

**Muzeum, przedmiot, doświadczenie.
Ewa Klekot rozmawia z Barbarą
Kirshenblatt-Gimblett**

EK: Chciałabym, żebyśmy porozmawiały o obiektach w muzeum: w muzeum w ogóle i w Muzeum Historii Żydów Polskich Polin. Jaką rolę pełnią w muzeum przedmioty?

BKG: Zaczniemy od historii muzeum: jego początki łączą się z kolekcjonowaniem i kolekcją. To jeden z najważniejszych rodowodów nowoczesnego muzeum, choć nie jedyny, zwłaszcza, jeśli chodzi o Muzeum Polin. Czyli początki to kolekcja, którą prezentowano wystawiając na pokaz zgromadzone obiekty. To nie były wystawy tematyczne, do jakich dziś jesteśmy przyzwyczajeni, lecz chodziło o zachwyt i zdziwienie. W epoce niepewności nauki przedmioty w kolekcji miały być źródłem zdziwienia. To dla mnie pierwszy etap. Obiekt pełnił rolę źródła doświadczenia zachwytu połączonego ze zdziwieniem. Od tego bym wyszła: zdziwienie i zachwyt na wiele sposobów łączą się z tym, co nazywam „niepewnością nauki”. Potem przyszły systematyczne kolekcje i związany z nimi rozwój muzeum; pamiętajmy, że antropologia, ludoznawstwo, archeologia, antropologia fizyczna – wszystkie te dziedziny nauki powstawały w dużym stopniu jako dyscypliny muzealne, kolekcjonujące obiekty materialne. Muzeum stało się składnicą materiałów badawczych, a jego wystawy prezentowały wiedzę wytwarzaną przez te dyscypliny. Przedmioty w muzeum służyły więc wytwarzaniu wiedzy i to byłby etap drugi. Trzeci etap to postkolonializm i zmiany w polityce kulturowej: społeczności, które niegdyś stały się źródłem przedmiotów znajdujących się w muzealnych kolekcjach zmusiły muzeum do reewaluacji kolekcji.

Po pierwsze, społeczności, które były twórcami tych przedmiotów zaczęły same brać udział w konstruowaniu wystaw o sobie i zaczęły w pewnym sensie same siebie wystawiać. Po drugie, muzea musiały się wytłumaczyć z tego, jak ich kolekcje – i one same – powstały. Kolejny etap zależy od tego, w jakim kraju muzeum się znajduje: czy jest to społeczeństwo osadników, jak Stany Zjednoczone, Australia, Kanada; czy społeczeństwo, które niegdyś było imperialnym władcą kolonii, czy też, jak na przykład wiele krajów afrykańskich, społeczeństwo postkolonialne...

EK: Czy też społeczeństwo post-chłopskie...

BKG: Tak, jak w Polsce; ale o tych wiem stosunkowo mało... W krajach osadniczych mamy społeczności tubylcze, od których pochodzą eksponowane w muzeach obiekty; były kraje imperialne mają w zbiorach muzealnych przedmioty wytworzone przez ludność kolonii, której potomkowie zamieszkują kraje postkolonialne. Jednym słowem na tym etapie pojawia się bardzo ważna kwestia relacji między tymi, którzy są w posiadaniu obiektów, a tymi, czyje te obiekty są. W ten sposób obiekty etnograficzne stają się przedmiotem dziedzictwa. W społecznościach tubylczych bardzo często doszło do zerwania przekazu kulturowego i dla młodych pokoleń te przechowywane w osadniczych czy postimperialnych muzeach przedmioty – uznawane za obiekty etnografii lub sztuki – stanowią utracone dziedzictwo przodków. Nastąpiła więc poważna zmiana: od prezentowania na wystawie wiedzy etnograficznej przeszliśmy do muzeów ukazujących dziedzictwo społeczności, które wytworzyły rzeczy znajdujące się w kolekcji.

Równocześnie dyscypliny, które powstawały jako dziedziny oparte o kolekcje kultury materialnej przeniosły się z muzeów na uniwersytety; nastąpiła zmiana paradygmatów i kolekcje przestały być im potrzebne. W tej sytuacji muzea odzwierciedlały etap tworzenia się tych dyscyplin, a one same były już gdzie indziej. Doszło do kryzysu muzeów etnograficznych i antropologicznych na skutek zerwania łączności między muzeami a akademicką antropologią. Wraz z rozwojem muzeologii nastąpiła też poważna zmiana w podejściu samych muzeów: od muzeum skoncentrowanego na kolekcji przeszliśmy do muzeum skoncentrowanego na zwiedzającym. Wcześniej muzeum głównie chroniło swe zbiory przed publicznością; teraz to publiczność stawała się priorytetem. Publiczność muzeum etnograficznego ma wiele segmentów, a zwiedzający nie jest tylko konsumentem

czy osobą, którą interesuje etnografia. Wśród zwiedzających muzea etnograficzne należało uwzględnić przedstawicieli grup i społeczności rdzennych, czyli wytwórców znajdujących się w kolekcji rzeczy. To było źródło drugiego kryzysu muzeum etnograficznego: chodziło o moralną odpowiedzialność muzeum wobec ludzi, do których należały znajdujące się w kolekcji obiekty.

EK: Czy sądzisz, że uhistorycznienie obiektów etnograficznych mogło by być pomocne w przezwyciężaniu tych kryzysów? Mam na myśli paradygmat Fabianowskiej allochronii w konstruowaniu ekspozycji etnograficznych: ich zawieszenie w „czasie bez historii”...

BKG: Tak, ten nacisk na zbieranie materiałów z epoki przed kontaktem z białymi... Kolekcje zawsze należą do czasu, w którym powstały i w tym sensie są historyczne. Dla mnie jednak najważniejsze jest to, jaką rolę mogą odegrać współcześnie? Jakie znaczenie mają dziś? Z perspektywy tożsamości, ciągłości i przekazu treści kulturowych. Dopiero niedawno UNESCO włączyło do definicji muzeum zadanie, jakim jest zachowanie dziedzictwa niematerialnego.

EK: Kwestie tożsamości i ciągłości prowadzą nas wprost do Muzeum Polin. Jak to się stało, że pisząc wcześniej o wytwarzaniu kultury i obiektach etnograficznych znalazłaś się w muzeum historycznym?

BKG: Zajmowałam się wystawami światowymi starając się prześledzić jak pokazywano na nich Żydów i to, co żydowskie; poczynając od Pałacu Kryształowego [z 1851 roku] do nowojorskiej wystawy w 1940 roku. Jakie ma to znaczenie dla tego muzeum? Wystawy światowe to miejsca, gdzie wiele eksperymentowano z metodami wystawienniczymi; bywało też, że kolekcje zgromadzone na taką wystawę dawały początek trwałej instytucji muzealnej: tak było na przykład w Chicago. Otóż moim zdaniem z perspektywy antropologicznej współczesne muzea mają dwojaką genezę: z jednej strony to cały zespół praktyk, które Tony Bennett nazywa od ekspozycji muzealnej „kompleksem ekspozycyjnym” (*exhibitionary complex*)¹, a z drugiej praktyki, które od wystaw światowych można by analogicznie nazwać „kompleksem wystawowym” (*expositionary complex*). Te pierwsze, łączące się z muzeami strzegącymi swych cennych kolekcji, skoncentrowanymi na konserwacji

¹ Por. T. Bennett, *The Birth of the Museum*, Routledge: London, New York 1995, zwł. s. 59–88.

i restauracji obiektów, prowadzą w efekcie do powstania instytucji konserwatywnej i patrzącej w przeszłość. Te drugie, oparte bardziej na wykorzystaniu efektów teatralnych, narracji i opowieści, eksperymentu i doświadczenia dają początek instytucji muzeum patrzącego w przyszłość. Wystawy światowe zawsze pokazywały rzeczy nowe, obiecujące na przyszłość, innowacyjne, choć w pewnym momencie przeszły od poetyki pokazywania ewolucyjnie rozumianego rozwoju cywilizacji mierzonej jedną (zachodnią) miarką do prezentacji zróżnicowania świata. To właśnie zawdzięczamy wystawom: wyrazistą narrację, eksperyment w zakresie środków wystawienniczych oraz doświadczenie zwiedzającego kreowane z użyciem efektów teatralnych. Czyli w tym, co „wystawowe” mamy metaforę próby i eksperymentu, podczas gdy w tym, co ekspozycyjne metaforą jest konserwacja.

EK: Jak więc wygląda kwestia obiektów w Muzeum Polin?

BKG: Po pierwsze: zaczynaliśmy jako muzeum bez żadnej kolekcji. To muzeum powstało, bo była do opowiedzenia pewna historia. Dlatego jest odmienne od innych muzeów historycznych. Oczywiście nie chodziło o to, żeby stworzyć muzeum bez eksponatów. Jednak byliśmy w sytuacji, w której pozostały jedynie zgliszcza i opowieść. Tutaj na Muranowie materialnie nie pozostało nic. Poza tym, jeśli chodzi o najdawniejszy okres pobytu Żydów na terenach objętych narracją naszego muzeum także zachowało się bardzo niewiele obiektów, lecz istnieją źródła pisane. Do czasów obejmujących wieki XVI i XVII mamy trochę manuskryptów i druków powstałych na tym terenie. Z wieku XVIII i XIX materiał jest, ale to głównie drogie obiekty sztuki obrzędowej i niemal nic, co dotyczyłoby życia codziennego. Udało nam się zlokalizować jednak trochę zabytków w różnych muzeach, ale nie chciano nam ich wypożyczyć, nawet jeśli nie znajdowały się na wystawie, lecz w magazynie. Trudno powiedzieć, dlaczego odmawiano; w kilku wypadkach można je było wypożyczyć, ale na krótko. Czyli: w ogóle istnieje mało obiektów, które moglibyśmy pokazać, a kiedy je znajdowaliśmy, okazywało się, że kupić się ich nie da, bo za drogie, a wypożyczeń nam odmawiano. Powiedzmy więc tak: jeśli moglibyśmy pokazać oryginały, oczywiście zrobilibyśmy to. Jeżeli jednak nie mogę mieć jakiegoś oryginału, który jest ważny z perspektywy jakiejś historii, to nie zrezygnuję z opowiedzenia tej historii tylko dlatego, że nie mogę pokazać oryginalnego obiektu. Konsekwencją takiego podejścia jest to, że dla pewnych okresów histo-

rycznych nie mamy niemal żadnych obiektów oryginalnych. Ale oczywiście gdybyśmy mieli oryginały, znalazłyby się na wystawie; z jednym wyjątkiem: jeżeli nie dałoby się oryginalnego obiektu pokazać tak, żeby pomagał opowiedzieć naszą historię. Oryginalność obiektu potrafi odwrócić uwagę od opowieści, jeśli się ją fetyszyzuje. Aura obiektu jest silniejsza niż wszystko inne wokół. Ale potrafi też podnieść dramatyzm opowieści. Jak przedmioty znalezione w ruinach, które pokazujemy w galerii powojennej. Te osieroczone fragmenty leżą na ziemi.

EK: Działają jak relikwie.

BKG: Bo są relikwiami. Są w gablotach, ale wmontowanych w gruzy. Człowiek nie ma wrażenia, że patrzy na gabloty. Można zrobić dla oryginałów takie gabloty, że stają się częścią opowieści.

EK: Czyli jaką rolę odgrywają w Muzeum Polin przedmioty?

BKG: Dramaturgiczną. Pozwalają snuć opowieść w trzech wymiarach, nie tylko w dwóch, graficznie, na płask, jak fotografie, ilustracje, tekst pisany. Oczywiście oryginalny obiekt wymaga od widza innego rodzaju uwagi. Tradycyjnie doświadczenie muzealne konstruowane jest w oparciu o oryginalne obiekty i wielu tego od muzeum oczekuje: że będzie pokazywało oryginały. I wcale niekoniecznie potem przyglądamy się im z jakąś specjalną uwagą. Ale to oryginały i kropka. Mamy oryginalne drukowane książki w dziale poświęconym wczesno nowożytnemu drukarstwu. Sądzę, że to ważne, że księga jest oryginalna, bo to dział właśnie o drukowaniu książek. Nie wiem jednak, ile osób zdaje sobie sprawę z tego, że to oryginał... Wszyscy mówią, że przedmioty oryginalne są tak ważne, ale kiedy pokazujemy oryginały niekoniecznie zwracają na nie uwagę. W dziale o czasach powojennych jest mały pamiątnik z wpisami młodych ludzi z całego świata. Był Festiwal Młodzieży, właścicielka nie mogła wyjechać z Polski, ale cały świat przyjechał do niej. To bardzo skromny obiekt. Ale wydaje mi się, że właśnie ta jego skromność, zwyczajność, ulotność potrafią działać w szczególnie sposób.

EK: Na wystawie głównej w Polin są eksponaty o różnym statusie: oryginały, kopie, repliki...

BKG: Było wiele oryginałów, których nie mogliśmy mieć. Dobrym przykładem repliki, która zastępuje nieosiągnany dla nas obiekt jest puszka kwestarska bractwa pogrzebowego z XVIII wieku, wykonana najprawdopodobniej

w Krakowie. Niezwykły obiekt, chyba jeden z najlepszych, jakie mogłabym sobie wyobrazić. Jest ze srebra; bardzo niewielka; tak mała, że byłam zaskoczona, kiedy ją zobaczyłam w oryginale; jest wielkości kubka do kawy ze Starbucksa, naprawdę mała. Ma sześciokątną podstawę, pokrywkę i ucho. Tradycją jest dawanie jałmużny, gdy ktoś umrze, bo dzięki dobroczynności zbawiamy siebie samych od wiecznej śmierci. I zwykle zbiera tę jałmużnę ktoś z Chewra Kadisha, bractwa pogrzebowego, przy bramie cmentarza. Ta niezwykła puszka, o której mówię, była darem grupy młodych ludzi dla bractwa pogrzebowego; na jej ścianach są rytzy przedstawiające kolejne etapy przygotowania ciała zmarłego do żydowskiego pogrzebu. Czyli to, czym się bractwo pogrzebowe zajmowało. Cała opowieść o bractwie pogrzebowym jest zawarta w tej jednej puszcze; są też na niej inskrypcje mówiące o tym, kto ją ofiarował i tak dalej. Tę właśnie puszkę znaleźliśmy w Muzeum Narodowym w Krakowie i chcieliśmy wypożyczyć. Dostaliśmy odmowę. A ta puszka nie jest jakąś supergwiazdą ekspozycji, eksponatem, bez którego nie można się obyć – wręcz przeciwnie, leży upchnięta z tyłu, na jednej z wielu półek, zupełnie schowana. Nikt nie zwraca na nią uwagi, nikt nie wie, co to jest, nikt jej nie widzi – a u nas byłaby gwiazdą. Zrobiłam nawet zdjęcia na wystawie, żeby pokazać im, jak bardzo jej nie widać. Na nic. Nie zgodzili się wypożyczyć. Dlaczego? Powiedzieli: „możecie sobie zrobić kopię; tylko nie może być tej samej wielkości, co oryginał; i nie wolno w całości kopiować inskrypcji”. Bo chodzi o to, żeby nikt nie użył jej jako falsyfikatu; a przecież moglibyśmy zrobić jakiś znak we wnętrzu, albo na pokrywce, na uchu – jest wiele sposobów, żeby zaznaczyć, że to nie oryginał – dlaczego trzeba uszkodzić właśnie inskrypcję i zmienić wymiary? Tak, czy inaczej, mamy tę replikę. Dlaczego było ważne, żeby znalazła się na wystawie? Chcieliśmy, żeby zwiedzający poczuł, czym jest taki przedmiot, nawet bez oryginału; chcieliśmy też skonstruować całą opowieść o bractwie pogrzebowym na podstawie tego obiektu: przedstawień, które są na nim i jego historii. Nie chcieliśmy tego robić za pomocą zdjęć; ani też jakiejś abstrakcyjnej formy ze szkła, czy czegoś innego. Zrobiliśmy tę replikę, a postument, na którym jest umieszczona – znacznie większy on niej samej – powtarza kształt puszki i na każdej jego ścianie można zobaczyć w powiększeniu sceny wyryte na jej ściankach. Na ścianach jest grafika i teksty; ale chcieliśmy, żeby opowieść stała się trójwymiarowa; chcieliśmy, innymi słowy, żeby przedmiot był na wystawie obecny nawet jeśli nie możemy mieć oryginału. Wystawa jest

moim zdaniem nie tylko doświadczeniem wizualnym, ale też haptycznym. Ciało zwiedzającego porusza się w przestrzeni wystawy; to coś całkiem innego niż nieruchome siedzenie w kinie i patrzenie w jedną stronę.

EK: Na takie doświadczenie pozwala replika synagogi w Gwoźdźcu...

BKG: Gwoździec to nie jest replika, ale materializacja procesu: najistotniejsze jest to, w jaki sposób możliwe było wykonanie tego obiektu. Dlatego jest wokół dachu ta obszerna informacja o tym, jak synagogę dokumentowano i kto to robił, a potem kto i w jaki sposób pracował przy wykonaniu naszego eksponatu. Chociaż sądzę, że wielu zwiedzających, którzy wchodzi pod pokryte polichromiami sklepienie synagogi nie wiedzą tego. Oni raczej przenoszą się w inne miejsce i czas. Niektórzy są tak poruszeni, że wszystko im jedno, czy to kopia, czy replika – po prostu przeżywają swoje doświadczenie podróży w inny świat. Dla nich kwestia czy to prawdziwe, czy nie jest bez znaczenia. Oczywiście tutaj bardzo ważna jest skala obiektu i jego działanie na zmysły. Doświadczenie jest przecież ucieleśnione.

SUMMARY

Objects in a museum is the main subject of both Barbara Kirshenblatt-Gimblett's article on "Objects of Ethnography" and the interview with her carried out by Ewa Klekot. According to Kirshenblatt-Gimblett, ethnographic objects have the status of fragments, and ethnographic museums have been trying hard to change it. At the same time, however, they are fragments of real worlds, and it is exactly this status that gives them the value of authenticity. On the other hand, the POLIN Museum of the History of Polish Jews in Warsaw, Poland, has virtually no collection. As a curator of its core exhibition, Kirshenblatt-Gimblett ponders over the role of objects in a narrative museum, pointing at their role in making the visitor live the story being told by the exhibition. What counts here more is the authenticity of the visitor's experience rather than the material authenticity of an object.

