



Prof. Antoni Ziemba

Uniwersytet Warszawski, Instytut Historii Sztuki
University of Warsaw, Institute of the History of Art

Krakowskie Przedmieście 26/28
00-927 Warszawa / Warsaw, Poland
tel. 883387448
antoni.ziemba@gmail.com

Warszawa, 25 stycznia 2023 roku

RECENZJA PRACY DOKTORSKIEJ

PANI MARTY WRÓBLEWSKIEJ

pt.

GDAŃSKIE INSTYTUCJE KULTURY I ROLA ICH DZIAŁALNOŚCI WYSTAWIENNICZEJ W KONSTRUOWANIU TOŻSAMOŚCI GDAŃSKIEJ PO 1989 ROKU

Napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Małgorzaty Omilanowskiej-Kiljańczyk rozprawa doktorska pt. *Gdańskie instytucje kultury i rola ich działalności wystawienniczej w konstruowaniu tożsamości gdańskiej po 1989 roku* jest bardzo doniosłym i bardzo interesującym, a do tego pionierskim dokonaniem naukowym w zakresie muzeologii i nowoczesnej historii muzealnictwa.

Tworzenie miejscowej i kolektywnej tożsamości jest działaniem formacyjnym. Instytucje nim się zajmujące nigdy nie mówią o faktycznej, udokumentowanej źródłowo, kompletnej historii ani o rzeczywistej teraźniejszości. Zawsze posługują się procedurą umyślnego przekształcania, modelowania, formatowania przekazów dziejowych i danych o życiu współczesnym. Nie odtwarzają rzeczywistości (minionej czy teraźniejszej), nie mówią „prawdy”. One kreują wizję, konstrukt, tendencyjny obraz. Konstruowanie tożsamości miejsca kulturowego i wspólnoty kulturowej zakłada:

- 1) afirmatywne lub apologetyczne budowanie prestiżu, splendoru, chwały
- 2) instytucjonalizację prestiżu (tu wchodzi muzea i centra muzealne)
- 3) kategoryzację semantyczną i programizację – formalizację dotychczas płynnych poglądów i przekonań
- 4) mityzację, opracowanie mitologii miejsca i wspólnoty ludzkiej
- 5) fabularyzację przeszłości i teraźniejszości - zebranie, skompilowanie i sformatyzowanie opowieści o miejscu i ludziach
- 6) emblematyzację i heraldyzację: konstruowanie haseł, sloganów, symboli, godeł, obrazów i znaków rozpoznawczych tego prestiżu
- 7) konstruowanie wybranych tradycji i ich kontynuacji, wytwarzanie ciągłości

8) stosowanie mechanizmów odróżniania (wyznaczane wobec czegoś – nie tylko wobec odrzucanych tradycji, ale i współczesnych przeciwników ideowych (rzeczywistych lub mniemanych – wobec otoczenia, kraju i świata)

9) rozpoznanie narracji o danym miejscu funkcjonujących wewnątrz i na zewnątrz niego,

10) deprecjację i piętnowanie tradycji, narracji i postaw niechcianych lub, odwrotnie, tabuizację postaw i poglądów; stygmatyzację przeciwnika/-ów

11) kanonizację, tj. ustanowienie kanonu pożądanых tradycji, przekonań, postaw; wyznaczenie arbitra orzekającego o słuszności wyboru postaw wchodzących do kanonu (władza państwowa lub partyjna, instytucje samorządowe, społeczne ugrupowania, zrzeszenia, stowarzyszenia, komitety, kluby lub NGO-sy).

12) negocjacyjne wytwarzanie pojęć i przekonań społecznych, grupowego światopoglądu (np. poprzez dyskusje medialne, podejmowanie bądź odrzucanie inicjatyw oddolnych); między kanonizacją urzędową a negocjacją społeczną istnieje potencjalny konflikt.

I o tym mówi rozprawa pani Marty Wróblewskiej. Analizuje te społeczno-kulturowe procesy w zakresie muzeów i ośrodków wystawienniczych w Gdańsku po przełomie 1989 roku. Czyni to bardzo sprawnie i przekonująco. Śledząc historię poszczególnych muzeów i ośrodków wystawienniczo-edukacyjnych, Autorka pokazuje procesy nacjonalizacji tradycji i jej denacjonalizacji: jej niemieckość przed 1945, polonizację po 1946, zaś po 1989 roku – „regermanizację”, przeciwstawną uporczywemu polonocentryzmowi, oraz rozładowanie historycznego antagonizmu polskość–niemieckość Gdańska poprzez przeniesienie dyskursu z nacionalnego na lokalny, regionalny i makroregionalny. Następnie, w przypadku każdej instytucji ukazuje rozmaite działania w zakresie polityki tożsamościowej lub wskazuje na wciąż liczne braki w tym względzie, miejsca o niewykorzystanym potencjale. Tworzy obraz tego, jak spójna jest polityka historyczno-tożsamościowa realizowana w Gdańsku, które instytucje i na jaką skalę podejmują wyzwanie, postawione przez prezydenta Pawła Adamowicza, np. w jego książkach *Gdańsk jako wyzwanie* z 2008 i *Gdańsk jako wspólnota* z 2018 roku (a diagnoza problemu, dana przez Autorkę, nie jest najlepsza).

W tym zarysowanym przez Martę Wróblewską obrazie dwie rzeczy mnie zastanawiają. Po pierwsze, nie wszystkie wątki tożsamościowe z historii Gdańska są w nim równoważnie obecne, inne są pomijane lub wytłumiane (tabuizowane?), albo też po prostu szerzej nierozwijane. Wskazywany przez Autorkę wątek hanzeatyckości znajduje prezentację właściwie tylko w Muzeum Morskim. Miasto nie opowiada o wielkiej tradycji handlu zbożem (czemu nie ma muzeum spichrza?). Nie eksploatowany jest wątek współistnienia protestantyzmu i katolicyzmu (poruszała go tylko wystawa czasowa w MNG z 2017 roku, opracowana z inicjatywy i autorstwa uczonych uniwersyteckich, a nie badaczy muzealnych). Niemal całkowicie pomijana jest niezwykle bogata kultura Żydów w Gdańsku. Czy te w i e l k i e n i e o b e c - n o ś c i są znamienne dla tożsamości miasta i jego mieszkańców? Czy może są jedynie przypadkowe?

I druga kwestia. Profil muzeów w Gdańsku przedstawiany i analizowany przez Autorkę rodzi pytanie: czy (albo na ile) nowe programy i neomuzeologiczne strategie ekspozycyjne odcięły Gdańsk od Pomerelii (Pomorza Gdańskiego, Wschodniego, Nadwiślańskiego). Czy nie są to tylko muzea miasta a nie regionu, zwłaszcza już makroregionu? Czy „Wizja Adamowicza”

nie jest nazbyt lokalna? Czy „gdańskość” nie wyzbywa się „pomorskości” i „kaszubskości”? Dlatego sugerowałbym (luźno, bez nacisku), by dodać dwa krótkie podrozdziały: 1.3.4. „Gdańskość” wobec „pomorskości” / *Gdańsk a Pomerelia* oraz 1.3.5. *Gdańsk wobec Kaszub*.

Autorka przedstawia następujące instytucje: 1) Muzeum Gdańska (a w nim: Ratusz Głównego Miasta, Dwór Artusa, Dom Uphagena, Muzeum Bursztynu w Wielkim Młynie, Muzeum Poczty Polskiej, Muzeum Nauki Gdańskiej w wieży kościoła św. Katarzyny, Twierdza Wisłoujście, Wartownia Nr 1 Westerplatte, Kuźnia wodna w Oliwie i na końcu Oddział Główny – bez siedziby); 2) Europejskie Centrum Solidarności; 3) Muzeum II Wojny Światowej; 4) Narodowe Muzeum Morskie w Gdańsku (a w nim, poza gmachem głównym: Żuraw, Spichlerze na Ołowiance, statek „Soldek”; Ośrodek Kultury Morskiej); 5) Muzeum Archeologiczne w Gdańsku (gmach główny w Domu Przyrodników, Spichlerz „Błękitny Baranek”, Piwnica Romańska); 6) Muzeum Narodowe w Gdańsku (gmach poklasztorny, przestrzeń wystaw czasowych w Bramie Zielonej, NOMUS – Nowe Muzeum Sztuki na terenach postoczniowych, Pałac Opatów z ekspozycją polskiej sztuki współczesnej i Spichlerz Opacki z ekspozycją zbiorów etnograficznych, oba w Oliwie); 7) Gdańska Galeria Miejska – Dom Daniela Chodowieckiego i Güntera Grassa.

Spory to zakres i z pewnością wyczerpujący rdzeń muzealno-wystawienniczy Gdańska. Ale zastanawiam się, czy nie można by dodać – w krótkich omówieniach, a choćby i w formie wzmianek – innych jeszcze punktów na kulturowej mapie miasta, które moim zdaniem mają wkład w budowanie tożsamości gdańszczyzan.

Skoro przedmiotem analizy Doktorantki są gdańskie instytucje kultury prowadzące działalność wystawienniczą, to w tym zakresie nie mieści się, rzecz jasna, Teatr Szekspirowski (Fundacja Teatrum Gedanense). Niemniej, samo jego zaistnienie stało się *volens nolens* cegiełką (ba, sporą cegłą!) w budowaniu tożsamości Gdańska – tożsamości opartej na micie hanzeatyckości i historycznej wspólnoty cywilizacji miejskiej w rejonie wybrzeży Bałtyku i Morza Północnego (w tym z Londynem) oraz łączącej je sieci szlaków handlowo-kulturalnych. I może warto o tym wspomnieć gdzieś we wstępie.

W zakres tematu wchodzi jednak galerie i ośrodki sztuki współczesnej: CSW Łaźnia i Instytut Sztuki Wyspa, ta pierwsza nieuwzględniona przez Autorkę, druga tylko wspomniana, a przecież obie zasługujące na uwagę ze względu swoje programy: „Cities on the Edge”, realizowany w Łażni, oraz projekt reaktywacji terenów Stoczni, podjęty przez Anetę Szyłak i Grzegorza Klamana w Wyspie, zanim stała się ona siedziba NOMUS-a. Może warto byłoby też wspomnieć Nadbałtyckie Centrum Kultury, działające w Ratuszu Staromiejskim (dając krótką analizę tekstów z jego strony internetowej, która podkreśla ciągłość tradycji tego miejsca poprzez wskazanie rekonstrukcji z ok. 1910 roku) oraz w kościele św. Jana jako Centrum św. Jana. Specyfika tego ostatniego miejsca, użyczanego przez archidiecezję gdańską, łączy tradycję kulturalną patrycjatu Gdańska (okazałe fundacje w postaci elementów wyposażenia kościoła) z działaniami współczesnymi o silnym ładunku tożsamościowym (zob. tekst główny na stronie internetowej Centrum). Zresztą, należałoby się też zastanowić nad udziałem innych, tym razem niezsekularyzowanych kościołów w tworzeniu symboliki i tożsamości miasta. Tu narzucają się Bazylika Mariacka jako przestrzeń o pretensjach i aspiracjach do funkcji

muzealnej, a w każdym razie pomieszczenie dla wielu ważnych społecznie i kulturowo zabytków, a poza za tym jako budowla sama w sobie symboliczna w obrazie miasta. W jakiś sposób – przeciwny do tożsamości propagowanej przez Adamowicza – funkcję tożsamościowo-twórczą pełni kościół św. Brygidy z bursztynowym Ołtarzem Ojczyzny (który można by wspomnieć przy okazji omawiania Muzeum Bursztynu). Zastanawiam się też, czy nie dałoby się przeanalizować wystawienniczej działalności Biblioteki Gdańskiej, prowadzonej na całym dużą skalę co najmniej od 2012 roku.

*

Analiza i interpretacja Autorki, a także jej krytyczna ocena działalności muzeów i paramuzealnych ośrodków, wychodzi od założeń Nowej Muzeologii. Oparta jest na bardzo solidnym, poznanym głęboko i wnikliwie fundamencie metodologicznym z wielu sprzężonych ze sobą dziedzin: antropologiczno-socjologicznych i kulturoznawczych studiów nad kulturą wizualną (VCS – *Visual Culture Studies*), historii sztuki, muzealnictwa i muzeologii, prawa muzealnego. Pokazuje to bardzo dobry wstęp, osadzający pracę w metodologii teorii muzeologicznych, od skali uniwersalnej, globalnej do lokalnej, regionalnej.

Momentami metoda analizy tekstów (programowych) Marty Wróblewskiej bliska jest metodyce z zakresu lingwistyki stosowanej – KAD, czyli krytycznej analizie dyskursu, znamiennej dla lewicowych i centrolewicowych intelektualistów – krytyków współczesnego społeczeństwa i jego ustrojów, wychodzących od myśli Karola Marksa, Antonia Gramsciego, Louisa Althussera, Jürgena Habermasa, Michela Foucaulta i Pierre'a Bourdieu. Tyle że Autorka nie sięga po subwersję, zrywanie masek słownych, odsłanianie praktyk językowych utrwalających władzę, jej hegemonię i dominację nad społeczeństwem oraz nierówności społeczne i dyskryminację grup mniejszościowych. Tu analiza programów, tekstów, form wizualnych służy ukazaniu jawnego programu społeczno-politycznego i wizji miasta, rozwijanych przez rządzące Gdańskiem środowisko liberalne i centrolewicowe.

Sprawnie stosowana metodologia pozwala Autorce trafnie określać status funkcjonalny poszczególnych instytucji. I tak, na przykład Muzeum Gdańska (MG) – to muzeum „tożsamościowe”, „środowiskowe”, „społecznie integracyjne”, muzeum-archiwum dziedzictwa kulturowego, zwłaszcza niematerialnego, archiwum pamięci historycznej, centrum propagowania etosu obywatelskiego, miejsce pamięci „przerwanej” losami wojny. Pod względem sposobu prezentacji oba czołowe muzea wewnątrz – Ratusz i Dwór Artusa – to muzea hybrydowe, substancjalnie historyczne i jednocześnie rekonstrukcyjne, symulakryczne, a zarazem „unikalne produkty turystyki kulturowej”. Ale też stanowią miejsca zamknięte w swej historii, z czego wyjściem miałyby być poszerzenie ekspozycji o krytyczną historię rekonstrukcji Miast Głównego i Starego w okresie powojennym, w tym Dworu Artusa. Z kolei Muzeum Bursztynu to miejsce renowacji pamięci, tj. ożywienia zatraconej symboliki bursztynu (Gdańsk jako dawne centrum bursztynnictwa), a zarazem – muzeum współczesnej komercji (Gdańsk jako dzisiejsza „światowa stolica [wyrobu przedmiotów z] bursztynu) i muzeum nowoczesnego designu (jubilerstwa bursztynowego). Muzeum Poczty Polskiej w nowym scenariuszu wystawy stałej, nie przestając być muzeum wojenno-martyrologicznym, staje się też muzeum historycznego przedsiębiorstwa, muzeum etosu zawodowego (pocztowców). Muzeum Nauki Gdańskiej jest z jednej strony muzeum techniki z kategorii *science museum*, urządzonej wedle formuły

teatralizacyjnej („mroczne *theatrum* eksponatów poddanych swoistej sakralizacji poprzez wyabstrahowanie ich z oryginalnego użytkowego kontekstu i nadanie im cech tajemniczości i baśniowości”), z drugiej zaś ma być instrumentem propagowania osoby Jana Heweliusza jako tożsamościowej figury miasta Gdańska. Jego uzupełnieniem jest odrębne, samorządowe centrum Hevelianum na Górze Gradowej – o charakterze interaktywnego eksploratorium popularyzacji nauki. Twierdza Wisłoujście pełni funkcje „zmuzealizowanej figury pamięci”, muzeum militarne, plenerowego skansenu i parku rozrywki, wreszcie pola rekonstrukcji wydarzeń z historii wojskowości, a przez to propagując „żywą historię” (*living history*) i tym samym stając się po części muzeum performatywnym i inscenizacyjnym.

Europejskie Centrum Solidarności (ECS) zaś jawi się jako muzeum-monument (monument architektoniczny i kommemoracyjny pomnik), muzeum partycypacji w strukturze miasta (w rewitalizacji terenów stoczniowych), muzeum – „ikona” miasta (wedle modelu Muzeum Guggenheima w Bilbao, z potencjalnym „efektem Bilbao”). Ma być też deklaratywnie centrum dialogu i muzeum-agorą, ale nie jest platformą krytycznej dyskusji opartej na prezentowaniu i rozwiązywaniu konfliktów i antagonizmów, na kontrowersji, tak jak w koncepcji „muzeum krytycznego” w ujęciu Piotra Piotrowskiego; jest więc w istocie muzeum propagandy politycznej, nastawionym na utrwalanie jednego modelu aktywności społecznej – „obywatelskiego i wspólnotowego patriotyzmu” stronnictwa liberalno-centrolewicowego, odwrotnością narracji muzeów władzy prawicowej, takich jak Muzeum Powstania Warszawskiego, Muzeum Katyńskie, Muzeum Żołnierzy Wyklętych i Więźniów Politycznych PRL, Muzeum Polaków Ratujących Żydów podczas II Wojny Światowej im. Rodziny Ulmów w Markowej. W tej funkcji jest „muzeum rozszerzonym” (*extended museum*), kreującym wartości społeczne, a nie tyle archiwum i mauzoleum artefaktów. ECS to edukacyjno-dydaktyczne muzeum narracyjne i zarazem partycypacyjne (inkluzyjne wobec odbiorcy), interaktywne muzeum multimedialne, częściowo inscenizacyjne i rekonstrukcyjne, scenograficzno-teatralizacyjne.

Na tych przykładach poprzestaną. Już one pokazują obszerność i wnikliwość aparatury pojęciowej Autorki oraz jej doskonałe opanowanie warsztatu muzeologicznego, antropologicznego i socjologicznego.

*

Autorka w całej swej rozprawie wyraźnie i jednoznacznie opowiada się za koncepcją *New Museology* i jej ideałem „nowego muzeum” jako jedynej możliwej nowoczesnej platformy przekazu – *m u l t i m e d i a l n e g o , w i r t u a l n o - d i g i t a l n e g o i i n t e r a k t y w n e g o , m u l t i s e n s o r y c z n e g o , i n s c e n i z a c y j n o - p e r f o m a t y w n e g o i r e k o n s t r u k c y j n e g o*. Jest to formuła oparta na zasadach metodologicznego konstruktywizmu (w sensie konstruowania wizji historii), kreacji „faktów” i konceptyzmu w ich podaniu widzowi. Multimedialna multisensoryczność i interaktywność jest dla Autorki miarą i kryterium nowoczesności i postępowości. W afirmatywnym tonie pisze ona na przykład tak: *Jednym z najciekawszych elementów wystawy w „Błękitnym Lwie” [spichlerzu-oddziale Muzeum Archeologicznego] jest próba rekonstrukcji wyglądu i warunków życia średniowiecznych gdańszczan w formie uliczki hanzeatyckiej [il.23]. Publiczność może w ten sposób doświadczyć symulacji podróży w czasie, zanurzając się w atmosferze odtworzonych ulicznych kramów, warsztatów i wnętrz mieszkalnych ukazanych*

wraz z ich właścicielami i wyposażeniem. Ekspozycja wzbogacona jest o elementy charakterystyczne dla krajobrazu dźwiękowego średniowiecznej uliczki (hałasy rozmów, odgłosy czynności, dźwięk bijących dzwonów, gołębi czy kotów ulicznych), jak i akcenty olfaktoryczne (przede wszystkim zapachy przypraw dobiegające z kramów). Teatralizację tej części ekspozycji pogłębia operowanie półmrokiem i światłem punktowym, a także zastosowanie naturalistycznych w wyglądzie manekinów odzianych w rzetelnie zrekonstruowane stroje z epoki. Głównym celem jest dostarczenie atrakcyjnego przestrzennego kontekstu pobudzającego ciekawość widzów, będącego efektem wszechstronnej współpracy archeologów, antropologów, archeozoologów, archeobotaników, chemików, kostiumologów, artystów rzeźbiarzy, którą niczym soczewka skupiła zrekonstruowana uliczka hanzeatycka. Albo inny fragment, dotyczący gmachu głównego Muzeum Narodowego, dawnego klasztoru franciszkańskiego: [...] zaadaptowane na muzea budowle sakralne zwyczajowo kojarzone są z pewnym decorum, co ewokuje odpowiednie wobec nich zachowania⁴⁶. Niewątpliwie to podejście zaważyło na losach oddziału MNG przy ul. Toruńskiej, który przez wiele lat traktowany był niemal jak świątynia, co z jednej strony zapewniało poczucie nieprzerwanej ciągłości tożsamości tego miejsca, z drugiej zaś generowało silny opór przed aktualizacyjnymi transformacjami. Michał Niezabitowski określa tego typu instytucje mianem „defensywnych” i „klasycznych” ze względu na ich koncentrację na samej prezentacji eksponatów i postrzeganie wszelkich zmian w kategoriach zagrożenia. Sami zaś muzealnicy stawiani są na pozycji „strażników tradycyjnej roli autorytatywnych prawodawców”. Tego typu sytuacja pozostawia muzeum w konflikcie pomiędzy byciem elitarnym miejscem kontemplacji sztuki, a demokratycznym narzędziem edukacji artystycznej i kulturowej zgodnym z rozumieniem nowej muzeologii.

Raz tylko Autorka przytacza głos roztropnej ostrożności, wypowiediany przez Andree Witcomb (*Re-Imagining the Museum. Beyond the Mausoleum*, 2003): *Mówiąc jednak o interaktywności należy zwrócić uwagę na szereg istotnych kwestii, [...] nowe technologie co prawda demokratyzują, ożywiają i otwierają przestrzeń ekspozycji na ingerencję widza. Jeśli jednak ta interakcja polegać ma jedynie na naciśnięciu guzika lub dotknięciu ekranu, bez aktu współtworzenia czy negocjowania treści po stronie odbiorcy, nie zaburza ona faktycznie jednokierunkowego przepływu komunikacji od kuratora do widza. W tym sensie multimedia bardziej zbliżają się w przypadku wystawy stałej w ECS do funkcji narzędzi zarządzających informacją i komunikacją.* I tylko raz pojawia się zdanie zdradzające ambiwalencję w stosunku do multimedialności (a propos Muzeum II Wojny Światowej): *Sprecyzowano rodzaj eksponatów i materiałów ekspozycyjnych, zwracając uwagę na to, aby nie zostały zdominowane rozwiązaniami multimedialnymi, choć doceniano rolę rozwiązań interaktywnych.*

Dlatego warto w tym miejscu – nieco polemicznie – rozwinąć refleksję metodologiczną (już kiedyś przeze mnie przedstawianą na łamach „Muzealnictwa”). Nie oznacza ona, że jestem przeciwnikiem Nowej Muzeologii, lecz że się zastanawiam nad jej metodologią i metodyką.

Hegemonia przekazu multimedialnego, wirtualno-digitalnego i interaktywnego, który Autorka uznaje za nowoczesny i obowiązujący, nie jest wcale jedynym nurtem obecnego muzealnictwa. To my, Polacy, z entuzjazmem i z niejakim, bo trzydziestoletnim, poślizgiem rzuciliśmy się w odmęty multimedialności i interaktywności. Przypomnę tylko nasze nowe muzea multimedialne i inscenizacyjne: Muzeum Powstania Warszawskiego, Warszawa; Muzeum Fryderyka Chopina, Warszawa (analogowo-multimedialne); Centrum Kopernik, Warszawa; Mu-

zeum Historii Żydów Polskich Polin, Warszawa; Muzeum Warszawskiej Pragi, oddz. Muzeum Warszawy (analogowo-multimedialne); Muzeum Historii Polski (w projekcie), Warszawa; Europejskie Centrum Solidarności, Gdańsk; Centrum Przełomy, Szczecin; Podziemia Rynku, Muzeum Historyczne Miasta Krakowa; Fabryka Oskara Schindlera, Muzeum Historyczne Miasta Krakowa; Brama Poznania ICHOT (Interaktywne Centrum Historii Ostrowa Tumskiego), Poznań; Centrum Nowoczesności Młyn Wiedzy, Toruń; Muzeum Górnictwa w Zabytkowej Kopalni Srebra, Tarnowskie Góry; Multimedialne Muzeum na Klifie, Trzęsacz; Interaktywne Muzeum Państwa Krzyżackiego w Działdowie; Muzeum interaktywne KOTŁOWNIA, Muzeum Włókiennictwa, Łódź; Muzeum Multimedialne w Opolu Lubelskim; Centrum Dziedzictwa Szkła, Krosno; Muzeum Przyrodniczo Leśne – Białowiecki Park Narodowy, Białowieża (a i to nie wszystko jeszcze). Dominują one wyraźnie nad nowymi bądź projektowanymi muzeami „analogowymi”, którymi są: Muzeum II Wojny Światowej (analogowe z elementami interaktywnymi), Gdańsk; Muzeum Śląskie w Katowicach; Muzeum Nowoczesne Wrocław; MOCAK Kraków; Muzeum w Domu Erazma Ciołka, Oddział Muzeum Narodowego w Krakowie; Muzeum im. Czapskich, Centrum Numizmatyki, Kraków; planowane Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa; nowe galerie Muzeum Narodowego w Warszawie: sztuki średniowiecznej, Faras, sztuki nowożytnej, sztuki starożytnej; Muzeum Warszawy.

Niechęć do multimedialności nie jest na Zachodzie wcale objawem zastarzałego konserwatyzmu, jakąś pozostałością minionej epoki, trwaniem na przegranych pozycjach, geriatrycznym oporem muzealników i kuratorów – zmurszałych starców. Przywołajmy co wybitniejsze przykłady nowych, supernowoczesnych, lecz „analogowych” muzeów na świecie: Le Grand Louvre, Paryż; Louvre-Lens; Louvre-Abu Dhabi, Dubaj; Musée Quai Branly, Paryż; Staatliche Museen, Berlin: Bode-Museum, Altes Museum (kolekcja antyczna), Neues Museum (Ägyptisches Museum); Jüdisches Museum, Berlin (analogowe z użyciem multimedialnej oprawy); New Museum, Nowy York. I nie jest wcale prawdą, że multimedialność konieczna jest w muzeach (czystego) przekazu (treściowego) – historycznych, narracyjnych, więc rzekomo skazanych na wirtualność – a muzea zbiorów artystycznych mają luksus jej niestosowania, bo pokazują atrakcyjne dzieła sztuki.

Digitalna wirtualność przeciwi się istotnościowo samej prezentacji zabytków historycznych, materialnej historii doznawanej poprzez realne przedmioty. Te, jeśli są w multimedialnej ekspozycji, to na ogół giną w natłoku i pod naporem wielozmysłowych i przemożnych perswazyjnie doznań wirtualnych. Wykonstruowana rzeczywistość wirtualna przesłania tę historyczną, materialną, przedmiotową. Staje się ona przeto jakby czymś niebyłym, nierealnym – materialne świadectwa historii ustępują wrażeniom wykreowanym. Multimedialność ewokuje symulakryzm. Następuje zatarcie granic między obiektem a jego *simulacrum* – reprodukcją, imitacją, rekonstrukcją, wizualnym zastępnikiem (by przywołać słynne pojęcie Jeana Baudrillarda z jego książki *Symulakry i symulacja (Simulacres et simulation)* 1981). Symulakry to obrazy pozbawione znaczenia, istniejące same dla siebie. Muzea multimedialne stanowią ekspozycję symulaków. A rzeczywiste historyczne obiekty umieszczone w oprawie multimedialnej same stają się obrazami-symulakrami, takimi samymi jak wszystkie efekty aranżacyjne, inscenizacyjne, scenograficzne. Czy tak mają funkcjonować elementy ekspozycji, w tym przedmioty historyczne, w muzeum historycznym?

Wraz z symulakryzacją przekazu następuje też dekontekstualizacja narracji o historii. Symulakryzacja ekspozycji oznacza niewiarę w perswazyjną siłę historycznego obiektu. Odbiera mu historyczny sens, jego realny historyczny kontekst (konteksty). Czyni go obiektem mitycznym, legendarnym, anegdotycznym, epizodycznym w historii, wyrwanym z dziejów. Kontekst nadany mu zostaje sztucznie, arbitralnie i wtórnie, dodatkowo, z zewnątrz, przez aparaturę multimedialną. Czy na przykład przerost trików multimedialnych i interaktywnych w Muzeum Polin nie czyni aby autentycznych zabytków przedmiotami tylko dopowiadającymi, drugorzędnymi, a przede wszystkim przedmiotami *jakby nierzeczywistymi*, odeszłymi w mglistą, nierealną zaprzeszość, a przez to zepchniętymi *w niebyt*? Oto kuratorzy muzeum dokonali wtórnej, ponownej eksterminacji żydowskiej kultury materialnej — cóż, Adolf Hitler tylko się cieszy z za grobu!

Multimedialność powoduje absolutną tekstualizację narracji: historia jawi się tylko jako tekst. Nawet narracje obrazowe w ekspozycji sugerują opowieść tekstową. Następuje deprecjacja historycznego przedmiotu, zagłuszaniego przez tekst. Narracja obrazem i tekstem odpowiada narratologicznej koncepcji historii: dokonuje fabularyzacji historii, historia traktowana jest jako fabuła, ciągła i kontynuacyjna. A kreowanie historii jako płynnego, rozwojowego, liniowego, rozwijającego się ciągu zdarzeń i procesów w istocie jest działaniem mitotwórczym. Gdyż historia nie jest pełna ani płynna, jest zachowana w strzępach, szczątkach, wtórnych relacjach. Pokazywana w takich muzeach historia udaje ciągłą narrację, podczas gdy w istocie pokazywana jest ona jako nieciągły zestaw sekwencji, epizodów, wydarzeń i postaci. To kontradycja między strukturalistyczną narratologią Claude'a Levy-Straussa a historią jako chaosem „strzępów” Waltera Benjamina; w muzeach multimedialnych dominuje Levy-Straussowska analiza i rekonstrukcja mitu (szczytowymi tego przykładami polskimi są Muzeum Polin oraz Muzeum Powstania Warszawskiego). Powstaje wrażenie, że narracyjna i mitowytwórcza ekspozycja należy do gatunku *historical fiction*.

Multimedialność i digitalność zabijają „auratyczność”. Zabijają ostatecznie *aure* – w ujęciu Waltera Benjamina efekt „autentyczności” i „oryginalności” historycznego przedmiotu, który zostaje zatracony w erze nowoczesnej technologii i w „cywilizacji reprodukcji”. Multimedialność i multisensoryczność mediów w ekspozycji są symptomami tej utraty wartości świadczenia o historii.

O multimedialnych, interaktywnych, multisensorycznych i zwirtualizowanych ekspozycjach od dawna mówi się źle. Oto krótki a dobitny głos Glenna Lowry'ego, niegdysiejszego dyrektora nowojorskiego Muzeum Sztuki Nowoczesnej (MoMA), z 1997 roku: „głośny, kakofoniczny spektakl rozrywkowy, z którego wszyscy mają niezły ubaw”. Podobnie – krytyczka architektury Victoria Newhouse (*W stronę nowego muzeum*): „Rozrywka może stanowić pożądaną alternatywę dla muzeum-mauzoleum, lecz przy niewłaściwym podejściu szybko może się przeobrazić w ordynarny komercjalizm, który degraduje sztukę”. Znamienne, że polskie głosy są zupełnie inne, apologetyczne wobec idei multimedialności. Ich wyrazicielem może być Michał Niezabitowski, dyrektor Muzeum Historycznego Miasta Krakowa i jego oddziałów: Podziemi Rynku oraz Fabryki Oskara Schindlera w Krakowie, który o tych swoich nowych muzeach powiada tak: „Tworząc wystawę konsekwentnie postanowiliśmy podporządkować ją jednemu słowu – narracja. Artefakt stał się na niej aktorem, który wraz z scenogra-

fią, multimedialną oprawą i choreografią dźwięku i ruchu, tworzą wielkie widowisko dramatyczne”.

Muzealnicy, muzeologowie i kuratorzy zwracają uwagę na jeszcze jeden aspekt: nowoczesność technologii multimedialnych jest krótkotrwała, to one najszybciej się starzeją, szybka dezaktualizują, stają się anachroniczne. Helen Featherstone (*Content and Visitor Research*, 2015) mówi: „Muzeum nie może opierać swojej atrakcyjności na ekranach dotykowych w czasach, gdy większość zwiedzających ma własne w swoich kieszeniach. Powinno ono przyciągać do siebie widzów czymś materialnym i unikatowym, czego nie znajdą oni nigdzie indziej, a wykorzystanie nowych technologii może oczywiście wzbogacić i urozmaicić przekaz, jednak nie powinno stanowić celu samego w sobie”.

W nowych tendencjach światowego muzealnictwa i wystawiennictwa multimedia popadają więc w niełaskę. Dobitym tego świadectwem jest odnowione Rijksmuseum w Amsterdamie, formowane jako muzeum ostentacyjnie antymultimedialne. Tendencja ta pojawia się też w opracowaniu wystaw czasowych. Pozbawione aparatu multimedialnego były ostatnio np. wystawy *Leonardo da Vinci* (2011/2012) i *Rembrandt: The Late Work* 2014/2015 w National Gallery w Londynie (przy ich okazji promowano tylko zwykłe, analogowe filmy na National Gallery Channel, w YouTube lub w powszechnym obiegu telewizyjnym). Towarzyszy temu też czasem odchodzenie od oferowania audio-booków na rzecz zwykłego tekstu towarzyszącego eksponatom na ścianach czy w przewodniku i katalogu.

Warto więc przy omawianiu i ocenianiu stanu gdańskich muzeów i ich roli w narratologicznym konstruowaniu historii i obecnej tożsamości wspólnotowej Gdańska i gdańszczyzny mieć z tyłu głowy te zastrzeżenia i refleksje, by nie popaść w tendencyjność i jednorodność myślenia o muzealnym wystawiennictwie.

*

Autorka stara się „wyprać” swój tekst z polityczności, dążąc „obiektywnego” wyводу. Ale to jest w takim temacie właściwie niemożliwe, a pominięcie bądź zmarginalizowanie tła sporów partyjnych czyni analizę ekspozycji muzealnych dziwnie wyabstrahowaną, jak w przypadkach ECS i MIIWŚ. Na początku rozprawy znajdujemy wprawdzie bardzo zręczne, sumaryczne zarysowanie tła społeczno-politycznego – tylko że potem, w szczegółowych rozdziałach analitycznych, nie wystarcza ono do zrozumienia losów i programów poszczególnych muzeów i instytucji. W podrozdziale 1.31. albo 1.3.2 powinien się znaleźć zarys powiązania polityki kulturalnej ze zmianami rządzących formacji polityczno-partyjnych w Polsce i Gdańsku. A w poszczególnych rozdziałach o kolejnych muzeach trzeba kontrowersje polityczne i partyjne nakreślić śmiało i wyraźnie.

W całym omówieniu ECS brakuje relacji z obszernej politycznej dyskusji i krytyki sprzed, w trakcie i po jego powstaniu. Autorka niepotrzebnie unika polityki lub stara się ją zminimalizować, a przecież kontekst polityczny jest tu wszak kluczowy. Trochę podobnie jest w przypadku Muzeum II Wojny Światowej.

Początki działalności ECS spotykały się jednak z dużą dozą sceptycyzmu społecznego [i dalej]. — To zbyt zdawkowe sformułowanie. Brakuje tu dotkliwie przedstawienia dyskusji i sporów,

tła sytuacji politycznej i polityczno-partyjnej, kontestacji historycznej roli Wałęsy – także w późniejszym czasie, już za dyrektoriatu Basila Kerskiego.

Z kolei w zdaniu: *W grudniu 2007 r. ówczesny premier Donald Tusk ogłosił intencję utworzenia MIIWŚ, którą tak skomentował Peter Oliver Loew: „Po dwóch latach polityki historycznej Prawa i Sprawiedliwości opartej na hasłach tradycji narodowej pragnął [Tusk] wystąpić z własną inicjatywą, nacechowaną otwartością i europejskim duchem, stanowiącą alternatywę dla Centrum Przeciwko Wypędzeniom, forsowanego przez niemieckich wypędzonych”*— obserwujemy znamienne dla Autorki, asekuracyjną ucieczkę od faktów politycznych: ubiera ona opis prostej sytuacji polityczno-partyjnej w cytaty z innego autora, tam gdzie można napisać wprost, jak było. Cytat jest tu zupełnie niepotrzebny, bo przytaczany tekst nie zawiera interpretacji, a tylko opis wydarzeń. Weźmy też inny fragment: *Należy podkreślić, że MIIWŚ od samego początku powstawało w atmosferze transparentności – wszystkie ważniejsze dokumenty, programy funkcjonalno-merytoryczne, roczne sprawozdania, itp. były regularnie publikowane i udostępniane na stronie internetowej instytucji⁹. W pierwszych latach funkcjonowania muzeum w budowie koncentrowało swoją działalność merytoryczną głównie na pozyskiwaniu muzealiów i budowaniu zbiorów, ewidencjonowaniu i konserwacji eksponatów i materiałów archiwalnych, realizacji projektów edukacyjnych (częstokroć organizowanych na terenie Westerplatte), aktywności naukowej i publicystycznej, tworzeniu biblioteki muzealnej, a także nawiązywaniu współpracy z innymi instytucjami w Polsce i zagranicą.* — Napisane to zostało w poetyce idyllicznej, pomijającej żarliwe spory polityczne wokół powstającego muzeum. W dalszym tekście o MIIWŚ kwestia antagonizmu politycznego pojawia się nieraz, ale jakaś taka mdła, grzeczna, uładzona: [...] *dzięki świadomemu podejściu do programowania instytucji, Machcewicz i Majewski już na poziomie koncepcji funkcjonalnej starali się także identyfikować ewentualne punkty zapalne w narracji wystawy, dostarczając odpowiedniej bazy argumentacyjnej wspierającej ich wizję.* — No właśnie – myślimy – więc jednak wokół muzeum była atmosfera konfliktu, tylko o co właściwie chodziło? Należałoby te punkty zapalne nazwać, a argumenty kuratorów pokrótce opisać.

Konflikt polityczny wokół MIIWŚ został, owszem, opisany na s. 109–110, bardzo jednak zdawkowo, właściwie tylko na poziomie urzędowym – zmian w statucie i dokumencie misji muzeum oraz zmian w ekspozycji, bez podania ich nowego wydźwięku programowego. Nie padają tam nazwy partii – PiS i jej akolitów; nie dowiadujemy się, co właściwie władzy tak doskwierało w dawnym programie i dlaczego ekspozycja się jej nie podobała. Cytowany tekst nowej *Misji* domaga się komentarza. Analiza konfliktu nie podaje jego realnych przyczyn i pozostaje „wyprana” z istoty antagonizmu.

[...] *Postać [Güntera] Grassa odgrywa znaczącą rolę w przybierającym na sile dyskursie regionalnym [...], scalając „niemieckie, polskie, kaszubskie i żydowskie narracje dotyczące wspólnej i zarazem dzielącej przeszłości Gdańska i regionu”* — czytamy w rozdziale o Gdańskiej Galerii Miejskiej. Wszystko pięknie, ale czemu Autorka pomija zupełnie głos prawicowej strony gdańskiej sceny politycznej, niechętny Grassowi, podnoszący argument jego młodzieńczego „zaczadzenia ideologią” (nazistowską) i przeciwny budowania tożsamości na jego literaturze? Czy to wynik tendencyjnej postawy Autorki – liberalno-centrolewicowej (jaką osobiście bardzo bym skądinąd wspierał), czy też znów – ucieczka od polityczności?

*

Uwagi do części poświęconych poszczególnym instytucjom

Wszystkie poniższe uwagi nie są krytyką tej dysertacji, lecz próbą zastanowienia się nad poruszonymi w niej kwestiami, co może ewentualnie przydać się Autorce przy opracowywaniu ostatecznej wersji tekstu na potrzeby publikacji. Słowem, to nie są głosy negatywnej oceny, lecz sugestie i pytania do rozważenia. Co tylko ujawnia walor pracy, skłaniającej do dalszych przemyśleń.

Muzeum Gdańska

Jak pisze Autorka, *pierwotne cele muzeum (wtedy Muzeum Historii Miasta Gdańska, MHMG) sformułowano następująco: „Zadaniem Muzeum Historii Miasta jest gromadzenie, opracowywanie i udostępnianie społeczeństwu zbiorów z zakresu historii miasta Gdańska z uwzględnieniem stosunków ekonomiczno-społecznych, zagadnień społeczno-ustrojowych, stosunków politycznych i kultury i sztuki”*. Warto rozwinąć te enigmatyczne założenia programowe i krótko pokazać, co one znaczyły w praktyce, jaka była polityka kreowania tożsamości historycznej prowadzona przez MHMG 1971-1989 (wymazywanie tradycji niemieckiej; nacisk na tradycję ekonomiczną w „epoce sukcesów” Edwarda Gierka; akcentowanie kwestii ustrojowych: przynależności do Rzeczypospolitej i formalnej polskości Gdańska przesłaniającej jego kulturową niemieckość).

Omawiając wielooddziałową strukturę Muzeum Gdańska, Autorka przekonująco kreśli mapę symbolicznej geografii tożsamościowej, którą wyznaczają archetypiczne punkty tkanki miejskiej – budowle-symbole lub miejsca-symbole: dom mieszczkański (Dom Uphagena), ratusz, karyliony, Dwór Artusa, żuraw portowy, magazyn bursztynu, poczta (polska), stocznia.

Ratusz Głównego Miasta jako najbardziej reprezentacyjny oddział Muzeum Gdańska, stanowi historyczną „miniaturę modelu uniwersum” – pisze Marta Wróblewska. Tu rodzi się pytanie, czy to muzeum ratusza, czy sam ratusz stanowi tę „miniaturę” – znak tożsamościowy na intelektualnej mapie miasta? Skądinąd wiadomo, że historyczne wnętrze budynku z określonym programem dekoracji miało być modelem całego uniwersum, ze wskazaniem na centralną w nim pozycję Gdańska. Warto skrótowo podać, jak objaśniano ów (gedanocentryczny) program w ramach „polonizacji” tego miejsca? Tu pomocą mogłyby być ze dwa, trzy cytaty z prac Eugeniusza Iwanoyki.

Dwór Artusa, którego źródłem był mit arturiański utożsamiany z ideą wspólnoty i rodzajem wyjątkowego egalitaryzmu, jest także instytucją o ogromnym potencjale społecznym. Tu trzeba uważać. Czy Dwór Artusa miał być miejscem wspólnotowej równości, egalitaryzmu stanowego, klasowego i zawodowego, czy raczej wyrażał elitaryzm patrycjuszy? Poza tym był miejscem kreowania wspólnoty ideowej i wspólnoty interesów, ale zarazem sceną, na której rozgrywały się ostre konflikty i konkurencja ław, prowadzące do wyjścia Ławy św. Jerzego z Dworu w 1481 roku i wzniesienia odrębnej siedziby. Antyegalitarny charakter miejsca podkreślał zakaz wstępu dla rzemieślników, kramarzy, handlarzy i osób trudniących się pracą najemną. W początkach i w długiej historii Dworu nie było mowy o integracji obywatelskiej, lecz o reprezentacji statusu wywyższonych (patrycjuszy i bogaczy) oraz demonstracji partykularyzmów.

Tu jeszcze słowo o wyjściowym nieporozumieniu. W istocie, gdy powstał Dwór Artusa, świadomość mitu arturiańskiego z cyklu poematów rycerskich była mglista i ewokowała tylko bardzo ogólną aurę para-rycerskich aspiracji gdańskiego patrycjatu i zamożnego mieszczaństwa. Ani idea Okrągłego Stołu, ani wątki rycerskich czynów nie przyświecały programowi gmachu. Dwory Artusa należały do kategorii bankietowo-balowych budynków publicznych (*Ballhäuser, Ballsäle*), a wcale nie miejsc ostentacji etosu rycerskości rodem z legend arturiańskich. Wspólnotowość tkwiła raczej w funkcji budowli w s p ó ł d z i e l o n e j przez ławy, cechy i korporacje w celach biesiadnych i rozrywkowych.

Jednym słowem, historycznie rzecz biorąc, słaby to materiał na nowoczesny potencjał tożsamościowy.

Muzeum Bursztynu

Autorka słusznie konstatuje fakt: *Początkowo funkcjonujący jako ciekawostka w kolekcjach przyrodniczych dawnych gdańszczan, bursztyn z czasem urósł do rangi jednego z najważniejszych semioforów współczesnego Gdańska*. Warto by w tym kontekście przypomnieć kolekcję bursztynów prof. Franza Menge, od 1880 roku przechowywaną w Westpreußisches Provinzial Museum (zob. Hugo Conwentz, *Das Westpreussische Provinzial-Museum 1880-1905 : nebst bildlichen Darstellungen aus Westpreussens : Natur und vorgeschichtlicher Kunst*, Danzig 1905), i zastanowić się, czy obecne muzeum powołuje się na tę tradycję, czy ją jakoś odtwarza, czy przywołuje jako tradycję program tamtego niemieckiego muzeum: „zabezpieczenie i opracowanie zabytków, starej zabudowy, archeologii, zabytków przyrodniczych, ukształtowania terenu, fauny i flory, jako narzędzia rozpoznania i utrwalania dziedzictwa regionu i poszerzaniu kultury”. Czy też Muzeum Bursztynu jest tylko platformą popularyzacji współczesnego, komercyjnego bursztynnictwa?

O jego [bursztynu] dużej wadze jako symbolu miasta najlepiej świadczy wprowadzony w 2006 r. program „Gdańsk Światową Stolicą Bursztynu”. Jako złożony symbol tożsamości Gdańska bursztyn pojawia się we wszystkich miejskich dokumentach strategicznych, a jego znaczenie odnosi się do tradycji handlu, Hanzy, złotego wieku związanego z rozkwitem gospodarczym miasta, ale także do lokalizacji geograficznej, odrębności przyrodniczej, a w końcu bogatej tradycji rzemieślniczej kontynuowanej przez współczesnych bursztynników. [...] Przy okazji otwarcia Muzeum Bursztynu 28 czerwca 2006 r., ówczesny prezydent Paweł Adamowicz przekonywał: „Dla nas bursztyn jest oczywistym symbolem miasta. Chcemy, aby dla innych to skojarzenie było równie naturalne. Utworzenie Muzeum Bursztynu jest sposobem w realizacji tego celu”. — Ciekaw jestem, czy wśród inicjatorów i propagatorów programu „Gdańsk - Światowa Stolica Bursztynu” istniała i czy obecnie istnieje we władzach miasta świadomość, że bursztynnictwo w zorganizowanej formie handlowo-rzemieślniczo-cechowej jest wynalazkiem krzyżackim i związane było początkowo głównie z Królewcem, Brugią i Lubeką, a nie Gdańskiem. Głównym obszarem pozyskiwania surowca był Półwysep Sambijski, rejon Zatoki Gdańskiej miał dopiero drugą pozycję w geografii bursztynniczej. W 1394 r. Krzyżacy całkowicie zakazali zbioru i posiadania bursztynu przez ludność na własne potrzeby i zmonopolizowali jego pozyskiwanie, tworząc sieć skupu surowca. Jednym z większych ośrodków skupu został Gdańsk, po zajęciu go przez Zakon. Krzyżacy wprowadzili prawie całkowity zakaz wytwarzania na terenie ich państwa przedmiotów z bursztynu, a prawie cały surowiec groma-

dzili w Królewcu i tam sprzedawali rzemieślnikom Europy Zachodniej, zwłaszcza z Brugii oraz Lubeki, które to ośrodki wyspecjalizowały się dzięki temu w bursztyniarstwie i utworzyły pierwsze w Europie cechy bursztynników – odpowiednio w roku 1302 i 1317. Wyjątkiem była niewielka miejscowa produkcja przedmiotów bursztynowych dla władz krzyżackich. Cały import bursztynu z ziem zakonnych na Zachód odbywał się przez Królewiec, a zyski czerpała administracja zakonna. Cech w Gdańsku powstał dopiero w 1477 roku. Bursztynnictwo rozwinęło się także w Elblągu, gdzie cech powstał w 1539 roku. Poza Gdańskiem istotnymi ośrodkami bursztynnictwa, w których powstały cechy bursztynników były: Słupsk (cech powstał tu przed 1477 rokiem, Koszalin (1550) i Kołobrzeg (przed 1583). W wyniku utraty monopolu, a później także przekształcenia państwa zakonnego w Prusy Książęce, tamtejsze władze zgodziły się na rozwój bursztynnictwa i założenie cechu w 1641 r. w Królewcu, który pozostał głównym obok Gdańska centrum produkcji dzieł bursztynowych. Czy nie jest aby tak, że gdańskość bursztynu i bursztynnictwa jest mitologizacyjną, fikcyjną kreacją na potrzeby promocji miasta?

Do 2021 r. Muzeum Bursztynu mieściło się w Wieży Więziennej i nie nawiązywało do pamięci samego miejsca, mimo iż sami organizatorzy upatrywali w tej budowli rodzaju „potężnego sejfu” do przechowywania skarbów bursztynniczych. 24 lipca 2021 r. otwarto jego nową siedzibę w odrestaurowanym i zaadaptowanym z funkcji handlowych na funkcje muzealne Wielkim Młynie, kontynuując i rozwijając w ten sposób wizję Gdańska jako światowej stolicy bursztynu promowaną przez wiele lat przez byłego prezydenta Pawła Adamowicza. — ta zmiana symboliki miejsca nie jest najbardziej fortunna – w Wielkim Młynie powinno istnieć raczej muzeum handlu zbożem, gdyby miasto myślało w kategoriach kompleksowej polityki historycznej.

W 2008 r. otwarto na Grodzisku gdańskim Centrum Hewelianum – miejską jednostkę organizacyjną o charakterze głównie dydaktycznym bliską idei interaktywnego eksploratorium [...] Samo Stare Miasto stanowi swoistą konstelację miejsc pamięci związanych z osobą Jana Heweliusza – na czele z kościołem św. Katarzyny, gdzie znajduje się jego grób, dwoma pomnikami astronoma i Placem Heweliusza, którego nazwa upamiętnia historyczną lokalizację należących do niego kamienic i obserwatorium — po pierwsze: Hevelianum przez „v”; po drugie – można tu dodać jeszcze Fontannę Heweliusza (2014), program wydarzeń „410. urodziny Jana Heweliusza”, profil „Jan Heweliusz” na Facebooku oraz nagrodę naukową Miasta Gdańska im. Jana Heweliusza.

Trzecim wątkiem ekspozycyjnym prezentowanym w Muzeum Nauki Gdańskiej są carillon, które wpisują się poniekąd w profil technologiczny tej instytucji. ... carillon jako gdańskie „spécialité de la maison”, systematycznie i coraz mocniej wrastają „w przestrzeń dźwiękową Starego Miasta i w życie jego mieszkańców” — tu można jeszcze podkreślić rolę Gdańskiego Festiwalu Carillonowego oraz Tournée (Tour) de Carillon. Karyliony wychodzą poza sferę działania samego historycznego muzeum techniczno-naukowego, tworzą własną grupę znaków tożsamościowo-kulturowych, eksponując hanzeatyckość i związki z Niderlandami i ich kulturą mieszczańską i obywatelską. Trzeba zaznaczyć, że to są instrumenty czynne, do gry na nich, a nie automaty, jak rzekome karyliony, a w istocie tylko kuranty w Częstochowie i Licheniu. Z drugiej strony carillon na wieży ratusza gra w trybie automatycznym Rotę Feliksa Nowowiejskiego („Nie rzucim ziemi skąd nas ród...”), a więc pieśń silnie zaangażowaną poli-

tycznie, o historycznej wymowie antyniemieckiej, co dzieli, a nie łączy, jest nie inkluzyjne, lecz ekсклюzyjne, antywspólnotowe.

Oddział Główny Muzeum Gdańska — realnie nie istnieje, brakuje więc stałej ekspozycji historii Gdańska, i być może to powoduje rażącą nieobecność w wizji tożsamości miasta wątku gdańskiej kultury żydowskiej, jak też „rozliczenia” z okresu nazistowskiego i czasu pogromów.

Muzeum II Wojny Światowej

Nie bardzo rozumiem, czy Autorka zarzuca ekspozycji MIIWŚ teatralizację przekazu, „dismeylandyzację, symulację, sztuczność” oraz „sztampowość”, czy też nie. Wydzwięk jej tekstu nie jest jasny. Pisze ona: *W MIIWŚ tego typu sztuczność przejawia się w powielaniu dość powszechnie już znanych i wykorzystywanych w nowoczesnym muzealnictwie motywów i rozwiązań scenograficznych, służących ilustrowaniu określonych wątków tematycznych związanych z II wojną światową.* — czyli jest źle? Autorka znajduje receptę na sztuczność w sztuce (nieszuczność sztuki? – sic!): *[...] podobnie jak w przypadku ECS, drogą do uniknięcia powielania rozwiązań skonwencjonalizowanych w projektowaniu wystawy, byłoby skorzystanie z nieszampowych pomysłów artystów współczesnych. Ich niejednokrotnie krytyczne podejście do kwestii związanych z metodami prezentacji wybranych zagadnień, niewątpliwie pozwoliłoby osiągnąć nowe jakości w odniesieniu do estetyki wystawienniczej, ale także interpretacji prezentowanych wątków.* Czyli nadal jest niedobrze, bo artystów współczesnych w ekspozycji brak. A potem pisze: *Z drugiej strony, wykorzystanie w ekspozycji muzealnej narzędzi tradycyjnie związanych ze sferą teatru potęguje zabieg performizacji ukazywanych tematów, ułatwiając ich zrozumienie i zapewniając istotną ich aktualizację w oczach współczesnej publiczności — czyli jak, jest dobrze? No ale granica pomiędzy przekazem immersywnym a emocjonalnym, stanowiącym często narzędzie manipulacyjne oddziałujące na podświadomość widza, bywa bardzo cienka — znów źle! Nie można jednak zaprzeczyć, że czerpanie inspiracji i rozwiązań z kultury obrazu i spektaklu, blisko związanych z kulturą masową, jest w dzisiejszym realiach społecznych i kulturowych niejako warunkiem nawiązania skutecznej komunikacji ze współczesnym widzem — więc w końcu dobrze? To talmudyczne myślenie (jest tak, ale jest też inaczej, ale właściwie tak, ale tak naprawdę nie wiadomo jak, ale..) można by chyba trochę ujednoznaczyć.*

Dalej czytamy, że *[...] decyzja o umieszczeniu dramatycznej historii pod ziemią, wspiera przesłanie ideologiczne instytucji, promując pacyfizm i świadomą refleksję nad przeszłością w kontekście terażniejszości i przyszłości — nie bardzo rozumiem, co podziemie ma wspólnego z pacyfizmem i jak się ma do refleksji nad przeszłością, terażniejszością i przyszłością. Chodzi tu przecież o metaforę najprostszą: zejścia do piekieł (wojna jako piekło), a zarazem zejścia do podziemia, w sensie: życia i walki podziemnej.*

Zamykający analizę ekspozycji MIIWŚ podrozdział, pt. „4.6. Podsumowanie: nowy wymiar muzeologii”, jest jak na konkluzję ważnego problemu trochę za słaby, zbyt ogólnikowy i zdawkowy.

Muzeum Morskie

Jaka jest diagnoza tożsamości Gdańska jako miasta nadmorskiego i portowego? Autorka uważa – słusznie – że *odpowiedź na pytanie czy Gdańsk jest w istocie miastem morskim i czy rzeczywiście odczuwalny jest jego silny związek z morzem, nie jest oczywista*. [...] *miasto przestało być kojarzone ze stoczną i portem po upadku Stoczni Gdańskiej*. [...] *Przyczyną braku silnej tożsamości morskiej gdańszczan [jest] powojenne przerwanie tradycji „Gdańska jako miasta portowego i otwartego na świat”*. [...] *przybysze, którzy osiedlili się w Gdańsku po II wojnie światowej, pochodzili raczej z regionów rolniczych nie związanych [sic! ortografia: niezwiązanych] z morzem, co rodziło konieczność zbudowania tożsamości morskiej wśród tych pokoleń gdańszczan praktycznie od zera*. A potem czytamy: *Bez wątpienia gospodarka morska, stocznia i port stanowią stały element wizerunku Gdańska*. — więc, jak jest w końcu?

Posumowanie „5.7. Gdańskie / niegdańskie Muzeum Morskie?” jest nieudane, nie wynika z niego, co jest potencjałem budowania tożsamości gdańskiej, co zaś ją już buduje, ani jak nacjonalistyczny program (polskość gdańskiej żeglugi morskiej) ma się do europejskości deklarowanej w ogólnych dokumentach programowych miasta.

Muzeum Archeologiczne

W zbiorach Muzeum Archeologicznego wymienia Autorka *różnorodne obiekty kultury prapolskiej Gdańska i Pomorza Gdańskiego* — z tą polsnością Słowian byłbym ostrożny.

O Piwnicy Romańskiej (oddziale Muzeum Archeologicznego) dowiadujemy się, że *odkrycie relikwów architektonicznych prezentowanych w Piwnicy Romańskiej wypełniło istotną lukę w prezentacji przedkrzyżackiej historii Gdańska*, ale już nie, jak ją wypełniło. Nie dowiadujemy się mianowicie, jak w opisie merytorycznym prezentowane są te trzynastowieczne relikty. Jako ślad przeszłości po prostu lokalnej? Czy jako przeszłość „odwiecznie” polska („przedkrzyżacka”)? Czy może jako przeszłość niemiecko-polska: przeszłość zgermanizowanej elity Gdańska z czasów panowania niemiecko-kulturowych książąt Pomerelii (Małego Pomorza lub Zapomorza; w dzisiejszej nomenklaturze: Pomorza Wschodniego bądź Nadwiślańskiego), Sobiesławiców-Samborydów – dynastii wymarłej w 1294, od 1227 roku niezależnej od Piastów, za to skoligaconej z niemieckimi Gryfitami z właściwego Pomorza – a zarazem z okresu działalności dominikanów na tym miejscu, głoszących kazania głównie w języku niemieckim, a rzadziej staropolskim?

Muzeum Narodowe w Gdańsku

Autorka pisze o początkach Muzeum Narodowego: *Charakter pierwszych prywatnych darowizn był często ponadlokalny, uwzględniały bowiem także np. sztukę flamandzką i holenderską*. Z czasem jednak coraz bardziej odnosiły się do tożsamości miejscowej, zawierając portrety i popiersia ważnych postaci życia lokalnego, a także malarstwo historyczne, rodzajowe i wedyty o tematyce gdańskiej. Tu warto byłoby wspomnieć o Hansie Friedrichu Seckerze, kuratorze od roku 1912, dyrektorze w latach 1916–1922. To on wprowadził w ekspozycje stałą Stadtmuseum nowy układ. Kładł szczególny nacisk na wystawianie sztuki gdańskiej – lokalnej, od dawnej do współczesnej, stąd też poświęcił obrazom powstałym w Gdańsku aż trzy sale i to w samym środku ekspozycji pomiędzy salami dawnych a nowych mistrzów (zob. Hans Friedrich Secker, *Gemälde-Sammlung Stadtmuseum Danzig. Die Städtische Gemälde-*

galerie im Franziskanerkloster (Stadtmuseum), Danzig 1913, s. 10). To ważna dla Muzeum Narodowego tradycja, choć nie wiem, czy przywoływana przez nie programowo (chyba nie bardzo).

O nowym budynku wystawienniczo-magazynowym, planowanym w sąsiedztwie gmachu głównego MNG, czytamy: *Zaprezentowany projekt autorstwa Marcina Kozikowskiego sugerował rozwiązania przestrzenne sprzyjające organizacji „Nowej Gdańskiej Agory”. Nowy budynek miał mieścić ekspozycję zbiorów sztuki współczesnej, sam w sobie jednak realizacją artystyczną nie był wbrew ogólnościowym trendom projektowania nowoczesnych siedzib muzealnych jako obiektów sztuki.* Po pierwsze, trzeba zwrócić uwagę na łatwą deklaratywność takich sloganów jak „muzeum-agma”, „muzeum-forum”, „muzeum-centrum dyskusji”, „muzeum-centrum dialogu [społecznego]”, które brzmią pięknie, ale już niekoniecznie są wypełniane rzeczywistą treścią. (A skądinąd nie rozumiem, dlaczego w nowej muzeologii muzea muszą być zawsze czymś innym niż muzeami – agorami, forami, fabrykami, ośrodkami myśli wszelakiej czy miejscami pamięci o dziejach wszelakich...). Jeśli takie deklaracje padają, trzeba zawsze sprawdzić, czy projekt takiego miejsca rzeczywiście zakłada ich spełnienie (w przypadku niezrealizowanego pawilonu sztuki współczesnej MNG) albo czy czyni to sama instytucja (w przypadku projektów zrealizowanych). Ciekaw jestem, co z owej agoralności było zawarte w omawianym projekcie, a tego Autorka już nie zaznaczyła.

Po drugie, jakże projektowany budynek nie był *realizacją artystyczną*, skoro z kolejnych zdań dowiadujemy się czegoś zupełnie przeciwnego? Autorka pisze, że *zaprezentowane studium architektoniczne zakładało przede wszystkim szerokie zastosowanie czerwonej cegły i wertykalizm fasad zwieńczonych trójkątnymi szczytami, nawiązującymi do tradycyjnych gdańskich kamienic. Nowoczesność projektu przejawiała się w obfitym użyciu szkła, a także we wprowadzeniu amorficznej transparentnej formy rzeźbiarskiej w jednym z narożników budynku. Projekt zakładał również włączenie do nowej architektury części fasady pojedynczej historycznej kamienicy obecnie znajdującej się na skraju parceli od strony ul. Rzeźnickiej.* Tu dyscyplina myśli Autorki trochę się rozwiązała, trzeba to poprawić.

Nowe Muzeum Sztuki NOMUS zasługuje na osobne szczegółowe omówienie i obszerniejszą analizę, niż tylko pół akapitu tekstu na s. 171–172. Tym bardziej, że niewykorzystany przez Autorkę *Manifest NOMUS-a* (<https://nomus.gda.pl/pl/manifest>), jak też informacje na jego stronie internetowej, obiecuje działania na rzecz budowania i wzmacniania wspólnotowej tożsamości mieszkańców Gdańska i Trójmiasta.

Nową ekspozycję stałą pt. *Pobożni i cnotliwi...* w gmachu głównym MNG trzeba opisać bardziej szczegółowo i przeanalizować dogłębniej, bo dla budowania tożsamości regionalnej i lokalnej jest ona szczególnie znamienna jako próba opisu etosu dawnego gdańszczanina. Warto zastanowić się też nad przestrzenną i symboliczną relacją tej galerii wobec Sali Memlinga. Tu drobna uwaga: w zdaniu: *Koncentruje się [ona, wystawa] wokół funkcjonalnego przeznaczenia prezentowanych obrazów, rzeźb i wytworów rzemiosła artystycznego poprzez ukazanie trzech stref tematycznych: sakralnej, publicznej i domowej* – trzeba zmienić słowo *sakralna* na *religijna* lub *kościelna*, gdyż strefa ta obejmuje też okres reformacji, która zniosła sakralność kościołów. A w kolejnym zdaniu: *Oferują one przestrzeń i kreują konteksty do refleksji na temat ewolucji niematerialnego (w tym przypadku religijnego) dziedzictwa daw-*

nych gdańszczyzan, reprezentujących określone wzorce filozoficzne i moralne – wyrzucić tekst w nawiasach, ponieważ wystawa prezentuje nie tylko modele kultu i pobożności, ale też etos mieszczański, burżuazyjny, patrycjuszowski, kolekcjonerski, etykę rodziny i małżeństwa.

Co Autorka ma na myśli, pisząc w kontekście oddziałów oliwskich MNG i niepowiązania ich z tamtejszym parkiem, ani głównymi siedzibami muzeum, że *praktyki nowoczesnego muzealnictwa znają ciekawe przykłady tzw. muzeów refleksyjnych, które poprzez często nietypowe, twórcze interwencje w strukturę przestrzeni wystawienniczych odwołują się do samych siebie, uruchamiając proces autorefleksji i autodefinicji. Być może te rozwiązania stanowiłyby ożywczy model działań dla obydwu placówek... ?* — czy ta propozycja oznacza interwencję we wnętrza budynków, czy także wyjście w przestrzeń parku (ale ten jest zabytkowy i przed wszelkimi interwencjami prawnie chroniony)? Czy nie jest już interwencją plenerowa ekspozycja rzeźby w parku oliwskim z 1976 roku (o której mowa w przypisie 85)? Czy też Autorka ma na myśli interwencje przestrzenne w obrębie budynków zlecone współczesnym artystom, a może zaprojektowane przez samych kuratorów? A wtedy, czy chodzi o zmianę ekspozycji na formułę muzeum autorefleksyjnego na miarę nowego Depot rotterdamskiego Museum Boijmans Van Beuningen? Czy o wystawę w typie *Scontrum* w Królikarni w Warszawie?

O MNG autorka pisze, że jego obecna formuła ujawnia *zasadniczy konflikt obecny zwłaszcza w tradycyjnych muzeach typu narodowego, pomiędzy ideą muzeum jako świątyni – miejsca sprzyjającego kontemplacji, gwarantującego należyłą ochronę i przechowywanie dziedzictwa przeszłości dla przyszłych pokoleń, a muzeum jako źródła wiedzy nie tylko szkolnej, ale także przecież wiedzy o społeczności, której dziedzictwo reprezentuje.* Moim zdaniem jest to konflikt zmyślony, a na dodatek wydumany przez muzeologów nielogicznie, niehistorycznie i niezgrabnie. Metafora muzeum-świątyni (albo też muzeum-katedry, jakim było np. pierwotne Rijksmuseum) zawiera immanentnie wątki przekazywania wiedzy, dydaktyki społecznej i tworzenia elit we wspólnotach. Przecież starożytne świątynie i święte okręgi, średniowieczne katedry, kolegiaty, klasztory, muzułmańskie meczety-madrasy, synagogi judaizmu – wszystkie zawsze były miejscami gromadzenia wiedzy i uprawiania nauki oraz miejscami nauczania (*vide* platoński Gaj Akademosa, Liceum/Likeion Arystotelesa, ulokowany w ogrodach świątyni Apollina Lykejosa; chrześcijańskie biblioteki i szkoły katedralne, klasztorne i parafialne, od VII wieku tworzące sieć edukacji w średniowieczu; islamskie madrasy, funkcjonujące od XI wieku; przysynagogalne jesziwy i chedery działające już od VIII wieku). Poza tym świątynie i kościoły zawsze były ośrodkami życia wspólnotowego, były miejscami spotkań i kontaktów towarzyskich, handlowych, korporacyjnych. Zwłaszcza w Gdańsku protestanckim!

Inna metafora – muzeum jako aporia – również wymaga refleksji nad jej sensem. Autorka pisze o MNG jako muzeum aporycznym, zapożyczając termin od Krystyny Wilkoszewskiej (*Muzeum – idea ambiwalentna* 2006): *Muzeum Narodowe w Gdańsku klasycznym przykładem szeregu aporii zdefiniowanych przez Krystynę Wilkoszewską, które zachodzą w podobnych instytucjach, niejako rozdartych pomiędzy tradycją a nowoczesnością, funkcją narodową a lokalną, estetyczną a poznawczą, patriotyczną a polityczną.* Czy rzeczywiście to pojęcie jest adekwatne dla opisu statusu muzeum gdańskiego (jak i innych podobnych – „narodowych”)? Które z kategorii zdefiniowanych przez Wilkoszewską doń pasują? Czy rzeczywiście w działaniu i programie MNG występują logiczne paradoksy, antynomie, sofizmaty albo paralogizmy, znamienne dla pierwotnego, antyczno-eleackiego pojęcia aporii? Czy muzeum


jest bardziej aporyczne (oparte na nierozwiązywalnej aporii), czy raczej aporetyczne (oparte na aporetyce, czyli nauce rozwiązywania aporii, np. na drodze scholastycznej metody *quaestio*, na drodze sceptycyzmu, albo też filozofii Jacques'a Lacana), czy może samo w sobie jest aporematem (nazwaniem aporii, niekoniecznie prawdziwej), więc jest aporematyczne?

W krytycznej diagnozie stanu MNG czytamy: [Sama] *historia MNG reprezentuje najlepszy przykład lokalnych tradycji obywatelskich, przede wszystkim symbolizujących ciągłą obecność zaangażowanych społecznie i kulturowo postaw, będących istotnym elementem kreowanej współcześnie lokalnej tożsamości. Jednocześnie należy zauważyć, że w dobie obecnie powszechnego odrodzenia regionalizmów od wielu lat dominujący profil lokalny MNG, przy niewielkim wysiłku aktualizacyjnym, ma szansę stać się mocnym atutem tej instytucji. W ten sposób MNG świadomie wsparłoby działania na rzecz wzmacniania wizerunku regionu, które stanowią jeden z głównych celów strategicznych jego wojewódzkiego organizatora. Być może rozwiązania te [to nie rozwiązania, a tylko ogólne postulaty – AZ] także mocniej ugruntowałyby MNG w świadomości samych gdańszczan, którzy pytani w badaniach socjologicznych o symbole Gdańska, nie wymieniają żadnej budowli, postaci ani idei związanej z tą instytucją — ale to się już dzieje, te postulaty są realizowane: nowa ekspozycja w gmachu głównym, akcja Złoty Glob, nowa strona internetowa, z naciskiem na sukcesję po muzeum niemieckim, zaś pierwsze odsłony tej strony to m.in. badanie kolekcji Kabruna. (A przy okazji: obecnie organizatorem muzeum jest minister kultury).*

*

W ostatnim rozdziale *Muzea gdańskie na tle wybranych przykładów muzealnictwa polskiego i niemieckiego* Autorka zestawia interesująco i trafnie analogie i różnice między muzeami gdańskimi a muzeami Warszawy, Krakowa, Wrocławia i Katowic, Lubeki i Berlina. Zastanawiam się, dlaczego w tym materiale porównawczym nie ma narzucającego się przez podobną specyfikę Szczecina i jego Muzeum Narodowego i Muzeum Historycznego w ratuszu, a zwłaszcza Centrum Przełomy. Trudno też zrozumieć, czemu Autorka nie sięgnęła do przykładów najbliższych: Sopotu czy Torunia. To można jednak nadrobić i dopisać.

Konkluzja. Zgłoszone tu uwagi, pytania, refleksje i – tylko z rzadka – zarzuty nie wpływają na moją bardzo pozytywną ocenę pracy doktorskiej pani Marty Wróblewskiej. **Stwierdzam, że jej dysertacja jako ważne osiągnięcie naukowe w dyscyplinie nauk o sztuce i w zakresie muzeologii ujętej antropologicznie i socjologicznie w pełni spełnia wymagania stawiane pracom doktorskim przez Ustawę Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce z dnia 20 lipca 2018 roku ((Dz. U. poz. 1668) oraz odpowiednie rozporządzenia prawne. Wnoszę o dopuszczenie Doktorantki do dalszych etapów postępowania doktorskiego, a finalnie o nadanie jej stopnia doktora w dziedzinie nauk humanistycznych, dyscyplinie nauk o sztuce.**



podpis elektroniczny zaufany E-PUAP