie wojnę i cierpienie, pomniejszając lub wręcz ukrywając koszty działań zbrojnych. Publiczności umyka odmienna perspektywa powstania jako jednego z najtragiczniejszych wydarzeń w historii Polski, które zakończyło się klęską i pochłonęło tysiące ofiar cywilnych.

Niezwykle atrakcyjne środki przekazu sprawiają jednak wrażenie nowoczesności całej wystawy, w praktyce jak najdalszej od tych postulatów „nowej muzeologii”, które koncentrują się na konfrontowaniu widzów z trudnymi momentami narodowych dziejów i kształtowaniu w nich umiejętności krytycznego osądu. Ekspozycja w Muzeum Powstania Warszawskiego jest realizacją romantycznej idei narodowej walki o niepodległość kosztem najwyższych ofiar i w tym postrzega wyjątkowość polskiego społeczeństwa na tle europejskim i światowym. Bez względu na ten dyskusyjny przekaz Muzeum Powstania Warszawskiego odniosło niezwykle finansowy i frekwencyjny sukces, ucieleśniając upragnioną wizerunkową metamorfozę instytucji muzealnych.

Inne podejście do przeszłości testuje wystawa w Muzeum II Wojny Światowej otwarta w 2017 r. Wpisuje się ona w szerszy trend naukowy nazywany w literaturze przedmiotu „nową historią militarną”. Ekspozycja prezentuje model krytyczny akcentujący wielość perspektyw, odnajduje zapomnianych aktorów historii, uwypukla dziedzictwo trudne, a nie tylko chwałę narodowej spuścizny. Pokazując wojnę jako zjawisko dotyczące wszystkich aspektów życia milionów ludzi na świecie, muzeum wpisało polską perspektywę w uniwersalne doświadczenie ludzkości. Twórcy wyszli z założenia, że historie konfliktów, wykluczenia, walk, dominacji,

ludobójstwa, kolonizacji są również elementami historii narodowych. Podobna postawa stanowi wyzwanie zarówno dla instytucji, jak i publiczności, jednak relacja między muzeum a odwiedzającymi w przypadku ekspozycji krytycznych nie polega na byciu arbitrem w osądzaniu, co jest „obiektywną historią” lub co powinno zostać stałym elementem pamięci kulturowej³⁵.

W przypadku narracyjnych ekspozycji historycznych bardziej niż o prawdę chodzi o przekonanie widzów do konkretnej wizji historii, „uwiedzenie” ich zręcznie skonstruowaną narracją i dodatkowymi efektami wizualnymi i dźwiękowymi. Dodanie do doświadczeń poznawczych elementów zmysłowych i afektywnych kształtuje sposób odbioru całej ekspozycji oraz ma wpływ na powstanie i podtrzymywanie wspomnień. Ekspozycje narracyjne są dodatkowo bardziej niż obiektowe podatne na zagrożenia związane z instrumentalizacją przeszłości i jej doraźnym wykorzystaniem jako narzędzia kreowania polityki historycznej. Niejednokrotnie stają się wyrazicielami określonych ideologii³⁶.

Z drugiej strony, tkwi w nich potencjał do pokazania publiczności wielości perspektyw i subiektywnego punktu widzenia, mogą stawić opór wobec odgórznej, zobiektywizowanej narracji. W ten sposób wspierają decentralizację i detradycjonalizację oficjalnej (konwencjonalnej) historii, a niejednoznaczność wystaw może mieć działanie zarówno inspirujące, jak i interwencyjne wobec kontrowersyjnych zjawisk, co przeczy tezie o promowaniu przez muzea pasywnego procesu „konsumpcji” dziedzictwa historycznego przez spragnioną łatwej rozrywki publiczność. Emocje, które w takich miejscach są wywoływane, same w sobie również nie są rzeczą złą, gdyż emocjonalne zaangażowanie może być wstępem do bardziej krytycznej postawy wobec przeszłości.

Podobny potencjał mają również ekspozycje tradycyjne, obiektowe, czego przykładem jest otwarta 28 kwietnia 2024 r. wystawa „Chłop-niewolnik? Opowieść o pańszczyźnie” w Muzeum Narodowym Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego w Szreniawie. Kanon kultury ludowej na polskich uniwersytetach i w muzeach wyznaczyła inteligencja pod koniec XIX i na początku XX w. Pisze Roch Sulima:

Historia kultury przekonuje, że dominowało w niej ogólnoteoretyczne lub mitologiczne myślenie o ludzie i ludowości. Było to przeważnie myślenie alegoriami ludu, symbolami chłopskości, spadającymi najczęściej do rzędu literackich i kulturowych stereotypów. Na terenie filozofii, myśli społecznej, literatury pięknej czy też krytyki literackiej wykształciły się określone figury myślenia o ludowości³⁷.

³⁵ Zob. *Challenging History in the Museum International Perspectives*, red. J. Kidd, S. Cairns, A. Drago, London 2016.

³⁶ Nie jest to jednak wyłącznie polska specyfika. Muzea są zwykle zainteresowane władzą nadawania znaczeń oraz reprezentowania i kreowania oficjalnych wersji przeszłości; por. A. Ziębińska-Witek, *Muzealizacja komunizmu...*

³⁷ R. Sulima, *Literatura a dialog kultur*, Warszawa 1982, s. 23; więcej o tym zob. K. Barańska, *Muzeum etnograficzne. Misje, struktury, strategie*, Kraków 2004, s. 71.

W powtarzanych wówczas manifestach nawoływano do „ratowania tego, co ludowe”. Chodziło oczywiście o ratowanie kultury ludowej, jak to określił Sulima, „w jej organicznej postaci, a więc kultury rozumianej jako pewien historycznie ukształtowany typ mentalności, organizacji społecznej i sposobu bytowania”³⁸. Ugruntowany stereotyp „wsi spokojnej i wesołej” dokumentowano poprzez artefakty materialne gromadzone w zbiorach muzealnych. Wizerunek, który obserwujemy na wystawach w muzeach etnograficznych i skansenach, to zwykle wyidealizowany obraz chłopów świętujących w trakcie uroczystości (w salach poświęconych obrzędowi dorocznym), noszących kolorowe i bogate ubiory (w gablotach ze strojem ludowym), niekiedy uprawiających pola za pomocą archaicznych, drewnianych narzędzi lub zajmujących się wyrobem różnych pięknie zdobionych przedmiotów z materiałów naturalnych. Wystawy są uporządkowane zgodnie ze standardami współczesnych aranżacji, obiekty pochodzące z różnych miejsc i czasów, niemające ze sobą integralnego związku poza nieokreślonym bliżej pochodzeniem z jakiegoś okresu i regionu, są zgromadzone razem. Ostatecznie ekspozycja – bez względu na szlachetne intencje – oferuje jedynie poczucie nostalgii, nie wnosząc wiele do naszej wiedzy o realiach życia chłopów.

Przełamaniem podobnej narracji jest wspomniana wyżej wystawa „Chłop-niewolnik? Opowieść o pańszczyźnie” w Szreniawie. Kuratorzy wystawy: Agnieszka Floryszczak, Hanna Ignatowicz, Arkadiusz Jełowicki, Mariusz Niestrawski postanowili pokazać życie chłopów od zupełnie innej strony. Skoncentrowali się na pańszczyźnie jako zjawisku występującym na ziemiach polskich od XVI do XIX w., ale pokazali ponadto współczesną recepcję tego fenomenu³⁹. Tworzenie ekspozycji poprzedziły cztery seminaria naukowe odbywające się w latach 2019–2021, w których uczestniczyli twórcy dyskursu historycznego zwanego nową historią ludową.

Nowa historia ludowa to najogólniej rzecz ujmując próba stworzenia „narracji o dziejach Rzeczypospolitej z perspektywy warstw podporządkowanych (chłopów, robotników) czy opisanie strategii oporu przejawianych przez chłopów pańszczyźnianych, jawi się zatem jako projekt będący sprzeciwem wobec historii szlacheckiej”⁴⁰. Badacze wykorzystują terminologię z zakresu *subaltern studies*, a ich

³⁸ R. Sulima, *Kultura ludowa i polskie kompleksy*, w: *Czy zmierzchn kultury ludowej?*, red. A. Dobroński, Łomża 1997, s. 114.

³⁹ W. Szot, *Ludowa historia Polski wkracza do narodowego muzeum. Przełomowa wystawa*, <https://wyborcza.pl/7,75410,31047855,chlop-niewolnik-pionierska-wystawa-pod-poznaniem.html#S.MT-K.C-B.2-L.1.duzy> (21 VII 2024).

⁴⁰ M. Gospodarczyk, Ł. Kożuchowski, *Nowa ludowa historia: charakterystyka i społeczno-polityczne korzenie współczesnych narracji o historii chłopów polskich*, „Studia Socjologiczne” 2021, nr 2, s. 177–198. Prace Jana Sowy (*Fantomowe ciało króla*, 2011), Adama Leszczyńskiego (*Ludowa historia Polski. Historia wyzysku i oporu. Mitologia panowania*, 2020) czy Michała Rauszera (*Bękarty pańszczyzny*, 2020; *Siła podporządkowanych*, 2021) proponują krytyczne spojrzenie na dotychczasową narrację o przeszłości głównie w kontekście systemu gospodarczego

sprzeciw dotyczy dominującej w szerokim obiegu naukowym i publicystycznym „narracji szlacheckiej”, tj. takiej wizji historii Polski, która jest opowiadana przede wszystkim z perspektywy górnych warstw społeczeństwa. Chłopi są tu zazwyczaj zbywani milczeniem albo traktowani jako grupa gorsza, mniej wartościowa czy też po prostu nieciekawa⁴¹. Pomimo dużego zainteresowania problematyką w środowisku naukowym i w kulturze masowej (serial *1670 dla Netflixa*) historia ludowa nie znajduje odzwierciedlenia na ekspozycjach historycznych, ekspozycja w Szreniawie jest pod tym względem wyjątkowa.

Wystawa została podzielona na dziewięć autonomicznych działów, które są ułożone chronologicznie i tematycznie. Obok opisów faktograficznych wystawa zawiera elementy z życia społecznego i kulturowego. Kuratorzy do budowania opowieści wykorzystali obiekty pochodzące z kultury i sztuki ludowej, zarówno artefakty autentyczne (wypożyczone z innych muzeów), jak i kopie. Wystawa, jak twierdzą sami kuratorzy, jest edukacyjna, gdyż wiedza o pańszczyźnie i poddaństwie nie jest w polskim społeczeństwie szeroka. Obok przedstawienia pańszczyzny w ujęciu historycznym poruszono również tematy trudne, takie jak „przewinienia” i kary chłopskie, przemoc wobec chłopów czy strategię chłopskiego oporu. Wystawę kończy panel „po(p)ańszczyźniane” pokazujący różne rodzaje artystycznych odpowiedzi na zjawisko poddaństwa i pańszczyzny⁴². Elementami towarzyszącymi ekspozycji jest publikacja materiałów ze wspomnianych wyżej seminariów naukowych⁴³ oraz katalog zawierający teksty Adama Leszczyńskiego, Michała Ruszera czy Kacpra Poblöckiego, badaczy współtworzących dyskurs „ludowy”. Całość – czyli wystawa, towarzyszące jej seminaria i publikacje – jest niewątpliwie wydarzeniem, któremu można nadać status naukowego.

Ani wystawa, ani historiografia nie odzwierciedlają przeszłej rzeczywistości, a przeszłość w nich przedstawiona nie jest faktycznie tym, co się wydarzyło, nie jest ostateczną prawdą o przeszłości, ale jedynie pewną koncepcją, produktem teraźniejszości, odzwierciedlającą założenia, sądy historyków i kuratorów. Jednak dążenie do prawdy osiąganym przez środowisko historyczne metodami jest dużo silniejsze w przypadku historiografii. Jak pisze Wojciech Wrzosek, idea prawdy reprezentowana jest dodatkowo w myśleniu i badaniu historycznym przez pojęcia konkretyzujące:

i politycznego z dominacją warstwy szlacheckiej. Wyżej wymienieni autorzy proponują nowe odczytanie roli szlachty w dziejach, raczej jako „hamulcowych postępu” niż kreatorów polskiej kultury i ostoji wolności.

⁴¹ M. Gospodarczyk, Ł. Koźuchowski, dz. cyt., s. 182–183.

⁴² A. Floryszczak, H. Ignatowicz, A. Jelowiecki, M. Pietrzak, *Chłop-niewolnik? – przewodnik po wystawie*, w: *Chłop-niewolnik. Opowieść o pańszczyźnie. Katalog wystawy*, red. W. Kuligowski, A. Jelowiecki, Szreniawa 2024, s. 13–20.

⁴³ *Chłop-niewolnik? Szreniawskie seminaria antropologiczne*, red. W. Kuligowski, Szreniawa 2023.

Są nimi m.in. takie kategorie jak: obiektywność, prawdziwość, faktyczność, realność, rzeczywistość, autentyczność, a nawet takie jak: wiarygodność, weryfikowalność, itp. Wyrażana jest także poprzez pojęcia opozycyjne: nieprawdę, fałsz, subiektywność, fikcje, tendencyjność, stronniczość⁴⁴.

Wystawa muzealna nie musi spełniać tak rygorystycznych norm, co jednak może się zmienić wraz ze wzrostem zainteresowania muzeami widocznym w środowisku naukowym. Ekspozycje coraz częściej są recenzowane, a muzeologia staje się odrębną dyscypliną naukową z własną metodologią i celami poznawczymi. Niewątpliwie będzie to miało wpływ na kształt ekspozycji (nie tylko historycznych) i stopień ich unaukowienia.

Bibliografia

- A. Assmann, *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2013
- K. Barańska, *Muzeum etnograficzne. Misje, struktury, strategie*, Kraków 2004
- I.U. Burnham, *So the Seams Don't Show*, w: *Past Meets Present. Essays about Historic Interpretation and Public Audiences*, red. J. Blatti, Washington (DC) 1987
- Chłop-niewolnik? Szreniawskie seminaria antropologiczne*, red. W. Kuligowski, Szreniawa 2023
- S.H. Dudley, *Museum Materialities. Object, Sense and Feeling*, w: *Museum Materialities. Object, Engagements, Interpretations*, red. S.H. Dudley, London–New York 2010
- A. Floryszczak, H. Ignatowicz, A. Jełowicki, M. Pietrzak, *Chłop-niewolnik? – przewodnik po wystawie*, w: *Chłop-niewolnik. Opowieść o pańszczyźnie. Katalog wystawy*, red. W. Kuligowski, A. Jełowicki, Szreniawa 2024, s. 13–20
- D. Gamboni, *The Destruction of Art. Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*, London 1997
- W. Gluziński, *U podstaw muzeologii*, Warszawa 1980
- M. Gospodarczyk, Ł. Koźuchowski, *Nowa ludowa historia: charakterystyka i społeczno-polityczne korzenie współczesnych narracji o historii chłopów polskich*, „Studia Socjologiczne” 2021, nr 2, s. 177–198
- H.S. Hein, *The Museum in Transition. A Philosophical Perspective*, Washington (DC) 2000
- E. Hooper-Greenhill, *Museums and the Interpretation of Visual Culture*, London–New York 2000
- M. Jaworska, *Wystawa naukowa jako środek przekazu*, „Muzealnictwo” 1996, nr 38
- D. Jędruch, głos w dyskusji „Wystawa jako narzędzie uprawiania nauki”, w: *O naukowości muzeów*, red. A. Pindera, N. Słaboń, A. Saciuk-Gąsowska, Łódź 2022, s. 121–122
- S. Kamiński, *Pojęcie nauki i klasyfikacja nauk*, Lublin 1970
- G. Kavanagh, *History Curatorship*, Washington (DC) 1990
- D. Lowenthal, *The Heritage Crusade and the Spoils of History*, New York 1998
- S. Macdonald, *Undesirable Heritage. Fascist Material Culture and Historical Consciousness in Nuremberg*, „International Journal of Heritage Studies” 12, 2006, nr 1
- The Next Thing Now. Designing the 21st Century Museum*, D. Garfield rozmawia z R. Appelbaumem, „Museum News” I/II 1996
- K. Pomian, *Historia. Nauka wobec pamięci*, Lublin 2006
- J. Remer, *Ekspozycja muzealna jako wykładnia treści*, w: tenże, *Studia z muzealnictwa i konserwatorstwa (wybór prac)*, t. 1: *Studia z muzealnictwa*, Warszawa 1976 (Biblioteka Muzealnictwa i Ochrony Zabytków, seria B, 41)

⁴⁴ W. Wrzosek, dz. cyt., s. 115.

- T. de Rosset, *Muzeum jako miejsce nauki*, w: *O naukowości muzeów*, red. A. Pindera, N. Słaboń, A. Saciuk-Gąsowska, Łódź 2022, s. 32–39
- T.J. Schlereth, *Collecting Ideas and Artifacts. Common Problems of History Museums and History Texts*, w: *Museum Studies. An Anthology of Context*, red. B.M. Carbonell, Malden–Oxford–Carlton 2004
- D. Seweryn-Puchalska, głos w dyskusji „Wystawa jako narzędzie uprawiania nauki”, w: *O naukowości muzeów*, red. A. Pindera, N. Słaboń, A. Saciuk-Gąsowska, Łódź 2022, s. 120
- D. Skotarczak, *Historia wizualna*, Poznań 2012
- M. Solarska, M. Bugajewski, *Historia historiografii jako historia prawdy. Dwugłos o podstawach teoretycznych historii historiografii Jerzego Topolskiego*, „Historia@Teoria” 1, 2017, nr 3, s. 123–130
- R. Sulima, *Kultura ludowa i polskie kompleksy*, w: *Czy zmierzch kultury ludowej?*, red. A. Dobroński, Łomża 1997
- R. Sulima, *Literatura a dialog kultur*, Warszawa 1982
- B. Szacka, *Czas przeszły, pamięć, mit*, Warszawa 2006
- W. Szot, *Ludowa historia Polski wkracza do narodowego muzeum. Przełomowa wystawa*, <https://wyborcza.pl/7,75410,31047855,chlop-niewolnik-pionierska-wystawa-pod-poznaniem.html#S.MT-K.C-B.2-L.1.duzy> (21 VII 2024)
- J. Świecimski, *Typologia muzeów i wystaw muzealnych. Założenia i system: czy i w jakim aspekcie muzea kościelne mogą być uznane za typologicznie specyficzne?*, „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne” 6, 1994, s. 81–107, <https://czasopisma.kul.pl/index.php/abmk/article/view/8558> (20 VII 2024)
- J. Świecimski, *Wystawy muzealne*, t. 1: *Studium z estetyki wystaw*, Kraków 1992
- P. Unger, *Muzea w nauczaniu historii*, Warszawa 1988
- J. Wawrzyniak, Ł. Bukowiecki, *Rzeczy i opowieści. Muzeum Warszawy wobec modelu muzeum narracyjnego*, „Teksty Drugie” 2020, nr 4
- J. Weinberg, R. Elieli, *The Holocaust Museum in Washington*, New York 1995
- P. Witek, *Metodologiczne problemy historii wizualnej*, „Res Historica” 2014, nr 37, s. 157–176
- W. Wrzosek, *O myśleniu historycznym*, Bydgoszcz 2009
- G. Zalejko, *Narracja historyczna jako struktura ponadzdaniowa*, w: *Metodologiczne problemy narracji historycznej*, red. J. Pomorski, Lublin 1990
- A. Ziębińska-Witek, *Historia w muzeach. Studium ekspozycji Holokaustu*, Lublin 2011
- A. Ziębińska-Witek, *Muzealizacja komunizmu w Polsce i Europie Środkowo-Wschodniej*, Lublin 2018

The Historical Museum Exhibition versus Historiography – an Outline of the Issue

The article presents an outline of the issues connected with the situation of the historical museum exhibition in the face of the scientific historiography. The author assumes that in both cases we have to deal with the social practices, which create images of the past based on a scientific foundation, but their final goals differ. Two concepts of the approach to the historical exhibition come into play: as a scientific event and as a popularisation of history. The author in her considerations refers to the Polish literature from the 70s and 80s (scientism) as well as the contemporary museological thinking. In the text, she divides the exhibitions into traditional (object-oriented) and narrative due to the different approaches to the cognitive aspect of the museum exhibitions. The theoretical part of the article is complemented by the analysis of the specific examples. The text is not intended to settle the issue of the scientific nature of the exhibitions, but focuses on outlining the problem and encourages further discussion.

Anna Ziębińska-Witek – prof. dr hab., pracuje na Uniwersytecie Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Zajmuje się muzeologią, teoretycznymi problemami wiedzy o przeszłości oraz problematyką reprezentacji historii w werbalnych i wizualnych dyskursach kultury współczesnej. Jest stypendystką Fundacji Kościuszkowskiej (w Muzeum Holokaustu w Waszyngtonie) oraz Fundacji Fulbrighta (w Princeton University). Autorka wielu publikacji, w tym monografii: *Holocaust. Problemy przedstawiania* (2005), *Historia w muzeach. Studium ekspozycji Holokaustu* (2011) i *Muzealizacja komunizmu w Polsce i Europie Środkowo-Wschodniej* (2018; wyd. ang.: *Musealisation of Communism in Poland and East Central Europe*, 2024); tłumaczka studium Berela Langa *Nazistowskie ludobójstwo. Akt i idea* (2006). E-mail: anna.ziebinska-witek@mail.umcs.pl