

## MUZEUM BIOGRAFICZNE JAKO PRZESTRZEŃ EDUKACYJNA

AGNIESZKA OGONOWSKA\*

*Rzeczywistość budynku nie tkwi w czterech ścianach i w przykryciu  
go dachem, ale w jego wewnętrznej przestrzeni, w której się żyje*

Frank Lloyd Wright

*Sto razy ważniejsze były relacje między przedmiotami  
niż same przedmioty*

Georges Braque

Problem znaczącej przestrzeni pojawia się m.in. w refleksji antropologicznej (Edward Hall), psychologii architektury (David V. Canter), geografii humanistycznej (Yi-Fu Tuan), regionalizmie (Stanisław Vincenz), muzeologii (Peter Vergo), socjologii podróży (Dean MacCannell, John Urry), filozofii przestrzeni (Arystoteles, Husserl, Heidegger) oraz w tekstach teoretycznoliterackich (Henryk Markiewicz, Janusz Sławiński, Michał Głowiński). I choć każda z tych nauk wyznacza specyficzną dla siebie perspektywę analizy tego zagadnienia, związani z nimi badacze są zgodni co do wagi przestrzeni „naznaczonej” konceptualnie, symbolicznie, materialnie – pierwiastkiem humanistycznym.

Przedstawiciele poszczególnych dyscyplin w określony sposób dokonują konceptualizacji tej kategorii. Dla antropologów badających relacje proksemiczne – przestrzeń ma charakter komunikacyjny, dla badaczy regionalizmu – stanowi fundament budowania tożsamości społecznej oraz promocji regionu wpisanej w ideę małych ojczyzn, dla socjologów podróży funkcjonuje jako – wyróżnione do rangi widoku – miejsce, konkretny punkt na trasie zwiedzania, dla historyków literatury z kolei – jako jeden z podstawowych wymiarów świata przedstawionego w dziele.

W obrębie jednej tylko nauki – filozofii można spotkać różne sposoby metaforyzowania przestrzeni: raz jest ona pojemnikiem dla innych bytów (w przypadku muzeum – dla eksponatów, tak opisuje ją np. Arystoteles, podkreślając za Hezjodem uprzedniość miejsca wobec rzeczy), innym razem – znaczącą komplementarną relacją między nią a doświadczającym ją podmiotem (tak jest w fenomenolo-

---

\* Agnieszka Ogonowska – dr hab., adiunkt w Katedrze Literatury XX wieku Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Pedagogicznego, profesor Uniwersytetu Pedagogicznego.

logii przestrzeni Husserla oraz w ontologii „Da-sein” Heideggera, wyrażającej ideę, iż rozumienie i bycie jestestwa w świecie są nierozdzielne i wzajemnie się warunkują). Zasadne jest też ujmowanie przestrzeni znaczącej jako interfejsu kulturowego. Dwa pierwsze sposoby jej konceptualizacji – metafory ontologiczne – zostały opisane szczegółowo w pracy *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*<sup>1</sup>, w związku z tym warto przyjrzeć się ostatniej z zaproponowanych metafor o charakterze epistemologicznym.

Muzeum biograficzne jest z pewnością interfejsem kulturowym, w znaczeniu nadanym temu pojęciu przez Lwa Manovicha<sup>2</sup>, bowiem poprzez proponowane przez siebie narracje pozwala docierać do określonego fragmentu uniwersum kultury. Jest to zawsze kontakt zapośredniczony i to podwójnie: raz przez istniejące już reprezentacje, po raz drugi, poprzez ich wykorzystanie w narracjach muzealnych. Ta konstatacja koresponduje z założeniami strukturalizmu, ukazując różnicę między tym ostatnim a empiryzmem, John Fiske pisze: „nie możemy poznać świata przez jego własne kategorie, a jedynie przez konceptualne i lingwistyczne struktury naszej kultury”<sup>3</sup>. Badanie reprezentacji pozwala rozszerzać i zdobywać wiedzę na temat bohatera muzeum biograficznego, ale także wymaga refleksji nad ich epistemologiczną skutecznością. W zależności bowiem od przyjętej filozofii reprezentacji (mimetycznej lub performatywnej) odmiennie będą przebiegać praktyki badania muzealnych narracji. Mimetyczna filozofia reprezentacji obli-guje do traktowania ich jako wtórnych przedstawień historii osób i zdarzeń, które miały miejsce w określonym czasie; narracje im poświęcone są badane pod kątem ich wierności i adekwatności z ‘rzeczywistością’ biografią osoby.

Performatywna filozofia reprezentacji zakłada, że uosabia ona dyskurs przygotowany na potrzeby publicznej prezentacji, spektaklu; fundamentalna zasada, która leży u podstaw związanych z nią narracji głosi potrzebę twórczego konstruowania opowieści na temat osoby i związanych z nią wydarzeń. W tym ostatnim przypadku, reprezentacja charakteryzować się może znaczną autonomią ontologiczną<sup>4</sup>, zaś o jej zawartości znaczeniowej decydować będzie ideologia instytucji powołanej do jej wytwarzania i systematycznego reprodukowania. Zależności między opisywanymi kategoriami, tj. reprezentacją i muzealną narracją, opisem osób i wydarzeń oraz życiem pisarza przedstawia poniższy schemat (por. str. 337). Wyprzedzając ustalenia, które będą przedmiotem analiz w dalszej części artykułu, warto nadmienić (za Frankiem Ankersmitem), iż wymienione kategorie reprezentują trójpoziomą relację między rzeczywistością przeszłą a tekstami, które o niej opowiadają.

<sup>1</sup> H. Buczyńska-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków 2006.

<sup>2</sup> L. Manovich, *Język nowych mediów*, tłum. P. Cypryański, Warszawa 2006.

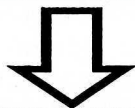
<sup>3</sup> J. Fiske, *Wprowadzenia do badań nad komunikowaniem*, tłum. A. Gierczak, Wrocław 1999, s. 147.

<sup>4</sup> M. P. Markowski, *Reprezentacja* [w:] M. P. Markowski, R. Nycz, red., *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, Kraków 2006.

**Życie pisarza/artysty jako obiektywny proces przebiegający w określonym czasie i przestrzeniach; złożony z etapów składających się na jego życie prywatne, karierę zawodową, całokształt życia prywatnego i publicznego.**

Kulturową reprezentację życia pisarza/artysty: teksty literackie napisane przez inne osoby poświęcone mu w całości lub w części, przekazy filmowe i telewizyjne, zdjęcia, wywiady, które zostały stworzone przez niego samego, osoby z jego najbliższego otoczenia, pracowników różnych instytucji, w tym historyków literatury i biografistów.

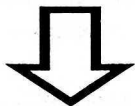
Twórczość pisarza/artysty oraz jego działalność metakrytyczna i autokrytyczna



**Reprezentacja muzealna związana z konkretną osobą (tak jak w muzeum biograficznym)**

mimetyczna filozofia reprezentacji

performatywna filozofia reprezentacji



**Narracje muzealne (założenia leżące u podstaw tworzenia ekspozycji)**

Narracje muzealne podporządkowane mimetycznej filozofii reprezentacji

Narracje muzealne podporządkowane performatywnej filozofii reprezentacji

Niezależnie od starań organizatorów wystawy i założeń *explicite* głoszonych przez osoby aktywnie uczestniczące w tworzeniu związanych z nią muzealnych narracji, te ostatnie należy postrzegać jako podporządkowane performatywnej filozofii reprezentacji. Utrzymywanie wariantu mimetycznego wydaje się na- zbytnie idealistyczne współcześnie, ponad sześćdziesiąt lat po przełomie antypozy- tywistycznym w europejskich badaniach historycznych<sup>5</sup>. Wydana w 1946 roku, po śmierci autora, praca *The Idea of History* otworzyła nowy rozdział nie tylko w konstruktywistycznym myśleniu na temat rozumienia historii i zadań stojących przed przedstawicielami tej dyscypliny, ale w naukowym postępowaniu ze wszel- kimi materiałami archiwalnymi. Wbrew antykwarycznemu rozumieniu historii, opartemu na przekonaniu o możliwości obiektywnego i prawdziwego odtwarzania przeszłości „takiej, jaka była”, R. G. Collingwood utrzymywał, że możliwa jest jedynie interpretacja historyczna prowadzona z perspektywy epoki, w której żyje badacz. Zadanie historyka, jak również każdej osoby zajmującej się studiami nad przeszłością, polega na stworzeniu spójnego i sensownego jej obrazu na drodze

<sup>5</sup> K. Rosner, *Narracja, tożsamość, czas*, Kraków 2003.

selekcji materiałów źródłowych, tak by pasowały do tworzonej ideologii reprezentacji. W ten sposób, jak zauważa Katarzyna Rosner, w kontekście założeń zgłaszanych przez Collingwooda, rysuje się analogia między narracją historyczną a fikcją literacką<sup>6</sup>. Poglądy tego historyka z pewnością zrewolucjonizowały myślenie badaczy na temat roli narracji w konstruowaniu obrazu świata minionego. Tym tropem podążały nowe pokolenia historyków, m.in. oskarżany o relatywizm poznawczy, Hayden White, który zauważył, iż: „Z tych samych danych można skonstruować różne opowieści, nadające tym samym faktom odmienne znaczenia”<sup>7</sup>. Niezależnie od oceny stopnia radykalności tego stanowiska, otwiera ono nową perspektywę badania muzeum biograficznego: studiowanie obecnych w nim narracji i reprezentacji umożliwia określenie sposobu, w jaki twórca wystawy postrzega ich obiekt – życie i twórczość pisarza. Pośrednio pozwala również dotrzeć do motywacji i ideologii leżących u podstaw tego działania. Proces poznania ulega zatem przesunięciu: koncentrujemy się nie na ekspozycji jako źródle wiedzy o twórcach polskiej literatury, lecz na ukrytych założeniach, którymi kierowali się autorzy wystaw im poświęconych<sup>8</sup>. Perspektywa historycznoliteracka ustępuje miejsca badaniom z zakresu historii i socjologii wiedzy.

Kontynuator (przynajmniej niektórych) tez White’a, przedstawiciel późnej i schyłkowej fazy narratystycznej filozofii historii – Frank Ankersmit – wiele uwagi poświęca właśnie narracjom i reprezentacjom czasów minionych<sup>9</sup>. Po pierwsze, przyjmuje założenie, iż poznajemy te ostatnie jedynie poprzez narracje, które często przedstawiają to samo wydarzenie na różne sposoby, np. zwracając uwagę na odmienne aspekty czy determinanty konkretnej historii, wpisanych w nią zdarzeń i osób. Analogicznie – niezależne od siebie ekspozycje poświęcone tej samej osobie mogą ukierunkowywać uwagę odbiorcy na różne aspekty jego życia lub rozmaite znaczenia tego samego zdarzenia, co bynajmniej ich nie dyskredytuje jako form adekwatnego przedstawienia. Po wtóre, Ankersmit przychyliła się do substytucyjnej koncepcji reprezentacji: postuluje nie tylko jej wyższość nad tym, co reprezentuje (koleje losu pisarza poznajemy wszak poprzez materiały archiwalne; rewolucję francuską poprzez historyczną interpretację zachowanych świadectw rebelii) oraz także jej autonomię (niereferencyjny charakter reprezentacji). O ile White, podobnie jak wcześniej Collingwood, przyrównuje historiografię do literatury, o tyle Ankersmit dostrzega analogię między reprezentacją historyczną i artystyczną, między historykiem a malarzem portrecistą. Czyniąc wyraźne rozróżnienie między opisem a przedstawieniem, wskazuje na trójpoziomą relację między rzeczywistością przeszłą a tekstem, który do niej

<sup>6</sup> K. Rosner, *op. cit.*, s. 60.

<sup>7</sup> K. Rosner, *op. cit.*, s. 82.

<sup>8</sup> Omówienie teorii White’a czytelnik znajdzie w książce: H. White, *Poetyka pisarstwa historycznego*, pod red., E. Domańskiej i M. Wilczyńskiego, Kraków 2000.

<sup>9</sup> F. Ankersmit, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, red. i wstęp. E. Domańska, Kraków 2004.

się odnosi. Pierwszy poziom – ontologiczny – tworzy przeszłość *sui generis* jako przedmiot przedstawienia; drugi – epistemologiczny – bazuje na opisie, na trzeci – estetyczny – składają się właśnie (kluczowe dla jego koncepcji) reprezentacje (przedstawienia).

W kontekście postulowanej autonomii tej ostatniej kategorii może pojawić się pytanie: Jakie są kryteria oceny reprezentacji? Obok kategorii adekwatności, (pojęcia prawdy i fałszu przysługują zdaniom, nie zaś narracjom, na których opiera się przedstawienie), pojawia się kategoria sugestywnej perspektywy oglądu przeszłości. Historyk zakłada, iż narracja upodabnia się w tym względzie do metafory, obie bowiem cechuje perspektywiczność, czyli postrzeganie rzeczywistości z określonego punktu widzenia. Ankersmit konstatuje: „Miarą sukcesu narracji ujawnia się, gdy sugeruje ona ujęcie przeszłości, które nie może zostać zredukowane do tego, co na temat przeszłości mówi literalnie”<sup>10</sup>.

Muzeum biograficzne nie jest zatem narzędziem poznania, które cechowałyby się ideologiczną neutralnością, ale takimi „obiektywnymi” interfejsami nie jest też podręcznik szkolny ani przeglądarka internetowa. Ich edukacyjna funkcja sprawia, iż zawsze rozpatrujemy je choćby w kontekście Foucaultowskiego problemu wiedzy-władzy, formacji dyskursywnej, profilu epistemologicznego, technik wykluczenia z praktyk dyskursywnych czy kategorii Innego, który u autora *Słów i rzeczy* określa granicę społecznie akceptowanego myślenia<sup>11</sup>. Do takiego kierunku analizy zachęca również charakter wzmiankowanych *implicit* placówek edukacyjnych (szkoły i muzeum biograficznego), które reprezentują typ instytucji nowoczesnej, funkcjonującej już w warunkach ponowoczesności. Te enklawy tradycyjnego porządku nauczania – o jakich pisze Zygmunt Bauman w *Kwestii ponowoczesnej szkoły życia* – w uporządkowany sposób próbują matrycować ludzką świadomość, by wznosić ją na wyższy poziom oświecenia<sup>12</sup>. Taka jest idea. Szkoła wymusza wypracowanie własnej strategii uczenia się (uczenia się jak się uczyć; deuterolearningu w nomenklaturze George’a Batesona), którą wykorzystują inne instytucje, reprezentujące tę samą kulturową epokę. Narracje szkolne (pod względem treści i rozwiązań formalnych), a także strategie dyscyplinowania słuchaczy ulegają przedłużeniu w sposobie funkcjonowania muzeum biograficznego. Czy jednak taka wiedza jeszcze emancypuje gatunek człowieczy w obliczu postmodernistycznej proklamacji o upadku wielkich opowieści? Czy formuła muzeum biograficznego sprawdza się w czasach, gdy podkreśla się raczej umiejętność dokonywania twórczej dekonstrukcji i motywuje do lektury podejrzliwej, aniżeli mobilizuje do wznoszenia trwałych fundamentów poznania i niezłomnego docierania do prawdy jedynej i obiektywnej?

<sup>10</sup> F. Ankersmit, *op. cit.*, s. 43.

<sup>11</sup> W tym kontekście por. M. Foucault, *Filozofia, historia, polityka. Wybór pism*, tłum. D. Leszczyński, L. Rasiński, Warszawa 2000, oraz Ch. C. Lemert, G. Gillan, *Michel Foucault. Teoria społeczna i transgresja*, tłum. D. Leszczyński, L. Rasiński, Warszawa 1999.

<sup>12</sup> Z. Bauman, *W kwestii ponowoczesnej szkoły życia* [w:] tenże, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Warszawa 2000.

Muzeum biograficzne jest z pewnością przykładem znaczącej przestrzeni, a w typologii autora *Przestrzeni i miejsca* stanowi dobre *exemplum* każdego z wyróżnionych w książce typów. Jest przestrzenią pragmatyczną, bowiem pełni określone funkcje edukacyjne i kulturowe, jest przestrzenią mityczną – bowiem zatrzymując czas w narracjach muzealnych związanych z wybranym bohaterem – podtrzymuje wieczny kult osoby, a także związanych z nią miejsc i wydarzeń. Narracje te nie ulegają zmianie, czas ulega zatrzymaniu w pamięci przedmiotów zgromadzonych w muzeum, zostaje zdeponowany w opowieściach przewodników i kustoszy odpowiedzialnych za odtwarzanie historii miejsca. Ci demiurgowie muzealnej przestrzeni poddają ją symbolizacji: przestrzeń zaczyna mówić. Obecne w niej eksponaty podlegają wielokrotnemu ramowaniu, profilowaniu, kontekstualizacji; funkcjonują jako część historii, element przestrzeni, znak tożsamości osoby, której muzeum jest poświęcone. Jak pisze Ewa Domańska w kontekście substytucyjnej koncepcji reprezentacji Ankersmita:

Reprezentacja przejawia ponadto tendencję do zajmowania miejsca tego, co reprezentuje. Pojęcia takie jak Renesans czy zimna wojna, które w rzeczywistości są tylko heurystycznymi instrumentami, stają się substytutami rzeczywistości historycznej, którą próbują zastąpić. W momencie bowiem, kiedy osiągają one status przyjętych przez grono uczonych bytów (historycznych) określających dany fragment przeszłości, stają się one niejako jej częścią. W tym sensie, będąc elementem już zastanej wiedzy, przedstawienia poprzedzają naszą wyrażaną w zdaniach prawdziwych wiedzę o zdarzeniach<sup>13</sup>.

Nie sposób zatem ustalić, w jakiej mierze istniejące w kulturze reprezentacje związane z postacią, której muzeum jest poświęcone, zaczynając funkcjonować na prawach bytu historycznego, determinują charakter ekspozycji. W jej ramach dochodzi zawsze do przemieszania dwóch porządków rzeczywistości: elementów historii oraz jej przedstawień, obdarzonych znacznym poziomem autonomii. Być może niejednokrotnie jest tak, że mamy do czynienia z przewagą symulaków.

Cykliczny mechanizm reprodukcji opowieści służy z pewnością przywołaniu pamięci pisarza lub artysty dla potomnych i to niezależnie od statusu (ontologicznego i epistemologicznego) wykorzystanych środków. To dzięki obecności zwiedzających muzeum żyje: „ekspozycja bez oglądających ją krytyków, znawców i tych, którzy odwiedzają samo miejsce, jest martwa”<sup>14</sup>. To odbiorcy – parafrazując słowa Theodora Adorno – stanowią substancjalną siłę muzeum i pozbawiają je bezwzględnego, choć być może dla niektórych wzniosłego, statusu pomnika kulturowej nekropolii<sup>15</sup>.

Z drugiej strony, nierozpoznanie narracji organizującej zbiory sprawia, że muzeum jest postrzegane przez zwiedzających jak magazyn eksponatów i zgodnie z arystotelowską metaforą przestrzeni; eksponatów, których funkcja użytkowa,

<sup>13</sup> E. Domańska, *Miejsce Franka Ankersmita w narratywistycznej filozofii historii* [w:] F. Ankersmit, *op. cit.*, s. 16.

<sup>14</sup> M. Popczyk, *Wstęp* [do:] tejże, red., *Muzeum sztuki. Antologia*, Kraków 2005, s. 6.

<sup>15</sup> T. Adorno, *Muzeum Valery Proust* [w:] M. Popczyk, *op. cit.*, s. 91.

a nie semiotyczna czy kulturowa wysuwa się na plan pierwszy. W ten sposób pióro, okulary czy rękopis artysty są wyłącznie postrzegane jako znaki samych siebie, a nie element muzealnej opowieści, odsyłającej do innych znanych (przynajmniej z założenia) kontekstów. Doświadczana samozwrotność kolekcji wytracą ją z kolei życia, więzi w przestrzeni wystawienniczej, której mury nie tyle w sensie fizycznym, ale przede wszystkim mentalnym odgradzają ją od bieżącej rzeczywistości i świata innych przekazów: literackich, historycznych, malarskich, teatralnych czy filmowych. Ignorancja zwiedzających zabija muzeum: staje się ono punktem wyjścia i dojścia, pustym obszarem, który nie aktualizuje żadnej wiedzy. Obfitość ciekawych i unikatowych eksponatów nie gwarantuje zatem osiągnięcia równie wzniosłych, w tym edukacyjnych celów.

Muzeum biograficzne jest w pewnym stopniu także muzeum wyobraźni, bo choć wychodzi od swej istoty materialnej (gmach, otoczenie naturalne budynku, kolekcja) to wykorzystuje zgromadzone archiwalia, by rozniecać ducha: konkretnych osób, czasów i wydarzeń. Umiejscowienie widza w określonym kontekście historycznym i w tradycji musi wyzwalać jego zaangażowanie. W przeciwnym wypadku w zwiedzającym rodzi się uczucie, które niezwykle trafnie i szczerze opisuje Paul Valery: „Jasne zasady podziału, przechowywanie i użyteczności publicznej mają niewiele wspólnego z rozkoszą. [...] Chwilę później już nie wiem, po co przyszedłem do tych wypastowanych samotni, które mają w sobie coś ze świątyni i salonu, cmentarzyska i szkoły...”<sup>16</sup>.

Muzeum biograficzne jest także przestrzenią abstrakcyjną, w tym sensie, że jego reprezentacje literackie czy ikoniczne towarzyszą albo wręcz wyprzedzają poznanie materialnego miejsca; często te ostatnie stanowią źródło danych historycznych dla osób kreujących muzealne narracje. W tym przypadku mamy zatem do czynienia z odwróceniem „klasycznej sytuacji” znanej badaczom literatury. Chodzi o zjawisko, które Henryk Markiewicz charakteryzuje tak:

W wielu wypadkach przestrzeń przedstawiona powinna być skonfrontowana ze swoimi odpowiednikami w rzeczywistości pozaliterackiej, zwłaszcza tam, gdzie dany utwór zmierza do ich wiernego lub przekształconego odtwarzania. W przeważającej części powieści nowożytnych fikcyjne losy fikcyjnych postaci rozgrywają się na terytorium autentycznym, indywidualnie nazwanym i sportretowanym lub przekształconym, bądź też na terytorium fikcyjnym, ale zgodnym co do swych cech rodzajowych z tak samo nazwanymi fragmentami rzeczywistości pozaliterackiej<sup>17</sup>.

To często miejsce magiczne, nie tyle z uwagi na wykorzystane rozwiązania architektoniczne<sup>18</sup> lub naturalne walory położenia, lecz duchy przeszłości stanowiące o tożsamości i aurze konkretnego obiektu. Doskonale te kwestie obrazuje następująca anegdota. Kiedy Niels Bohr i Werner Heisenberg zwiedzali zamek Kronberg w Danii, pierwszy zapytał kolegę:

<sup>16</sup> P. Valery, *Problem muzeów* [w:] M. Popczyk, red., *op. cit.*, s. 87.

<sup>17</sup> H. Markiewicz, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków–Wrocław 1984, s. 141.

<sup>18</sup> O takiej możliwości pisze Bolesław Szmidt, por. tenże, *Ład przestrzeni*, Warszawa 1981, s. 305–307.

Czy to nie dziwne, jak zmienia się ten zamek, kiedy człowiek sobie wyobrazi, że żył tu Hamlet? Jako uczeni wierzymy, że zamek składa się z kamieni i podziwiamy sposób, w jaki architekt je zestawił. Kamienie, zielony, spatynowany dach, snycerka w kaplicy – oto, z czego składa się zamek. Fakt, że Hamlet tutaj żył, nie zmienia żadnego z tych elementów, a jednak zmienia wszystko<sup>19</sup>.

Informacja ta narzuca sposób doświadczania miejsca, podobnie jak wszystkie znane narracje muzealne determinują wymowę ekspozycji. Pojedynczy przedmiot funkcjonuje zawsze jako element złożonej i uprzednio założonej sieci znaczeń, jego autonomia ulega zawłaszczeniu przez ideologię muzealną. Narracja wystaw muzealnych – jak zauważa rzecznik nowej muzeologii, Peter Vergo – jest zarazem interpretacją zgromadzonych obiektów oraz częścią historii, którą opowiada określona instancja nadawcza. Ta historia, która każdorazowo posiada swojego narratora (kustosza, przewodnika, historyka literatury, dyrektora placówki) to podstawa mentalnego prowadzenia publiczności po meandrach wybranego fragmentu kultury. Za każdym jednak razem powinna być to wędrówka aktywizująca poznawczo, często emocjonalnie: zwiedzający otrzymują wtedy wiedzę niezbędną do aktywnego dekodowania znaczeń, dostęp do rzeczywistości ocalonej, zrekonstruowanej i reanimowanej w murach muzeum. Ekspozowanie obiektów przestaje wystarczać. Trzeba sprawić, by zaczęły one „mówić” w ramach otwartej narracji, która ukazuje problemy i zachęca do stawiania pytań, a nie zamyka zwiedzającego w kręgu standardowych odpowiedzi, potwierdzających uprzednią wiedzę. Objaśnianie nie musi przybierać wyłącznie formy językowej; istnieje możliwość wykorzystania materiałów wizualnych, a także efektów aktywizujących inne zmysły – wszystko po to, by wpisać pamięć miejsca w różne rejestry sensoryczne, pogłębić doświadczenie i jego rangę. Muzealna przestrzeń edukacyjna musi zaznaczać swoją specyfikę, odróżniać się od doświadczeń typowo szkolnych. Powtórzenie zabija świeżość spojrzenia, a nawet samą możliwość odkrywania wartości. „Albowiem – jak zaznacza Mieke Bal – widząc coś, co już znamy, nie możemy dostrzec tego, czego (jeszcze) nie znamy”<sup>20</sup>. Natrętny dydaktyzm bywa zabójczy. Wystawa nie może ugiąć się pod ciężarem kontekstu, podobnie jak nie sposób, by jej organizatorzy całkowicie polegali na kompetencji zwiedzających. W oświeceniu skończyła się era muzeów dostępnych jedynie dla elit wykształconych: uczonych, koneserów, filozofów. Konstatacja, iż zwiedzający wynosi z oglądania ekspozycji „coś”, już nie zadowala. Jak zauważa Nelson Goodman, większość osób nie potrafi patrzeć na zbiory muzealne, bowiem szkoła nie kształci takich umiejętności, jednocześnie sporo uwagi poświęcając nauce czytania i pisanie tekstów językowych. Muzeum zatem musi zapełnić tę lukę edukacyjną i wspierać wysiłki odwiedzających w tym, by nauczyli się rozumieć różne narracje muzealne, pielęgnować zdobyte doświadczenia i dążyć do ich pogłębiania<sup>21</sup>. W tym kontekście pełni ona jednocześnie rolę ekspozycyjną i metakulturową.

<sup>19</sup> Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, Warszawa 1987, s. 14. Wszystkie cytaty i przypisy z Yi-Fu Tuana pochodzą z tej książki.

<sup>20</sup> M. Bal, *Dyskurs muzeum* [w:] M. Popczyk, red., *op. cit.*, s. 352.

<sup>21</sup> N. Goodman, *Koniec muzeum?* [w:] M. Popczyk, red., *op. cit.*, s. 119–134.

Miejsce to funkcjonuje również jako przestrzeń rytuału, która forsuje i legitymizuje określony obraz prawdy, wizję kultury, tożsamość społeczeństwa, prymat wybranej kategorii autorytetów. „Jak większość przestrzeni o charakterze rytualnym, przestrzeń muzeum jest starannie wydzielona i kulturowo wyznaczona i zarezerwowana dla uwagi specjalnego rodzaju – w tym wypadku kontemplacji i nauki”<sup>22</sup>. I jak w każdym rytuale także i tu zwiedzający może zyskać przeświadczenie, iż doznał oświecenia i swoistego oczyszczenia poprzez zdobytą wiedzę lub poddał się zwyczajowej aktywności zwiedzania, bez przeświadczenia o jej wartości poznawczej.

Muzeum biograficzne – jako element złożonej struktury przestrzennej i kulturowej konkretnego regionu geograficznego oraz administracyjnego – jest zatem przede wszystkim przestrzenią edukacyjną. Tożsamość miejsca wynika nie tylko z wyznaczonych mu formalnie funkcji, lecz oparta jest na autorytecie pamięci i wartości Historii jako dobra wspólnego. „Miejsce jest obiektem szczególnego rodzaju – pisze Tuan. Jest konkretyzacją wartości choć nie jest wartościową rzeczą, którą można być trzymać w ręku lub się z nią obnosić. Jest obiektem, w którym można przebywać”<sup>23</sup>. Poznać konkretne miejsce oznacza poddać się związanym z nim doświadczeniom natury sensorycznej i konceptualnej: pamięć zapachu, kształtu przedmiotów, barwy wnętrza jest tak samo istotna jak pamięć konkretnych przedmiotów, świadectw życia pisarza. Wytwarzana i utrzymywana wokół nich aura wspomaga rozumienie osobliwości miejsca, ułatwia jego doświadczenie w sposób totalny, tzn. – jak podkreśla Tuan – wszystkimi zmysłami i intelektem<sup>24</sup>. Mimo istnienia dominujących narracji, zwiedzający może interpretować ekspozycję na wiele sposobów: raz wiążąc ją z innymi, poznanymi uprzednio tekstami kultury, które łączą się z wystawą tematycznie, innym razem podchodząc do zgromadzonych przedmiotów estetycznie lub antropologicznie. Jeśli porównać muzeum biograficzne do prototypowej instytucji edukacyjnej jaką jest szkoła, to problem ten zyska jeszcze dodatkowe znaczenia. Tabela poniżej przedstawia wynik takiego porównania.

Szkoła	Muzeum biograficzne
Panoptyczny porządek (modernistyczne maszyny ładu i dyscypliny, instytucje służące transferowi wiedzy w kontrolowanych warunkach).	
Wyraźna hierarchizacja władzy i wiedzy (nauczyciele jako depozytariusze władzy i wiedzy; ich status oparty jest przede wszystkim na roli zawodowej; relacje pionowe (władza – podporządkowanie); czasem stosunki partnerskie: nauczyciel jako tłumacz i przewodnik w zdobywaniu wiedzy (ujęcie Baumanowskie).	Formalna hierarchizacja władzy i wiedzy; pracownicy muzeum mogą dyscyplinować zwiedzających, wspomagać ich w zdobywaniu i poszerzaniu wiedzy; (często) relacje partnerskie – przewodnik po wystawie jako tłumacz i przewodnik w zdobywaniu wiedzy (ujęcie Baumanowskie).

<sup>22</sup> C. Duncan, *Muzeum sztuki jako rytuał* [w:] M. Popczyk, red., *op. cit.*, s. 283.

<sup>23</sup> Yi-Fu Tuan, *op. cit.*, s. 24.

<sup>24</sup> Yi-Fu Tuan, *op. cit.*, s. 31.

Szkoła	Muzeum biograficzne
Sluchacze (uczniowie) w tym samym wieku, o zbliżonym poziomie wiedzy.	Zróżnicowany odbiorca pod względem wieku, wiedzy, posiadanych kompetencji kulturowych, oczekiwań werbalizowanych i niewerbalizowanych.
Wyznaczony przez nauczyciela cel zajęć.	Proponowany i formalnie założony cel zwiedzania.
Unieruchomienie uczniów na czas trwania lekcji w ławkach szkolnych.	Mobilność, względna swoboda poruszania się, często sposób zwiedzania narzuca przewodnik lub wyznaczony wcześniej kierunek.
Ograniczona liczba pomocy dydaktycznych związanych z tematyką zajęć.	Stosunkowo duża liczba eksponatów składających się na muzealne narracje.
Motywacja do uczestniczenia w zajęciach wynika przede wszystkim z obowiązku szkolnego, w dalszej kolejności (jeśli w ogóle) z motywacji poznawczych, ciekawości świata, chęci awansu społecznego poprzez naukę.	Forma spędzania wolnego czasu, czasem obowiązek szkolny (zwiedzanie jako forma lekcji) lub forma kwerendy naukowej.

Wizyta w muzeum może być elementem większego projektu edukacyjnego (jak w przypadku badań naukowych czy „rozszerzeniu” lekcji przedmiotowej poprzez wycieczkę klasową z nauczycielem), albo też stanowić formę niezobowiązującej (intelektualnie) rozrywki w czasie wolnym. Z uwagi na towarzyszącą zwiedzającym motywację oraz atrybuty indywidualne każdej jednostki w odmienny sposób zostanie ukształtowane doświadczenie miejsca, kategoria niezwykle istotna dla fenomenologii przestrzeni. W tym ujęciu ta ostatnia nigdy nie jest bytem absolutnym, lecz zawsze pozostaje w „jakiejs” relacji wobec poznającego podmiotu. Zatem przeżycie treści miejsca, odkrywanie jego jedyności, czyli szczególności i wyjątkowości, ma zawsze charakter indywidualny i subiektywny. W doświadczeniu przestrzeni muzealnej mieści się zarówno wiedza intelektualna, estetyzm, jak i doraźna przyjemność, co sprawia, iż proces ten wykracza poza rozpoznanie eksponatów na poziomie percepcyjnym. Dzięki przeżywaniu ekspozycji poprzez uruchomienie sugerowanych kontekstów interpretacyjnych – zdaniem fenomenologów przestrzeni – dochodzi do interioryzacji miejsca w jaźni doświadczającego podmiotu<sup>25</sup>. „Bycie człowieka w przestrzeni – konstatuje Hanna Buczyńska-Garewicz – jest więc w równej mierze byciem przestrzeni w nas”<sup>26</sup>. Takie doświadczenia konstytuują naszą tożsamość oraz podnoszą poziom kompetencji kulturowej. Indywidualność miejsca, które staje się elementem pogłębionego doświadczenia podmiotowego, determinuje byt jednostkowy, a także zdolność człowieka do bardziej pogłębionego odczuwania świata w przyszłości. Niezależnie jednak od misji wpisanej w funkcjonowanie muzeum oraz obecnego w niej projektu idealnego zwiedzającego, każdy przyjmuje indywidualną strate-

<sup>25</sup> H. Buczyńska-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków 2006, s. 36.

<sup>26</sup> H. Buczyńska-Garewicz, *op. cit.*, s. 39.

gię uczestnictwa w tym kulturowym doświadczeniu. Pomijając przypadki osób zupełnie niezaangażowanych mentalnie i emocjonalnie w tę aktywność, można stworzyć choć wybrane modele wzmiankowanych strategii. Tabela poniżej przedstawia kilka takich wariantów.

Typ strategii	Krótka charakterystyka celów zwiedzania
Detektyw	Tropiciel śladów; zbieracz informacji: zwiedzanie jest podporządkowane budowaniu całościowej opowieści (np. historycznoliterackiej) na podstawie narracji muzealnej, jak również innych tekstów kultury związanych z tematem. Pracownicy muzeum (kustosz, przewodnik) funkcjonują jako dodatkowe źródło informacji, 'świadkowie w sprawie', osoby instytucjonalnie uprawnione do reprodukcji historii, depozytariusze wiedzy.
Kolekcjoner doświadczeń	Zbieracz wrażeń nastawiony na wzbogacanie zbiorów własnej kolekcji. Najczęściej ma ona charakter tematyczny. Doświadczenia mogą mieć charakter poznawczy, emocjonalny, estetyczny, bazować na różnych zmysłach. Istotne jest budowanie świata wewnętrznego na podstawie danych dostępnych w środowisku zewnętrznym. Książki, foldery, pocztówki są materialnym uzupełnieniem/przedłużeniem kolekcji. Ich obecność aktywizuje wyobraźnię zbieracza i motywuje go do dalszej aktywności.
Tłumacz	Specjalista od przekładania narracji muzealnych na spójną opowieść podporządkowaną wybranemu zagadnieniu, np. rekonstrukcji rozwoju kariery zawodowej pisarza, etapom jego życia prywatnego lub atrybutom jego twórczości. W swojej pracy tłumacz wykazuje się znajomością tekstów dodatkowych związanych z analizowanym zagadnieniem, a także zdolnościami dekonstrukcji dominujących dyskursów historycznych, literackich, estetycznych, kulturowych, politycznych. W jego pracy istotny jest poziom metaanalizy, który tłumaczy zasadność podejmowanych decyzji związanych z przekładem.
Przewodnik	Ułatwia innym rozumienie proponowanych narracji muzealnych; uczy myślenia intertekstualnego, np. łączenia znaczenia ekspozycji z wiedzą szkolną oraz kulturową; jeśli to możliwe – tworzy opowieści transmedialne – pokazuje jak dana historia, motyw, charakterystyczny bohater oraz opowieść im poświęcona funkcjonuje lub może funkcjonować w różnych mediach; zwraca uwagę na treść i formę ekspozycji, dostarcza różnych, często alternatywnych kontekstów interpretacyjnych, w pełnionych funkcjach najbardziej przypomina nauczyciela.
Strażnik historii miejsca	Lokalny patriota, rzecznik idei regionalizmu, próbujący często promować rodzi-my teren w imię kreowania i cementowania tożsamości kulturowej ufundowanej na miejscu pochodzenia (idea powrotu do korzeni); bohater, któremu poświęcone jest muzeum biograficzne występuje w tych narracjach jako „syn ziemi...” lub osoba zasłużona dla regionu; strażnik historii miejsca reprodukuje związaną z nim ideologię dominującą, która została wykreowana i powielana przez pracowników muzeum.
Łowca sensacji	Admirator polityki zawłaszczania prywatności związanej z bohaterem muzeum na potrzeby tworzenia nowych sensacyjnych historii z nim związanych, destruktor lokalnych i narodowych mitologii związanych z tą osobą, jej życiem zawodowym i prywatnym; kreator własnej koncepcji (biografii) tej postaci zgodnej z prowadzoną polityką, często na zamówienie określonych instytucji lub osób niezrzeszonych, które reprezentują określone poglądy polityczne; skandalista i prowokator, chętny do wykorzystania każdej metody, by zdobyć informacje na wyłączność; swoimi kontestacyjnymi działaniami może pobudzać dalsze studia poświęcone bohaterowi muzeum biograficznego.

Muzeum biograficzne może być rozpatrywane w kategoriach przestrzeni edukacyjnej na kilku poziomach. Po pierwsze, ze względu na swój charakter instytucjonalny (instytucja powołana do edukacji w dziedzinie historii literatury i kultury polskiej, a także promocji regionu). Z założenia zatem zajmuje się ona przekazywaniem wiedzy specjalistycznej w formule dostępnej poznawczo możliwie dużej grupie zwiedzających. Po wtóre, muzeum biograficzne może stanowić osobny przedmiot badania w kilku perspektywach:

- socjologii wiedzy;
- filozofii historii;
- psychologii edukacyjnej;
- edukacji regionalnej;
- pedagogiki kulturowej.

W ten sposób funkcjonuje jako źródło wiedzy historycznej i socjokulturowej oraz źródło etnosemiologicznych danych na temat społeczeństwa określonej epoki. Badanie przestrzeni muzeum biograficznego może koncentrować się zarówno na zgromadzonych tam narracjach i reprezentacjach, jak i osobach zwiedzających to miejsce (motywach i przyjętych strategiach zwiedzania, sposobach interpretacji ekspozycji, stanu i dotychczasowych źródeł wiedzy na temat pisarza, poziomu ich kompetencji literackiej i historycznej). W kontekście takich badań etnograficznych warto zwrócić uwagę na preferencje kulturowe zwiedzających, bowiem ich właściwe rozpoznanie może przyczynić się do modernizowania koncepcji muzeum biograficznego, tak by mogło ono spełniać swoje zadania satysfakcjonująco także w przyszłości, nie zamieniając się w kolejny relikwyt historii.

*Agnieszka Ogonowska*

## THE BIOGRAPHICAL MUSEUM AS EDUCATIONAL SPACE

### Summary

This article deals with the problem of the biographical museum as a 'signifying space'. This critical concept has already attracted a great deal of the interest with philosophers, anthropologists, humanistic geographers, psychologists of architecture, theoreticians of literature and museologists. Even if each of the disciplines has its own approach to space, they are all engaged in the process of its metaphorization, i.e. the production of ontological and epistemological metaphors of space. Consequently, it is proposed that the biographical museum should be treated as a cultural interface (vide Lev Makovich analyses of cultural representation and signifying practices) while the museum narratives be interpreted in the context of mimetic and performative philosophy of representation. Some attention was also devoted to new developments in the biographical museum studies as well the problem of developing goals and strategies for visitors.