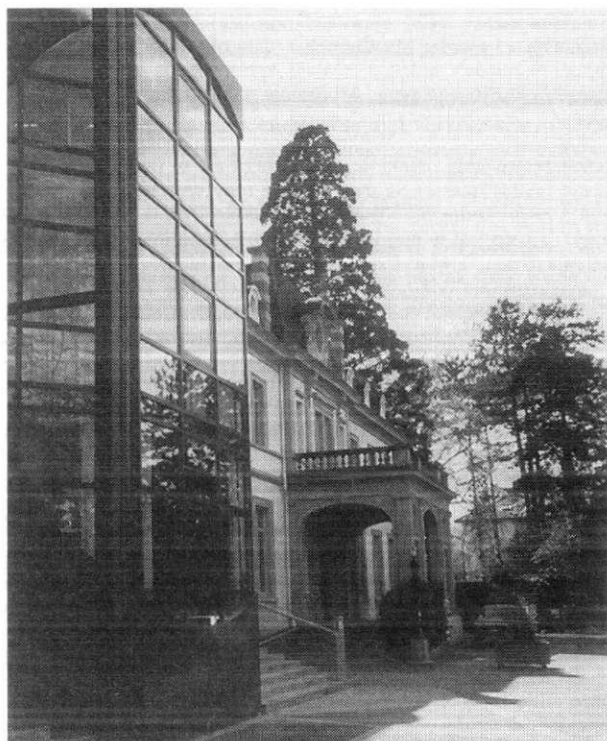




1

Muzea są stałym elementem krajobrazu kulturalnego większości krajów. Właściwie nie poddaje się w wątpliwość ich funkcji. Główne rozważania skupiają się raczej na metodach wystawienniczych, których tradycyjność przyjmuje się za symptom kryzysu nie umiających nadążyć za postępem cywilizacji instytucji. Problem ten dotyczy szczególnie muzeów etnograficznych, które za swe powołanie uznają gromadzenie świadectw kultur archaicznych i prezentują je w podobny sposób. Pojawiające się propozycje zmian i ożywienia tych i innych muzeów odnoszą się prawie wyłącznie do środków technicznych, a nie założeń teoretycznych.

Za prawdziwie postępowe muzea uznaje się więc te, które stosują aparaturę audio-wizualną najnowszej generacji. Poza uatrakcyjnieniem wystaw zazwyczaj nie wpływa ona jednak na zmianę ich treści i przesłania. Dlatego uważam za godną podkreślenia działalność Jacquesa Hainarda i jego współpracowników w Muzeum Etnograficznym w Neuchâtel, w Szwajcarii romańskiej.

Jest to najmniejsze i najstarsze muzeum tego typu w Szwajcarii, ale nie z tego słynie. Dawniej rozstawiały je cenne kolekcje, głównie z terenu Afryki i Oceanii, ale od kiedy kilkanaście lat temu dyrektorem został Hainard pierwszeństwo nad promocją i poszerzaniem zbiorów zyskały wystawy czasowe. Pojedyncze, organizowane co roku ekspozycje przyciągały od początku zainteresowanie nie tylko specjalistów, ale szerokich rzesz widzów, i sytuacja ta do dziś nie uległa zmianie. Muzeum uległo jakby rozdzieleniu, a widoczny już w architekturze podział (z dziewiętnastowiecznym pałacem sąsiadującym dwa nowoczesne budynki) kontynuowany jest we wnętrzu, gdzie tradycyjne, pełne najpiękniejszych eksponatów wystawy stałe zajmują zabytkowe saloniki, a w jednym z budynków, specjalnie na ten cel przeznaczonym, urządzane są wystawy czasowe – oryginalne, kontrowersyjne i nietypowe dla muzeów o takim profilu poprzez swoją aktualność i nowoczesność, nie tyle jednak techniczną, co treściową.

Mnie udało się współpracować z tamtejszymi muzealnikami nad dwiema wystawami – *Marksem 2000* w 1994 r. i *Różnicą* w 1995 r. Niektóre z moich obserwacji i wniosków dotyczących rozwiniętej w Neuchâtel nowatorskiej koncepcji wystawienniczej przedstawię w niniejszym artykule.<sup>1</sup>

# Muzeum etnograficzne z dziesięcioletnim wyprzedzeniem

Magdalena Jaworska

„Bowiem jeśli wystawiać, to zawsze i nieuchronnie znaczy proponować pewne szczególne znaczenie tego, co się pokazuje, to oglądać wystawę znaczy tworzyć w podwójnym sensie: interpretacji i zrozumienia.”

E. Veron, M. Laverseur,  
*Ethnographie de l'exposition*

Od czasu objęcia stanowiska dyrektora przez Jacquesa Hainarda w 1980 r. MEN (powszechnie używany skrót nazwy omawianego Muzeum) przygotował piętnaście dużych wystaw czasowych. Dzielą się one wyraźnie na dwa nurty: muzeologiczny i antropologiczny.

Do pierwszego z nich należą: *Kolekcjonowanie pasją* (1982), *Przedmioty preteksty, przedmioty manipulowane* (1984), *Czas utracony, czas odnaleziony* (1985) i *Salon etnografii* (1989). W cyklu tym (uznanym przez Hainarda za zamknięty) omówione zostały kolejno: motywy i mechanizmy tworzenia kolekcji, znaczenie przedmiotu, status i rola muzeów oraz problemy dotyczące muzeum etnograficznego i przyszłości etnografii.

Największe znaczenie dla rozwoju nowej koncepcji wystawienniczej miała ekspozycja *Przedmioty preteksty, przedmioty manipulowane*, która zdefiniowała pojęcie przedmiotu, jako tworu, pierwotnie i poza określonym kontekstem bez znaczenia, czekającego na nadanie mu go.

Drugi nurt stanowią wystawy problemowe o różnorodnej, uniwersalnej tematyce. W jej wyborze widoczna jest wyraźna ewolucja. Pierwsza wystawa *Urodzić się, żyć i umrzeć* (1981) dotyczyła tradycyjnego zagadnienia etnograficznego, jakim są obrzędy przejścia, choć omawiała go w nietypowym aspekcie porównawczym ujawniającym podobieństwa między społeczeństwami egzotycznymi, a współczesnym społeczeństwem europejskim (szwajcarskim).

Kolejne ekspozycje tego nurtu miały już charakter interdyscyplinarny, ale w dalszym ciągu porównawczy, a przedmiotem ich zainteresowania było ciało (*Ciało rozgrywką*, 1983), ból i cierpienie (1986), stosunki między ludźmi a zwierzętami (*Zwierzęta i ludzie*, 1987), „przodkowie” (*Przodkowie są wśród nas*, 1988), kobiety (1992).

W ostatnich latach wyraźnie zaznacza się tendencja do poruszania tematów coraz bardziej abstrakcyjnych, takich jak dziura (1990), myślenie potoczne (*Gdyby* 1993), system kapitalistyczny (*Marx 2000*, 1994), czy różnica, jak i do zarysowywania przed publicznością pesymistycznych wizji przyszłości. Pesymizm ten nie osłabia jednak ironii ani humoru, które od samego początku towarzyszą muzeograficznym rozważaniom Hainarda.

Rozległe treści wyrażane są za pomocą prowokujących

zestawień przedmiotów: egzotycznych i europejskich, cennych i bezwartościowych, występujących w nietypowych kontekstach i w oderwaniu od tradycyjnych funkcji i znaczeń. Ekspozycje etnograficzne nie stanowią wśród nich grupy dominującej, a wraz ze wzrostem abstrakcyjności tematyki jest ich wręcz coraz mniej.

Przedmiotom towarzyszą liczne teksty, reportaże video i czasami tło dźwiękowe, a bardzo ważną rolę spełniają tytuły i bogata scenografia.

Od 1984 r. jej autorem jest Jean-Pierre Zaugg, który wykazuje się dużą pomysłowością, wycuciem kolorów i form oraz zrozumieniem treści i umiejętnością jej zmaterializowania. Oprawy plastyczne Zaugga cechuje nowoczesność, w przeciwieństwie do jego poprzednika, który reprezentował styl tradycyjny, choć o wysokich wartościach artystycznych, czego dowodem były jego ogromne freski na wystawach *Urodzić się, żyć i umrzeć* i *Ciało rozgrywką*.

We wszystkich wystawach zawarte są pewne elementy eksperymentalne, ale dwie z nich miały w pełni taki charakter, choć z odmiennych powodów. W przypadku ekspozycji *Każdemu własny krzyż*, przygotowanej w 1991 r. (roku obchodów 700. rocznicy powstania Konfederacji) w rekordowym czasie trzech tygodni, wyłącznie z własnych zbiorów; charakter ten wymusiły restrykcje budżetowe, ale ku zaskoczeniu organizatorów wystawa ta odniosła sukces. Natomiast *Różnica* była zamierzonym i przez kilka lat przygotowywanym eksperymentem, mającym na celu konfrontację trzech metod wystawienniczych.

Do tego eksperymentu przystąpiły trzy muzea: Muzeum Cywilizacji z Québecu, Muzeum Delfinatu z Grenoble i Muzeum Etnograficzne z Neuchâtel.

Najistotniejszym punktem umowy między partnerami był zakaz wszelkiej konsultacji i współpracy naukowej, bardzo nietypowy w epoce Internetu i telekonferencji. Jednak tylko pod tym warunkiem mógł powstać cenny materiał porównawczy. Miał temu również sprzyjać abstrakcyjny temat, zaproponowany przez Hainarda, a wymagający prawdziwego pomysłu na realizację.

Wystawę, złożoną z trzech niezależnych części połączonych wstępem i epilogiem, zainaugurowano w 1995 r. w Neuchâtel. W bieżącym roku jest ona udostępniona widzom w Grenoble, a w 1997 r. będzie mogła ją obejrzeć publiczność kanadyjska.

W socjologicznej części kanadyjskiej, pośród masywnej oprawy plastycznej, widz odkrywa w półmroku dwanaścioro drzwi uznanych za symbol różnicy między światami przez nie oddzielanymi. W liryczno-poetycznej atmosferze i z bogatym tłem audiowizualnym opowiedziana jest tu historia ludzkiego życia poczynając od narodzin i różnic płciowych, poprzez szkołę, więzienie, klasztor, bank, aż po grób.

W klasycznej etnograficznej części francuskiej pokazana jest różnorodność kulturowa Francji na przykładzie budownictwa, pożywienia i dialektów oraz jej kres za czasów Rewolucji Francuskiej; dalej różnorodność kultur świata za pomocą masek, a zakończenie stanowi odpowiedź na pytanie postawione przez Lévi-Straussa: „Czy świat zmierza ku monokulturze?”. Francuzi twierdzą, że proces unifikacji kulturowej hamują nowe kultury powstające na miejsce ginących. Ilustracją tego zagadnienia są różne nakrycia głowy.

Muzeum Etnograficzne z Neuchâtel prezentuje filozoficzne ujęcie różnicy.

W części szwajcarskiej wyróżnić można dwa główne elementy – oprawę ikonograficzno-tekstową wzdłuż ścian i pośrodku rząd siedmiu witryn przypominających kształtem budki telefoniczne. Początek stanowi urwany cytat z Księgi Rodzaju (umieszczony w Grenoble na progu wejścia wywołuje moment zawahania u zwiedzających, którzy muszą po nim przejść). Dalej, za pomocą czterestu ilustracji graficznych przedstawiony jest przełom naukowy XVI-XVIII w. – przejście od myślenia

mitycznego do klasyfikującego (różnicującego). Z jednej strony pokazane są wyobrażenia mityczne: wszechświata (system Ptolemeusza), Ziemi (mapa średniowieczna), człowieka (mikrokosmos) itd., a z drugiej naukowe – system Kopernika, mapa świata po odkryciach Cooka, model anatomiczny Vésaliusa. Poszczególne ilustracje oddzielone są tekstami objaśniającymi witryny w czterech językach (francuskim, angielskim, niemieckim i włoskim).

Witryny na środku symbolizują siedem dni współczesnego stworzenia świata, na co wskazują tytuły (również w czterech językach): *Dzień równości*, *wszyscy skatalogowani*, *Dzień sukcesu*, *wszyscy poddani selekcji* itd. Przed przystąpieniem do ich oglądania należy przeczytać „instrukcję użycia”, która objaśnia znaczenie poszczególnych elementów. I tak na dole, w szklanym postumencie, przedstawiona jest utopia w postaci wiązki przedmiotów zgodnie z założeniem, że każda utopia zawiera elementy faszystowskie. Na szybach witryny wyrażona jest norma; w samej witrynie, na niebieskim „stalagmicie” aspekt naukowy, a otaczające go przedmioty, pogrupowane jako: stereotypy, emblematy (zawsze etnograficzne), stygmaty i karykatury, symbolizują myślenie potoczne. Przyglądająca się zaś wszystkiemu z góry postać (podświetlone zdjęcie) stanowi zaprzeczenie utopijnych sloganów.

W pierwszej witrynie mowa jest o świadomości grupowej i narodowej: utopią w tej dziedzinie jest hasło: *Wszyscy różni, ale równi*, a rzeczywistością paszport niemiecki ze wstemplowaną literą „J”, bogactwo określeń na inne narody – makaroniarze, rostbefy; najróżniejsze rejestry (urzędowe, hotelowe, policyjne). Drugi dzień dotyczy szkolnictwa, utopią jest tu sformułowanie: *Nobel dla wszystkich*, a jej zaprzeczeniem są różnego rodzaju testy i systemy ocen selekcjonujące uczniów. Trzeci dzień odnosi się do formy fizycznej i kanonów piękna, a utopię stanowi slogan *Wszyscy piękni*. Czwarty sektor poświęcony jest konsumpcji i utopii głoszącej wspólnotę bogactwa. W piątym mowa jest o więzieniu, które „uzdrowia”; w szóstym o ochronie dziedzictwa kulturowego, z utopijną chęcią zachowania wszystkiego, a w siódmym o rzeczywistości wirtualnej, w której utopią staje się rzeczywistość realna, taka jak puszka sardynek. Zakończenie tej części stanowi fragment z książki Michela Foucaulta, w którym autor przedstawia apokaliptyczną wizję przyszłości społeczeństwa cywilizowanego.

W epilogu wystawy każde muzeum podsumowuje swoją część eksponatem i tekstem. U Kanadyjczyków są to znowu drzwi, u Francuzów rzeźba przedstawiająca „dzikiego”, a u Szwajcarów spetryfikowane nożyczki i pojemnik z klejem, oraz tekst o „Couper-coller” („Cięciu-wstawianiu”) i cytat ze *Zbrodni doskonałej* Baudrillarda będący charakterystyką rzeczywistości wirtualnej.

Celem ekipy z Neuchâtel było z jednej strony uświadomienie widzom, kiedy narodził się system różnicowania i jak definiowana jest w nim różnica – pojęta jako narzędzie operacji intelektualnych (pozwalające klasyfikować, hierarchizować, porządkować), a jednocześnie będąca rezultatem tych operacji (właśnie dwuaspektowość tego pojęcia sprawia największą trudność); z drugiej zaś strony do czego nas ten system doprowadził – do społeczeństwa utopii egalitarnych i realnych nierówności, zmierzającego ku apokaliptycznemu rozplynięciu się w rzeczywistości wirtualnej.

Możliwość porównania metod wystawienniczych, jaką daje *Różnica* pozwala stwierdzić, jak daleko od przyjętych kanonów odbiega Muzeum z Neuchâtel. Muzeum z Grenoble reprezentuje, moim zdaniem, jeszcze nurt tradycyjny, mający na celu zapoznanie widzów z obcymi kulturami, a właściwie ich historycznym wizerunkiem poprzez przedmioty podzielone geograficznie, funkcjonalnie lub pod względem wykonawczym. Muzeum Cywilizacji zaliczyłabym do nurtu „atrakcyjnego”, czyli takiego który zrywa z tradycyjnymi zasadami realizacyj-

nymi i wprowadza nowe rozwiązania w celu ożywienia wystaw i przyciągnięcia większej liczby widzów. Natomiast wystawy MEN określiłabym jako „dyskursywne”, ze względu na to, że pobudzają do refleksji, prowokują widzów do relatywizacji wiedzy i systemów myślowych, podejmują walkę z przesadami, ciemnotą i nietolerancją. Jest to, moim zdaniem, metoda najbardziej skomplikowana i dojrzała, łącząca w sobie interdyscyplinarność, aktualność, estetykę i dydaktykę.

Statystyki wykazują, że liczba osób przychodzących na wystawy czasowe MEN w ciągu siedmiu miesięcy ich trwania waha się od 12 do 23 tys., średnio przez minionych 14 lat było to 18 tys. W pozostałe miesiące stałą ekspozycję Muzeum zwiedza ok. 3 tys. osób.

Analizując wysokość frekwencji na wystawach czasowych można zaobserwować pewną prawidłowość. Największym zainteresowaniem cieszą się wystawy o tematyce, którą nazwałabym ogólnoludzką i codzienną jak: ciało, ból, relacje między ludźmi a zwierzętami, kobiety. W trakcie pierwszej z nich prasa komentowała to tak: „Jeszcze w latach poprzednich można było, według frekwencji wyrysować krzywą klimatyczną deszczu nagańającego widzów i słońca odciągającego. W tym roku pogoda nie jest już wyznacznikiem, wykres osiąga szczyty: do dziś, od wernisażu w początkach czerwca sprzedano już 7 tys. biletów [...] Tym sposobem w połowie sierpnia wyniki odpowiadają tym z ubiegłego roku w końcu października.”<sup>2</sup>

Natomiast wyraźny jest spadek zainteresowania dla wystaw autokrytycznych – omawiających problemy muzealne. Na jednej z nich (*Czas stracony, czas odnaleziony*) frekwencja sięgnęła dolnego progu – 12 tys., a na pozostałych nie przekroczyła 15 tys.

Gdyby chciało się porównać statystyki MEN ze statystykami dużych muzeów sztuki, mających po kilkaset tysięcy widzów w roku, to trudno byłoby dostrzec w nich sukces. A tymczasem są one uznawane za sukces tego najmniejszego w Szwajcarii muzeum etnograficznego, położonego na uboczu niewielkiego miasta (35 tys. mieszkańców), a mającego swoją stałą publiczność nawet z zagranicy.

W skład grupy koncepcyjnej przygotowującej wystawę wchodzi dyrektor, dwóch lub trzech kustoszy, antropolog ekonomiczny współpracujący od lat z Muzeum i praktykanci. Czasami na narady zapraszani są także naukowcy z Instytutu Etnologii miejscowego Uniwersytetu lub z zewnątrz. Otwierają tylko jednej wystawy w roku pociąga za sobą cykl roczny przygotowań.

Tytuł lub temat znany bywa czasami dużo wcześniej, nawet na parę lat, tak jak w przypadku *Różnicy* albo rodzi się nagle, z obserwacji aktualnej rzeczywistości. Początek pracy stanowi przede wszystkim poznanie i sformułowanie teoretycznego aspektu danego zagadnienia. W tym celu poszczególni członkowie ekipy wyszukują i czytają publikacje naukowe i artykuły prasowe związane z tematem oraz dyskutują o nich na wspólnych naradach. Te lektury i dyskusje dają wystawie naukowe podwaliny.

Kolejnym etapem, jest wybór problemów, najczęściej w odniesieniu do otaczającej nas rzeczywistości i znalezienie pomysłu na ich wizualizację. Temu etapowi towarzyszą już regularne narady, co najmniej raz w tygodniu, po kilka godzin, w pełnym gronie. Refleksja nad wybranym tematem dominuje jednak nie tylko te narady, ale również wspólne obiady, kolacje i spotkania towarzyskie. Gdy pomysł zaczyna nabierać kształtów jeden z kustoszy go spisuje, a po kolejnych naradach nanosi wszystkie zmiany i poszerza, rozprowadzając poszczególne wersje w formie wydruku wśród członków grupy. Ostateczną wersję tego dokumentu można uznać za scenariusz.

Jeżeli projekt nie stwarza większych problemów, następuje podział zadań i każdy szuka potrzebnych materiałów i eksponatów w kraju i za granicą, jeśli jest to konieczne. Do poszukiwań, poza stałymi członkami grupy, zostają też włącze-

ni inni pracownicy MEN i czasami studenci. Na poprawność merytoryczną wystawy kładziony jest bardzo duży nacisk i wszystkie zagadnienia z nieznanych dziedzin konsultowane są z fachowcami, a do problemów antropologicznych zbierana jest obszerna dokumentacja.

Gdy projekt wystawy jest już w miarę pełny, redagowany jest komunikat dla prasy. Wtedy też dyrektor organizuje spotkanie dla pracowników Muzeum, na które zaprasza również pracowników Instytutu Etnologii i objaśnia ogólne założenia tego projektu.

Całą stronę ikonograficzną wystawy opracowuje fotograf ze znalezionych samodzielnie lub przez innych materiałów. On też przygotowuje zgodnie z projektem ekipy zdjęcie na tło plakatu, grafik nakłada na nie napisy, a plastyk nadaje mu ostateczną formę.

Plastyk rzadko uczestniczy w zbiorowych naradach. Spotyka się z nim dyrektor i czasami kustosze. Na bazie przekazanych przez nich informacji przygotowuje on pierwszą makietę i dopiero wtedy się ją wspólnie dyskutuje i zmienia. Wszelkie sugestie plastyka są brane pod uwagę, on wskazuje jakie pomysły dadzą się zrealizować, a jakie nie. Montaż rozpoczyna się na półtora miesiąca przed wernisażem i plastyk ma całkowitą swobodę realizacji, bo podczas wieloletniej współpracy z MEN zdobył sobie pełne zaufanie i uznanie, nie tylko artystem swoich scenografii, ale również umiejętnością nadrobienia nimi niedostatków i luk w scenariuszu. Kieruje on pięcio- lub sześcioposobowym zespołem złożonym również z plastyków, mających własne pracownie lub stanowiska, ale na ten czas porzucających je dla samej przyjemności współpracy przy tworzeniu wystawy.

Napływające z zewnątrz eksponaty są ubezpieczone i trafiają bezpośrednio na salę wystawową. Wybór przedmiotów z własnych kolekcji odbywa się w ten sposób, że wszyscy udają się do magazynu, gdzie odnajdywane są eksponaty wcześniej wytypowane, często tzw. ulubione, czyli mające już za sobą wiele wystaw, a pozostałe dobierane są na zasadzie wolnych skojarzeń z tematem lub problemem, który trzeba zilustrować. Wtedy też dokonywane są zakupy przedmiotów codziennych, inne zaś wykonuje się na miejscu lub zamawia. Wszystkie te przedmioty znajdują po wystawie stałe miejsce w magazynie zbiorów.

Ostatnim etapem przygotowań jest redakcja tytułów i tekstów. Są one przygotowywane wspólnie lub przez jednego z kustoszy, a najważniejsza jest ich późniejsza wielokrotna korekta, bo błędy wykryte przez widzów i poprawione, czasami na czerwono, uznawane są za największy wstyd. Praca trwa praktycznie do ostatniej chwili przed wernisażem, również w święta i nocą, a miłym zwyczajem są wspólne kolacje w Muzeum przez kilka ostatnich wieczorów przed otwarciem. Inwentaryzacja witryn odbywa się już po wernisażu.

Równocześnie z samą ekspozycją przygotowywana jest publikacja. Komitet redakcyjny, który jest również trzonem grupy koncepcyjnej, najpierw zamawia artykuły, potem je koryguje, następnie przekazuje informatykowi dla nadania im ostatecznej formy i na zakończenie wysyła do drukarni.

Recenzje z wystaw ukazują się we wszystkich większych szwajcarskich gazetach. Co roku piszą je na ogół ci sami dziennikarze i zazwyczaj, poza nielicznymi wyjątkami, są one pozytywne. Przez wiele lat pewna duża gazeta genewska poświęcała cały numer weekendowego suplementu każdej wystawie w MEN. Również w miesięcznikach, zwykle jesienią pojawiają się duże, ilustrowane reportaże, przybliżające nie tylko tematykę ekspozycji, ale i teorię Hainarda.

Innym źródłem ocen ekspozycji są „złote księgi”. Nie można oczywiście uważać zawartych w nich opinii za reprezentatywne, bo wpisuje się niewielu widzów i stosunkowo rzadko wyrażają oni głębsze myśli. Najczęściej są to pochwały w rodzaju: „Bardzo ładna wystawa” albo wpisy dla żartu. Podczas gdy te drugie nie mają prawie żadnego znaczenia, pierwsze są jednak

dowodem zadowolenia, a ich przewagę należy uznać za nietypową i znaczącą, skoro zdaniem Catherine Camboulives: „Lektura złotej księgi ujawnia zawsze większą ilość zarzutów, człowiek bowiem ma taką naturę, że będzie drugiemu chętniej deklarował swoją wrogość niż miłość.”<sup>3</sup> Dla twórców jednak najcenniejsze i najbardziej interesujące są konstruktywne krytyki i pochwały dowodzące zrozumienia sensu lub wzbudzonej refleksji. Przeglądając księgi zauważyłam wyraźną ewolucję ich zawartości. Księgi sprzed wielu lat pełne są niewiele wnoszących wpisów i rysunków, dopiero w ostatnich latach stają się one bogatsze w treść i przemyslenia.

Zwiedzający, z którymi rozmawiałam bezpośrednio oraz widzowie pokazów slajdów także wyrażali swoje zdanie na temat wystaw. Zarówno w recenzjach i wpisach, jak i wypowiedziach powtarzały się pewne stałe pochwały i zarzuty, bo:

...ta linia metodyczna ma swoich entuzjastycznych zwolenników, przede wszystkim w szeregach nowej szkoły, i gorących przeciwników, a jedni i drudzy rekrutują się zarówno spośród widzów, jak i ze środowisk etnograficznych.<sup>4</sup>

Najczęściej chwalono Muzeum za:

- głęboki sens wystaw i skłanianie widza do refleksji:

*Wystawa pasjonująca, która zastanawia i niepokoi. Nie słychanie pożyteczna!*

*Po każdej wystawie próbujemy się zastanowić i zmienić.*

*Temat po temacie, MEN zawsze wart jest podróży i wracać - ja nie jestem już naprawdę taki sam, jak jadąc.*

- oryginalność wykorzystania wieloznaczności przedmiotów, zwłaszcza w zestawieniu cennych eksponatów z bezwartościowymi; egzotycznych z europejskimi:

*Wystawienie dzieł sztuki i przedmiotów stanowiących część naszego życia codziennego jest bardzo udane.*

- autokrytycyzm i pobudzanie do niego oraz do relatywizacji sądów:

*Wystawiając równocześnie przedmioty, które nas otaczają, a nie tylko piękne przedmioty dalekich ludów, Muzeum Etnograficzne chce nas zmusić do refleksji nad samymi sobą. Koniec szukania stłoki w oku drugiego i niewidzenia belki we własnym.*

*Zastugą etnologów było pokazanie, że prymitywi nie są wcale tak prymitywni. Gdy analizują oni [etnolodzy] nasze społeczeństwo, metodami innymi niż socjologia, dokonują tej samej operacji, tyle że niebezpieczniej. Rzucają oni od zewnątrz spojrzenie wolne od wszelkiej chęci przypodobania się i ukazują tradycje i zwyczaje, obrzędy i zachowania, często irracjonalne, które wydawały się być zarezerwowane dla dzikich.*

*Szwajcaria jest ziemią obfitującą w muzea. Jest to bogactwo szczególnie cenne. Ale jest również niesłychanie ważne i pasjonujące, że jedno z nich [muzeów] poddaje się - i to przy wysokiej jakości analizie i opowieści - rentgenowi samej instytucji.*

- humor i ironię nie kolidujące z naukowym ujęciem:

*Zwyczajaj dobrzy w ironii, tym razem przeszliście siebie. Inteligentny i prowokacyjny humor przejawia się w pomieszczeniu prawdziwych i fałszywych mitów i symboli...*

*Jak zwykle również, naukowe podstawy nie wykluczają odważnych metafor, humoru i zamierzonego prowokacyjnego tonu...*

- wspaniałą oprawę plastyczną:

*Estetyzm nie jest obcy przyjemności, którą się odczuwa. Wszystko zostało przemyślane w najmniejszych szczegółach, aby tworzyć atmosferę, klimat. I Paul Valéry nie napisałby już dziś, jak w roku 1934: Nie lubię zbytnio muzeów; wiele jest godnych uznania, ale prawie nie ma zachwycających. Przy swojej ogromnej gościnności Jacques Hainard wie, że potrawy lepiej smakują, gdy stół jest pięknie nakryty.*

- artyzm połączenia treści i formy:

*Jesteśmy szczęśliwi, że mogliśmy uczestniczyć w narodzinach dzieła sztuki.*

*Wystawa jak dzieło Sztuki, jesteśmy szczęśliwi ze spotkania Duchamp'ów muzeografii.*

- prowokacyjność:

*Kontynuujcie sprzedawanie nam waszych prowokacyjnych pomysłów, uwielbiamy to!*

- aktualność lub wręcz profetyzm:

*Wspaniała wystawa! Za 10 lat powie się, że była prorocza. Paradoxem jest, żeby muzeum etnograficzne miało 10 lat wyprzedzenia.*

*Poruszanie problemy ważne dla ludzkości.*

A najlepszym wyrazem uznania jest stworzenie przez dziennikarzy przymiotnika „hainardowski”, powiedzenie „hainardowski styl”, pojawianie się wystaw MEN na liście dziesięciu najlepszych wystaw Europy roku 1989, 1990 i 1991 w pewnym genewskim piśmie, a w 1990 r. również wśród najlepszych szwajcarskich wystaw lata w ocenie prasy niemieckojęzycznej - co godne jest podkreślenia, bo istnieje rodzaj rywalizacji, również w dziedzinie kultury, między częścią francuską i niemiecką Szwajcarii.

Zarzuty natomiast podzielić można na dwie grupy - nie podważających wartości wystawy i negujących ją. W pierwszej grupie podkreślane są następujące wady:

- brak tłumaczeń tekstów na inne języki (od 1994 r. twórcy próbują sprostać tym wymaganiom):

*Gdybyście myśleli o innych, dalibyście tłumaczenia po niemiecku - trudno zrozumieć.*

- zbyt duża ilość tekstów, a mało ładnych przedmiotów:

*Zły tytuł... dobry pomysł. O wiele za dużo tekstów do czytania i teksty zbyt skomplikowane. Zbyt mało przedmiotów do obejrzenia.*

*Prawdą jest, że w ostatecznym rozrachunku wystawa neuchâtelska daje więcej do myślenia, niż do oglądania.*

- niewielki związek z etnografią lub jego brak, a używanie przedmiotów etnograficznych jakby na usprawiedliwienie, a nie jako elementów opowieści:

*Mam wątpliwości, czy chodzi tu o etnografię sensu stricto, ale mimo to miałem dużo przyjemności.*

(Zarzut ten nie pojawia się w prasie, która mimo rosnącej abstrakcyjności i interdyscyplinarności wystaw wciąż stara się doszukiwać w nich aspektów etnograficznych lub etnologicznych):

*Z drugiej strony proponowane wystawy (...) są bardziej etnologiczne niż etnograficzne: nie zdają opisowego sprawozdania o jakiejś dalekiej kulturze egzotycznej, ale stosują etnologię porównawczą.*

- krytyka bez propozycji rozwiązań, mnóstwo pytań bez odpowiedzi,

- dominujący pesymizm bez jakiegokolwiek nadziei:

*Wspaniała analiza społeczeństwa. Okropnie brakuje zakończenia z oknami lub promieniami światła...*

- i odpowiedź na ten wpis innego zwiedzającego:

*Na poprzedniej stronie ta pani chciała zobaczyć promienie światła. Niestety nie jest waszą rolą dawanie odpowiedzi.*

- elitarność przesłania:

*A gdyby uczyniono mały wysiłek, aby zwracać się do wszystkich, a nie pozostawać w elitarniej i upewniającej tajemniczości.*

*To są wystawy dla wąskiego grona osób, o pewnym zasobie wiedzy i wykształceniu. Zwykły człowiek z ulicy nic z tego nie zrozumie, a przecież chodzi o zwracanie się do jak najszerzej publiczności.*

- powtarzanie co roku tego samego:

*Dla mnie Hainard robi co roku to samo. Podobne eksponaty, w podobnych konfiguracjach, zawsze to samo zestawianie przedmiotów codziennych i artystycznych,*

zwykle pesymistyczne przesłania dotyczące naszej codzienności. Nie mówię, że te wystawy są złe, ale nie widać postępu, rozwoju. Nie mam potrzeby chodzenia co roku [do Muzeum], bo to jest prawie to samo.

i odpowiedź na to:

Mówić coś takiego, to znaczy w ogóle nie rozumieć wystawy i co gorsza nie umieć jej obejrzeć. Przecież to jest po prostu ta sama metoda i dobrze, że oni mają taką własną, specyficzną metodę, ale co roku poruszany jest inny, bardzo aktualny problem, a te same przedmioty pojawiają się w innych kontekstach.

– hermetyczność przesłania adresowanego wyłącznie do Szwajcarów lub społeczeństw zachodnich (często zarzut z którym się spotykałam, pokazując slajdy w Polsce).

Do drugiej grupy należą zarzuty:

– całkowitej nieczytelności wystawy, której nie można zrozumieć bez komentarza ustnego, ponieważ przeintelektualizowane teksty niczego nie wyjaśniają:

Niezrozumiała wystawa czasowa. Jaki cel? Do kogo jest adresowana? Dlaczego wyjaśnienia są niejasne i niezrozumiałe.

– braku walorów estetycznych i pokazywania rzeczy codziennych, dla zobaczenia których nie trzeba iść do muzeum:

...jako taki prosty, zwyczajny oglądacz rzeczy [...] ja bym chciała powiedzieć, że ja nie doznaję przyjemności intelektualnej, ani estetycznej tym bardziej, kiedy w muzeum mi się pokazuje puszki po Coca-coli czy inne tego typu rzeczy. [...] Proporcja pomiędzy tym, na co tam można popatrzeć, a o czym trzeba tylko i wyłącznie myśleć, no mój Boże, rzut oka, ale nuda.

Wyznajmy to: trzeba mieć upodobania nieco masochistyczne, aby zwiedzać wystawy Jacquesa Hainarda [...]. Wierzyć w to, że zobaczycie piękne przedmioty i to was nieco uspokaja. Nic z tego! [...] Już w latach poprzednich wielu zwiedzających przeżyło szok, widząc w witrynie muzealnej przedmioty tak pospolite, jak Tampaxy czy puszki Coli.

Poza wymienionymi uwagami częste są też oceny konkretnego przesłania danej wystawy, jak na przykład:

Przyjechaliśmy z Berlina specjalnie by zobaczyć „Marksa 2000” i wracamy zafascynowani. Wspaniały przyczynek do refleksji nad sytuacją społeczeństw końca tego wieku. Sugestia: powinniście pokazać „Marksa 2000” w innych miejscach, np. w Niemczech.

Jeszcze przed obejrzeniem tego nie byłam dumna z bycia Szwajcarką, ale teraz, po zobaczeniu tego, co zobaczyłam mówię, że miałam rację myśląc, jak myślałam!!! Dziękuję za pokazanie mi, że nie jestem jedyną, która źle się czuje w tej ojczyźnie nieco zbyt czystej.

Wystawa zmuszająca do zastanowienia, którą każdy muzeolog powinien zobaczyć, a następnie przemyśleć... Québec.

Na wystawy czasowe przychodzi też wiele grup szkolnych. Rzadko zamawiają przewodnika i najczęściej zwiedzają wraz z nauczycielami. Czasami powstają później wypracowania na ten temat i właśnie teczka takich prac przesłana została do MEN po wystawie *Marx 2000*. Jej lektura ujawnia, że praktykowana przez Hainarda metoda wystawiennicza ma swoich zwolenników wśród dzieci w wieku 15 lat i że niektóre z nich nie tylko rozumieją przesłanie uznawane przez dorosłych za zbyt skomplikowane, ale mają również ciekawe propozycje interpretacyjne. Oto kilka cytatów:

Moim zdaniem ta wystawa była bardzo dobrze przygotowana, a podział sal godny uznania. Etnografowie są bardzo zdolni, bo zazwyczaj, szczerze mówiąc, zwiedzanie muzeum

mnie nudzi. Wyznaję, że po raz pierwszy byłem w muzeum etnograficznym i nie żałuję dziś, że tam poszedłem. Nie zwiedzałem prawie nigdy muzeów, poza najważniejszymi i najbliższymi domu, jak na przykład muzeum samochodów Peugeot w Sochaux. I był to pierwszy raz, kiedy zwiedzałem muzeum etnograficzne i strasznie mi się podobało, może dlatego, że bardzo lubię etnografię.

Każda ekspozycja jest też ewenementem muzeologicznym uważnie obserwowanym przez środowisko, a później często przywoływanym w artykułach i analizach. Efektem tego zainteresowania było zaproszenie MEN w 1994 r. na Międzynarodowy Salon Muzeów w Paryżu. Niestety, ze względów finansowych i organizacyjnych MEN nie skorzystał z tego zaproszenia.

Za najcenniejszy jednak dowód szerokiego zasięgu wystaw, ich znaczenia i aktualności uznałabym odwołania do nich w prasie codziennej, dla zilustrowania bieżących problemów. Jest to udane spełnienie roli, jaką MEN sobie wyznacza.

Rozgłos zdobywają nie tylko same wystawy, ale i niektóre publikacje im towarzyszące. Dzięki bardzo luźnemu związkowi z ekspozycjami i wysokiej jakości tekstom zyskują one samodzielną pozycję na rynku wydawniczym, a czasami stają się również wydarzeniami. W artykułach prasowych, obok recenzji z wystaw zamieszczane są też często wzmianki o publikacjach lub ich recenzje.

Wystawy MEN realizowane są według modelu uznanego przez Dunkana Camerona za najlepszy w systemie komunikacji muzealnej. Jego zdaniem bowiem: „Idealny model to taki, w którym dyrektor lub specjalista odpowiedzialny za całą zawartość wystawy jest jednocześnie jej realizatorem. [...] Realizator najpierw formułuje przesłanie, a później wybiera artefakty [...], które według niego są w stanie skutecznie je wyrazić. Tym wyborem realizator potwierdza, że w danych artefaktach zawarty jest niewerbalny kod odpowiadający zamierzonemu przez niego komunikatowi.”<sup>5</sup>

Pisząc o zaletach tego modelu Cameron ma przede wszystkim na myśli spójność przesłania, w powstawanie którego nie ingeruje nikt poza samym twórcą. W MEN, jak już o tym wspominałam, koncepcja wypracowywana jest przez grupę, która jest właśnie twórcą i realizatorem. Taka grupowa organizacja ma przewagę nad pojedynczym autorem, któremu trudno nabrać dystansu do własnego dzieła. Zaletą pracy zbiorowej są wątpliwości i krytyka ze strony poszczególnych członków ekipy, co umożliwia usunięcie wielu nieścisłości czy rozbieżności od razu w fazie wstępnej. Tak więc tę fazę przygotowań komunikatu w MEN można uznać, w odwołaniu do Camerona za wzorcową. Jej rezultatem jest sformułowane werbalnie przesłanie będące odbiciem rozległego, interdyscyplinarnego, a właściwie w szerokim znaczeniu antropologicznego, wartościującego spojrzenia na konkretny aspekt aktualnej rzeczywistości.

Gdy przychodzi jednak do wyrażenia założonych treści językiem muzeograficznym, a zatem przede wszystkim przedmiotowym, pojawiają się, omówione w poprzednim rozdziale, problemy właściwe temu językowi. W przeciwieństwie bowiem do skonwencjonalizowanego języka werbalnego i sugestywnego języka obrazów opierającego się na analogiach, podobieństwach i reprezentacjach, język przedmiotowy nie posiada sprecyzowanego kodu, a jego metonimiczny charakter<sup>6</sup> stwarza poważne trudności i nadawcom i odbiorcom. „Naprawdę wątpię, czy istnieje inne narzędzie komunikowania równie trudne w użytkowaniu i które znalazłoby się mniej, niż to. Może dlatego pozbawiliśmy publiczność kontaktu z przedmiotem” – sugeruje Cameron.<sup>7</sup> Przy próbach przełożenia pomysłów na formę wizualną okazuje się, że nie każdą myśl uda się zmaterializować, bo brakuje eksponatów niezbędnych dla prze-

kazania określonej treści, a inne wcale nie tłumaczą się w danym kontekście. W efekcie wybrane według bardzo subiektywnych kryteriów, przedmioty-metafory trzeba wspomagać licznymi tekstami. Niektóre przedmioty, tak zwane „ulubione”, wystawiane są wielokrotnie, ale co najciekawsze, za każdym razem w innym aspekcie znaczeniowym.

Mimo wielu trudności ostateczny rezultat jest zazwyczaj w MEN udany i różnica między scenariuszem, a gotową wystawą pozostaje sekretem twórców. Moment ustawienia przedmiotów na sali jest jednak dla wszystkich najcięższą próbą i wyzwaniem dla plastyka, który swoją oprawą ma zarówno wzmocnić, jak i uzupełnić komunikat. Doświadczeni członkowie grupy koncepcyjnej przyzwyczajeni są już do rozczarowań związanych z wizualizacją i raczej cieszą się z tego, co zostało zrealizowane, niż martwią odrzuceniem niektórych pomysłów. Mnie jednak trudno było pogodzić się z faktem, że początkowo bardzo bogaty komunikat znacznie ubożał w trakcie przekładu na język przedmiotów i to nie tylko z powodu braku eksponatów, ale też czasu potrzebnego na ich wypożyczenie lub znalezienie innego rozwiązania.

Inna rozbieżność między fazą wstępną, a końcową polega na stopniu udokumentowania materiału. W czasie przygotowań, zbiera się ogromną ilość dokumentacji do poszczególnych zagadnień, a na wystawę nie trafiają czasami nawet podstawowe informacje w niej zawarte, ponieważ przedmiot, schemat czy ilustracja występują w kontekście nie odwołującym się do ich pierwotnej funkcji. Celem tej pracy jest więc głównie poprawność merytoryczna wystawy, a nie przekazanie wiedzy publiczności. Jako przykład można przywołać wystawę *Dziura*, na której w ogóle nie było żadnych objaśnień, a widz dysponował tylko spisami eksponatów i „instrukcją użycia” z tekstami wprowadzającymi go raczej w nastrój, niż wyjaśniającymi.

Zgodnie z teorią komunikacji wystawa jest trudnym i mimo swej trójwymiarowości poważnie ograniczonym środkiem przekazu. W MEN trudności te zwiększa jeszcze rozległy i skomplikowany komunikat oraz założenie twórców, że jego odbiorca jest nieznan. Prowadzi ono do odrzucenia wszelkich hipotez dotyczących inteligencji „przeciętnego” widza, poziomu jego wykształcenia czy chęci do czytania, a tym samym do zaniechania działań mających na celu uproszczenie przesłania w celu jego łatwiejszego odbioru.

Widz, wchodząc na wystawę MEN nie może więc poz-

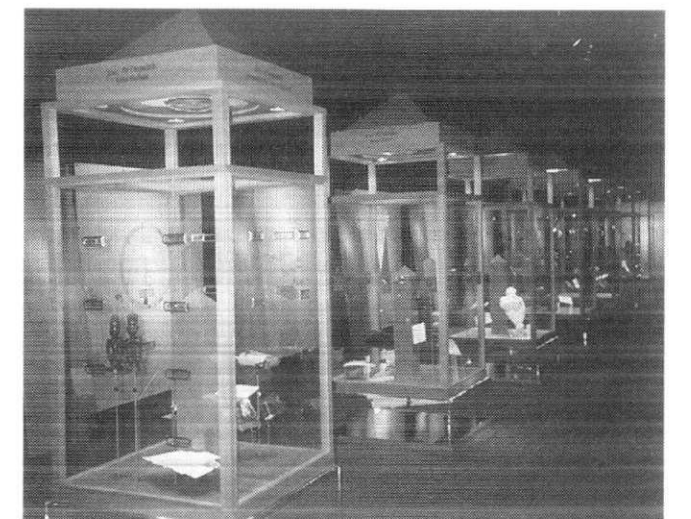
stawać biernym, kontemplować, poddawać się nastrojowi. Staje on przed zadaniem odczytania złożonej treści, jako że w przeciwnym razie nic z tej wizyty nie wyniesie.

Muzeograficzne komunikaty MEN określiłabym więc jako nakazujące.<sup>8</sup> Po pierwsze właśnie dlatego, że ich twórcy przyznają sobie instytucjonalne prawo nie tyle zmuszania do przyswojenia wiedzy, ile pobudzania do refleksji, do relatywizacji światopoglądu, do autokrytyki.

Po drugie dlatego, że sposób oglądania wystawy jest z góry określony przez jej przestrzenne rozplanowanie i logiczny układ następujących po sobie części i sektorów, mający swój początek i finał. One to wyznaczają jeden możliwy kierunek zwiedzania. Teoretycznie „nakaz” ten mógłby być ułatwieniem. Należy jednak pamiętać, że to, co dla twórców jest przestrzenią syntetyczną, dla widzów może mieć charakter labiryntu,<sup>9</sup> a przy tak skomplikowanym przesłaniu cała treść zostanie zaburzona przez nieodpowiednią kolejność oglądania witryn, nienumerowanych przecież, a jedynie połączonych owym związkiem logicznym, dla zrozumienia którego trzeba najpierw odkryć kod. W porównaniu z innymi typami kodów spotykanych w muzeach, ten jest szczególnie trudny zarówno ze względu na naukowość, jak i na bardzo daleko posuniętą subiektywizację.

Najważniejszymi znakami na wystawach MEN są przedmioty, a właściwie ich wzajemne relacje. Eksponaty egzotyczne i współczesne, cenne i bezwartościowe nie są przeznaczone do odczytania wprost – w odniesieniu do ich pierwotnej funkcji, czy wyglądu. Wystawiane najczęściej w kontekstach abstrakcyjnych, skojarzeniowych nabierają znaczenia tylko w bezpośrednim związku z innymi elementami danego sektora, czy części. W miarę obserwowalnego ostatnio wzrostu abstrakcyjności wystaw, zupełnie przestają się liczyć szczegóły (pojedyncze przedmioty), będące tylko instrumentem do sformułowania ogólnego, ponadprzedmiotowego sensu. On jest istotą wystawy, ale nie wyklucza odbioru na innych (dostępniejszych, ale przez to treściowo uboższych) poziomach semiotycznych, poza podstawowym, stojącym w sprzeczności z założeniami muzeograficznymi.

Lektura na tym poziomie prowadzi do całkowitego niezrozumienia poruszonego problemu i do rozczerzania albo wręcz oburzenia. Przykładem może być wpis do „złotej księgi” z *Salonu etnografii*: „Wystawa pretensjonalna, język niezrozumiały, żadnych informacji, co do pochodzenia przedmiotów



Il. 1. Fasada północna Muzeum Etnograficznego w Neuchâtel; il. 2. Gabinet generała de Meuron; il. 3. Wystawa „Różnice”, część szwajcarska

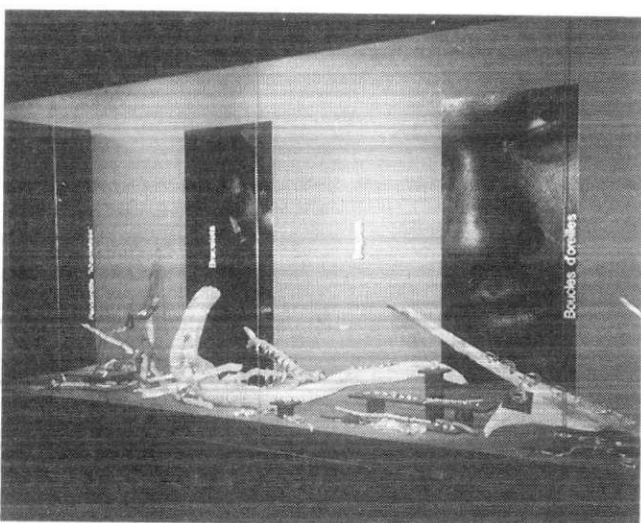
– niczego się nie dowiedziałem – Paryż”, podczas gdy celem tej ekspozycji było właśnie uświadomienie widzom roli muzeów etnograficznych, metodą zaprzeczenia (w postaci pozbawienia eksponatów wszelkich podpisów).

Uproszczona interpretacja zdominowała też recenzję zurychskiej dziennikarki, która o wystawie *Kobiety* napisała: „Wyobrażenie kobiety, jakie ma zdominowane przez mężczyzn społeczeństwo zostało bezmyślnie powielone. Rola kobiety oscyluje między matką i przedmiotem seksu, między czarownicą i robotnicą. Kobieta jest na tej wystawie przedmiotem.”<sup>10</sup> A przecież twórcom chodziło o pokazanie, że taki obraz kobiety, stereotypowo przeciwstawianej mężczyźnie, jest wytworem kulturowym narzucanym przez społeczeństwo.

Oprócz przedmiotów nośnikami treści są, bardziej uzupełniające niż objaśniające – teksty (często świetnie dobrane cytaty), którym jednak zwykle zarzuca się zbyt dużą naukowość; wieloznaczne, czasami prowokacyjne tytuły i podpisy opierające się na grze słów i skojarzeń, w których drugorzędne miejsce zajmują informacje o przedmiocie, a także oprawa plastyczna, uwydatniająca podziały semantyczne.

Kunstowna zazwyczaj scenografia, mimo odwołań do realnej rzeczywistości, nie próbuje jej naśladować. Tylko na pierwszej wystawie pojawiła się klasyczna diorama ślubu w Afganistanie. W kolejnych przesiewznięciach realistyczne elementy, jak na przykład pomieszczenia domowe (*Dziura, Gdyby...*) czy ulica (*Marx 2000*) były już przetworzone zgodnie z wymogami treści.

Charakterystyczna dla ekspozycji MEN jest więc nie odtworczość, lecz twórczość. Przedstawiają one bowiem przerysowane, często karykaturalny i ironiczny, ale nie pozbawiony humoru wizerunek otaczającego nas świata i nas samych oraz jego futurystyczne i pesymistyczne wizje. Właśnie taka forma, nie dająca podstaw do odbioru na poziomie podstawowym powinna je przed nim uchronić, ale nie zawsze spełnia ona taką rolę. Publiczność przyzwyczajona do tradycyjnego wystawianictwa spodziewa się zobaczyć w muzeum przedmioty oryginalne, dowiedzieć się rzeczy prawdziwych. Traktuje ona muzeum jako poważną i wiarygodną instytucję i przyjmuje czasami wprost humorystyczne pomysły muzealników. Przykładem może być wystawa *Salon etnografii*, na której oferowane były usługi „etno” w rodzaju zastąpienia bulgotania w rurach



II. 4. Muzeum Etnograficzne w Neuchâtel. Fragment stałej ekspozycji – biżuteria Tuaregów

muzyką rogów alpejskich lub prowadzenia badań terenowych dla etnologa gabinetowego. MEN w czasie trwania wystawy otrzymał na nie kilka zamówień wraz z czekami.

Języka MEN trzeba się nauczyć, tak jak każdego specyficznego kodu, w czym pomocna jest jego niezmiennność (czasami określane wręcz jako monotonia). I tak jak przy nauce językiem, mogą być poświęcone im długie artykuły w magazynach werbalnego, nie wystarczy rozumieć, trzeba jeszcze opanować sztukę. Zjawisko to analizuje Jean-Baptiste Bosshard we własnym użycie praktyczne. W omawianym przypadku umiejętność służyć będzie skonstruowaniu własnego scenariusza, własnej opowieści na „zadany” temat.

Sądząc po wpisach do „złotej księgi”, deklarujących regularność wizyt i dość pełne zrozumienie oraz po statystykach stronicowego artykułu udostępnionego widzom w pojemniku do Muzeum „wychowało” już sobie część publiczności. Właśnie tym faktem tłumaczyłabym ciekawe zjawisko wzrostu liczby wpisów do „złotej księgi”, coraz częściej wyrażających osobiste odczucia i refleksje. Innym tego powodem jest, moim zdaniem, narastające ukierunkowanie tematyki na „palące” problemy. Dzięki temu widzowie czują się naprawdę adresatami komunikatu i mają potrzebę ustosunkowania się do niego.

Wystawy MEN mają charakter naukowy a zatem są środkami masowego przekazu. Dostęp do nich nie jest niczym ograniczony, a stopień zrozumienia zależy od widza i jego zaangażowania. Często pojawiają się wprawdzie zarzuty, że ich adresatem jest wąska grupa intelektualistów i specjalistów, ale moim zdaniem nie są one słuszne. Jak już wspominałam, twórcy nie zwracają się do żadnej określonej publiczności, a stopień zrozumienia przesłania zależy bardziej od wyobraźni, niż wykształcenia. Potwierdza to wyznanie jednego z etnologów, blisko związanego z MEN, który po pierwszej wizycie ocenił *Marx 2000* jako wystawę zupełnie nieczytelną, a gdy został oprowadzony przez jednego z kustoszy uznał ją za fascynującą i przy każdym kolejnym, już samodzielnym oglądaniu odkrywał w niej nowe znaczenia.

Słuszne natomiast jest stwierdzenie, że ekspozycje MEN są w pewien sposób lokalnym środkiem przekazu, bo wyrażają wyłącznie kapitalistyczny światopogląd, odwołują się przede wszystkim do kultury francuskojęzycznej i poruszają wiele zagadnień specyficznie szwajcarskich, co znalazło swoje ukoronowanie w *Jeśli* adresowanym głównie do Szwajcarów.

Bardzo istotnym nośnikiem treści są też plakaty MEN. Nie ma konkretnej zasady formalnej ich przygotowania, ale twórcy kładą największy nacisk na intrygujące zestawienie elementów, bo od wzbudzonego w ten sposób zainteresowania w dużej mierze zależy sukces.

Będący istotą wystaw MEN ogólny, ponadprzedmiotowy sens sprawia, że one same stają się znakiem, a artyzm połączenie treści i formy nasuwa porównanie z dziełami sztuki współczesnej. Na ile jest ono zasadne, spróbuję wykazać.

Świecimski twierdzi, że: „Zgodnie z pojęciowością obowiązującą w wielu współczesnych kierunkach sztuki, forma jest tym komponentem utworu plastycznego, bez którego istnienie tego utworu jest w ogóle niemożliwe [...] forma jest momentem decydującym o artystycznej kwalifikacji utworu.”<sup>11</sup>

Jeśli chodzi o scenografie MEN mają one niezaprzeczalne walory artystyczne przejawiające się w doborze kolorów i form, pomysłowych rozwiązaniach przestrzennych. Oprócz tego współtworzą one znaczenie i bez nich wystawy by nie zaistniały. Innym aspektem zbliżającym je do sztuki współczesnej jest uwolnienie się od odtworczości na rzecz przetwarzania i kreacji. Podobieństwo to widoczne jest jednak nie tylko pod względem formalnym, ale również treściowym.

Zdaniem Petera Althausa, dyrektora i reformatora Kunsthalle w Bazylei: „sztuka jest systemem kontroli, bo artysta wyraża sytuację danego społeczeństwa lub jednostki w tym społeczeństwie. [Uważa on] artystę za sejsmograf sytuacji społecznej. [...] Sztuka jest zawsze mową i środkiem ekspresji.”<sup>12</sup>

MEN poruszając aktualne problemy społeczne zajmuje podobną pozycję, jak sztuka współczesna, dając wyraz swoim niepokojom i przedstawiając spojrzenie krytyczne.

Dowodem na to, że wystawy MEN można nie tylko porównywać z dziełami sztuki współczesnej, ale określać tym mianem, mogą być poświęcone im długie artykuły w magazynach sztuki. Zjawisko to analizuje Jean-Baptiste Bosshard we własnym dziele sztuki eksponowanym wiosną 1995 r. na wystawie w Môtier (kanton Neuchâtel). Było ono zatytułowane: *Muzeum awangardy, dzieło sztuki na temat Muzeum Etnograficznego w Neuchâtel* i składało się z powielonego, dwukolumnowej sprzedaży gazet. W artykule tym autor napisał: „Pojawianie się w magazynach sztuki artykułów o wystawach etnograficznych jest wydarzeniem niezwykle i świadczy o zainteresowaniu, jakie wystawy Muzeum Etnograficznego z Neuchâtel budzą w środowisku sztuki współczesnej”. Uzasadniał też to zjawisko faktem, że: „Artyści i etnolodzy wydają się, w obecnych warunkach, podzielać te same niepokoje i uprawiać ten sam rodzaj działalności”.

Dzieła sztuki współczesnej można odbierać w różny sposób, ale w większości przypadków potrzebna jest do tego wyobraźnia. Jak pisał Świecimski: „Dostrzeżenie formy w rozumieniu artystycznym uwarunkowane jest specjalnym nastawieniem percepcyjnym i odpowiednim stopniem sprawności percepcyjnej.”<sup>13</sup>

Drogę oddziaływania na wyobraźnię i wrażliwość wybrał też MEN. W określonych okolicznościach odnosi ono lepsze rezultaty niż bezpośrednie oddziaływanie na świadomość, a właśnie takim przypadkiem jest dążenie do wskazania widzowi negatywnych zjawisk i procesów zachodzących w otaczającej go rzeczywistości i pobudzenie go do refleksji nad tymi zagadnieniami.

Można nawet powiedzieć, że jest to jedyna skuteczna droga, bo zdaniem Michela Thévoza, próbując przekazać, w dziele sztuki współczesnej lub w innej formie, treści niezgodne z powszechnym przekonaniem, „Chcąc wpłynąć na widza wprost, wywołuje się jego opór; chcąc przeciwnie przełamać tę barierę metodą podstępny, jeśli można tak powiedzieć, faworyzując aspekt estetyczny, który uczyni materiał atrakcyjnym, uniemożliwi mu się wszelkie uświadomienie [wywołując jedynie emocje estetyczne]”<sup>14</sup>. Muzeograficzna metoda stosowana w MEN, łącząca estetyzm z głębokim przesłaniem, jest więc odbiegającym od tradycyjnego dydaktyzmu, w rozumieniu przekazywania wiedzy naukowej na poziomie podstawowym, sposobem realizacji podobnych celów – pouczenia. Pouczenie to nie następuje jednak przez narzucanie określonej koncepcji widzowi, lecz przez sugestię, której poddaje się on nieświadomie. „Według André Gide’a, «najlepsza edukacja to taka, która sprzeciwia się nam samym», to znaczy, że uczymy się przez kontrasty i porównania, a nie przez powtórzenia i potwierdzenia.”<sup>15</sup>

Dlatego też uważam, że jedną z możliwych interpretacji omawianych wystaw jest uznanie ich za specyficzny typ dzieł sztuki współczesnej o ukrytych i przez to skutecznych treściach dydaktycznych.

Obejmując stanowisko dyrektora MEN Jacques Hainard nie miał jeszcze dużego dorobku muzealniczego, bo jego doświadczenie w tej dziedzinie stanowiła tylko dwuletnia praca w Schweizerisches Museum für Volkskunde w Bazylei i współpraca z MEN na stanowisku wykładowcy w Instytucie Etnologii. I wydaje się, że właśnie dominująca w jego wcześniejszej karierze zawodowej działalność naukowa stała się źródłem krytycznego podejścia do nowej funkcji i samej instytucji muzealnej.

Już w pierwszych wystawach zauważyć można pewne specy-

ficzne tendencje muzeograficzne i tematyczne, które w rozwiniętej formie podbudowane przemyśleniami o ogólniejszym charakterze złożyły się na jego teorię muzeum i wystawiennictwa.

Teoria ta kształtowała się przez wiele lat, ulegając pewnym poszerzeniom i modyfikacjom.

Jej początek stanowiła deklaracja Hainarda u progu objęcia funkcji, według której MEN miał odtąd skupiać swoją uwagę nie tylko na społeczeństwach pozaeuropejskich, ale również na społeczeństwach Zachodu, a metodą analizy miało być stawianie pytań i próby odpowiedzi na nie. Dalsze rozważania nad rolą muzeum i jego dyrektora doprowadziły do wniosków, że muzeum powinno prezentować krytyczne spojrzenie na rzeczywistość, a kustosz powinien „obserwować swoją obserwację”, czyli zachowywać dystans do samego siebie. Nie powinien też niczego narzucać, ani udowadniać publiczności, lecz poprzez wystawy rozmawiać z nią, wspólnie z nią się zastanawiać nad społeczeństwami ludzkimi i próbować określić mechanizmy nimi rządzące drogą analogii. Muzeum musi być bowiem miejscem, w którym widz uczy się rozumienia różnic, odmienności i tolerancji.

Momentem przełomowym w formułowaniu tej teorii był rok 1984 i wystawa *Przedmioty preteksty, przedmioty manipulowane*. Wtedy właśnie Hainard zanegował wszelkie treści tkwiące w przedmiocie twierdząc, że: „Przedmiot nie wyraża absolutnie żadnej prawdy o niczym”<sup>16</sup> i uznawanie go za jakiegokolwiek świadectwo jest nieuzasadnione. Jego zdaniem przedmioty, początkowo wielofunkcyjne, później polisemiczne, nie mają znaczenia poza określonym kontekstem, a kontekst ten tworzony jest przez muzealników, widzów, użytkowników, sprzedawców. Tak więc przedmioty są ciągle manipulowane, a trwałość i istota nadanego im znaczenia jest kwestią władzy. Muzealnik zaś, realizując wystawę „wyrównuje swoje rachunki” z przedmiotami i wykorzystuje je do tworzenia pamięci przeszłości, obrazu teraźniejszości albo wizji przyszłości. Rolą widza jest natomiast „stworzenie” własnej wystawy na bazie zaprezentowanych propozycji, nadanie własnych znaczeń w odniesieniu do swojego otoczenia, życia, światopoglądu. Celem negacji przedmiotów, jako wartości, jest pobudzenie widza do relatywizacji swojej wiedzy.

Inspirację do *Przedmiotów pretekstów, przedmiotów manipulowanych* Hainard czerpał z twórczości Marcela Duchampa, a zwłaszcza z jego „ready mades” oraz z surrealizmu i do tych dwóch nurtów artystycznych nadal najczęściej się odwołuje w swojej muzeologii i muzeografii, choć wiele miejsca i uwagi poświęca też sztuce współczesnej. Inną bardzo ważną inspiracją stał się dla Hainarda artykuł Michela Thévoza w publikacji towarzyszącej wzmiankowanej wystawie. Autor wyjaśnia w nim: „Wystawiać, to znaczy, lub powinno znaczyć, walczyć z niewiedzą, a przede wszystkim z jej najtrwalszą formą: uprzedzeniami, przesadami i stereotypami kulturowymi. Wystawiać, to przewidywać i podejmować ryzyko zaburzenia – w sensie etymologicznym: zachwiania harmonii, pewności i konsensusu właściwych instytucji publicznej.”<sup>17</sup>

Z przejętym od Thévoza rozumieniem wystawiennictwa wiązał się wybór linii tematycznej – dotyczącej aktualnych problemów politycznych, ekonomicznych i kulturalnych. To z kolei pociągało za sobą konieczność gromadzenia rodzimych przedmiotów współczesnych. Dla jej uzasadnienia Hainard odwołał się do uniwersalistycznej koncepcji dziedzictwa kulturowego, uznającej wszystko (to, co stworzył człowiek i natura) za godne zachowania dla następnych pokoleń, a w obliczu postępującej destrukcji może jeszcze dla obecnie żyjących. Dostosowując tę koncepcję do swoich potrzeb Hainard przyjął, że każdy przedmiot może być eksponatem muzealnym, bo każdy wart jest zachowania.

Odejdźcie od rozważań nad przeszłością, wprowadzenie zagadnień aktualnych i kontrowersyjnych oraz prowokujących zestawień przedmiotów miało przeciwdziałać nawykowi biernego kontemplacji u widzów, na rzecz refleksji, prób zrozumienia.

Przed muzeum stało zadanie bycia świadomością teraźniejszości, podsumowaniem społeczeństwa w danym czasie, a także otwarciem na przyszłość.

W 1986 r. Hainard w artykule-manifeście zatytułowanym: *Pour une muséologie de la rupture* nazwał swoją teorię i przedstawił jej główne założenia:

„W obliczu muzeów-cmentarzy, jak przywrócić znaczenie, zdynamizować i wykorzystać przestrzeń muzealną? Stosując zasady muzeologii zerwania. Opowiadać historię mającą początek i koniec, burzyć harmonię, pobudzać do krytycyzmu, prowokować emocje zrozumieniem i odkryciem nowego sensu to, moim zdaniem, kilka parametrów definiujących, czym jest wystawiennictwo. Od tego momentu przedmiot cenny lub banalny może być inaczej odczytany, w sposób który przywróci mu sens wpisując go w inną rzeczywistość, niż ta przedstawiana piękno brzydocie, i sztukę temu, co nią nie jest. Stosowanie takiej muzeologii pozwala zerwać z szablonami naszej kultury w celu zwrócenia uwagi na pospolitość i powszedniość, tak bogate w treści. Muzeologia zerwania daje wszystkim tym, którzy oglądają przedmioty możliwość wykorzystania swojej wiedzy oraz jej relatywizacji”<sup>18</sup>.

W tym samym artykule Hainard podkreślił, że nie może zaliczyć się do nurtu nowej muzeologii,<sup>19</sup> bo publiczność nie uczestniczy w zarządzaniu MEN, ani w definiowaniu polityki kulturalnej tej instytucji.

Mianem muzeologii tradycyjnej określił tę, która prezentuje przedmioty rzadkie i cenne. Ich kontemplacyjny odbiór, jego zdaniem, nie wymaga wiedzy albo potwierdza to, co widz już wie. Taki typ odbioru jest bardziej demokratyczny, niż aktywny udział w refleksji, ale tylko pozornie. Aby poza odczuciami estetycznymi wynieść coś z tego typu wystawy, potrzebny jest już bowiem pewien poziom wiedzy.

Za dużo jednak gorsze od wystaw waloryzujących uważa Hainard wystawy o ambicjach odtwórczych. Próby przedstawiania społeczeństw żyjących za pomocą martwych przedmiotów, którym żadna wystawa nie może przywrócić życia, są według niego oszustwem.

Nazwę „muzeologia zerwania” Hainard wyjaśnia też, w innych artykułach, zerwaniem więzi łączącej widza z przedmiotem muzealnym, desakralizacją jego stosunku do eksponatu na korzyść dystansu krytycznego i refleksyjnego. Ujmując jeszcze inaczej, zakłada ona zerwanie z przyjemnością kontemplacji piękna przedmiotu, aby wywołać inną, wzniolejszą – zrozumienie.<sup>20</sup> Zrozumienie wymaga jednak wysiłku. Cechą nie tylko wystawiennictwa, ale kultury w ogóle jest elitarność, bo każdy musi uczynić pewien wysiłek, aby w niej uczestniczyć. Do dyrektora muzeum należy dostarczenie w jak najbardziej demokratyczny sposób, kluczy do zrozumienia, ale aktywność ze strony publiczności jest konieczna. Wystawa, będąc elitarną jest również demokratyczna dlatego, że szanuje widza, który z biernego zwolennika staje się aktywnym uczestnikiem<sup>21</sup>, z konsumenta przekształca się w interlokutora.

O sobie i o swojej pracy Hainard mówi, zapożyczając wyrażenie od Jeana Claira, że jest dyrektorem, który nie tylko przechowuje, ale i patrzy.<sup>22</sup> Ma ambicje zastanawiania się nad tym co robi, bo podstawowym zadaniem osoby zarządzającej muzeum jest wiedzieć, co się robi i dlaczego. Refleksje nad własną pracą doprowadziły go do stwierdzenia, że łączy w sobie dwie funkcje. Z jednej strony tradycyjnego muzealnika, który przechowuje zbiory, dba o nie, poszerza kolekcje, publikuje katalogi, a z drugiej muzealnika nowoczesnego, realizującego poprzez wystawy założenia nowej koncepcji muzeologicznej

i przede wszystkim mówiącego prawdę.

Narzędziami metodologicznymi przez niego stosowanymi są ironia, humor, ośmieszanie, bo tylko one są w stanie stworzyć dystans względem przedmiotu studiowanego lub wystawianego.

Najnowszym podsumowaniem teorii Hainarda jest tekst zatytułowany: *Wystawiać*, a przygotowany przez niego i jego współpracowników na wystawę *Różnica*:

„Wystawiać, to burzyć harmonię.

Wystawiać, to zakłócać komfort intelektualny widza.

Wystawiać, to budzić emocje, złość, chęć dowiedzenia się więcej.

Wystawiać, to używać języka specyficznego dla muzeum, a złożonego z przedmiotów, tekstów i ikonografii.

Wystawiać, to podporządkować przedmioty teorii, przesłaniu lub opowieści, a nie odwrotnie.

Wystawiać, to sugerować istotę rzeczy poprzez dystans krytyczny naznaczony ironią, humorem i ośmieszaniem.

Wystawiać, to walczyć z uprzedzeniami, stereotypami i głupotą.

Wystawiać, to intensywnie przeżywać wspólne doświadczenie”<sup>23</sup>.

Poza założeniami teoretycznymi, pojawia się w tym manifestcie również założenie praktyczne dotyczące języka muzeologicznego. Rozwijając swoją koncepcję Hainard twierdzi, że wszystkie elementy tego języka są równorzędne: przedmioty są elementami scenografii, a scenografia jest przedmiotem, teksty zaś uzupełniają całość. Bardzo ważną cechą scenografii jest estetyzm, stanowiący przeciwwagę dla prowokujących zestawień przedmiotów łamiących zasadę ich przynależności do określonych, tradycyjnych kategorii: pięknych i brzydkich, starych i nowych, godnych uwagi i banalnych. Poza tym bez oprawy estetycznej opowiadana na wystawie historia byłaby niepełna i zbyt trudna do zrozumienia.

Dawniej Hainard dopuszczał również wykorzystanie technik audiowizualnych i uznawał je za jedyny możliwy sposób uchwycenia teraźniejszości w jej dynamizmie. Ostatnio, w konfrontacji z nowoczesnym Muzeum Cywilizacji z Québecu na wystawie *Różnica*, zmienił jednak stanowisko głosząc, że są one zbędnym dodatkowym komentarzem w muzeum, które ma inne, sobie właściwe środki wyrazu.

O swoich wystawach Hainard mówi, że są spontaniczną kreacją opartą na solidnych podstawach teoretycznych, które gwarantują im poprawność merytoryczną.

Zarzut dotyczący skomplikowanej treści odpięta twierdząc, że jej uproszczenie byłoby niemożliwe bez obniżenia wartości intelektualnej, a poza tym jego zdaniem mówienie, że nic się nie rozumie, jest rodzajem pozy maskującej niechęć do wysiłku. Natomiast na krytykę równouprawnienia przedmiotów pięknych i brzydkich odpowiada, że sam też woli rzeźbę Baule od puszki konserw, ale trzeba wiedzieć co się obserwuje i jakiego świadectwa kulturowego chce się dostarczyć.

Najważniejszym odstępstwem od pierwotnych założeń w systematycznie kształtowanym stanowisku jest rezygnacja z odpowiadania na pytania. W wystawach Hainard stosuje przyjętą na samym początku metodę stawiania pytań, ale nie próbuje na nie odpowiadać zakładając, że muzeum nie jest uprawnione do dawania odpowiedzi, rozwiązywania problemów. Ono może tylko ostrzegać, wzbudzać niepokój, przewidywać, ale brak mu podstaw teoretycznych i możliwości aby proponować konstruktywne rozstrzygnięcia.

Z racji zajmowanego stanowiska i zainteresowań Hainard często odnosi swoją teorię muzeologiczną do muzeów etnograficznych i do własnej koncepcji etnologii.

Nauka ta powinna, według niego, przyczyniać się do zmniejszenia rasizmu, głupoty i złośliwości ludzkiej. Powinna też zająć sobie sprawę, że nie istnieje obiektywizm ani neutralność,

przestać się zasłaniać relatywizmem kulturowym, nie akceptować wszystkiego i zająć w końcu jakąś pozycję wobec rzeczywistości. Subiektywizm badacza jest, zdaniem Hainarda, najważniejszy i należy walczyć o etnologię krytyczną, wyjaśniającą współczesność. Antropologia, jako nauka o człowieku przez duże „C” nie jest według niego przyszłościowa. Trzeba więc pozostać przy nazwie „etnologia” i poszerzyć zasięg jej zainteresowań do całokształtu stosunków międzyludzkich.

Swoją wizję muzeów etnograficznych Hainard zaprezentował na konferencji ICOM-u w Québecu w 1992 r.: „Wszystko jest dobre, żeby tylko był w tym sens. [...] Nie znoszę wystaw ugruntowujących nacjonalizm, które idealizują podziały świadomościowe i regionalizmy. Lubię wystawy, które relatywizują przekonania i wiedzę, które uczą widzów skromności dając im do zrozumienia, jak złożone są problemy. [...] to jest prawdziwa praca «dekonstrukcyjna», której powinny dokonywać muzea etnograficzne.”<sup>24</sup>

Obie omówione powyżej koncepcje – muzeologiczną i etnologiczną cechuje daleko posunięty radykalizm. Jednak nie bezpośrednio dzięki niemu, ale dzięki konsekwentnemu przełożeniu teorii na praktykę Hainard zdobył sobie szerokie uznanie w środowisku specjalistów. Przez wielu z nich jego działalność i jego „muzeologia zerwania” uznawane są za nowatorskie.

Tymczasem przy bliższej analizie można zauważyć w nich wiele zapożyczeń z różnych artystycznych i naukowych źródeł. Znaczna część założeń, głównie tych dotyczących roli, jaką ma do spełnienia muzeum, jest też bardzo zbliżona do „nowej muzeologii”, i podkreślany przez Hainarda fakt, że społeczność nie uczestniczy w pracy jego muzeum, nie jest rozbieżnością aż tak istotną, zwłaszcza że „nowa muzeologia” zaleca dwa sposoby wychodzenia do widza: wspólnotowy (w którym najważniejszy jest ten udział, a formą preferowaną są amerykańskie muzea wspólnotowe i francuskie ekomuzea) albo właśnie mediatyczny (w którym kładzie się największy nacisk na muzeografię).

Prawdziwa wartość tej koncepcji polega jednak na nowym rozumieniu przedmiotu w ogóle, a muzealnego w szczególności oraz na praktycznej realizacji tego nowego spojrzenia. Sformułowanie Hainarda, że „przedmiot nie wyraża żadnej prawdy o niczym” jest najczęściej przywoływanym w publikacjach muzeologicznych elementem jego teorii.

Liczne odwołania w literaturze dotyczącej współczesnego muzealnictwa świadczą, że teoria i praktyka Hainarda znane są dość szeroko w kręgach muzeologów, choć może nie wszędzie znajdują zwolenników. Największym uznaniem cieszą się one wśród specjalistów francuskich, zwłaszcza z nurtu „nowej muzeologii”. Przez nich Hainard uznawany jest nie tylko za kontynuatora tego nurtu, ale za kogoś, kto w swojej działalności posunął się dalej, wyprzedził go.

Uznanie to jest w pełni uzasadnione, bo Hainard, jako jeden z nielicznych muzeologów, wznosi się w swej interpretacji przedmiotu ponad zagadnienia związane bezpośrednio z muzeum i jego funkcjonowaniem. Jego teorię przedmiotu cechuje uniwersalizm, na który stać niewielu specjalistów z tej dziedziny. Dopiero dalszą konsekwencją ogólnych twierdzeń są założenia dotyczące roli i zadań muzeum.

Duże znaczenie ma też fakt, że Hainard jest zarazem teoretykiem i praktykiem. Dzięki temu jego krytyka instytucji muzealnej i pracy muzealników jest w pełni uprawniona i konstruktywna, a jednocześnie zaskakująca. Niewielu bowiem specjalistów zdaje sobie również sprawę, że: „muzeum jest nie tylko instytucją kulturalną, ale równocześnie i *de facto* artefaktem swojej własnej kultury”<sup>25</sup>, a tak je właśnie traktuje Hainard, czego dowodem jest połączenie przez niego tradycyjnego muzeum o specjalizacji afrykanistycznej i bardzo cennych kolekcjach, z nowatorskim i kontrowersyjnym muzeum współ-

czesności gromadzącym przedmioty banalne i brzydkie.

Jak każdy autor przedsięwzięć awangardowych Hainard, oprócz wielu zwolenników ma też przeciwników, reprezentujących zwłaszcza muzeologię tradycyjną. Ich zdaniem tego typu wystawiennictwo można utożsamiać z kryzysem muzeum etnograficznego i muzeów w ogóle.

Główne zarzuty dotyczą faktu, że nie zapoznaje ono widzów z obcymi kulturami, nie daje też możliwości podziwiania obiektów sztuki egzotycznej. Podobnie nie przedstawia wizerunku rodzimej kultury ludowej.

Czy można jednak mówić o kryzysie czegoś, co się nie sprawdziło, co okazało się przegraną? Przecież tak naprawdę tradycyjne muzea etnograficzne wcale nie realizują zadań, które są im przypisywane. Przede wszystkim tworzone przez nie wizerunki kultur są nieprawdziwe, oparte na idealizacji, kulcie egzotyki i przeszłości. Przedstawiana przez nie rzeczywistość albo już nie istnieje, albo nigdy nie istniała. Należy sobie zadać sprawę, że o doborze eksponatów decyduje kustosz, który wybiera je według subiektywnych kryteriów, nie dysponując częstokroć wystarczającym materiałem. W ten sposób powstaje „utopijny świat”<sup>26</sup>, który nie może być źródłem prawdziwej wiedzy. Nie dostarczają również tej wiedzy wystawy waloryzujące. Podziwiając bowiem dzieła sztuki egzotycznej, posługujemy się europejskimi kanonami piękna i wartości, czyli utwierdzamy w tym, co wiemy, nie dowiadując się niczego nowego. Porażkę tradycyjnych muzeów etnograficznych potwierdzają statystyki. Dowodzą one, że współcześnie muzea te nie odpowiadają oczekiwaniom społecznym i kojarzą się tak, jak wiele innych typów muzeów, z martwością, kurzem i ciszą.

MEN jawnie zrywa z metodami odtwórczymi i waloryzującymi tradycyjnych muzeów etnograficznych, ale wobec przedstawionej powyżej ich niedoskonałości nie można nazywać tego zerwania kryzysem.

To prawda, że zmiana ta może być „boleśnie” odczuwana przez widzów, którzy przychodzili do muzeum etnograficznego (ale czy często?), aby oderwać się od stresującej codzienności, pomarzyć o dalekich, nieskażonych cywilizacją kulturach, utwierdzić się w przekonaniu, że takie jeszcze istnieją, podziwiać piękno ich wytworów i upewnić się o ciągłości historycznej, która dzięki muzeom zostanie zachowana. Czy szukanie pocieszenia, uspokojenia w idealizacji i mistyfikacji nie było jednak oszukiwaniem siebie i byciem oszukiwanym przez muzeum?

Dlatego też działalność MEN sama nie będąca kryzysem, jest symptomem kryzysu muzeów etnograficznych, może nawet większości muzeów mieniących się naukowymi, a unikających wszelkiej analizy problemowej.

Trudno jednak przyznać rację Stanisławowi Adoteviemu, gdy twierdzi, że: „Istnienie na świecie muzeów żyjących, otwartych na postęp, niczego nie zmienia. Przeciwnie, pojawienie się tych muzeów, zrywających z tradycyjną muzeologią dowodzi, że instytucja ta jest skazana i to skazana właśnie dlatego, że jest kontestowana przez większość, to znaczy przez nowe pokolenie.”<sup>27</sup>

Ten wniosek wydaje się być za daleko posunięty, bo jego autor neguje wszelką zasadność reform. Oczywiście pojawienie się nowych rozwiązań na polu muzealnym dowodzi, że dawne metody się przeżyły, ale dowodzi też jednocześnie, że instytucja muzealna jest społeczeństwu potrzebna. W przeciwnym razie próbowałoby ono raczej ją zlikwidować, niż reformować. Moim zdaniem utożsamianie wystaw i metod MEN z jakimkolwiek kryzysem jest nieuzasadnione, co potwierdza jego sukces. Nie należy jednak mylić samego kryzysu z jego symptomami, a taki właśnie błąd popełniają chyba przeciwnicy MEN.

Wystawy MEN, zgodnie z założeniami twórców, mają bowiem świadczyć o ogólnym kryzysie społeczeństwa zachodniego, jego wartości estetycznych, ideałów, ustroju, ale właśnie

uświadamiając ten kryzys publiczności chcą mu przeciwdziałać.

W podobny sposób, całą swą działalnością MEN próbuje przeciwdziałać kryzysowi muzeów, szczególnie etnograficznych; próbuje udowodnić, że mają one ważną rolę do spełnienia we współczesnym społeczeństwie i konieczne jest ich zachowanie, bo one pomagają żyć.

W obliczu piętnastoletniej już działalności reformatorskiej Jacquesa Hainarda w Muzeum Etnograficznym w Neuchâtel i wobec jego sukcesu zarówno wśród widzów, mediów, jak i specjalistów, brak jakichkolwiek prób naśladownictwa na gruncie innych muzeów nasuwa kilka wniosków.

Po pierwsze, mimo uniwersalizmu teorii muzeologicznej wznoszącej się do rozważań ponadmuzealnych, metoda jej praktycznej realizacji jest bardzo osobista. Przez metodę „osobistą” rozumiem jej bliski związek, a właściwie uzależnienie od pewnych cech osobowości Hainarda, a mianowicie: nonkonformizmu graniczącego z nonszalancją, krytycyzmu połączonego z wnikliwością, umiejętności autokrytyki, interdyscyplinarnych i bardzo szerokich zainteresowań, umiejętności doboru współpracowników oraz elokwencji i dowcipu.

Dzięki nonkonformizmowi i krytycyzmowi wystawy Hainarda uświadamiają widzom negatywne zjawiska zachodzące w społeczeństwie, którego są obywatelami, w ich kulturze, w nich samych i w ten sposób stają się narzędziem walki z przesadami, stereotypami, uprzedzeniami, sloganami.

Autokrytycyzm natomiast prowadząc z jednej strony do głębokiej analizy sytuacji muzeów i ich wad, z drugiej strony uprawnia do krytyki innych dziedzin. Widzowie cenią samokrytykę, bo daje im ona poczucie, że twórcy wystawy nie wywyższają się, nie występują ze stanowiska nauczycieli społecznych, lecz sami siebie traktują również jako przedmiot obserwacji.

Wnikliwość tej obserwacji oraz rozległe zainteresowania prowadzą do ciekawych i szerokich ujęć problemów, do odkrywania pewnych procesów, w których na co dzień widzowie uczestniczą nieświadomie, do umiejętnego łączenia w całość treściową wielu dziedzin nauki i kultury.

Odpowiedni dobór współpracowników, o dużej wiedzy, pomysłowości i podobnym spojrzeniu na rzeczywistość umożliwia pracę grupową gwarantującą wysoką jakość merytoryczną i scenograficzną wystaw. Poza członkami grupy koncepcyjnej, mającymi ogromny wkład w każdą wystawę, czasami wręcz dominujący nad wkładem Hainarda, który jest wtedy głównie ostateczną instancją zatwierdzającą, niezwykle istotny jest udział plastyka. Hainardowi udało się nawiązać współpracę z Jean-Pierre Zauggiem, artystą o ogromnej wyobraźni i wyczuciu przestrzeni, a także, co odgrywa najważniejszą rolę – zrozumieniu treści, które wystawy mają przekazywać. Dzięki temu jego realizacje stają się prawdziwymi dziełami sztuki współczesnej, w których artysta formy współgra z przesłaniem i czyni je bardziej przejrzystym.

Ostatnimi dwiema cechami, które leżą u podstaw indywidualizacji metody Hainarda jest jego elokwencja i dowcip. Sam dowcip, ironia i humor dodają wartości i atrakcyjności wystawom, natomiast połączenie ich z elokwencją służy obronie stanowiska i reklamie. W ten sposób Hainard odpiera wszelkie zarzuty i pretensje, zdobywa zwolenników wśród widzów i dziennikarzy. Nie trzeba podkreślać, że poparcie wyspecjalizowanych w dziedzinie muzealnej dziennikarzy i przychylnie recenzje są elementem sukcesu.

Po drugie, poza osobistym charakterem metoda MEN jest też w pewnej mierze uwarunkowana lokalnie. Mam tu na myśli przychylność władz, z jaką się od początku spotkała. Należy bowiem zdać sobie sprawę, że: „Nie brakuje nam argumentów, aby dyskutować o nowych metodach antykonceptyjnych, fluo-

ryzacji wody, dzieciach z probówek czy eksploracji przestrzeni, ale nigdy nie pomyśleliśmy o tym, żeby wsadzić do więzienia naukowców, twórców rzeczy, nad którymi gotowi jesteśmy dyskutować i którym się przeciwstawiamy. Inaczej dzieje się na polu sztuki i nauk humanistycznych. Artysta lub myśliciel, który krytykuje nasze społeczeństwo, który wstrząsa naszą wrażliwością i burzy nasze wartości jest od samego początku postrzegany jako wróg społeczny, i to jeszcze zanim mamy czas zapoznać się i osądzić jego prace i teorie.”<sup>28</sup>

Swoboda wyrażania tak kontrowersyjnych treści przez MEN dziwi nawet niektórych widzów: „Jest to zaskakujące, żeby w spokojnym kantonie Neuchâtel miano odwagę przypominać dzieło Marksa i zastanawiać się nad niepokojącą przyszłością, którą zarysował przed nami Aldous Huxley i która wydaje się majaczyć na horyzoncie.”<sup>29</sup>

Krytyczne spojrzenie na społeczeństwo, kulturę, politykę, system ustrojowy, zwłaszcza wyrażane przez środki masowego przekazu nie może liczyć na poparcie władz nawet w systemach nazywanych liberalnymi. Przypadek „utrwalenia” takiego przesłania na trwającej kilka miesięcy wystawie jest szczególny, a tymczasem: „Jacques Hainard chętnie potwierdza, że zawsze znajdował dyskretne, jak i skuteczne wsparcie [ze strony dyrektora Departamentu do Spraw Kultury], przede wszystkim, gdy prosił o zwiększenie budżetu, i dzięki temu jego muzeum jest dużo lepiej dotowane, niż inne.”<sup>30</sup>

„Nie jesteśmy zbyt bogaci, ale przez dziewięć lat sprawowania funkcji dyrektora tego muzeum, nigdy nie miałem kłopotów, korzystając z pełnej swobody. Przez tych dziewięć lat robiliśmy, co chcieliśmy; robiliśmy wystawy bardzo krytyczne, publikowaliśmy teksty, w których posuwaliśmy się bardzo daleko, analizując na przykład nasze stosunki z władzami politycznymi. Stanowi to dowód dojrzałości ze strony władz Neuchâtel.”<sup>31</sup>

Po trzecie, metoda Hainarda nie jest sposobem na ożywienie muzeum, etnograficznego lub innego. W przeciwieństwie do muzeografii „atrakcyjnych” różnego typu, metoda ta nie ogranicza się do powierzchownych zmian scenograficznych mających na celu przyciągnięcie większej ilości widzów i dostarczenie im rozrywki.

U jej podstaw leży radykalna zmiana stosunku muzealnika do samego siebie, do przedmiotu, do instytucji muzealnej i do widza. Przedmiot-świadek, przedmiot-pamiątka, przedmiot mówiący sam za siebie staje się teraz, w rękach twórcy wystawy, pozbawionym samodzielnego znaczenia elementem, który nabiera dowolnego, zamierzonego sensu dopiero w wybranym kontekście.

Muzealnik nie jest już więc osobą wyłącznie gromadzącą, opisującą i udostępniającą widzom przedmioty do kontemplacji. Ma też patrzeć, obserwować, poszukiwać głębszych treści, analogii, znaczeń, analizować w sposób naukowy zjawiska, a swoje spostrzeżenia wyrażać w wystawach-opowieściach.

Samo muzeum przestaje być instytucją uprawiającą kult przeszłości w wąskim zakresie dziedziny, której jest podporządkowane, na rzecz interdyscyplinarnego przedstawiania współczesności i dyskretnego dydaktyzmu mającego na celu nie przekazanie konkretnej wiedzy, lecz uświadomienie i pobudzenie do refleksji.

Natomiast widz, z konsumenta zmienia się w interlokutora i uczestnika, zdolnego do wysiłku intelektualnego, do czytania, do własnej interpretacji, a także do ewentualnej zmiany swojego światopoglądu.

Uświadomienie sobie nowego statusu widza-odbiorcy przez muzealnika – nadawcę komunikatu, jest tak samo konieczne, jak samouświadomienie widza. Ono może jednak nastąpić dopiero jako rezultat działalności muzealnika.

Czy wobec tego metoda Hainarda jest zjawiskiem jednostkowym i niepowtarzalnym?

Wydaje mi się, że w obecnych warunkach jest i będzie to jeszcze przez dłuższy czas zjawisko jednostkowe. Niewiele bowiem muzealników łączy w sobie takie cechy, jak Hainard i jego współpracownicy, wyjątkowe jest również podejście władz Neuchâtel, a przy dominującym jeszcze w dziedzinie muzealnej stanowisku konserwatywnym proponowane przez Hainarda zmiany są prawie niewyobrażalne.

Niechęć do reform wymagających dużego nakładu pracy, ukrywana jest pod twierdzeniem, że nie mogą one iść w kierunku elitarności, wymagania od widza wysiłku oraz w kierunku krytycyzmu i pesymizmu, bo widz ma ich dosyć na co dzień, a do muzeum nie przychodzi robić „rachunku sumienia”, lecz dla odprężenia.

Tego rodzaju hipotezy, nie podbudowane żadnymi doświadczeniami praktycznymi, a zakładające z góry niepowodzenie stanowią tarczę ochronną muzealników tradycyjnych, którzy jednak nie mogą się poszczycić sukcesem własnych metod. Sukces MEN dowodzi bezpodstawności tych hipotez.

Wszystkie muzea, chcąc przetrwać, będą musiały z czasem poddać się przekształceniom. „Nie jest już możliwe zachowanie muzeów będących jednocześnie gettami kilku dziedzin sztuki i rzadkich eksponatów i atrakcjami turystycznymi, pozostający-

mi na marginesie problemów współczesności. Muzeum może po raz kolejny pozbawić życia dziedzictwo kulturowe, nad którym ma pieczę, albo przyczynić się do ożywienia naszych kultur.”<sup>32</sup> Gdy proces przemian przybierze szerszy wymiar, metoda Hainarda, moim zdaniem, jeżeli nie w pełnej, to w zmodyfikowanej formie, znajdzie swoich naśladowców. Jej dodatkowa wartość polega bowiem na poszerzaniu pola zainteresowań nie tylko samego muzeum, ale i dziedziny, której ono podlega. W tym konkretnym przypadku jest to etnologia, ale to samo dotyczy historii naturalnej, historii, nawet archeologii i innych gałęzi nauk.

„Bowiemy muzeum nie jest i nie może być instytucją zamkniętą. Zakorzenione w ‘realności’, otwarte dla publiczności, odpowiadające głównym aspiracjom ‘nowoczesnego człowieka’, będące czynnikiem udziału jednostki w rozwoju ogółu, jest ono w stanie, jeśli akceptuje swoją przemianę, rozwijać się bez ograniczeń.

Dla niektórych takie muzeum nie będzie już muzeum: bezpodstawa obawa, bo lepiej zniknąć adaptując się niż zamykać się z dumnym nieprzejednaniem w najwspanialszym z mauzoleów.”<sup>33</sup>

## PRZYPISY

<sup>1</sup> Szersze opracowanie tego zagadnienia stanowi moja praca magisterska pt.: *Nowatorska koncepcja wystawiennicza Jacquesa Hainarda realizowana w Muzeum Etnograficznym w Neuchâtel w Szwajcarii* napisana w Katedrze Etnologii i Antropologii Kulturowej UW pod kierunkiem dr hab. Lecha Mroza.

<sup>2</sup> „Feuille d'avis de Neuchâtel”, Neuchâtel 16.08.1983

<sup>3</sup> Camboulives C., *Livres d'or, perles de culture*, „Musées: collections publiques de France”, nr 205: décembre 1994

<sup>4</sup> Wszystkie cytaty, w moim tłumaczeniu, pochodzą z artykułów prasowych, złotych ksiąg i rozmów ze zwiedzającymi.

<sup>5</sup> Cameron D., *Un point de vue: le musée considéré comme système de communication* [...] (1968), [w:] *Vagues, une anthologie de la nouvelle muséologie*, red. A. Desvallées, Macon 1992 t. I, s. 263

<sup>6</sup> Jeden z aspektów metonimii, to reprezentowanie całości przez część. W języku przedmiotowym pojedyncze eksponaty mają przedstawiać określoną rzeczywistość pozamuzealną w jej całokształcie. Wystawa jest pełnym znaczenia aktem separacji przedmiotów z realnego świata w celu jego odtworzenia, a w praktyce powstaje rzeczywistość nierealna, utopijna.

<sup>7</sup> Patrz: Veron E., Lavasseur M., *Ethnographie de l'exposition*, Centre G. Pompidou, (Paris) 1983, s. 32 i Davallon J., *Gestes de mise en exposition*, [w:] *Claquemurer pour ainsi dire, tout l'univers*, Centre G. Pompidou (Paris) 1986, s. 241–266

<sup>8</sup> Cameron D., *Problèmes de langage en interprétation muséale* (1971), (w:) *Vagues...*, op. cit., t. I, s. 273

<sup>9</sup> W zależności od sposobu zwracania się do publiczności komunikaty muzealne można podzielić na trzy rodzaje:

– informujące – czyli takie, których autor występuje z pozycji posiadacza wiedzy, a odbiorca może ją przyjąć (lub nie),

– nakazujące, których nadawca ma instytucjonalną władzę zmuszania odbiorcy do wykonania czegoś, a ten zobowiązany jest podporządkować się temu (lub nie),

– pośrednio nakazujące, przez które nadawca realizuje również cel jak wyżej, ale pośrednio, dzięki takiemu uprzedniemu oddziaływaniu na odbiorcę (zauroczeniu go), że ten sam mu ową władzę przyznaje.

<sup>10</sup> Patrz: *Ciel, une expo! Approche de l'exposition scientifique*, „Cahier Expo Media” 3, Centre G. Pompidou (Paris) 1987, s. 48–50

<sup>11</sup> Patrz: Davallon J., *Gestes de mise en exposition*, [w:] *Claquemurer...*, op. cit., Centre G. Pompidou (Paris) 1986, s. 249–253

<sup>12</sup> Lehrer U., „Tages Anzeiger”, Zürich 12.06.1992

<sup>13</sup> Świecimski J., *Ekspozycja muzealna jako utwór architektoniczno-plastyczny*, Kraków 1976, s. 111

<sup>14</sup> Althaus P., *Le musée ouvert, une expérience pilote* (1971), (w:) *Vagues...*, op. cit., t. I, s. 425

<sup>15</sup> Świecimski J., s. 114

<sup>16</sup> Thévoz M., *Esthétique et/ou anesthésie muséographique*, [w:] *Objets prétextes, objets manipulés*, Musée d'ethnographie Neuchâtel 1984, s. 179

<sup>17</sup> Postman N., *Pour un élargissement de la notion de musée* (1989), w: *Vagues*, t. II, s. 425

<sup>18</sup> *Objets prétextes, objets manipulés*, Musée d'ethnographie Neuchâtel 1984, s. 189

<sup>19</sup> Thévoz M., op. cit., s. 167. Etymologia słowa „exposer” jest „exposer” równoznaczne z „mettre hors de” – burzyć, zmieniać.

<sup>20</sup> Hainard J., *Pour une muséologie de la rupture*, [w:] *Nos monuments d'art et d'histoire*, „Musées-Muséologie”, nr 3: Berne 1986, s. 273–278

<sup>21</sup> Nurt muzeologiczny rozwijający się we Francji od początku lat 80., którego głównym postulatem jest uczestnictwo muzeum w życiu miejscowej społeczności, zainteresowanie jej problemami i odzwierciedlenie ich na interdyscyplinarnych wystawach.

<sup>22</sup> Patrz: Hainard J., *Objets en dérive pour „Le Salon de l'ethnographie”*, [w:] *Le Salon de l'ethnographie*, Musée d'ethnographie Neuchâtel 1989, s. 25

<sup>23</sup> Tamże, s. 29

<sup>24</sup> „[...] le conservateur d'aujourd'hui ne garde plus seulement, il regarde”. Claire J., *Paradoxe sur le conservateur*, Caen 1988, za: Hainard, *Objets en dérive pour „Le Salon de l'ethnographie”*, [w:] op. cit.

<sup>25</sup> *La différence*, Texpo 2, Musée d'ethnographie Neuchâtel 1995, s. 13

<sup>26</sup> *Vagues*, t. II, s. 26

<sup>27</sup> Cameron D., *Les parquets de marbre sont trop froids pour les petits pieds nus* (1992), [w:] *Vagues...*, op. cit., t. II, s. 54

<sup>28</sup> Patrz: Davallon J., *Gestes de mise en exposition*, [w:] op. cit., s. 247–248

<sup>29</sup> Adotevi S., *Le musée inversion de la vie* (1971), [w:] *Vagues...*, op. cit., t. I, s. 123

<sup>30</sup> Cameron D., *Le musée: un temple ou un forum* (1971), w: *Vagues*, t. I, s. 91

<sup>31</sup> Złota Księga, *Marx 2000*, 1995

<sup>32</sup> Rebetez A., „Feuille d'avis de Neuchâtel”, 3/4. 01. 1987

<sup>33</sup> Hugli P., „Voor”, nr 63: octobre 1989

<sup>34</sup> de Varine H., *Le musée peut tuer ou ... faire vivre* (1979), [w:] *Vagues...*, op. cit., t. II, s. 73

<sup>35</sup> de Varine H., *Le musée au service de l'homme et du développement* (1969), [w:] *Vagues...*, op. cit., t. I, s. 67