

## Rzeczy i opowieści. Muzeum Warszawy wobec modelu muzeum narracyjnego<sup>1</sup>

Joanna Wawrzyniak, Łukasz Bukowiecki

TEKSTY DRUGIE 2020, NR 4, S. 233–257

DOI: 10.18318/td.2020.4.13 | Joanna Wawrzyniak – ORCID: 0000-0001-9836-5638  
Łukasz Bukowiecki – ORCID: 0000-0001-7602-017X

**W** dwudziestu jeden gabinetach znajdują Państwo rzeczy – świadków i uczestników historii miasta. [...] Nie opowiadamy jednej historii. Nie snujemy jednej narracji. Podczas wędrówki po jedenastu staromiejskich kamienicach, w swoim tempie i wybraną przez siebie trasą, każdy może z pomocą tych rzeczy ułożyć własną opowieść o Warszawie<sup>2</sup> – w ten sposób w tekście umieszczonym przed wejściem na wystawę „Rzeczy warszawskie” jej główny kurator Jarosław Trybuś tłumaczy relacje między ekspozycją a dziejami Warszawy. Gdy przyjrzeć im się bliżej, założenia nowej wystawy głównej Muzeum Warszawy – otwartej dla publiczności w dwóch etapach

1. Autorzy dziękują dyrekcji i zespołowi Muzeum Warszawy oraz Kolektywowi Badawczemu za pomoc w przeprowadzeniu badania, a za inspirujące rozmowy współpracownikom z pakietu pracy City Museums and Multiple Colonial Pastes projektu ECHOES – Csilli Arie-se, Małgorzacie Głowackiej-Grajper, Laurze Pozzi i Magdalenie Wróblewskiej.
2. J. Trybuś *Rzeczy warszawskie*, tablica informacyjna przy wejściu na ekspozycję Muzeum Warszawy.

Tekst powstał w ramach projektu ECHOES, który otrzymał finansowanie z Programu Unii Europejskiej Horyzont 2020 na rzecz badań i innowacyjności na podstawie umowy grantowej Nr 770248.

**Joanna Wawrzyniak** – dr hab., adiunktka na Wydziale Socjologii Uniwersytetu Warszawskiego, kierowniczką Centrum Badań nad Pamięcią Społeczną WS UW, członkini zarządu Memory Studies Association (2019–2021). Ostatnio opublikowała: *Cięcia. Mówiona historia transformacji* (2020, wraz z Aleksandrą Leyk). Kieruje pakietem pracy City Museums and Multiple Colonial Pastes w projekcie ECHOES (Horyzont 2020). Kontakt: wawrzyniakj@is.uw.edu.pl

**Łukasz Bukowiecki** – dr, adiunkt na Wydziale Socjologii Uniwersytetu Warszawskiego, badacz na kontrakcie doktorskim w projekcie ECHOES (Horyzont 2020). Na podstawie rozprawy doktorskiej obronionej w Instytucie Kultury Polskiej UW (2019) przygotowuje do druku książkę na temat niezrealizowanych przedsięwzięć muzealnych w XX-wiecznej Warszawie. Kontakt: bukowieckil@is.uw.edu.pl

w latach 2017-2018, po czterech latach prac zespołu kuratorskiego – okazują się jednak problematyczne.

Rzeczy potrzebują bowiem rzeczników – same z reguły milczą, a ich układ na ekspozycji dla wielu zwiedzających może być nieczytelny. W związku z tym, chociaż wystawa stroni od opakowanej w multimedia chronologicznej narracji na temat przeszłości Warszawy, to opracowanie jej warstwy tekstowej okazało się największym wyzwaniem dla zespołu kuratorskiego. Zdecydowano się na rozwiązanie, w którym muzeum narzuca swój autorytet w kwestii doboru i opisu eksponatów, ale nie daje wielu wskazówek co do sposobów rozumienia miasta i jego przeszłości. Kuratorzy zaadresowali w ten sposób swój przekaz do wymagających odbiorców, którzy są w stanie docenić propozycję uważnego zwrotu ku materialności. Dotarcie do takiej grupy docelowej jest trudne o tyle, że ostatnie dekady przyzwyczyły polską publiczność do zupełnie innych doświadczeń muzealnych i odmiennych oczekiwań wobec wizyty w muzeum.

W artykule tym staramy się odpowiedzieć na trzy pytania. Jak powstawała wystawa „Rzeczy warszawskie”<sup>3</sup>? Jak jest odbierana przez kuratorów i zwiedzających? W jakim stopniu transformacja stołecznego muzeum miejskiego niesie potencjał do zmiany formuły muzeum historycznego, która została ukształtowana w ciągu ostatnich piętnastu lat polskiego *museum boom*? Nasze zasadnicze wnioski płyną z badań jakościowych, które prowadziliśmy w Muzeum Warszawy w latach 2018-2019<sup>4</sup>. Analizowaliśmy wystawę i materiały źródłowe, które jej dotyczyły. Dodatkowo przeprowadziliśmy 25 pogłębionych wywiadów z kuratorkami i kuratorami, pracownicami i pracownikami różnych działów i oddziałów muzeum, w tym z osobami już w nim niepracującymi, ale zaangażowanymi w proces powstawania wystawy, starając się uzyskać wielostronny obraz zachodzącej w muzeum zmiany organizacyjnej i kuratorskiej<sup>5</sup>. Zrealizowaliśmy także trzy zogniskowane wywiady grupowe

3 Na wystawę główną Muzeum Warszawy oprócz wystawy „Rzeczy warszawskie” składają się także dwie wystawy pozbawione eksponatów: złożona z infografik i monochromatycznych makiet wystawa „Dane warszawskie” i „Dzieje kamienic”. W artykule zajmujemy się nimi w mniejszym stopniu.

4 Podstawowe pytanie projektu, w ramach którego powstał ten artykuł, są szersze i dotyczą zakresu zmian, którym podlegają współczesne muzea miejskie pod wpływem światowej debaty dotyczącej dekolonizacji instytucji kultury. Muzeum Warszawy stanowi w nim jedno ze studiów przypadku, zob. [www.projectchoes.eu](http://www.projectchoes.eu).

5 Wywiady przeprowadziliśmy latem 2018 i 2019 roku według otwartego scenariusza pytań. W niniejszym artykule anonimizujemy wypowiedzi rozmówców, posługując się kodem wywiadu (MW1, MW2 itd).

z odbiorcami wystawy: przewodnikami miejskimi, polskimi studentami kierunków humanistycznych i społecznych uczelni warszawskich oraz studentami zagranicznymi studiującymi w Warszawie<sup>6</sup>. Prowadziliśmy również seminarium badawcze ze studentami, w ramach którego przygotowywali oni interwencję muzealną<sup>7</sup>. Projekt rozwijał się w ścisłej współpracy z muzeum i nie byłby możliwy bez dużej otwartości i pomocy jego pracowników. Są oni współautorami niektórych wniosków, choć nie mamy pewności, czy wszyscy zgodziliby się z naszym sposobem ich przedstawienia.

### Miasto – muzeum – narracja

Nowa wystawa główna Muzeum Warszawy była świadomą próbą wyłamania się ze schematów narzuconych przez dominujący w ostatnich dekadach kierunek rozwoju muzealnictwa historycznego. Jak pokazujemy szczegółowo w dalszej części tekstu, zespół kuratorski, projektując wystawę, kierował się krytycznymi odniesieniami do „zdisneylandyzowanej linearnej narracyjności”<sup>8</sup> polskiego *museum boom*, zarazem ogłaszając triumfalny powrót eksponatu w skonceptualizowanej na nowo teorii muzealnej materialności.

Muzea narracyjne specjalizują się, jak pisze Elaine Gurian, w opowiadaniu i kontekstualizacji, a nie w materialności, a eksponaty nie są ich kluczowym czy nawet koniecznym elementem<sup>9</sup>. W polskim dyskursie eksperckim i publicznym termin „muzeum narracyjne” nabrał jednak specyficznego znaczenia za sprawą muzeów historycznych, które powstały w ciągu ostatnich

---

6 Zogniskowane wywiady grupowe zostały przeprowadzone jesienią 2019 roku przez Kolektyw Badawczy według opracowanego przez nasz zespół scenariusza. Rozmawiano z siedmioma przewodnikami miejskimi (MW\_FGI\_1), dziewięcioma polskimi studentami kierunków humanistycznych i społecznych (MW\_FGI\_2), dziesięcioma studentami z zagranicy (MW\_FGI\_3). Zob. też M. Głowacka-Grajper *Visitor Studies at the Museum of Warsaw. Report, ECHOES: European Colonial Heritage in Entangled Cities, 2020*, [www.projectechoes.eu/deliverables](http://www.projectechoes.eu/deliverables) (22.04.2020).

7 Przeprowadzana wiosną 2020 roku, w czasie przygotowywania tego artykułu do druku, dlatego nie uwzględniamy jej wyników. Dyskusje z uczestnikami dwunastoosobowej grupy seminaryjnej potwierdzają wnioski z wywiadów fokusowych ze studentami.

8 J. Trybuś *Wstęp*, w: *Rzeczy warszawskie*, koncepcja J. Trybuś, Muzeum Warszawy, Warszawa 2018, s. 7-8.

9 E.H. Gurian *Civilizing the Museum*, Routledge, New York 2006, s. 50. Wszystkie tłumaczenia na potrzeby niniejszego artykułu – J.W. i Ł.B.

piętnastu lat<sup>10</sup>. To one ukształtowały skojarzenia z inscenizacją historii, scenograficznością wystawy, dostępnością multimediów i niewielką liczbą eksponatów. Dla rozpowszechnionego w Polsce doświadczenia „narracyjności” muzeum najważniejsza wydaje się więc przede wszystkim forma ekspozycji, odbierana jako „nowoczesna”, w kontrze do starszych „eksponatowych” wystaw muzealnych.

Historyczne muzea miejskie wymykają się podziałowi na wystawy eksponatowe i narracyjne, ponieważ ich ekspozycje przeważnie łączą w sobie cechy obu rodzajów przedstawiń, czasem przewyżczając związane z nimi ograniczenia, a czasem – wręcz przeciwnie – ulegając pułapkom wpisany w oba modele. Za taką hybrydyczną pozycją muzeów miejskich nie stoi przy tym żaden uniwersalny koncept teoretyczny czy uzgodniona definicja określająca, co, w jaki sposób i po co należy w nich gromadzić i pokazywać. Muzea miejskie są bowiem tak różnorodne, jak zbiory, którymi zarządzają, i jak miasta, w których funkcjonują. Jak podkreśla Catherine Ross, kuratorka zbiorów Museum of London: „dla muzeów miejskich, prawdopodobnie bardziej niż dla muzeów jakiegokolwiek innego typu, wspólne perspektywy branżowe pod żadnym względem nie są tak ważne jak lojalność wobec miejsc, w których się znajdują, i oczekiwania z ich strony”<sup>11</sup>.

Nie oznacza to jednak, że wszelkie próby spojrzenia na muzeum miejskie jako na pewien typ przedstawienia są z góry skazane na porażkę. Większość takich obserwacji jest prowadzona „od wewnątrz” przez samych muzealników. Taki charakter ma m.in. esej wieloletniego dyrektora Museum of London Maksa Hebditcha *Approaches to Portraying the City in European Museums*<sup>12</sup>. Opublikowany ponad dwie dekady temu, nie stracił aktualności o tyle, że proponuje (auto)krytyczną analizę muzeów miejskich z perspektywy *public performance*, czyli „tego, co mają do powiedzenia, a nie tego, co

10 M. Kobielska *Muzeum narracyjne – muzeum doświadczeniowe. Uwagi terminologiczne w niniejszym numerze „Tekstów Drugich”* (tam też przegląd polskiej literatury przedmiotu). Zob. też. *Muzeum i zmiana. Losy muzeów narracyjnych*, red. P. Kowal, K. Wolska-Pabian, Universitas, Warszawa–Kraków 2019; M. Heineman *Krieg und Kriegserinnerung im Museum. Der Zweite Weltkrieg in polnischen historischen Ausstellungen seit den 1980er-Jahren*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2017; J. Tomann *Geschichtskultur im Strukturwandel. Öffentliche Geschichte in Katowice nach 1989*, De Gruyter, Oldenbourg 2017, s. 256–272 (na temat Muzeum Śląskiego).

11 C. Ross *Collections and Collecting*, w: *Making City Histories in Museums*, ed. by G. Kavanagh, E. Frostick, Leicester University Press, London–Washington 1998, s. 115.

12 M. Hebditch *Approaches to Portraying the City in European Museums*, w: *Making City Histories in Museums*, s. 102–113.

konserwują<sup>13</sup>. Hebditch przypomina, że wystawy muzeów miejskich zawsze miały charakter „narracyjny”. Najbardziej typowe dla nich rozwiązania wystawiennicze to przedstawianie dziejów miasta w porządku chronologicznym, wykorzystywanie reprodukcji fotograficznych w roli scenograficznej i ilustracyjnej, uzupełnianie własnych eksponatów depozytami z innych muzeów i korzystanie z obiektów przygotowanych na zamówienie muzeum, takich jak modele poszczególnych budynków czy makiety całych miast lub poszczególnych dzielnic.

Zarazem muzea miejskie przybliża do placówek „eksponatowych” to, że ich kolekcje są – przynajmniej w jakimś stopniu – uprzednie w stosunku do samych instytucji. Muzea miejskie powstają często po to, by zaopiekować się zbiorami, wobec których sformułowano potrzebę zinstytucjonalizowanej ochrony. Do zbiorów tych mogą należeć m.in. dokumenty historyczne związane z dziejami miasta, dzieła sztuki, wytwory rzemieślnicze, składniki miejskiego krajobrazu kulturowego, znaleziska archeologiczne i najróżniejsze przedmioty codziennego użytku. Odrębną kategorią zbiorów – licznie reprezentowaną szczególnie w muzeach miejskich w stolicach państw – są przeróżne obiekty uznane za na tyle cenne, że należy je „ocalić”, poddać ochronie muzealnej, ale zarazem na tyle drugorzędne, że nie ma dla nich miejsca w najważniejszych stołecznych muzeach<sup>14</sup>.

W takich warunkach miejskie muzeum staje się nieledwie schroniskiem przedmiotów gdzie indziej niechcianych, lecz ułaskawionych od zniszczenia lub wyrzucenia. Jednocześnie te różnorodne zbiory są odsyłaczami do wąskich wycinków przeszłości miasta, a czasem także jego teraźniejszości i przyszłości, i to, czy staną się „obiettami, które ucieleśniają życie miejskie w historycznie znaczący sposób”<sup>15</sup>, zależy w dużej mierze od przyjętej na wystawie konwencji opowiadania o mieście.

Tak ukształtowane przez kilka powojennych dekad muzea miejskie w ostatnich latach zaczęły podlegać transformacjom charakterystycznym dla całego sektora muzealnego. Trend narzucają globalne metropolie, miasta wielokulturowe, często o postkolonialnej przeszłości, jak Londyn, Melbourne, Amsterdam czy Nowy Jork, w których muzea miejskie zaczęły zmieniać swoje wystawy pod wpływem impulsów płynących z otoczenia. Niektóre

13 Tamże, s. 104.

14 Zob. tamże, s. 104-105; C. Ross *Collections and Collecting*, s. 118.

15 Zob. C. Ross *Collections and Collecting*, s. 114.

instytucje nawiązały współpracę z ośrodkami naukowymi, organizacjami pozarządowymi, liderami wspólnot lokalnych, a także niezależnymi aktywistami i artystami. Czerpiąc inspiracje z tych relacji i dzieląc się autorytetem, muzea rezygnują z podejścia zorientowanego na obiekty na rzecz podejścia ukierunkowanego na ludzi, a co za tym idzie, włączają perspektywę historii społecznej. Znaczenie dla przemian muzeów miejskich miały także naciski ze strony biznesu i polityki, prowadzące do komercjalizacji ich oferty i skrupulatnego liczenia frekwencji wizyt. Muzea tego typu szukają nowych narracji, niejednokrotnie celowo upraszczanych, aby mogły trafić do zróżnicowanej publiczności, chętnie posiłkując się multimediami i historią mówioną. Rezygnują też z odniesienia do historii w swoich nazwach, aby pokazać znaczenie muzeum dla teraźniejszości i przyszłości miasta, oferując jego użytkownikom (mieszkańcom i turystom) zróżnicowane „usługi” edukacyjne i kulturalne.

### Jakie muzeum jakiej Warszawy?

Na tle historii innych muzeów miejskich ewolucja Muzeum Warszawy (w latach 1936-1939 Muzeum Dawnej Warszawy, w latach 1953-2014 Muzeum Historyczne m.st. Warszawy) jest zarazem typowa i osobliwa<sup>16</sup>. Typowa – ponieważ muzeum mierzy się ze wszystkimi wymienionymi wyżej uwarunkowaniami właściwymi tej gałęzi muzealnictwa. Osobliwa – ponieważ historia placówki zaczynała się niejako trzykrotnie: 1) w połowie lat 30., gdy muzeum powoływano do życia jako oddział Muzeum Narodowego w Warszawie; 2) po II wojnie światowej, gdy wraz z całym miastem podnosiło się ze zniszczeń wojennych i dostosowywało do kolejnych odsłon nowego porządku wprowadzanego przez socjalistyczne władze; 3) po 2012 roku, gdy muzeum rozpoczęło swoją wszechstronną transformację, obejmującą m.in. przygotowanie nowej wystawy głównej.

Poprzednia wystawa powstała w pierwotnym kształcie w połowie lat 50. XX wieku, w czasie powojennej odbudowy Starego Miasta. Dziesięć lat

16 Historia Muzeum Warszawy: J. Durko *Muzeum Warszawy i jego współtwórcy w mojej pamięci 1951-2003*, Muzeum Historyczne m.st. Warszawy, Warszawa 2008; A. Sołtan *Muzeum Historyczne m.st. Warszawy i jego wkład w rozwój humanistyki*, w: *200 lat muzealnictwa warszawskiego. Dzieje i perspektywy*, red. A. Rottermund, A. Sołtan, M. Wrede, Arx Regia, Warszawa 2006; Z. Bogumił, J. Wawrzyniak, T. Buchen, Ch. Ganzer, M. Senina *The Enemy on Display: The Second World War in Eastern European Museums*, Berghahn Books, New York–London 2015, s. 62-98; M. Popiołek *Od kamienicy do muzeum. Historia siedziby Muzeum Warszawy na Rynku Starego Miasta*, Muzeum Warszawy 2016; Ł. Bukowiecki *Things of Warsaw and Things of the Past: Evolution and Priorities of the Museum of Warsaw. Report*, ECHOES: European Colonial Heritage in Entangled Cities, 2020, [www.projectechoes.eu/deliverable](http://www.projectechoes.eu/deliverable) (22.04.2020).

później unowocześniono ją i ponownie otwarto pod nową nazwą „Siedem wieków Warszawy”. Wobec szczupłości własnych kolekcji, dziesiątkowanych przez wojnę, muzeum było chętne do eksperymentów ekspozycyjnych, które kojarzymy współcześnie z nurtem muzealnictwa określanym mianem „narracyjnego”. W 1948 roku ówczesny dyrektor muzeum Adam Słomczyński zaproponował wzbogacenie planowanej wystawy stałej o tzw. ekspozyty zastępcze, „których zadaniem – jak opisuje Małgorzata Popiołek – było przybliżenie zwiedzającym historii miasta, ale które z powodu strat materialnych muzeum nie były ekspozytami historycznymi”<sup>17</sup>. Tworzenie protonarracyjnej, rozpisanej na 60 sal muzealnych, wystawy „Siedem wieków Warszawy” wynikało nie tylko z instrumentalnego stosunku do ekspozytów, lecz także ze świadomej decyzji o wykorzystaniu nowoczesnych i nowatorskich rozwiązań plastycznych i scenograficznych. Były one zamawiane u Stanisława Zamecznika i celowo projektowane tak, by kontrastowały ze stylistyką wewnątrz zabytkowych kamienic<sup>18</sup> i zarazem włączały ekspozyty w linearną, emocjonalną opowieść muzealną. Jak pisał w swoich wspomnieniach wieloletni (1951–2003) dyrektor muzeum Janusz Durko, wizje Zamecznika „spychały często na dalszy plan i przytłaczały to, co miało być przecież przedmiotem wystawy: ekspozyt. [...] Lecz w ostatecznym obrazie następowała zgoda między tymi przeciwstawieniami: w jego oprawie plastycznej ekspozyt w końcu ożyły i odtąd był podporządkowany całości obrazu [wyroz. – J.W. i Ł.B.]”<sup>19</sup>.

Warszawskie muzeum miejskie za czasów długoletniej kadencji Durki nie zaniedbywało swoich powinności kolekcjonerskich. Powiększanie zbiorów następowało w iście imponującym, a być może też do końca niekontrolowanym tempie, zwłaszcza gdy uwzględnimy stan wyjściowy po wojnie: w muzealnej księdze inwentarzowej w 1948 roku znajdowało się zaledwie 105 pozycji<sup>20</sup>. W 1970 roku kolekcje muzealne obejmowały już 40 000 ekspozytów, w połowie lat 90. – prawie 170 000, a obecnie – około 300 000<sup>21</sup>. Zbiory z roku na rok znacząco się powiększały, ale nie zawsze odbywało się

17 M. Popiołek *Od kamienicy do muzeum*, s. 192.

18 Zob. J. Durko *Muzeum Warszawy i jego współpracownicy...*, s. 16; M. Popiołek *Od kamienicy do muzeum*, s. 190.

19 J. Durko *Muzeum Warszawy i jego współpracownicy...*, s. 126.

20 Tamże, s. 5.

21 Zob. tamże. Mniej więcej połowę tej kolekcji stanowią fotografie, por. A. Kotańska, A. Topolska *Gabinet Fotografii*, w: *Rzeczy warszawskie*, koncepcja J. Trybuś, Muzeum Warszawy, Warszawa 2017, s. 95.

to w zgodzie z formalnym profilem instytucji czy też w ścisłym związku z potrzebami wzbogacania ekspozycji lub uzupełniania jej braków. Wydaje się, że obiekty gromadzono przede wszystkim w celach ochronnych, a nie wystawienniczych, i w tym sensie Muzeum Historyczne m.st. Warszawy było dla niektórych z nich tyleż „muzeum drugiego wyboru”, co wręcz „muzeum ostatniej szansy”.

W kolejnych dekadach pewne części wystawy stałej muzeum modernizowano. Po roku 1989 wprowadzono takie modyfikacje jak uaktualnienie podpisów i wymiana niektórych eksponatów, które szczególnie kojarzyły się z propagandowym przekazem czasów socjalistycznych. W 2007 roku zmieniono część ekspozycji poświęconej II wojnie światowej. Wszystkie te zmiany nie wpłynęły jednak znacząco na konstrukcję całej wystawy, którą powstała w PRL jako wypadkowa kilku czynników: uwarunkowań politycznych, eksperckiej wiedzy zespołu historyków varsavianistów, ówczesnych trendów w muzealnictwie miejskim, a także ograniczeń narzuconych przez przestrzeń zabytkowych kamienic, w których mieściło się muzeum.

Kompleksową transformację muzeum rozpoczęto w 2012 roku w ramach projektu „Muzeum OdNowa”. W kolejnych latach zmieniono nazwę muzeum i strukturę jego działów, opracowano dokumenty strategiczne<sup>22</sup>, przeprowadzono gruntowną modernizację siedziby, zaplanowano digitalizację kolekcji, zarazem zaproponowano radykalną zmianę koncepcji wystawy głównej. Zmiana ta była zarówno polemiczna wobec poprzedniej formy wystawienniczej w siedzibie głównej muzeum, jak i krytycznie ustawiła się wobec dominującej, narracyjnej, formuły muzeum historycznego, zgodnie z którą – notabene – były projektowane również nowe wystawy stałe w oddziałach Muzeum Warszawy: Muzeum – Miejscu Pamięci Palmiry (otwarcie w 2011 roku), Centrum Interpretacji Zabytku na Starym Mieście (2013) i Muzeum Warszawskiej Pragi (2015).

Wystawa „Rzeczy warszawskie” została otwarta dla publiczności w dwóch etapach – w maju 2017 i czerwcu 2018 roku – w odnowionych wnętrzach jedenastu połączonych ze sobą kamienic staromiejskich<sup>23</sup>. Na wystawie nie ma depozytów z innych muzeów, nie ma kopii, nie ma też... ani jednego

22 Zob. *Strategia Muzeum Warszawy do roku 2022*, w: *Sprawozdanie Muzeum Warszawy* [za rok] 2016, red. M. Mycielska, J. Odnous, Muzeum Warszawy, Warszawa 2017, s. 12-13; *Polityka gromadzenia zbiorów Muzeum Warszawy*, w: *Sprawozdanie Muzeum Warszawy* [za rok] 2016, s. 14-15.

23 Muzeum mieści się w 11 odbudowanych ze zniszczeń po II wojnie światowej i połączonych ze sobą kamienicach – ośmiu przy Rynku i trzech od strony ul. Nowomiejskiej.



ekranu. Jedynym wspierającym zwiedzanie „Rzeczy warszawskich” urządzeniem elektronicznym jest dyskretnie rozmieszczony system bezprzewodowej aktywacji audioprzewodników, które są jednak nieobowiązkowe podczas zwiedzania, a jeśli zostają użyte, pozostają responsywne wobec ścieżki obranej indywidualnie przez zwiedzających. Wystawa nie ma ustalonego odgórnie „kierunku zwiedzania”<sup>24</sup>. 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”<sup>25</sup>, dla której fundamentem są „upodmiotowione rzeczy”<sup>26</sup> ze zbiorów traktowanych jako „wspólny skarb warszawiaków”<sup>27</sup> i „centrum życia muzeum”<sup>28</sup>.

Reewaluacji zbiorów i powrotowi do idei wystawy eksponatowej towarzyszyły częste odwołania do historii samej siedziby tego muzeum przy Rynku Starego Miasta. Po pierwsze, pretekstem do przygotowania nowej wystawy głównej była pieczołowita, zgodna ze sztuką konserwatorską, modernizacja zabytkowych kamienic. Po drugie, o czym przypominają broszury dla zwiedzających, niewielkie gabinety tematyczne są dostosowane do układu przestrzeni wystawienniczej: „Siedziba Muzeum Warszawy przypomina labirynt – to połączone wnętrza wszystkich kamienic północnej pierzei Rynku Starego Miasta. Przechodzisz przez dawne mieszkania i klatki schodowe”<sup>29</sup>. Po trzecie, autentyzm prezentowanych obiektów ze zbiorów muzeum koreluje z konserwatorską ideą przywrócenia historycznej oryginalności miejscu, w którym są prezentowane. Na ekspozycji nie ma dioram imitujących rzeczywistość pozamuzealną ani immersyjnej scenografii. Zamiast tego wydobywane są walory architektoniczne poszczególnych pomieszczeń (np. zachowane polichromie na zabytkowych stropach, dawna studnia, przewody kominowe), czemu sprzyja dyskretna i ograniczona do minimum aranżacja wnętrza (meble ekspozycyjne, tablice informacyjne, oprawy źródeł światła – utrzymane w kolorach białym,

24 *Jak czytać wystawę Rzeczy warszawskie. 21 gabinetów tematycznych wystawy głównej Muzeum Warszawy*, broszura wydana przez Muzeum Warszawy, b.m.w. [Warszawa 2018], s. 3.

25 J. Trybuś *Wstęp*, w: *Rzeczy warszawskie*, s. 8.

26 Tamże.

27 J. Trybuś *Wstęp*, w: *Sprawozdanie Muzeum Warszawy [za rok] 2016*, s. 9.

28 Tamże.

29 *Jak czytać wystawę Rzeczy warszawskie...*, s. 3.

czarnym i szarym). W tym sensie muzealne kamienice stają się kolejną „rzeczą warszawską”, którą opiekuje się muzeum.

### **Symulakra i eksponaty: perspektywa kuratorów**

Kontekst dla przemian w Muzeum Warszawy wyznaczały z jednej strony nowe inscenizacyjne muzea historyczne w Polsce, do których krytycznie odnosił się zespół kuratorski, z drugiej zaś zachodzące na całym świecie modernizacje muzeów miejskich, wynikające ze zmian pokoleniowych, cywilizacyjnych i technologicznych. Z przeprowadzonych przez nas wywiadów wynika jednak, że specyfikę pracy wyznaczyła przede wszystkim decyzja zespołu kuratorskiego, aby koncepcji wystawy i jej scenariusza nie zamawiać na „zewnątrz”, ale wypracować je samodzielnie z wykorzystaniem własnych zbiorów i wiedzy pracowników oraz ekspertów zapraszanych do zespołu. Znaleźli się w nim opiekunowie kolekcji od lat pracujący w Muzeum Warszawy, a także humaniści młodszego pokolenia: historycy sztuki, kulturoznawczynie, etnolożka, archeolożka. To wypadkowa ich wiedzy i wrażliwości zaważyła na ostatecznym kształcie wystawy. Rozpoczęto od przeglądu zbiorów, co przyniosło według słów jednego z kuratorów wiele odkryć (MW1)<sup>30</sup>, ponieważ nie zawsze znali oni nawzajem swoje kolekcje, a zbiory muzealne nie były wówczas zdigitalizowane. Z przeprowadzonych przez nas wywiadów wynika, że nie od razu zrezygnowano z koncepcji muzeum narracyjnego. Na początku raczej borykano się z jego różnymi ograniczeniami.

W wyniku tych dyskusji zespół kuratorski odrzucił najbardziej typową ramę narracyjności, czyli oś czasu. Był to zarówno pragmatyczny wybór, wynikający z postanowienia, aby stworzyć wystawę wyłącznie z własnych zbiorów, w których były znaczące luki, jak i świadoma prowokacja wobec istniejących, utartych schematów wystaw historycznych. Dla jednych odrzucenie „linearnej historii” oznaczało rezygnację z opowieści politycznej, zorientowanej wokół kolejnych wojen, typowej dla polskiego dyskursu martyrologicznego. Odrzucono jednak także narracje typowe dla muzeów miejskich. Jak powtórzyło nam kilka osób, wszystkie historie miast są podobne: „spotykały je zarazy, pożary i w zależności od szerokości geograficznej powodzie i trzęsienia ziemi” (MW2), „nie jest sztuką w muzeum umieścić te wszystkie daty, zdarzenia [...]”. Pytanie tylko, kto to przyswoi i właściwie

<sup>30</sup> Odniesienia do przeprowadzonych przez nas wywiadów podajemy w postaci oznaczenia kodu wywiadu w nawiasie zwykłym w tekście głównym.

po co?" (MW1). Zrezygnowano też z opowieści metropolitarnej, modernizacyjnej, o rozwoju, inwestycjach, mobilności ludności (MW2). Ważnym celem dla kilkorga naszych rozmówców było to, aby wystawa nie wpisywała się w żadną z dominujących narracji na temat miasta, aby wychodziła poza utarte schematy interpretacyjne (MW3) i nie narzucała „żadnej wizji świata” (MW2). Jak doprecyzowywała jedna z rozmówczyń, „Ta ucieczka od narracji była ucieczką od wpasowania się w jakąkolwiek ideologię” (MW2).

Po rezygnacji z osi czasu jako sposobu organizacji wystawy szukano innej, głównej linii narracyjno-tematycznej, zorientowanej wokół konkretnego zagadnienia. Najważniejszą propozycją okazała się Wisła. Zespół zidentyfikował grupy eksponatów związane z symbolem Syreny, mostami, z instytucjami i towarzystwami, które działały w związku z Wisłą. W ten sposób po raz pierwszy na nowo pogrupowano muzealia. Część tych grup następnie urosła do rangi kolekcji prezentowanych na wystawie, mimo że zrezygnowano z koncepcji rzeki jako tematu wiążącego ekspozycję.

W wyniku tych prac narodził się podział na kategorie obiektów i pomysł, aby w nawiązaniu do historii muzealnictwa, pokazać je w gabinetach na wzór *Wunderkammer* czy *Kunstkabinett*. Po wielu dyskusjach rzeczy warszawskie ułożono w 21 gabinetów tematycznych, w których prezentowanych jest łącznie 7352 eksponatów (w jednej odsłonie: 5257 eksponatów<sup>31</sup>), wybranych spośród około 300 000 oryginalnych obiektów zgromadzonych przez muzeum. Tematyka gabinetów obejmuje przedmioty tak różne, jak detale architektoniczne, pocztówki czy „galanteria patriotyczna”. Główny kurator wystawy podkreślał, że kategorie przyjęte na potrzeby uporządkowania zbiorów „należą do przynajmniej dwóch porządków: tematycznego (kolekcja [przedstawień] Syren warszawskich, kolekcja [miniatur] pomników warszawskich, kolekcja opakowań [towarów różnych – przyp. J.W. i Ł.B.] firm warszawskich) i podyktowanego techniką wykonania rzeczy lub materiałem (kolekcja sreber i platerów, kolekcja brązów warszawskich, kolekcja medali)”<sup>32</sup>.

31 Ze względu na warunki oświetlenia, temperatury i wilgotności panujące w salach wystawowych niektóre eksponaty mogą być eksponowane cyklicznie przez ograniczony czas, po którym wracają do magazynów i są na wystawie zastępowane innymi, podobnymi. M.in. właśnie ze względu na te cykliczne zmiany eksponatów wystawa *Rzeczy warszawskie* jest konsekwentnie nazywana przez pracowników muzeum „wystawą główną”, a nie „wystawą stałą”.

32 J. Trybuś *Wystawa główna Muzeum Warszawy, w: Sprawozdanie Muzeum Warszawy [za rok] 2016*, s. 181.

Zidentyfikowaliśmy cztery typy gabinetów ze względu na rodzaj relacji łączących prezentowane w nich rzeczy z Warszawą. Byłyby to zatem, po pierwsze, gabinety obejmujące szeroko rozumiane zbiory ikonograficzne (portrety, widoki Warszawy, rysunki architektoniczne, mapy, fotografie, pocztówki), czyli muzealia, które łączą się z Warszawą jako przedmiotem przedstawienia; po drugie, gabinety prezentujące wytwory wybranych dziedzin lub technik rzemiosła (brązy, srebra i platery, zegary, medale, ubiory), które wiążą się z Warszawą przede wszystkim jako miejscem wytworzenia; po trzecie, gabinety gromadzące materialne ślady przeszłości (zbiory archeologiczne, detale architektoniczne, „relikwie”), których relacje z dziejami miasta mają charakter indeksalny – odsyłają do rzeczywistości, której utratę poświadczają własnym trwaniem; wreszcie, po czwarte, gabinety kolekcjonerskie, w których dobór eksponatów i ich relacje z przeszłością miasta są zapośredniczone przez dzieje samego muzeum i osobliwości jego kolekcji (wizerunki Syreny, miniatury pomników, suweniry, galanteria patriotyczna, opakowania towarów, gabinet Ludwika Gocla, gabinet rodziny Schielów).

Kuratorzy wyraźnie dystansowali się od wizualizacji historycznych, pozorujących przeszłość w teraźniejszości za pomocą zróżnicowanych mediów: scenografii, obiektów, dopowiadanych historii, filmów. Odnosząc się do instytucji powstałych na fali polskiego *museum boom*, jedna z kuratorek podkreślała: „Oczywiście one się cieszą dużą popularnością. To nie jest tak, że chciałabym je deprecjonować. Ale [...] mam też takie poczucie, że to jest forma popularyzacji wiedzy, bardzo cenna, tylko to nie jest muzeum [wyróż. – J.W. i Ł.B.]” (MW3). Nasi rozmówcy i rozmówczynie polemizowali z formą owej „popularyzacji wiedzy” w trojaki sposób. Po pierwsze zauważali, że zaczyna się ona już starzeć; a także, że jest męcząca i nie prowadzi do korzyści poznawczych, gdyż „odciąga uwagę od obiektu” (MW7). Po drugie, obawiali się, że medializacja połączona z inscenizacją jest mistyfikacją wprowadzającą odbiorcę w złudzenie, że jest uczestnikiem zdarzeń historycznych. W tym wypadku jaskrawym punktem odniesienia dla zespołu kuratorskiego Muzeum Warszawy, jak dla wielu innych pracujących równolegle zespołów muzealnych w całej Polsce, było Muzeum Powstania Warszawskiego. Jak powiedziała jedna z kuratorek, „Muzeum Powstania Warszawskiego w mojej opinii niebezpiecznie zbliża się właśnie do takiego symulakrum [...]. Tylko pytanie, czy dzieci odwiedzające to muzeum wiedzą, że doświadczają właśnie czegoś, co jest symulakrum, kopią, powtórzeniem, jakkolwiek tego nie nazwiemy, a nie historią?” (MW2).

Trzeci rodzaj argumentów dotyczył zakresu dopuszczalnej komercjalizacji muzeum. W tym kontekście kuratorzy mówili, że nie chcą konkurować z lunaparkiem, miejscem rozrywki czy galerią handlową. Podkreślali, że nie chcą uczestniczyć w infantyilizowaniu zwiedzających ani zdobywać publiczności za wszelką cenę. Wiedza uproszczona na tyle, aby na pewno każdy przeciętny odbiorca ją zrozumiał, „to jest wiedza dla nikogo” (MW5). Muzea nie powinny konkurować z kulturą popularną, „my z nią nigdy nie zwyciężymy, nie wygramy [...], bo to nie jest ta konkurencja” (MW5). Na pytanie, jakich odbiorców chcieliby przyciągnąć do Muzeum Warszawy, kuratorzy nie udzielali jednoznacznej odpowiedzi, odnosząc się np. zarówno do młodzieży szkolnej, jak i turystów. Dominowała jednak opinia, że chcieliby pozyskać przede wszystkim mieszkańców Warszawy.

Wydawało się więc, że zespół kuratorski świadomie tworzył wystawę elitarną, trudną do odczytania bez pewnego zasobu wiedzy kontekstowej zarówno z zakresu historii Warszawy, jak i historii kultury materialnej czy historii sztuki, pozwalającej rozpoznać grę z konwencją muzealną w samej koncepcji wystawy (gabinety, rzeczy). Jedną z kuratorek określała typ przedstawienia, który został zaproponowany w Muzeum Warszawy, jako „trudniejszy, bardziej wymagający” dla odbiorców od wystaw narracyjnych, bo zmuszający do większej uwagi i oczekujący większego zainteresowania i zaangażowania, ale zarazem „dający więcej wolności”, „pozwalający prowadzić dyskusję na różnych poziomach”, „bardziej uniwersalny” i „bardziej inspirujący” (MW3).

### **Ponowoczesny triumf rzeczy? W poszukiwaniu teorii**

Zwrot ku kategoriom „materialności” i „oryginalności” przez ogłoszenie triumfalnego i masowego powrotu przedmiotu znalazł się w centrum koncepcji wystawy. Kuratorzy i kuratorzy podkreślali, że istotą muzeum są autentyczne obiekty „czy to jest Leonardo da Vinci czy pudełko po czekoladkach, to jest to, co jest istotą tego miejsca i co ma nas prowadzić, dawać nam wiedzę i emocje też nam dawać” (MW3); „po to istniejemy, a nie po to, żeby tworzyć kolejne ekrany, które za pięć lat będą już przestarzałe” (MW4). W trakcie naszego badania zrozumieliśmy, że podstawowa zasada rządząca wystawą jest bliska opiekunom zbiorów, natomiast jej teoretyczne uzasadnienia powstawały równocześnie lub *ex post* i miały co najmniej trojaki charakter: powrót do podstaw działalności muzealniczej, kontekst zniszczenia Warszawy podczas II wojny światowej, nowe (i „stare”) teorie rzeczy we współczesnej humanistyce i ich zastosowanie w działalności muzealnej.

Po pierwsze, odwoływano się do misji muzealnictwa. W opinii głównego kuratora wystawy, powtarzanej też przez niektórych członków jego zespołu, należałoby w wystawiennictwie „powrócić do korzeni”, przypominając, że muzea są utrzymywane przez podatnika po to, aby gromadzić zbiory i prowadzić kolekcje. Skoro w tej kwestii istnieje społeczny konsensus, to wskazane jest, aby jak najwięcej ze zbiorów udostępnić i pokazywać publiczności. Współpracując z kustoszami, należy tworzyć wystawę, która „nie byłaby obca wobec organizmu, jakim jest muzeum” (MW1), jak dzieje się w przypadku, w którym scenariusze wystaw narracyjnych są zamawiane na zewnątrz. Kuratorzy przypominali, że teorie o tym, że uczymy się przez przedmioty, rozwijały się co najmniej od XVIII wieku. Wyewoluowały z nich całe dyscypliny – jak antykwarstwo, historia sztuki czy archeologia – dla których materialny obiekt był podstawą poznania przeszłości. Z tej perspektywy, jak mówiła jedna z członkiń zespołu, „wydaje się naturalne, że jeżeli jest jakaś przestrzeń ekspozycyjna, to należy ją wykorzystać maksymalnie, żeby te zbiory udostępnić” (MW2). Nacisk na materialność powodował też starania o to, aby umożliwić obejrzenie przedmiotów z różnych stron czy, jeśli było to możliwe, rezygnację z gabloty, by pozwolić lepiej przyjrzeć się obiektom.

Po drugie, odwoływano się do historii Warszawy oraz specyfiki własnych zbiorów. W zniszczonym wojną mieście ekspozycja złożona „wyłącznie z oryginalnych przedmiotów”, „wyłącznie pochodzących ze zbiorów tego muzeum”, traktowanym jako „skarbiec miasta”, miałyby szczególną wartość. Łączyło się z tym postulatem przypomnienie o zobowiązaniu społecznym: zbiory powstały w wyniku zaangażowania się mieszkańców miasta, którzy przynosili do niego swoje pamiątki rodzinne (MW7).

Muzeum powinno wzbudzać wrażenia, prowokować do pytań po zdenerwieniu z materialnością i pozwolić na to, żeby po „odwiedzeniu [...] naszego muzeum pozostała pamięć o tym, że mieliśmy świetne srebra, bo byliśmy częścią Rosji; że symbolem miasta jest Syrena; że było powstanie, które spowodowało całkowite zniszczenie miasta jak tsunami” (MW1). „To są też często rzeczy zniszczone, ale ta destrukcja, nadgryzienie zębem czasu też ma swój ładunek emocjonalny” (MW3). Szczególne miejsce dla tych przedmiotów Muzeum Warszawy znalazło w Gabinetce Relikwii, pokazującym przedmioty takie jak futerał na okulary z przyklejonym obrazem Matki Boskiej Częstochowskiej, który znaleziono przy ekshumowanych zwłokach powstańca warszawskiego. Takie podejście pozwoliło też na umieszczenie w Gabinetce Archeologicznym XX-wiecznego nadpalonego garnka wydobytego z ziemi w 2013 roku na terenie byłego getta.

Decyzja o tym, że należy pokazać jak najwięcej obiektów, bardzo różnorodnych, spowodowała jednak konieczność zmierzenia się z przypadkowością kolekcji muzeum. Odpowiedzią było uczynienie z niej zalety, wymagało to jednak deprecjacji tradycyjnie rozumianej muzealnej, kolekcjonerskiej wartości eksponatów na rzecz doceniania zwykłego „przedmiotu”. Kuratorzy pracowali z tym, co mieli, podkreślając niemal w każdym tekście towarzyszącym wystawie, że prezentowane eksponaty przeważnie nie mają wysokiej wartości materialnej, lecz mają wartość historyczną – również jako „przedmioty, które przetrwały” w mieście niemal całkowicie zniszczonym w czasie wojny<sup>33</sup>. Przekształcanie słabości poszczególnych eksponatów w atuty – wyróżniki całej kolekcji pozwoliło jeszcze mocniej uzasadnić odejście od jednostronnej narracji wystawowej: „Zasób zgromadzonych przedmiotów sam w sobie jest częścią historii i wiele mówi zarówno o dziejach miasta, jak i samego muzeum. Znacząca z tej perspektywy staje się specyfika kolekcji, z jej nieciągłością i fragmentarycznością. Cechy te, postrzegane dotąd jako wady, w nowej koncepcji wystawy ukazującej wyłącznie nasze zbiory stają się świadectwami historii”<sup>34</sup>.

Trzeci rodzaj uzasadnień wiązał dwa poprzednie na poziomie teoretycznym. Autorzy wystawy nie posługiwali się ortodoksyjnie żadną teorią, ale szczególnie bliskie były im koncepcje Bjørnara Olsena<sup>35</sup>. Ten norweski archeolog polemizuje z podejściem do przedmiotów, ukształtowanym przez XIX- i XX-wieczną humanistykę, traktującą rzeczy przede wszystkim jako źródła do historii politycznej, społecznej czy kulturowej i jej reprezentacje<sup>36</sup>. Zarazem Olsen krytykuje perspektywę antropocentryczną, przypisującą sprawczość wyłącznie człowiekowi. Nawiązuje do teorii aktora-sieci i innych antydwualistycznych koncepcji, które starały się pokonać opozycję podmiot – przedmiot. Inspirując się pomysłami Olsena, autorzy wystawy twierdzili, że podstawowym wyzwaniem muzeum „staje się takie przybliżenie prezentowanych rzeczy, by wbrew narzuconym ograniczeniom ujawnić ich podmiotowość i wskazać na ich status aktywnych uczestników zdarzeń”<sup>37</sup>.

33 Zob. J. Trybuś *Wstęp*, w: *Rzeczy warszawskie*, s. 8; J. Trybuś *Wstęp*, w: *Sprawozdanie Muzeum Warszawy [za rok] 2016*, s. 9; J. Trybuś *Wystawa główna Muzeum Warszawy*, s. 181; *Jak czytać wystawę Rzeczy warszawskie*, s. [4].

34 J. Trybuś *Wystawa główna Muzeum Warszawy*, s. 181.

35 M. Wróblewska *Rzeczy w muzeum*, w: *Rzeczy warszawskie*, s. 167–171.

36 B. Olsen *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, przeł. B. Shallcross, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2013.

37 M. Wróblewska *Rzeczy w muzeum*, s. 169.



Zaproponowali w związku z tym perspektywę mikrohistorii/biografii rzeczy, w których można łatwiej niż w tradycyjnych narracjach „wydobyć indywidualne historie rzeczy lub opowiadać o zdarzeniach z ich udziałem i z ich perspektywy”<sup>38</sup>.

Wydaje się jednak, że praktykę tworzenia tej wystawy zdominowało, równoległe, stosunkowo tradycyjne myślenie o przedmiotach na wzór źródeł historycznych, których nie należy sprowadzać do roli ilustracyjnej, ale poddawać solidnej krytyce historycznej, wymagającej dobrego warsztatu zawodowego. Jak tłumaczyła nam jedna z kuratorek, historyczka sztuki, „istnieje taka pokusa, że mogłabym potraktować [obiekt – przyp. J.W. i Ł.B.] jako ilustrację własnej tezy. Jak się odpowiednio go opisze, to obiekt może zilustrować właściwie wszystko. Uczciwość wobec obiektu to podążanie za tym, co on nam mówi” (MW2). Metafora podążania za tym, co obiekt mówi, oznacza jednak w tej perspektywie moźolną pracę archiwalną kustosa nad odtwarzaniem wielowątkowych historii obiektu i kontekstów, w których funkcjonował.

Dla opiekunów kolekcji stanowiło to esencję ich pracy, o której opowiadali z fascynacją. Mówili o niej najczęściej w kategoriach zdobywania wiedzy, a czasem zachęty do uprawiania historii krytycznej („najważniejsze są te momenty, kiedy pojawia się jakaś możliwa inna interpretacja historii”, MW2). Nasi rozmówcy przywoływali często przykład Gabinetu Sreber i Platerów, zawierającego przedmioty wytwarzane w Warszawie na rynek imperium rosyjskiego w XIX wieku. „Okres, który ja przynajmniej z historii [szkolnej – przyp. J.W. i Ł.B.] zapamiętałam jako niezwykle ciemny, trudny, tragiczny dla Polaków, okres jakiejś nawet biedy, raczej kojarzony ze złą sytuacją ekonomiczną” (MW2) okazywał się w perspektywie tego gabinetu okresem *prosperity* dla warszawskiego rzemiosła i złotników. „Lubię w muzeum taką wielowymiarowość, takie pokazanie, że jakiś okres historyczny może być różnie postrzegany w zależności od perspektywy” (MW2). Przedmiotów tego typu, zmieniających perspektywę heroiczno-martyrologicznej historii szkolnej jest w muzeum wiele. W historii rzeczy muzeum pokazuje także wielowymiarowość historii politycznej, z jednej strony wystawiając eksponaty określone jako „galanteria patriotyczna”, z drugiej grupę pamiątek powstających na potrzeby wojsk rosyjskich lub niemieckich, jak przycisk do papieru z wizerunkiem Pałacu Staszica przerobionego na cerkiew czy talerzyk z widokiem soboru pw. Aleksandra Newskiego na pl. Saskim.

<sup>38</sup> Tamże.



### **Słowa i rzeczy: o potrzebie kontekstu**

Dyskusje na temat tego, że „rzeczy milczą” i jeżeli nie zostaną obudowane kontekstem, to zwiedzający niewiele się dowiedzą, toczyły się w Muzeum Warszawy od samego początku prac nad nową wystawą i w tych kwestiach nie osiągnięto pełnej zgody. Odejscie od narracji budziło wątpliwości jeszcze w czasie prowadzenia przez nas wywiadów wśród tych pracowników muzeum, którzy nie należeli do ścisłego zespołu kuratorskiego nowej wystawy. Jeden z rozmówców podkreślał, że zastosowany podział obiektów i „odcięcie wystawy od narracji” osłabiają edukacyjne walory ekspozycji: „Jesteśmy muzeum historycznym i należy pokazywać historię” (MW9).

W toku dyskusji zespół tworzący wystawę zgodził się na pewne kompromisy „unarracyjnienia” ekspozycji. Podstawowe informacje z historii miasta przekazują proste i wysmakowane infografiki w wydzielonej, wstępnej części „Dane warszawskie”. Chociaż nie zgodzono się na używanie żadnych multimediiów w gabinetach, to wprowadzono do nich starannie przygotowany schemat informacyjny, w którym uwzględniono m.in. teksty o 64 obiektach wiodących. Opowiadają one mikrohistorie rzeczy w taki sposób, aby rzucały one światło na historię miasta. Rolą obiektów wiodących było zarazem stworzenie ścieżki do szybszego zwiedzania. Badania publiczności pokazały jednak, że zwiedzający zarówno zgłaszają większą potrzebę informacji, jak i nie czytają tych tekstów (MW10, MW25). Sposobem na zaradzenie tej sytuacji było wprowadzenie kolejnych warstw narracji, w tym audioprzewodników, tu jednak okazało się, że również niewielu zwiedzających ich używa, najchętniej sięgają po nie cudzoziemcy (MW10). Tymczasem opracowanie audioprzewodników jest bardzo pracochłonne, nie tylko ze względu na liczbę obiektów na samej wystawie, ale też ze względu na konieczność wymiany tekstów, gdy czasowo zmieniane są eksponaty.

Przywiązani do tradycyjnego nazewnictwa muzealnicy zarzucali także zespołowi kuratorskiemu wprowadzenie niepotrzebnego zamieszania pojęciowego. Formułowali obawy, że nomenklatura „gabinetów” i „rzeczy” oddalić może Muzeum Warszawy od profesjonalnego muzealnictwa. „My, starzy historycy sztuki i muzealnicy, jesteśmy troszeczkę przeciwni używaniu słowa «gabinet» w odniesieniu do pewnych zbiorów. [...] Były gabinety sreber, były gabinety brązów, to jest nawiązanie do tradycji XIX-wiecznej, kiedy tworzone gabinety, prywatne zbiory, kolekcje. Ale jeżeli mówimy o malarstwie, to mówimy zawsze o galerii malarstwa” (MW9). Słowo „rzeczy” raziło jako „prowokacyjna deprecjacja” obiektów o charakterze artystycznym i historycznym, o które trzeba dbać, opiekować się nimi w świetle prawa i tradycji.

„I raptem coś w rodzaju *sacrum* jest nazywane rzeczą, co też wzbudza sprzeciw wewnętrzny wielu osób” (MW9). Odwołania do posthumanistycznych teorii rzeczy traktowane były jako „dorabianie ideologii”.

Największym jednak problemem wystawy stał się brak sukcesu frekwencyjnego<sup>39</sup>. Pracownicy z działów odpowiedzialnych za kontakt z publicznością podkreślają, że paradoksalnie negatywnie na frekwencję wpływa usytuowanie muzeum w najbardziej turystycznym miejscu Warszawy. Stare Miasto omijają warszawiacy, dla których przede wszystkim zrobiono tę wystawę. Turyści natomiast spodziewają się czegoś innego – brakuje im zaaranżowanych wnętrz, ponieważ przypuszczają, że w mieszczańskie kamienicy zobaczą „typowe warszawskie mieszkanie” (MW7). Rozmówcy zwracali też uwagę na brak szerszej, atrakcyjnej dla zwiedzających, refleksji z zakresu historii społecznej i historii ludzi, która mogłaby stanąć za wieloma obiektami, jakie znalazły się na wystawie, np. opowieści o patrycjuszach czy służących czyszczących srebra (MW7; MW25). Twórcy wystawy chcieli jednak uniknąć tworzenia jakiegokolwiek kostiumu historycznego, aranżacji, historycznego przybliżenia, które odsuwa odbiorców od bezpośredniego kontaktu z obiektem, narzucając im interpretacje.

Dlatego niektórzy muzealnicy są przekonani, że „za wysoko ustawiono poprzeczkę dla widza”, że wystawa, przyciągając ekspertów i fascynatów, jest zbyt wymagająca dla przeciętnych zwiedzających (MW22). „Grupa naprawdę solidnie przygotowanych [odbiorców], która może czerpać przyjemność i nie stać, i nie zastanawiać się, co to jest w zasadzie, jest bardzo wąska” (MW7). Muzealnicy podkreślają, że wielokrotnie słyszeli postulaty, aby wystawę wzbogacić o informacje, które pozwolą ją czytać „łatwiej, a przez to i szybciej” (MW7). Pracownicy zauważali, że zwiedzający gubią się nie tylko w interpretacjach, ale też w samej przestrzeni kilku kamienic, w której ułożono labirynt gabinetów bez podanego kierunku zwiedzania (MW11-12).

Przyczyny „wątlej relacji z publicznością” (MW22) mogą też leżeć w braku dostatecznej koordynacji działań wizerunkowych między różnymi działami muzeum, zaniechaniach w reklamowaniu wystawy i w docieraniu do różnych grup odbiorców. Nawet jednak krytycznie nastawieni rozmówcy podkreślają,

39 Zob. dane o frekwencji zebrane w opublikowanych na stronie internetowej muzeum Sprawozdaniach Muzeum Warszawy za lata 2014-2017: <https://muzeumwarszawy.pl/sprawozdanie-muzeum-warszawy-2014/>, <https://muzeumwarszawy.pl/sprawozdanie-muzeum-warszawy-2015/>, <https://muzeumwarszawy.pl/sprawozdanie-muzeum-warszawy-2016/>, <https://muzeumwarszawy.pl/sprawozdanie-muzeum-warszawy-2017/>.

że wystawa staje się fascynująca, gdy zwiedzającemu towarzyszy kurator. Zwracano więc uwagę, że jest to wystawa z potencjałem, ale wymagająca „ciągłej animacji” (MW10). Stąd też postulaty, aby przynajmniej zrobić do niej przewodnik i wyznaczyć zróżnicowane ścieżki po wystawie (M22), chociaż te pomysły są sprzeczne z pierwotną wizją wystawy, według której do widzów powinny przemawiać przede wszystkim rzeczy.

### **Wymagająca wystawa dla wymagających widzów: wnioski z badań publiczności**

Z badań jakościowych ze zwiedzającymi wynika, że są oni skłonni oceniać wystawę lepiej niż niektórzy pracownicy muzeum. Wywiady pogłębione przeprowadzone na zlecenie muzeum przez GfK Polonia pod koniec 2017 roku<sup>40</sup> pokazały, że badani zazwyczaj deklarowali zadowolenie z wizyty, choć dla widzów o małej wiedzy historycznej wystawa okazywała się rzeczywiście trudna w odbiorze i czuli się zagubieni w labiryncie gabinetów. Teksty czytano wybiórczo, interesujące okazywały się historie opowiadające nie tyle o samych przedmiotach, co o życiu ludzi, i zawierające różne anegdotyczne opowieści, jak historia używania nocników prezentowana w Gabinetcie Archeologicznym. Dobrze odbierane było wsparcie pracowników muzeum opowiadających „ciekawostki” o eksponatach. Badacze GfK Polonia wyróżnili trzy typy zwiedzających: „historyka”, czyli osobę przygotowaną do samodzielnego odbioru wystawy, „estetę”, osobę zainteresowaną wizualną stroną wystawy, natomiast często nieprzygotowaną do jej zrozumienia pod względem wiedzy, a także „laików”, szybko nużących się i nudzących się w muzeum. Z wystawy byli zadowoleni najstarsi zwiedzający, najmłodszym brakowało multimediów i dodatkowych bodźców do zwiedzania.

W badaniach fokusowych (FGI) prowadzonych przez nas zespół, nawiązując do deklaracji kuratorów o tym, dla kogo tworzyli wystawę, skupiliśmy się na recepcji „odbiorców wymagających”, o wysokim kapitale kulturowym. Zdecydowaliśmy się na wywiady z przewodnikami miejskimi, polskimi studentami kierunków humanistycznych i społecznych uczelni warszawskich oraz studentami zagranicznymi studiującymi w Warszawie. Przewodnicy doceniali przede wszystkim oryginalną architekturę muzeum.

---

<sup>40</sup> *Wystawa główna Muzeum Warszawy w oczach zwiedzających. Raport z badania jakościowego przeprowadzonego przez GfK Polonia, styczeń 2018.* Dostęp dzięki uprzejmości Magdaleny Wróblewskiej z Muzeum Warszawy, która była współautorką koncepcji badania.

Oprócz autentyczności wewnątrz podkreślali estetykę, dobre oświetlenie, ale też chwalili wystawę za dobre przygotowanie merytoryczne. Poproszeni o określenie wystawy przymiotnikami, nazywali ją „nieszablono- wą”, „ciekawą”, „zindywidualizowaną”, „emocjonalną”, „skomplikowaną”, „przekrojową”, „logiczną” i „atrakcyjną”. Niektórzy byli nastawieni wręcz entuzjastycznie. „Jest to jedno z moich ulubionych muzeów warszawskich. Ja tutaj oprowadzam bardzo wiele grup i zachęcam zawsze, jeżeli ktoś się ze mną kontaktuje, bo ono do zwiedzania z przewodnikiem jest świetne”. Jeden z przewodników zwracał uwagę, że „jest to jedyne muzeum w War- szawie, które opowiada o historii miasta takiej, jaka ona naprawdę jest”, tzn. o obiektach zwracających uwagę na losy „zwykłych ludzi” i czasy po- koju między kolejnymi powstaniem i wojnami. Inny rozmówca określił muzeum jako *escape room*, miejsce fascynujących zagadek. Pragmatycznie nastawieni przewodnicy podkreślali jednak, że przydałyby się szybkie ścieżki wejść i wyjść, gdy chcą pokazać grupie tylko jeden temat. Zwracali uwagę na nie zawsze aktualne opisy i na trudności w odnalezieniu konkretnych informacji, które ich interesowały. Podobnie jak większość zwiedzających dobrze oceniali „Dane warszawskie”. Mieli różne opinie na temat kwestii narracyjności i niektórzy przyznawali, że nie do końca przekonuje ich rezygnacja z chronologii historycznej (MW\_FGI\_1).

Studenci kierunków humanistycznych oceniali wystawę raczej pozy- tywnie, choć ta grupa zwiedzających, podkreślając swoje przywiązanie do narracji i zdziwienie brakiem multimediiów, najwyraźniej pokazała, jak duży wpływ miało piętnaście lat polskiego narracyjnego *museum boom* na rozu- mienie tego, czym jest muzeum. Jedna osoba zdecydowanie powiedziała, że poza kilkoma salami „nie lubi tego miejsca”, gdyż nie lubi muzeów, „w których jest wszystko, w których nie ma myśli przewodniej”. Kto inny zaznaczał, że „stając twarzą w twarz z takim natłokiem przedmiotów, miałam wrażenie, że jest to trochę leniwa wizja tego muzeum. W sensie, przyjdźcie i sami stwórzcie sobie ścieżkę, podczas gdy ja jednak oczekiwałam zetknięcia z ja- kąś wizją, z jakąś myślą przewodnią”. Kolejna osoba przyznawała, że powoli się wciągała, walcząc z przyzwyczajeniem do wyświetlaczy, projektorów i nowinek technologicznych. Komfort zwiedzania poprawiały w tej grupie audioprzewodniki, dane warszawskie, makiety, mapy. Studentom spodobała się też przewidziana w trakcie wizyty studyjnej prezentacja jednej z kurato- rek muzeum dotycząca koncepcji muzeum – czyli narzędzia uzupełniające kontekst. Jeden z rozmówców przyznawał, że po zdobyciu wiedzy konteksto- wej „przedmioty zaczęły do mnie przemawiać”. Inna osoba wyraźnie jednak

doceniła często krytykowaną labiryntową formę muzeum, „że trzeba tak kluczyć i szukać tych sal. Bardzo ciekawe, moim zdaniem”, a kto inny chwalił różnorodność: „akurat mi odpowiada, że jest dużo rzeczy, które można zobaczyć. I obrazy, i ubiory, i meble, i freski, i wszystko po prostu”. Wystawę określali przymiotnikami „inspirująca”, „różnorodna” (najczęściej), „chaotyczna, ale niekoniecznie chaotyczne musi być złe”, „duża”, „otwarta”, „nieopisana”, „ewoluująca” (bo pojawiają się nowe eksponaty), „nieoczywista”, „ciekawa”, „potrzeba do niej czasu”, „eklektyczna”, „surowa” (dużo rzeczy, mało opisów), ale i „męcząca” (MW\_FGI\_2).

Studenci zagraniczni (z Chin, Francji, Kolumbii, Niemiec, Rosji, Turcji, Włoch) określali wystawę jako interesującą, nietypową. Podobnie jak pozostali zwiedzający zwracali jednak uwagę na brak kontekstu historycznego oraz braki w informacjach dotyczących przedmiotów, które ich zainteresowały. Ktoś określił się mianem „trochę rozczarowanego” z tych powodów, ale doceniającego wybór kuratorski polegający na pokazaniu zwykłych, codziennych przedmiotów w miejsce obiektów sztuki wysokiej. Studentka kulturoznawstwa z Niemiec zwracała uwagę na brak śladów kultury żydowskiej. Kto inny doceniał samą lokalizację muzeum (Starówka), aranżacje, oświetlenie. Inni pozytywnie oceniali różnorodność przedmiotów pokazywanych w muzeum i fascynowali się poszczególnymi obiektami (wizerunki Syreny), ktoś doceniał zgromadzenie przedmiotów o podobnych funkcjach z różnych epok. Wystawę określali jako „intymną”, „żywą”, „materialną”, „różnorodną”, „nieszablonową”, „interaktywną” (ponieważ zachęca do poruszania się i samodzielnych poszukiwań). Wyraźniej niż ich polscy koledzy podkreślali, że podobała im się labiryntowa forma muzeum, choć niektórzy określali ją także jako „denerwującą” (MW\_FGI\_3).

„Rzeczy warszawskie”, mimo różnych uwag krytycznych, podobają się więc widzom, szczególnie tym „wymagającym”, z myślą o których tę wystawę przygotowano. Wizyta w Muzeum Warszawy jest nawet w stanie wybić niektórych młodszych zwiedzających z przyzwyczajenia narzuconych im przez „zdisneylandyzowaną linearną narracyjność” współczesnych muzeów historycznych. Większość zwiedzających deklaruje jednak potrzebę poznania kontekstu, szerszego planu koncepcyjnego, w którym mogliby umieścić oglądane przedmioty. W zależności od preferencji – kontekstu dostarczają im wprowadzenia kuratorów, część „Dane warszawskie”, makieta miasta, mapy i plany Warszawy czy teksty dotyczące przedmiotów. Wystawa, wymagająca „ciągłej animacji”, dobrze sprawdza się podczas wizyty z kuratorem czy przewodnikiem. Tym samym publiczność odkrywa rzeczy warszawskie

niejako wbrew podstawowemu założeniu kuratorskiemu, że same one do niej przemówią.

### **Rzeczy i niedorzeczność**

Zarówno proces, jak i produkt wieloletniej pracy zespołu kuratorów Muzeum Warszawy nad wystawą „Rzeczy warszawskie” był odważną i bezkompromisową próbą zakwestionowania niepisanych reguł działalności muzeów historycznych i muzeów miejskich.

Po pierwsze, „Rzeczy warszawskie”, podważyły praktykę ponad 15 lat polskiego *museum boom* i charakterystyczną dla niego prawidłowość, że nowa wystawa historyczna wymaga nowej instytucji, która nie ma bagażu kolekcji ani ograniczeń zajmowanej siedziby. W Muzeum Warszawy nowa wystawa i jej struktura zostały wywiedzione z reewaluacji własnych zbiorów i odpowiadają „labiryntowości” kamienic muzealnych.

Po drugie, kuratorzy odwrócili kierunek rzekomo oczywistej i powszechnej „ewolucji rozwoju” wystaw muzealnych, prowadzącej od wystaw ekspонатowych do wystaw narracyjnych w przypadku muzeów historycznych i od wystaw podporządkowanych paradygmatowi historii sztuki/historii materialnej do wystaw podporządkowanych paradygmatowi historii społecznej w przypadku muzeów miejskich, a w przypadkach obu gałęzi muzealnictwa podążającej od podejścia ukierunkowanego na obiekty ku podejściu zorientowanemu na ludzi. Wbrew „prawdzie etapu” przygotowano wystawę ekspонатową, zakładającą podmiotowość rzeczy i dowartościowującą zarówno nowe, jak i „stare” teorie materialności. Tym samym, zarówno w skali powszechnej, jak i polskiej, dzięki nowej wystawie głównej Muzeum Warszawy został zakwestionowany najważniejszy element naturalizowanej i „przezroczyściej” muzealnej teleologii, czyli przekonanie, że przemiany muzeów zmierzają w jednym kierunku i prowadzą do ściśle określonego celu, dla którego nie ma alternatyw. Bo alternatywa wobec takich finalistycznych dogmatów – i wszystkich niedorzeczności, które za nimi stoją – właśnie została zarysowana.

„Rzeczy warszawskie” stanowią zaprzeczenie zarówno typowej wystawy stałej muzeum miejskiego, jak i typowej wystawy narracyjnej muzeum historycznego, i w tym drugim sensie podważają hegemonię modelu muzealnictwa, który nie tylko w Polsce gromadzi wokół siebie liczne grono zaangażowanych patronów z sektora publicznego i sponsorów z sektora prywatnego, a zarazem cieszy się niesłabnącym zainteresowaniem

publiczności i przychylnością mediów. Otwarte pozostaje natomiast pytanie, czy nowa wystawa główna w Muzeum Warszawy ma potencjał, by ukształtować podwaliny nowego, alternatywnego modelu, który można by zastosować w innych muzeach miejskich i/lub w innych muzeach historycznych, zwłaszcza tych dysponujących bogatymi zbiorami i mierzącymi się z dziedzictwem długiej historii własnego funkcjonowania. Wydaje się, że twórcy „Rzeczy warszawskich” nie mieli takich ambicji. Chodziło wszak o transformację muzeum, która jest uszyta na miarę potrzeb lokalnych. W tym sensie działania te nie stanowiły zapowiedzi systemowej zmiany polskiego paradygmatu muzealnego, lecz raczej propozycję wzbogacenia go o autorskie rozwiązanie, które – zgodnie z tym, co o powinnościach muzeów miejskich pisała cytowana wcześniej Catherine Ross – jest „zakorzenione w określonym kontekście określonego miasta”<sup>41</sup>. A skoro tak, próba ta jest zapewne niemożliwa do powtórzenia gdzie indziej. Zarazem jednak wystawa główna Muzeum Warszawy pozwala krytycznie spojrzeć na polski *museum boom*, a przy tym tworzy niszę, która, jeśli będzie dobrze „animowana”, ma szansę na zainteresowanie, zagospodarowanie i zaangażowanie nie tylko lokalnej publiczności.

Nie należy też bezalternatywnej wizji nieustającego rozwoju muzealnictwa narracyjnego zastępować równie zwodniczą alternatywą „albo rzeczy, albo narracja”. Jarosław Trybuś, krytykując narracyjne ekspozycje muzealne, porównywał je w książce towarzyszącej wystawie „Rzeczy warszawskie” do podręczników szkolnych<sup>42</sup>. Żeby odwrócić ten trend, narrację podręcznikową zastąpiono w Muzeum Warszawy zbiorem erudycyjnych miniesejów o mikrohistoriach związanych z poszczególnymi obiektami ze zbiorów muzeum – i tę formę podawczą zabsolutyzowano, wykluczając notabene głos dawnych właścicieli, użytkowników czy wytwórców „rzeczy warszawskich”. A przecież, pozostając przy metaforze gatunków prozy *non-fiction*, miejskie muzeum historyczne nie musi być ani podręcznikiem, ani zbiorem esejów: może być np. przewodnikiem turystycznym, w przystępny sposób objaśniającym laikom historię miasta i jego mieszkańców, albo reportażem, uwzględniającym wielość źródeł i polifonię różnorodnych głosów. W każdym z tych gatunków,

41 C. Ross *Collections and Collecting*, s. 115.

42 W obu formach podawczych rzeczy – zdaniem Trybusia – „służą zwykle jedynie zilustrowaniu wybranych opowieści, wydarzeń i procesów lub przywołaniu historycznych postaci; [...] Tracą przy tym część własnej historii, zaprzęgnięte do ilustrowania innej, uznanej arbitralnie za istotniejszą i wartą opowiedzenia, niczym statystyki”. Zob. J. Trybuś *Wstęp*, w: *Rzeczy warszawskie*, s. 7.

przełożonych na język wystawy muzealnej, znajdzie się miejsce zarówno dla rzeczy, jak i dla słów.

Rezultat prac nad nową wystawą stałą Muzeum Warszawy dobrze punktuje problemy, które niosą ze sobą muzea narracyjne, jak kształtowanie jednolitej pamięci historycznej w oderwaniu od jej materialnych nośników czy (re)kreowanie mitów, które zostają zamknięte w modach wystawienniczych z początku XXI wieku. Pokazuje też jednak praktyczne wyzwania związane z wychyleniem się wahadła w drugą stronę. Jak przekonywaliśmy w tym artykule, choćby ze względu na oczekiwania i przyzwyczajenia zwiedzających – obecność muzealnika-narratora jest nieodzowna również na wystawie, w której głównymi bohaterami stają się rzeczy. Z drugiej strony, o czym może warto wspomnieć na koniec, w komunikowanej publicznie działalności wielu polskich muzeów narracyjnych można od kilku lat zaobserwować wzrost zainteresowania budowaniem własnych kolekcji materialnych „rzeczy” (zwłaszcza w postaci darów) i włączaniem takich obiektów do wystaw (jeśli nie stałych, to przynajmniej czasowych). W tej praktyce być może pobrzmiwa dalekie echo apelu warszawskich muzealników o powrót do korzeni muzealnictwa.



## Abstract

---

**Joanna Wawrzyński**

UNIVERSITY OF WARSAW

**Łukasz Bukowiecki**

UNIVERSITY OF WARSAW

*Objects and Stories. Museum of Warsaw and a Narrative Museum Approach*

Wawrzyński and Bukowiecki retrace the assumptions behind and the reception of the new core exhibition "Things of Warsaw" at the Museum of Warsaw (opened in 2017/18). Setting up this exhibition was part of a thorough transformation of the institution; it was also an attempt to question the rules guiding the work of contemporary narrative museums. Based on this case study the authors ask in how far the city museum's new presentation, which drew on the specificity of its own collection and announced a return to materiality, carries the potential to redefine the formula of the historical museum – a formula that, in Poland, has been shaped over the course of the last fifteen years. The conclusions are informed by an analysis of the exhibition, the museum's own reports and publications as well as interviews conducted in 2018/19 with museum professionals, city tour guides as well as visitors (university students).

## Keywords

---

city museum, collection, display, exhibit, exhibition, museum, museum boom, museum holdings, museum narrative, museum object, narrative museum, thing, Warsaw