

Nadolska-Styczyńska, Anna

Opowieści o dalekich lądach : rzecz o wybranych problemach wystawiennictwa dotyczącego kultur pozaeuropejskich

Rocznik Muzeum Wsi Mazowieckiej w Sierpcu 4, 19-31

2013

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych oraz w kolekcji mazowieckich czasopism regionalnych mazowsze.hist.pl.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Opowieści o dalekich lądach. Rzecz o wybranych problemach wystawiennictwa dotyczącego kultur pozaeuropejskich

Wstęp

W końcu września 2012 roku widziałam w Muzeum Etnograficznym w Poznaniu wystawę – „Rzeczy mówią”. Wystawa jest nietuzinkowa, eksperymentalna i niewątpliwie dobra. Ponadto, co moim zdaniem istotne, adresowana nie do nieistniejącego w rzeczywistości „przeciętnego widza”, ale do wybranej grupy odbiorców zainteresowanych muzeum jako zjawiskiem kultury.

Prezentowane są na niej rozmaite, zestawiane w gruncie rzeczy dowolnie przedmioty, obdarzone komentarzem dotyczącym ich istoty (nazwa, pochodzenie, ewentualne konteksty – czyli tzw. metryczka); komentarzem dotyczącym przeprowadzonych konserwacji i sposobu pozyskania tego obiektu do muzeum. Można więc powiedzieć, że są to podstawowe informacje naukowe, jakie powinny znaleźć się na karcie inwentaryzacyjnej. Pozostawiono także puste miejsce na ewentualne przemyślenia i opinie widza. Nie będę tutaj przedstawiała pełnej analizy tej bardzo interesującej ekspozycji i przeprowadzała jej recenzji. Zatrzymam się tylko na jednym jej aspekcie, a mianowicie na tytule, a to dlatego, że się z nim nie zgadzam, bowiem moim zdaniem „rzeczy muzealne” same nie mówią. To my mówimy za nie. I to od nas (nadawcy) zależy, co usłyszy/zobaczy ta osoba, która na przedmiot patrzy, a wystawa powyższa jest tego najlepszym dowodem. Bez komentarza byłaby to tylko prezentacja jakichś przedmiotów ustawionych w muzealnych gablotach. Można tutaj przytoczyć za Joanną Tokarską-Bakir układ: rzecz – reprezentacja – odzwierciedlenie¹. To dobór i sposób przekazania informacji zadecydował o jakości i treści ekspozycji; nadal sens, znaczenie przedmiotom, a końcowym efektem tego porozumienia będzie odzwierciedlenie podanych idei w umyśle widza. Janusz Barański, podsumowując rozmaite teorie dotyczące mowy przedmiotów, udowadnia, że nie można interpretować rzeczy, nie uwzględniając nie tylko ich rozmaitych kontekstów, ale także punktu odniesienia². Inne będzie nasze odniesienie muzealnika, a inne widza. I warto pamiętać o różnicach między *sygnifikacją* a komunikacją. W muzeum (tak jak w mowie) mamy do czynienia z komunikacją. Wystawa jest zawsze celowym, intencyjnym przekazem adresowanym do widza. Natomiast może on w niej odnaleźć znaczenia niezamierzone, które są wypadkową jego

1 J. Tokarska-Bakir, *Obraz osobliwy. Hermeneutyczna lektura źródeł etnograficznych, (Wielkie opowieści)*, Kraków 2000, s. 39.

2 J. Barański, *Świat rzeczy. Zarys antropologiczny*, Kraków 2007, s. 139-156.

doświadczenia, stereotypów kulturowych czy braku kompetencji. „A zatem, nawet jeśli rzecz, lub układ rzeczy, będzie zawierać określoną intencję, nie znaczy, że zostanie ona zgodnie z nią odczytana”³, zwraca uwagę Barański.

Warto jednak pamiętać, że w warunkach muzeum, *sygnifikacje*, czyli pierwotna warstwa znaczeniowa, odbierane przez widza w sposób bezwiedny, nie-intencjonalny, mogą i często tak się dzieje – sprowadzać na manowce. Szczególnie, jeśli bierzemy pod uwagę obiekty w naszych, polskich warunkach niespotykane. I trudno twierdzić, że to owe przedmioty mówią. To my usiłujemy im nadać jakieś „oswojone” znaczenie. Dogońska rzeźba przodka pozbawiona komentarza będzie zapewne przez laika odczytana jako dziwny, toporny kawałek drewna, któremu nadano pewne cechy ludzkie, może będzie zinterpretowana w kategoriach estetyki, jako ładna, dziwna, brzydka lub straszna. A przecież dla Dogona była to figurka skupiająca siły poprzednich pokoleń i w tej intencji stworzona.

Pełna komunikacja, także na ekspozycji, wymaga nadawcy, przekąźnika i odbiorcy. I w tym układzie eksponat jest owym nośnikiem informacji, ale zarazem tylko nim. Treść komunikatu nadanego przez autora wystawy dociera do potencjalnego widza za jego pośrednictwem. Natomiast Michael Baxandall jest zdania, że w warunkach muzealnych twórca wystawy nie jest nadawcą znaczeń, a ich przekąźnikiem. Autorem komunikatu staje się wykonawca obiektu. Jest to dowód na świadomość znaczenia roli autora ekspozycji, ale także pogląd, który kładzie na jego barkach ciężar prawdziwej odpowiedzialności za powodzenie takiego przekazu⁴. Według wspomnianego badacza:

Exhibitors cannot represent cultures. Exhibitors can be tactful and stimulating impresarios but exhibition is a social occasion involving at least three active terms. The activity the exhibition exists for is between viewer and maker. If the exhibitor wants to help or influence this activity, it should not be by discoursing either directly or indirectly about culture, which is his own construct, but rather by setting up nonmisleading and stimulating conditions between the exhibitor's own activity (selection and label making) and the maker's object. The rest is up to the viewer⁵.

Rzeczywiście. Najistotniejsze chyba jest stworzenie warunków porozumienia/zrozumienia i unikanie nieporozumień znaczeniowych.

Po tym wstępie porządkującym pewne zjawiska przejdźmy do problematyki pozaeuropejskiej i moich zawodowych doświadczeń. W niniejszym opracowaniu pragnę poruszyć trzy aspekty nadawania znaczeń zabytkom, a następnie eksponatom o pochodzeniu pozaeuropejskim. Zamierzam przyrzeć się:

1. przemianom w sposobie patrzenia na zabytek, związanym z przyjętymi w danym okresie zasadami interpretacji kultur pozaeuropejskich;
2. interpretacjom naukowym zabytków, czyli temu, jakie sensy nadajemy obiektom pozaeuropejskim w trakcie ich opracowywania, co w sposób bezpośredni wiąże się z ich wykorzystaniem ekspozycyjnym;
3. różnorodności interpretacji i reinterpretacji obiektów umiejscowionych na wystawach poświęconych kulturom pozaeuropejskim, czyli eksponatom wystaw o tematyce pozaeuropejskiej, a także innym przedmiotom, które na takich ekspozycjach możemy oglądać.

3 *Ibidem*, s. 173

4 M. Baxandall, *Exhibiting Intention: Some Preconditions of the Visual Display of Culturally Purposeful Objects*, [w:] *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, (ed.) I. Karp and S. D. Lavine, Washington and London 1991, s. 36-37.

5 *Ibidem*, s. 41.

Kilka słów o egzotyce i nie tylko⁶

O przemianach zachodzących na przestrzeni dziejów w postrzeganiu zabytków pozaeuropejskich napisano już wiele tysięcy stron. Zaczęło się – jak wszyscy pamiętamy – od kolekcji *curiosów* – gabinetów osobliwości pełnych dowodów na różnorodność świata natury. Anna Wiczorkiewicz zwraca uwagę na fakt, że przywożone przedmioty pozwalały na wyjaśnienie zagadnień, których nie potrafiiono opisać, używając zrozumiałych określeń. Przedmioty były wówczas obrazami egzotycznej, dziwnej rzeczywistości⁷ i pozwalały na poznanie pozawerbalne zjawisk nieznanych. Krzysztof Pomian – przypomnijmy, podkreśla ich rolę znaczeniową. Były to *semifory*, reprezentujące sferę niewidzialną, czyli dalekie kraje⁸. Owe XVI-wieczne gabinety osobliwości, pełne obiektów z krajów pozaeuropejskich, w kolejnym stuleciu zamieniono w kolekcje naukowe, których celem było zaprezentowanie różnorodności świata i zrozumienie jego złożoności. W miarę upływu lat i wraz ze wzrostem zainteresowań Orientem coraz częstsze i liczniejsze reprezentacje zyskiwały przedmioty przywożone z Azji i Bliskiego Wschodu⁹. Natomiast kolejne stulecia przynosiły liczne przykłady pozyskiwania zbiorów muzealnych w wyniku działań kolonialnych, podboju, ekspansji i eksploatacji terenów innych kontynentów. Towarzyszyły im ekspedycje eksploracyjne i naukowo-badawcze, które przywoziły do Europy nowe kolekcje ilustrujące „życie w koloniach”. Przemiany stosunku do przywożonych przedmiotów znajdowały odbicie w sposobach pokazywania tych artefaktów. Oświeceniowe ujęcia całościowe w połowie XIX wieku przybierają formę prezentacji sekwencji rozwojowych poszczególnych wytworów (np. odzieży lub uzbrojenia), a na przełomie XIX i XX wieku kolekcje zaczynają ukazywać poszczególne etapy rozwoju kultury ludzkiej. Widać więc, jak bardzo przemiany w stosunku przedstawicieli Europy do innych kontynentów i ich mieszkańców oraz rozwój nauki znajdowały odbicie w tworzeniu rozmaitych typów zbiorów i ekspozycji. W tym miejscu warto także przypomnieć Cliffordowski układ sztuka – kultura, w którym artefakty są rozpatrywane albo w kontekście ich wartości estetycznych, albo w kontekście ich wartości naukowych i który – jak wiemy – nie jest stały¹⁰. Powyższe przykłady są tego dowodem, bowiem pokazują, że sposób interpretacji przedmiotów zmienia się w wyniku bardzo wielu czynników zewnętrznych.

Warto pamiętać, że owe XX-wieczne prezentacje podlegają w naszych czasach silnej krytyce. Zarzuca im się kolonialne spojrzenie, opisywanie kultury nie tylko z punktu widzenia „obcego”, ale czasem „obcego” o szowinistycznych, a nawet rasistowskich z dzisiejszego punktu widzenia poglądach. Zarzuca się pokazywanie konstruktów badawczych, a nie kultury, ahistoryczność i powierzchowność prezentacji, przedstawianie kultur pozaeuropejskich w czasie *etnograficznym ciągłym*¹¹, czyli stałym i niezmiennym. Ponadto ten stworzony, uznawany za tradycyjny obraz kultury prezentował przecież jedynie rzeczywistość z czasu spotkania z Europejczykami.

Koniec wieku XX zrodził propozycję „otwarcia” pewnych tematów ukrytych dotych-

6 Problematykę polskiego muzealnictwa etnograficznego z zakresu kultur pozaeuropejskich omówiłam szerzej w swojej publikacji: *Pośród zabytków z odległych stron. Muzealnicy i polskie etnograficzne kolekcje pozaeuropejskie*, Toruń 2011, s. 301-319.

7 A. Wiczorkiewicz, *O funkcji i retoryce wypowiedzi muzealnej. Pejzaż muzealny*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty”, (1996), nr 1-2, s. 37.

8 K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości*, Warszawa 1996, s. 51-52.

9 *Ibidem*, s. 85, 298 i n.

10 J. Clifford, *O kolekcjonowaniu sztuki i kultury*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty”, (1993), r. 47, nr 1, s. 11-16.

11 J. Clifford, *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, (tłum.) E. Dzurak i in., Warszawa, 2000, s. 37.

czas przed publicznością. Skutkuje to przyznawaniem się do kolonialnego pochodzenia zabytków i traktowaniem ich sposobów pozyskania jako kolejnego elementu ich historii. Skłania do zmierzenia się z problemem kolekcjonowania artefaktów ze sfery *sacrum* i ich desakralizacji w obszarze muzeum, doprowadza do reinterpretacji posiadanych zbiorów w oparciu o współpracę grup, którym je odebrano, oraz ewentualnemu zwrotowi niektórych artefaktów ich twórcom i pierwotnym użytkownikom. Te problemy i postulaty znalazły wyraz zarówno w działaniach kolekcjonerskich, jak w opracowaniach naukowych i oświatowych muzeów Zachodu posiadających zbiory pozaeuropejskie.

Susan Vogel opisuje wyjątkową – moim zdaniem – wystawę, zorganizowaną w *Centre for African Art* w Nowym Yorku, poświęconą rozmaitym sposobom muzealnych interpretacji obiektów afrykańskich, jakie spotykano w minionym stuleciu „*Art/artifact*”. Na ekspozycji pokazano przykłady prezentowania wytworów sztuki Afryki wyłącznie w kategoriach estetycznych. Poza tym jedna z sal była rekonstrukcją gabinetu osobliwości z roku 1905, a następna pokazywała ekspozycję w stylu wystawy z muzeum historii naturalnej, zaopatrzoną w dioramę i manekiny. Ten muzealny projekt uzmysławiał, że rozmaite style ekspozycji oddawały odmienne spojrzenia i interpretacje obiektów i zwracał uwagę na fakt manipulacji, jakim poddawano wówczas osoby zwiedzające te wystawy¹².

Nie znaczy to, że zmiana nastawienia do zabytków i ich wytwórców rozwiązała w tych muzeach wszelkie problemy interpretacyjne. Warto tutaj przytoczyć opisywany przez Jamesa Clifforda casus *Portland Museum of Art* w Portland (Oregon), które postanowiło w myśl nowych trendów poszerzyć informacje dotyczące swoich zbiorów ilustrujących sztukę Północnego Zachodu Ameryki Północnej, prosząc o konsultację przedstawicieli starszyny znaczących klanów *Indian Tlingit*. Jednak goście potraktowali przedmioty im przedstawione w zasadzie marginalnie. Nie stały się one dla nich, wbrew intencjom muzeum, przedmiotem rozważań dotyczących ich kontekstów, ale punktem wyjścia, pretekstem do wespółtrytualnego snucia opowieści i śpiewania pieśni dotyczących prezentowanych zabytków, a w konsekwencji do poruszenia kwestii współczesnych problemów Indian Północnego Zachodu. W efekcie spotkania rozbieżność punktów odniesienia i celów obu stron doprowadziła do odczytania z tych samych obiektów innych znaczeń niż oczekiwane i nie pozwoliła na uzyskanie założonego przez muzeum celu. Przy okazji jednak stworzono nowe przestrzenie wątpliwości dotyczące dalszej współpracy z *Native People*: konieczność poszerzenia konsultacji o inne grupy, zagrożenie nieadekwatnego odczytania przez Indian możliwości interwencji muzeum w obronie ich praw i realizacji oczekiwań itd.¹³.

Problemy muzeów Zachodu nie dotyczą w sposób tak wyraźny kolekcji polskich, bowiem nasze zbiory z innych kontynentów nie posiadają takich – kolonialnych konotacji i są w większości efektem pozyskiwania zabytków przez podróżników i kolekcjonerów prywatnych, a konsultacje z *Native People* są właściwie niemożliwe, niemniej jednak postulaty odnowy tej gałęzi muzealnictwa nie przeszły w naszych muzeach bez echa.

Najważniejsze to wiedzieć, co posiadamy

Nie można muzealnie opowiedzieć o jakiejś kulturze, nie znając zasobów magazynu muzealnego, ale nie można o niej opowiedzieć przede wszystkim wówczas, jeśli nie posiada się przynajmniej bazowej wiedzy na jej temat. Zdarza się niestety w polskich realiach,

12 S. Vogel, *Always True the Objects, in Our Fashion*, [w:] *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, (ed.) I. Karp and S. D. Lavine, Washington and London 1991, s. 196-197.

13 J. Clifford, *Museum as a Contact Zones*, [w:] *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Harvard 1997, s. 188-192.

że niektóre muzealne przedmioty ilustrujące kultury pozaeuropejskie posiadają bardzo płytką interpretację naukową. I nie jest to – jak pisałam już wielokrotnie – wina wyłącznie pracowników muzeów. Nasze kolekcje w bezwzględnej większości nie są efektem własnych poszukiwań terenowych, a informacje, jakie towarzyszą przejmowaniu ich do zbiorów muzealnych, bywają bardzo ograniczone i nieprecyzyjne. Znaczna grupa obiektów jest pozbawiona jakichkolwiek informacji dotyczących ich funkcji, a co dopiero kontekstów kulturowych. Te dane są uzupełniane przez pracowników muzeum podczas naukowej interpretacji zbioru. Oczywiście jest, że potrzeba wielkiej wiedzy specjalistycznej i wielu lat pracy, aby niektórym z tych obiektów przywrócić właściwe znaczenie. Jeszcze trudniej jest, gdy muzealnik musi opracowywać artefakty pochodzące ze wszystkich obszarów świata. Łatwo więc zrozumieć, że zdarzają się pomyłki merytoryczne, które weryfikowane są czasem po upływie wielu lat. Bywa też tak, że wystarczy inne źródło lub nawet inny autor i kolejna, wykorzystywana w opracowaniu publikacja, aby wzbudzić wątpliwość dotyczącą nazwy, kontekstu czy sposobu interpretacji konkretnego przedmiotu. Wątpliwości te mogłyby w gruncie rzeczy rozwiązać jedynie poświęcone takiemu zagadnieniu badania terenowe, ale na to jest zazwyczaj zbyt późno, bowiem pierwotne konteksty pozyskanego w początku XX wieku zabytku dawno zaniknęły, a przede wszystkim – w naszych warunkach jest to oczywiście niemożliwe z punktu widzenia organizacyjno-finansowego.

Zarówno podczas swojej pracy w muzeum, jak i późniejszych wieloletnich już dzisiaj obserwacji spotykałam się z niewłaściwym traktowaniem przez samych muzealników wiedzy zawodowej i doświadczenia badawczego. Skutkuje to czasem skromnym opracowaniem obiektu, ograniczonym do opisanego jego cech zewnętrznych bez poszukiwania jego głębszych sensów i znaczeń, a także błędami interpretacyjnymi. Te niewesołe z zawodowego punktu widzenia sytuacje zachodzą – moim zdaniem – w trzech przypadkach. Pierwszy występuje wtedy, gdy młody, niedoświadczony człowiek, nieprzygotowany najczęściej do pracy w muzeum, a tym bardziej do pracy nad/z zabytkiem pozaeuropejskim, próbuje zapanować nad tą obcą mu, a obszerną materią. Niejednokrotnie wyważa otwarte drzwi, poszukuje informacji na oślep, ucząc się w trakcie wykonywanej pracy i w oparciu o nią. Ta sytuacja, choć jest źródłem stresu dla samego zainteresowanego, skutkuje pogłębieniem wiedzy i ewentualną weryfikacją wcześniejszych błędów. Drugi przykład to przypadek, w którym do muzeum albo do działu pozaeuropejskiego trafia ktoś „na chwilę”, nie mając ku temu ani kwalifikacji, ani przekonania, kto nie jest zainteresowany kulturami pozaeuropejskimi i traktuje pracę nad takim zabytkiem jako zło konieczne lub miejsce na przeczekanie przed osiągnięciem właściwej pozycji zawodowej. Zazwyczaj nie rozumie on sensu tej pracy i uznaje na przykład potrzebę weryfikacji i uzupełniania danych na kartach naukowych za absurdalne powielanie cudzej, wykonanej już przecież roboty. Ten stan nie rokuje niczego pozytywnego. Gwarantuje natomiast liczne błędy merytoryczne tak w dokumentacji naukowej, jak i w organizowanych wystawach. I wreszcie trzecia sytuacja, prawie zapewniająca błędy merytoryczne, to przypadek młodego, asertywnego i przekonanego o swojej wiedzy i wartości człowieka, który nie uznając autorytetów, krytykuje, podważa, czasem wręcz neguje ustalenia poprzednich pokoleń, zakładając jednocześnie swoją nieomyślność w tym względzie¹⁴. Ta sytuacja daje nadzieję zmiany jedynie w przypadku długotrwałej pracy w muzeum i nabycia pokory, która – jak udowodniły moje badania – winna cechować dobrego muzealnika¹⁵.

I tutaj pora na refleksję, która wprowadza nas w tematykę wystawy muzealnej, bo

14 Z przyczyn zrozumiałych nie podaję tu szczegółów ani nazwisk.

15 A. Nadolska-Styczyńska, *op. cit.*, s. 412-424.

wiem nadajemy znaczenie zabytkom, nie tylko je opracowując, ale także je prezentując. I to znaczenie bywa rozmaite, a czasem nawet niezamierzone.

Opowiedzieć o dalekich lądach z pomocą posiadanych przedmiotów

Wszyscy zgodzimy się zapewne, że wystawa jest opowieścią. Przy pomocy przedmiotów z odległych stron świata staramy się opowiedzieć o dalekich kulturach, lecz – jak już przy kilku okazjach zaznaczałam – polskie kolekcje nie są liczne i rzadko możemy sobie pozwolić na komfort wyboru najlepszych, najbardziej odpowiednich eksponatów do wybranego tematu. Często nie dobieramy tej konkretnej rzeźby, stroju czy maski dlatego, że najlepiej oddaje sens naszych narracji, ale dlatego, że jest w zbiorach. Tym samym nie są to eksponaty potencjalnie najtrafniejsze, ale po prostu posiadane i dostępne¹⁶.

Swoisty niedobór zabytków pozaeuropejskich powoduje także wielokrotne ich wykorzystywanie w rozmaitych kontekstach ekspozycyjnych. Podczas prowadzonych przeze mnie kilka lat temu badań nad muzeami etnograficznymi jeden z moich rozmówców, komentując opracowywanie ekspozycji, zwrócił uwagę na fakt, że często, wbrew naszym staraniom, rzeczy nie chcą „mówić” (wiemy przecież, że one same nie mówią) i wówczas je „uruchamiamy” na rozmaite sposoby [wywiad 21]¹⁷. W mojej opinii jest to jedna z istotniejszych wypowiedzi, jakie podczas tych badań usłyszałam, bowiem uświadamia, że nierzadko nadajemy potencjalnym eksponatom sensy, które są nam w danej chwili potrzebne. Wszyscy muzealnicy wiedzą, że ten sam zabytek bywa wykorzystywany wielokrotnie w rozmaitych sytuacjach i za każdym razem możemy pokazać, wydobyć inne jego znaczenie. Rzeźba Makonde, na wystawie mówiącej o plastyce afrykańskiej, będzie przykładem współczesnego kierunku w sztuce tego kontynentu, a na wystawie „Pamiętka z Afryki”, będzie informowała o wpływie turystyki na rozwój i przemiany sztuki wschodnioafrykańskiej. Oczywiście takich przykładów każdy z nas poda tysiące.

Na drodze w muzealnym prezentowaniu kultur Afryki czy Azji przeszkadza nam ponadto niezaprzeczalny fakt naszego patrzenia na kultury innych kontynentów oczyma Europejczyka. Przytoczę tylko jeden z prostych przykładów. W muzeach polskich i nie tylko pojawiały się i nadal pojawiają często wystawy poświęcone sztuce „Czarnej” Afryki. Prezentują one obiekty z zakresu rzeźby tradycyjnej i rękodziela. Dominuje tutaj często kryterium estetyczne, ale etnologowie starają się jednak informować o funkcji, symbolice, sposobach i sytuacjach, w których dane przedmioty były używane itd. Problem polega na tym, że z założenia przedstawiamy etnologiczny konstrukt, a nie rzeczywistość, bowiem Afryka Subsaharyjska nie znała do niedawna pojęcia sztuki¹⁸. Pokazujemy więc wybrane aspekty kultur tego obszaru przez pryzmat naszych doświadczeń i pojęć. Znacznie trafniejszym terminem (zamiast sztuka) byłoby to może słowo „plastyka”, ale naukowa refleksja nad tym problemem jest efektem ostatnich lat badań i rozważań antropologicznych.

Kolejny problem, z którym sama wielokrotnie spotkałam się w swojej pracy, to możliwość nadawania tym samym rzeczom rozmaitego znaczenia przez różnych ludzi (czyli to, co nazywamy punktem odniesienia). Adresujemy wystawy do widzów, licząc na właściwe odczytanie nadawanych przez nas znaczeń. Ale warto pamiętać, że czasem prezentowane

16 O problemach tych wspominał w odniesieniu do całego muzealnictwa etnograficznego Marek Sztrantowicz, w pracy *O konieczności oceny wartości ekspozycji muzealnej*, „Śląskie Prace Etnograficzne”, (1993), nr 44, s. 95-100.

17 A. Nadolska-Styczyńska, *op. cit.*, s. 408.

18 W Polsce pisał o tym między innymi Jacek Łapott. Porównaj: Idem, *Sztuka Afryki u progu XXI wieku – refleksje etnologa*, [w:] *Kultury Afryki. W świecie tradycji, przemian i znaczeń*, (red.) A. Nadolska-Styczyńska, „Toruńskie Studia o Sztuce Orientu”, (2009), t. 4, s. 118-119.

przedmioty są odczytywane w sposób odmienny. Widz, zazwyczaj w wyniku naszego błędu wystawienniczego, może pojąć znaczenie obiektu fałszywie. W efekcie w jego interpretacji eksponaty „przekazują” nie to, co chcieliśmy, aby przekazały. Tymi błędami mogą być: inne od oczekiwanych kompetencje widza, nie dość jasny komentarz, nieszczęśliwe, nadające nieoczekiwane konteksty umieszczenie zabytku bądź gabloty itd. Ma to rozmaite konsekwencje. Czasem, wbrew zamierzeniom, pokazujemy na wystawie odmienność, egzotykę, a nie zróżnicowanie czy specyfikę kulturową. Inny z moich rozmówców nazwał to sytuacją, w której, chociaż chcemy pokazać bogactwo ornamentyki wybranych wytworów rękodziela, pokazujemy, że „dziki« jest dziki” [wywiad G4]¹⁹. Ja także popełniłam taki błąd. Celem jednej z ekspozycji miało być między innymi pokazanie powiązania kultury ze środowiskiem naturalnym i wykorzystywanie rozmaitych naturalnych surowców w strojach i ozdobach Papuasów. Po otwarciu wystawy okazało się jednak, że zdjęcia i gablota ukazujące *koteki* o rozmaitych kształtach oraz zdobieniach wzbudzały gwałtowne i nieprzewidziane przez mnie reakcje, głównie młodszej części publiczności. Stały się niezamierzenie czystą osobliwością.

Problemy nieporozumień interpretacyjnych są także doświadczeniem muzeów zachodnich. Hanrietta Riegel oraz James Clifford w dwóch różnych tekstach przytaczają przypadek *Royal Ontario Museum*, które zorganizowało na przełomie roku 1989 i 1990 kontrowersyjną wystawę „In the Heart of Africa”. Była ona z założenia osobistym komentarzem autorki (Jeanne Cannizzo) do kolonialnych zaszłości muzeów i pokazywała historię, sposób oraz okoliczności pozyskiwania zabytków afrykańskich do kolekcji tego muzeum. Autorka postanowiła ograniczyć komentarz do minimum, uznając w wielu przypadkach, że zabytki mówią same za siebie. Jednak wystawa została ostatecznie odebrana przez widzów w zupełnie odmienny sposób. Niektórzy uznali ją za prowokacyjną, lecz niejasną, inni poczuli się urażeni, a jeszcze inni byli zaszokowani obrazami gloryfikującymi – według nich – kolonializm, cytowanymi opiniami i bezkrytyczną ich prezentacją. W efekcie wystawa stała się obiektem głębokich protestów grupy, która postawiła sobie za cel obronę prawdy o Afryce i jej kulturach²⁰.

Jak widzimy, ekspozycyjna rozbieżność między pozaeuropejską rzeczą a rzeczywistością może mieć wiele poziomów. Mowa była już o nadinterpretacji eksponatu, a nawet całej wystawy, wynikającej między innymi z niewłaściwych kompetencji widzów, jak również o pomyłkach merytorycznych lub o odmiennych interpretacjach tego samego zabytku przez rozmaitych specjalistów, czy też o stosowaniu europejskich standardów i definicji do opisu pozaeuropejskich rzeczy. W polskim muzealnictwie dochodzi jednak jeszcze jeden poziom możliwych przekłamań, wynikających ze wspomnianych braków zabytków. Nazywam to celowo przekłamaniami, a nie pomyłką, bowiem chodzi mi o potencjalne prezentowanie na wystawie obiektu, nie będącego w rzeczywistości przedmiotem, który przedstawia. Brzmi to nielogicznie, ale mam na myśli sytuację, gdy prezentuje się na przykład wytwór grupy pokrewnej kulturowo w miejsce brakującego elementu ilustrującego kulturę konkretnej grupy etnicznej. Jeśli towarzyszy temu odpowiedni podpis, to mieścimy się oczywiście w konwencji umowności ekspozycji poświęconej odległym kontynentom. Czasem jednak słyszałam komentarz: a któż oprócz ciebie wie, że to nie pochodzi z tej wsi

19 A. Nadolska-Styczyńska, *op. cit.*, s. 405.

20 H. Riegel, *Into the heart of irony: ethnographic exhibitions and the politics of difference*, [w:] *Theorizing Museums*, (ed.) S. Macdonald and G. Fyfe, s. 89-90; J. Clifford, *Museum as a contact Zone*, *op. cit.*, s. 206. Przykłady tego typu nieporozumień można mnożyć i są one często (zapewne ku przestrodze), przytaczane w literaturze przedmiotu.

i od tej grupy, albo, że tego nie zebrał w terenie pan X, tylko pan Y? Rzeczywiście. Prawdopodobieństwo „odkrycia” takiej „podmiany” jest niewielkie i w imię „wyższych celów”, czyli realizacji ciekawszej, bardziej urozmaiconej ekspozycji, zachowanie takie wydaje się być logiczne oraz uzasadnione. Niemniej jednak trudno mówić tutaj o urzeczywistnieniu, chociaż zdaniem niektórych, zawsze przecież można na własny użytek i dla spokoju sumienia dorobić do tej sytuacji teorię i uznać ten przedmiot za potencjalny efekt kontaktów międzykulturowych.

I tutaj przechodzimy do kolejnej grupy problemów, związanych ze sposobami prezentacji wystaw o tematyce pozaeuropejskiej.

Aranżacja, diorama, gabłota?

Jest powszechnie wiadome, że widzowie lubią przedstawienia odzwierciedlające rzeczywistość, pozwalające na swoiste dotknięcie tematu i poczucie przedstawionej sytuacji. Nie ma co ukrywać – jest to najefekowniejsza forma ekspozycji, działająca zarazem na wiele zmysłów i pozwalająca na swoiste utożsamianie się z podmiotem ekspozycji, dlatego tak chętnie odwiedzamy muzea na wolnym powietrzu.

W odniesieniu do tematyki pozaeuropejskiej takie odzwierciedlenie rzeczywistości w polskich warunkach jest absolutnie niemożliwe. Jesteśmy skazani na aranżacje parateatralne, powszechną, czasem drastyczną umowność albo na tradycyjne gabłoty. Gabłoty zawsze odgradzają widza od przedmiotu, są sztuczne, obce, szklane, co w przypadku zbiorów etnograficznych szczególnie razi, ale stanowią konkretne zabezpieczenie dla drobnych przedmiotów, które w przypadku zagubienia czy kradzieży tracimy bezpowrotnie.



Fot. 1. Muzeum Narodowe w Szczecinie, wystawa „Afryka na południe od Sahary” (1990-2003), scenariusz: Jacek Łapott, Bogusław Szereniowicz i Sławomir Szafrński. Stanowisko ilustrujące kuźnię ludu Daba (fot. Anna Nadolska-Styczyńska).

Muzea posiadające większe kolekcje i powierzchnie wystawiennicze starają się rezygnować z systemu witryn na rzecz aranżacji teatropokrewnych. Nie wszyscy mogą sobie na to pozwolić, bowiem realizacje takie wymagają posiadania zbiorów monograficznych, dotyczących konkretnej grupy etnicznej i pochodzących z podobnego okresu czasu. Jest to w naszych warunkach wyjątkowo trudne i dotyczy zaledwie dwóch muzeów (fot. 1).



Fot. 2. Muzeum Miejskie w Żorach, wystawa „W afrykańskich wioskach” (2001-2011), stanowisko ilustrujące fragment zagrody ludu Dogon (fot. Anna Nadolska-Styczyńska).

ślające w sposób dla mnie jednoznaczny całkowitą umowność aranżacji. Pozostawiłam ją pierwotnie bez podpisu, zamieszczając jedynie wyjaśnienia dotyczące poszczególnych, prezentowanych w tym stanowisku zażytków. Jednak po kolejnym pytaniu, w jaki sposób udało mi się przetransportować do Łodzi z Kamerunu taką dużą chałupę, dostawiłam do aranżacji odpowiednie wyjaśnienie. Doświadczenie to nauczyło mnie ostrożności. Przekonałam się bowiem, że tak jak my nadajemy przedmiotom potrzebne nam znaczenia, tak widzowie odczytują z nich nie tylko to, co wskazujemy, i nie tylko to, co sami na jakiś temat wiedzą, ale także to, co chcą odczytać, a popularność naszych muzeów na wolnym powietrzu kształtuje ich oczekiwania.

Dążenie do realności prezentacji muzealnej, tworzenie aranżacji czy rekonstrukcji jest w przypadku wystaw o tematyce pozaeuropejskiej jak najbardziej wskazane. Przychodzimy do muzeum w celach poznawczych, aby zoba-

Oczywiście umowność tych aranżacji jest różnaita. Od prezentacji rekonstrukcji zabudowy – spichlerzy i domostw ludów Dogon i Somba (fot. 2), po zdjęcie ukazujące krajobraz Wschodniej Afryki, na tle którego ustawiono manekiny przedstawiające Masajów (fot. 3). Owa umowność jest dla muzealników oczywista. Wiadomo, że nikt nie przywozi z Afryki *tatasomba*, kuźni czy dymarki, ale nie jest to – jak się okazuje – oczywiste dla widzów. W roku 1991, na ekspozycji poświęconej między innymi kulturze grupy ludów północnego Kamerunu, postanowiłam zaprezentować fragment zagrody ludu Daba (fot. 4). Po licznych konsultacjach, współpracujący ze mną przy kilku ekspozycjach technik teatralny zbudował na ekspozycji pokrytą strzechą chałupę, wykorzystując w tym celu gips, farbę, płótno, teksturę i owsiankę. Towarzyszyły jej czarno-białe wielkoformatowe (i niestety źle wykonane) zdjęcia analogicznych zagród, podkre-



Fot. 3. Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie, wystawa stała: „Afryka” (2006-2011), scenariusz Jolanta Koziorowska. Stanowisko dotyczące kultury Masajów (fot. Anna Nadolska-Styczyńska).



Fot. 4. Muzeum Archeologiczne i Etnograficzne w Łodzi, wystawa „Afryka Zachodnia” (1991), scenariusz Anna Nadolska-Styczynska. Stanowisko prezentujące aranżację zagrody ludu Daba z Północnego Kamerunu. (Fotografia z Archiwum Naukowego MA i EL. Fot. Władysław Pohorecki.)

czyć to, czego już nie możemy zobaczyć „w naturze”, czyli tradycyjny obraz kultur pozaeuropejskich, lub żeby przygotować się do planowanej „egzotycznej” wycieczki, ale przede wszystkim, żeby spotkać się z autentycznym, przywiezionym z dalekich stron przedmiotem. Nadal nie wszyscy możemy pojechać do Afryki czy Ameryki. Muzealny „nieruchomy teatr” pozwala w taką podróż wyruszyć²¹.

Przygotowujemy te aranżacje sami lub z plastikami, poprzedzając je przygotowanymi dla nich sesjami filmowymi i prezentacjami materiałów fotograficznych, starając się jak najwierniej oddać obraz rzeczywistości. Czasem jednak odwołujemy się do makiet, które pozwalają pokazać znacznie więcej, zajmując znacznie mniej miejsca i nie powodując wspomnianych nieporozumień interpretacyjnych. Pamiętajmy jednak, że nigdy nie pokażemy w muzeum w pełni rzeczywistego obrazu dalekiej kultury.

Prezentujemy wypadkową naszych zbiorów, wiedzy i możliwości wystawienniczych i widz powinien mieć tego pełną świadomość.

Stracone szanse

Problemem, który wielokrotnie był moim udziałem, jest uczucie niedosytu w możliwościach przekazania kolejnych poziomów szczegółowości znaczeń eksponatów. Dotyczy to zresztą większości wystaw „pozaeuropejskich”. Jeśli przyjrzymy się bliżej tytułom ekspozycji realizowanych w muzeach etnograficznych, to łatwo zauważymy, że rzadko organizowane były prezentacje mówiące szczegółowo o jakimś konkretnym zjawisku kultury. Wynika to najczęściej oczywiście z wielokrotnie wspomnianego niedoboru obiektów. Z tego powodu dominują wystawy „pocztówki”, wystawy „przybliżające kulturę” jakiegoś ludu czy też „zwracające uwagę” na wybrane ich aspekty. Dla mnie najbardziej zmarnowaną okazją było niezorganizowanie wystawy mówiącej o zdobnictwie kimon, o technikach tworzenia ornamentów i ich symbolice. Ekspozycji dotyczących tradycyjnego stroju japońskiego zrobiłam wiele, ale mówiły one o funkcji stroju i ubioru, ogólnie przyjętej różnicy w kroju i ornamentyce kimon męskich, kobiecych oraz dziecięcych, czy też o ilościach, w jakich poszczególne typy stroju należało zakładać. W momencie, gdy – po latach studiów – poznałam ten temat na tyle dokładnie, że byłabym w stanie poświęcić ekspozycję ornamentom, motywom, ich znaczeniom, powiązaniu z poezją, filozofią, przysłowiami itd., zakończyłam swoją pracę w muzealnictwie. I odeszłam w przekonaniu, że wystawy przeze mnie realizowane były zaledwie muśnięciem fascynującego tematu.

21 Tęgo określenia, powołując się zresztą na Simone Weil, użyła w swoim artykule Iwona Świąch. Zob. I. Świąch, *Czytanie wystawy. Naprawdę piękny jest tylko teatr nieruchomy*, „Rocznik Muzeum Etnograficznego w Toruniu”, (1999), t. 2, s. 9-13.

że znaczenie, jakie odczytałam i przypisałam na ekspozycji poszczególnym elementom stroju japońskiego, było zaledwie wstępne. Dla widza kimona nadal pozostawały prawie wyłącznie pięknym, egzotycznym strojem, gdy w rzeczywistości były dziełami sztuki – obrazami niosącymi całą gamę różnorodnych znaczeń nadanych przez twórcę wzoru. A warto dodać, że Łódzka kolekcja kimon, nad którą miałam przyjemność pracować, liczy ponad 200 elementów stroju i daje możliwość bogatej interpretacji.

Zakończenie

Aby zabytek pozaeuropejski przekazał to, co w nim zakodował jego wytwórca, musi mieć swego tłumacza, czyli w naszym przypadku – etnologa-muzealnika, który prześle ten komunikat dalej i dopilnuje, aby dotarł do właściwej osoby. W naszych warunkach jest to niełatwe zadanie i nie zawsze potrafimy mu w pełni sprostać, bowiem eksponat staje się nośnikiem znaczeń nadanych mu przez muzealnika tak w trakcie badań, jak i podczas opracowywania ekspozycji, z wszystkimi tego konsekwencjami. Brak wiedzy, czy po prostu doświadczenia, bywa tu groźny dla ostatecznych efektów pracy. W muzealnictwie „poeuropejskim” jest to szczególnie ważne, gdyż trudniej owe błędy naprawiać. Podstawą dobrej ekspozycji muzealnej są zbiory, ale równie ważna jest zawodowa i specjalistyczna wiedza oraz doświadczenie muzealnika. Najlepsze efekty uzyskuje się, łącząc te elementy z nowatorstwem oprawy plastycznej. Równie dobrą receptą może być zachowanie układu mistrz – uczeń i połączenie owego doświadczenia, znajomości tematu z otwarciem oraz z odwagą młodości. Niestety to ostatnie rozwiązanie w polskich muzeach jest rzadkością²². A szkoda, bowiem mam głębokie przekonanie, że aby pokazać prawdę o dalekiej kulturze (zresztą chyba każdej), należy mieć pokorę i świadomość własnej niedoskonałości merytorycznej i uczyć się na popełnianych błędach. I dobrze jest, gdy obok jest ktoś, kto nie tylko te błędy wskaże, ale kto powie, jak je naprawić, albo przynajmniej przedyskutuje problem.

Kolejne przemyślenie dotyczy nieścisłości, swoistej „nadrealności” przedstawień. Nieodór zabytków teoretycznie usprawiedliwia „naginanie rzeczywistości” do rzeczy, ale powinno się to odbywać jawnie. Tak jak wystawienie kopii nie powinno być oszukiwaniem widza, tak aranżacja nie powinna – moim zdaniem – udawać rzeczywistości, a ją jedynie naśladować (odzwierciedlać) i w taki sposób winna być odebrana.

Jestem przekonana, że muzealnictwo pozaeuropejskie rządzi się nieco innymi prawami niż muzealnictwo dotyczące kultury polskiej, tak jak wystawiennictwo skansenowskie jest odmienne od wystawiennictwa pawilonowego. Dlatego mam nadzieję, że powyższe, oparte na moich zawodowych doświadczeniach i wieloletnich lekturach uwagi, nie są zestawieniem prawd dla wszystkich muzealników oczywistych.

Literatura

Barański Janusz. *Świat rzeczy. Zarys antropologiczny*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007.

Baxandall Michael. *Exhibiting Intention: Some Preconditions of the Visual Display of Culturally Purposeful Objects*, [w:] *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of*

²² Wręcz przeciwnie. Zdarza się czasami, że nowe władze pozbywają się starej kadry profesjonalistów, a zatem potencjalnych adwersarzy, i zatrudniają lojalnych, chociaż niedoświadczonych i niestety często niedouczonej młodych ludzi.

Museum Display, (ed.) I. Karp and S. D. Lavine, Smithsonian Institution Press, Washington and London 1991, s. 33-41.

Clifford James, *Kłopoty z kulturą, Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, (tłum.) E. Dżurak i in., Wydawnictwo KR, Warszawa 2000.

Clifford James, *Museum as a Contact Zones*, [w:] *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Harvard University Press 1997, s. 188-219.

Clifford James, *O kolekcjonowaniu sztuki i kultury*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty”, (1993), nr 1, s. 11-16.

Łapott Jacek, *Sztuka Afryki u progu XXI wieku – refleksje etnologa*, [w:] *Kultury Afryki. W świecie tradycji, przemian i znaczeń*, (red.) A. Nadolska-Styczyńska, „Toruńskie Studia o Sztuce Orientu”, 2009, t. 4, s. 117-126.

Nadolska-Styczyńska Anna, *Pośród zabytków z odległych stron. Muzealnicy i polskie etnograficzne kolekcje pozaeuropejskie*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2011.

Pomian Krzysztof, *Zbieracze i osobliwości*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1996.

Riegel Henrietta, *Into the heart of irony: ethnographic exhibitions and the politics of difference*, [w:] *Theorizing Museums*, (ed.) S. Macdonald and G. Fyfe, Blackwell Publishers/The Sociological Review, Oxford-Cambridge 1996, s. 83-104.

Sztrantowicz Marek, *O konieczności oceny wartości ekspozycji muzealnej*, „Śląskie Prace Etnograficzne”, (1993), nr 44, s. 95-100.

Święch Iwona, *Czytanie wystawy. Naprawdę piękny jest tylko teatr nieruchomy*, „Rocznik Muzeum Etnograficznego w Toruniu”, (1999), t. 2, s. 9-13.

Tokarska-Bakir Joanna, *Obraz osobliwy. Hermeneutyczna lektura źródeł etnograficznych*, (Wielkie opowieści), Universitas, Kraków 2000.

Vogel Susan, *Always True the Objects, in Our Fashion*, [w:] *Exhibiting Cultures. The Politics and Politics of Museum Display*, (ed.) I. Karp and S. D. Lavine, Smithsonian Institution Press, Washington and London 1991, s. 191-204.

Wieczorkiewicz Anna, *O funkcji i retoryce wypowiedzi muzealnej. Pejzaż muzealny*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty”, (1996), nr 1-2, s. 37.

Anna Nadolska-Styczyńska
(Chair of Ethnology and Cultural Anthropology
of Nicolaus Copernicus University in Toruń)

*Tales of distant lands. About selected problems of the art
of exhibition concerning non-European cultures*

This paper discusses problems which are encountered by the members of Polish museum personnel working on the collections illustrating the cultures of non-European areas. The authoress, basing her work upon the instances of Polish ethnographic museology concerned with continents other than the European one, discusses the three fundamental aspects of working on a museum object which exert influence upon the character of the meanings assigned to this very object. The first of those aspects results from the context of the principles of scientific interpretation adopted in a given period. The second one is the result of the individual scientific interpretation and the competences of a researcher, whereas the third one is relevant to activities in the field of the art of exhibition, which means, the selection of a