

Elżbieta Nieroba

Instytut Socjologii, Uniwersytet Opolski

Tekst muzealny jako narzędzie angażowania publiczności muzealnej. W stronę nowego modelu komunikowania w muzeum

Wprowadzenie

Wystawy i prezentowane na nich kolekcje są istotą każdego muzeum. Dla zwiedzających są one widocznym dowodem aktywności muzeum i głównym powodem odwiedzenia tej instytucji [Miller 2018: 167]. Współcześnie odwiedzający oczekują, że wystawa muzealna będzie prezentowała wysokiej jakości treści, będzie zaprojektowana w sposób wspomagający zwiedzanie (odpowiednie oświetlenie, miejsce na odpoczynek itd.) oraz zaoferuje szeroką gamę doświadczeń, które mogą stać się ich udziałem – od rekreacyjnych i towarzyskich przez edukacyjne po estetyczne i odświeżające [Kotler, Kotler, Kotler 2008: 302-303]. Jednym z elementów, który w znacznym stopniu wpływa na percepcję wizyty w muzeum, są teksty w postaci opisów i etykiet obecne w przestrzeni ekspozycyjnej. Wyzwaniem, przed którym stają muzealnicy to skonstruowanie takiego przekazu, dzięki któremu prezentowane obiekty nabiorą sensu, a jednocześnie będzie czytelny i atrakcyjny dla publiczności prezentującej szeroki przekrój społeczeństwa [Ravelli 2006: 3, Coxall 1991: 87].

Tekst towarzyszący wystawom stanowiący przedmiot zainteresowania w tym artykule, zyskuje coraz większą wagę w praktykach muzealnych ze względu na zmianę paradygmatu komunikowania się z publicznością, który obserwujemy na przestrzeni ostatnich dziesięcioleci. Przyjmując tekst za centralny aspekt moich rozważań, zdaje sobie oczywiście sprawę, że analiza uchwyci jedynie część złożonego obrazu. Muzeum komunikuje się bowiem z publicznością także poprzez

architekturę budynku, układ organizacyjny i dobór treści obecnych na wystawie, zawartość strony internetowej, katalogi i foldery, identyfikację wizualną, spotkania i wydarzenia edukacyjne, produkty dostępne w muzealnym sklepie itd.

W tradycyjnym modelu muzeum odwiedzający był biernym odbiorcą komunikatu skonstruowanego przez eksperta, obecnie zaś może przyjąć rolę aktywnego producenta znaczeń. Współczesne muzea podejmują wysiłki, by być bardziej komunikatywne i w sposób przyjazny prezentować wiedzę na ekspozycji, chociaż nadal nie ma jednoznacznej recepty, jak skutecznie projektować proces komunikacji, który dowartościowuje status publiczności. Impulsem, który przyczynił się do wzrostu zainteresowania muzealników językiem była rosnąca popularność wystaw tematycznych o nachyleniu edukacyjnym. Współczesne muzea sztuki również podążają tym tropem – odrzucają mit spontanicznej percepcji dzieł sztuki na rzecz kontekstualnego opisu eksponatów.

Celem artykułu jest przyjrzenie się, w jaki sposób polskie muzea prezentujące wystawy historyczne i sztuki wykorzystują teksty muzealne, by budować bardziej partnerskie relacje z publicznością, zapraszać ją do eksplorowania kolekcji oraz dopuszczać do współtworzenia wiedzy. Przedmiotem zainteresowania są trzy wystawy stałe muzeów historycznych – Muzeum II Wojny Światowej w Gdańsku¹, Muzeum Emigracji w Gdyni² oraz Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN³, a także wystawy stałe i czasowe poświęcone sztuce po 1945 roku prezentowane w Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK w Krakowie⁴ oraz w Muzeum Śląskim w Katowicach⁵. Do analizy wybrałam etykiety, które opisują obiekty eksponowane na wystawach oraz komentarze wprowadzające do poszczególnych galerii.

Tekst w przestrzeni muzealnej

Muzealnicy przykładają wagę do tego, żeby teksty były „czytelne” w dwóch wymiarach – wizualnej prezentacji oraz zrozumienia komunikatu [Ravelli 2006: 49], by publiczność mogła je czytać bez większego wysiłku fizycznego i intelektualnego. Zbudowanie czytelnego tekstu wiąże się z dokładnym przemyśleniem, kto i w jakich warunkach będzie czytał. Okoliczności towarzyszące zwiedzaniu nie

¹ Materiał badawczy został zebrany w grudniu 2017 roku.

² Materiał badawczy został zebrany w grudniu 2017 roku.

³ Materiał badawczy został zebrany w maju 2018 roku.

⁴ Materiał badawczy został zebrany w lipcu 2018 roku. Analizie poddano wystawę stałą *Kolekcja MOCAK-u* oraz trzy wystawy czasowe *Ojczyzna w sztuce, Friedrich Vordemberge-Gildewart. Do absolutu poprzez abstrakcję* oraz *Nagroda Fundacji Vordemberge-Gildewart 2018*.

⁵ Materiał badawczy został zebrany w lipcu 2018 roku. Analizie poddano wystawę stałą *Galeria sztuki polskiej po 1945 roku* oraz wystawę czasową *Perspektywa wieku dojrzewania. Szapocznikow – Wróblewski – Wajda*.

zawsze sprzyjają spokojnemu zapoznaniu się z opisami. Jak zauważa Eilean Hooper-Greenhill, o często nieznanym nam rzeczach czytamy w biegu, dosyć zmęczeni, w tłumie, dodatkowo zdarza się też, że w obcym języku [Hooper-Greenhill 2004: 125]. Publiczność nie może zostać przytłoczona zbyt obszernymi i szczegółowymi opisami – muzealnicy muszą powściągnąć chęć podzielenia się z publicznością całą wiedzą, jaką posiadli na dany temat. Paweł Machcewicz opisując proces tworzenia scenariusza wystawy głównej w Muzeum II Wojny Światowej w Gdańsku, przyznaje, że opracowanie krótkich tekstów było dla całego zespołu historyków bolesnym procesem: „Po przygotowaniu kilkudziesięciostronicowych czy nawet, w niektórych przypadkach, kilkusetstronicowych scenariuszy, trzeba było napisać kilkudziesięciu tekst wprowadzający, który będzie zrozumiały i interesujący dla przeciętnego widza, nie tylko z Polski” [Machcewicz 2017: 104]. Podręczniki dla autorów tekstów muzealnych czy wewnętrzne wytyczne poszczególnych instytucji detalicznie regulują, ile słów powinien liczyć tytuł wystawy, podpis towarzyszący obiektom, czy wiersz w kolumnie tekstu [np. Writing Effective... 2006]. Przewodnik dla muzealników w amerykańskim Smithsonian podaje 27 zasad konstruowania przyjaznego w odbiorze tekstu (z uwzględnieniem wielkości czcionki, jej kroju, interlinii, marginesów, odpowiedniej wysokości na jakieś tabliczki z tekstem powinny wisieć itd.). W instrukcji dla autorów przygotowujących opisy w londyńskim Muzeum Wiktorii i Alberta zachęca się, by trzymać się zasad zaproponowanych w 1946 roku przez Georga Orwella. Szczególne znaczenie dla czytelności tekstu w kontekście muzealnym mają dwie reguły: „nigdy nie używaj strony biernej, jeśli można zastosować stronę czynną” oraz „nigdy nie używaj wyrażen obcojęzycznych, naukowych słów lub żargonu, jeśli znasz potoczny odpowiednik”. Strona czynna jest bardziej autentyczna i dynamiczna [Trench 2013: 36], co sprawia, że publiczności łatwiej nawiązać osobisty związek z konkretnymi artefaktami i samą tematyką wystawy oraz pozwala powiązać doświadczenie muzealne z innymi wymiarami życia [Hooper-Greenhill 2004: 119, 131].

Muzealnicy i badacze są zgodni co do tego, że tekst powinien być krótki, urozmaicony grafiką, odpowiednio oświetlony [Ravelli 2006: 64-65, Miglietta, Pace, Boero 2011: 210]. Nadużywanie specjalistycznych pojęć wyklucza część publiczności z aktywnego partycypowania w doświadczeniu muzealnym [Coxall 1991: 87]. Zwiedzający przeciętnie czytają około 20% komentarzy i opisów dostępnych na wystawie, na każdy tekst poświęcają średnio dwie sekundy, co pozwala im przeczytać nieco ponad 20 słów. Najczęściej czytane są opisy obiektów, zaś najrzadziej teksty nienawiązujące bezpośrednio do konkretnych artefaktów. Dodanie tytułu znacznie zwiększa zainteresowanie publiczności opisem [Writing Effective... 2006: 3].

Wnioski płynące z niektórych badań realizowanych wśród odwiedzających muzea nie są jednoznaczne. Wyniki wskazują między innymi, że publiczność nie czyta napisów w ogóle [Miglietta, Pace, Boero 2011: 209], czyta, ale wybiórczo [Hooper-Greenhill 2004: 136, Luke, Stein 2006: 9], koncentruje swoją uwagę jedynie na tytułach [Miglietta, Pace, Boero 2011: 209], preferuje doświadczenia wizualne i do komentarzy sięga w ostateczności [Spock 2015: 386]. Powyższe uwagi świadczą, że nie jest łatwo przyciągnąć uwagę publiczności do opisów obecnych w przestrzeni wystawienniczej, zaś ich konstruowanie w dużym stopniu pozostaje sztuką niż rzemiosłem. Z myślą o doskonaleniu warsztatu pisarskiego i dzieleniu się dobrymi przykładami American Alliance of Museums od 2009 roku organizuje międzynarodowy konkurs na najwyższej jakości tekst muzealny⁶.

Strategie komunikacyjne obecne w polskich muzeach. Analiza materiału badawczego

Analiza tekstów obecnych na wystawach – historycznych oraz sztuki po 1945 roku – w pięciu polskich instytucjach wykazała, że w większości przypadków muzealnicy podejmują różne praktyki, by komentarze towarzyszące ekspozycjom były bogate w informacje, a zarazem interesujące dla publiczności i budzące ich zaangażowanie w prezentowaną opowieść. W tekście koncentruję się na opisie tylko czterech strategii – jestem świadoma, że spektrum działań podejmowanych w tym zakresie jest o wiele szersze. Moją intencją nie była analiza każdej z wystaw jako integralnej całości. Analizuję wybrane teksty – bardziej opisowe lub odnoszące się do konkretnych obiektów – które traktuję jako wskaźniki różnych sposobów komunikowania się z publicznością, nie są więc one reprezentatywne dla poszczególnych wystaw.

1. Pierwsza strategia polega na wykorzystaniu tytułu, by przyciągnąć uwagę publiczności. Tytuły na panelach wprowadzających do poszczególnych części wystawy stałej w Muzeum II Wojny Światowej zbudowane są z dwóch części – ta ostatnia jest opisowa, natomiast część pierwsza jest bardziej angażująca. W tym celu autorzy wystawy stawiają znaki zapytania (*Pokój za wszelką cenę? Konflikty ideologiczne i załamanie się systemu wersalskiego*), wykrzykniki (*A więc wojna! Polska wojna obronna we wrześniu 1939 r.*), używają mocnych słów (*Wojna bez litości. Zbrodnicze metody prowadzenia działań zbrojnych*). Natomiast tytuły paneli, które prezentują wydarzenia od zakończenia wojny są tak skonstruowane, by zmusić widza do zastanowienia się, czy koniec wojny faktycznie oznaczał koniec dramatu

⁶ <http://aam-us.org/about-us/grants-awards-and-competitions/excellence-in-label-writing> [odczyt: 07.09.18].

dla wszystkich. Druga część tych tytułów ma wzbudzić wątpliwości – podkreślają problemy, nie dają jednoznacznych ocen, wskazują różne emocje towarzyszące zakończeniu działań wojennych, a tym samym dają przestrzeń do podjęcia próby wypracowania własnej interpretacji historii (*Koniec wojny. Radość, rozczarowanie i rozpacz towarzyszące zakończeniu działań wojennych; Po wojnie. Tragiczny bilans konfliktu, rozliczenia i powojenna przebudowa Europy; Po obu stronach żelaznej kurtyny. Długotrwałe skutki II wojny światowej 1945-1989*).

Tytuły w Muzeum Historii Żydów Polskich, które towarzyszą części wystawy prezentującej gminę żydowską mają postać krótkich pytań, które mogą się nasunąć każdemu zwiedzającemu zainteresowanemu codziennym życiem XVII-wiecznej społeczności żydowskiej. Publiczność może zatem dowiedzieć się *Kto mógł zamieszkać w gminie?*, *Kto rozsądzał spory?*, *Dlaczego zakazywano drogich uczt i strojów?*, a także *Kto dbał o czystość i bezpieczeństwo?* czy *Jaka była najcięższa kara?*. Skonstruowanie tytułów w formie pytań wzbudza ciekawość i zachęca do eksplorowania tematu.

2. Kolejna strategia obecna na wystawach historycznych, która sprzyja doświadczeniu ciągłości z przeszłością, to wzbogacanie komentarzy o słowa, które wywołują wśród publiczności określone emocje. Teksty wprowadzające do kolejnych części wystawy w Muzeum II Wojny Światowej pełnią funkcję edukacyjną. Ich celem nadrzędnym jest przedstawienie w jak najbardziej skondensowany sposób najważniejszych faktów związanych z konkretnym zagadnieniem. Autorzy wychodzą jednak poza czysto naukowy, suchy opis wydarzeń i wzbogacają teksty o wymiar emocjonalny. Wykorzystują słowa, które automatycznie budzą u widzów pozytywne lub negatywne skojarzenia (np. wolność, godność, zbrodnia, zbrodniarz, ludobójstwo, zmuszać, zgładzić) lub dla wzmocnienia przekazu stosują wartościujące przymiotniki i przysłówki [Lisowska-Magdziarz 2006: 89] (np. niewyobrażalne okrucieństwa i zbrodnie, potężna artyleria, brutalny terror, segregacja rasowa, masowe egzekucje, krwawe represje, zbrodnicze ideologie, dramatyczne decyzje, agresywna propaganda). Taki zabieg stylistyczny prezentuje określoną interpretację przeszłości, a przez to kształtuje podejście widza do historii. Ponadto autorzy posługują się stroną czynną, aby w jeszcze większym stopniu zaangażować widza w prezentowaną historię poprzez wskazanie podmiotu odpowiedzialnego za konkretne wydarzenia (np. „Opór ekspansji Hitlera stawiała dopiero Polska”, „Niemcy bombardowali i ostrzeliwali bezbronne miasta i kolumny uchodźców, mordowali jeńców wojennych oraz polskich i żydowskich cywilów”, „Sojusznicy Polski (...) nie podjęli (...) ofensywy”, „Niektórzy ludzie

podejmowali współpracę z wrogiem”, „Radzieccy zbrodniarze wojenni nigdy nie stanęli przed sądem”).

3. Tekst na ekspozycji nie musi jedynie opierać się na słowach muzealnika [Hooper-Greenhill 2004: 120]. Wplecenie w narrację fragmentów opowieści świadków pozwala publiczności zanurzyć się w opowiadaną historię i wczuć się w emocje osób uczestniczących w prezentowanych wydarzeniach. Uwzględnienie w scenariuszu wystawy wypowiedzi osób prezentujących różne profesje, pochodzenie czy poglądy polityczne dodatkowo zderza odwiedzających z szerokim wachlarzem opinii i odmiennych punktów widzenia. Z taką sytuacją mamy na przykład do czynienia na wystawie stałej w Muzeum POLIN, gdzie miejsce w historii zapewniono: „żydowskim kupcom, uczonym i artystom z danej epoki. Rabinom, gospodyniom domowym, politykom, kronikarzom i rewolucjonistom. Tym, którzy zginęli i tym, którzy przetrwali”⁷.

Cytaty mogą stanowić główną treść opisu lub stanowić dopowiedzenie czy ilustrację słów muzealników. Pierwszy sposób wykorzystania cytatów odnajdujemy w Muzeum Emigracji w części ekspozycji opowiadającej o masowych migracjach na przełomie XIX i XX wieku. Fragmenty listów stanowią uzasadnienie dla obiektów zaprezentowanych w części wystawy pokazujące zawartość bagażu wyjeżdżających. Nadawcy listów doradzali swoim bliskim, by w podróż zabrali żywność, ubrania i pościel, naczynia kuchenne, dewocjonaalia, lekarstwa na chorobę morską oraz niezbędne różności. Na przykład przedstawione na ekspozycji patelnie, garnki sztućce i metalowe kubki zilustrowane są słowami Adama Labudy, który pisał do szwagra: „Zabierzcie (...) drobiazgi kuchenne, także garnki, bo tutaj są bardzo drogie”.

W Muzeum POLIN w galerii dotyczącej Zagłady głos oddano bezpośrednim uczestnikom wydarzeń, by dobitnie pokazać skalę szykan, jakich doznawali Żydzi w czasie II wojny światowej – upokarzania, znakowania, prac przymusowych, separacji oraz grabieży. Zdecydowano się jednak na przedstawienie prześladowań w bardzo ascetyczny sposób – każdą formę opresji zilustrowano za pomocą tylko jednego, bardzo krótkiego, ale dojmującego cytatu. Na przykład dramat grabieży oddają słowa Władysława Szpilmana („Mieszkania Żydów coraz częściej nawiedzały niemieckie bandy, grabiąc co się dało, wywożąc samochodami meble”), zaś uczucia towarzyszące znakowaniu publiczność poznaje dzięki zapiskom z pamiętnika Aleksandry Sołowiejczyk-Guter („Jakie straszne jest uczucie, gdy pierwszy raz trzeba wyjść na ulicę z «łata» na plecach. Wydaje mi się, że wszyscy się na mnie patrzą, że wszyscy ze mnie szydzą”).

⁷ <http://www.polin.pl/pl/wystawa-stala> [odczyt: 04.09.18].

Podobna zasada polegająca na użyciu indywidualnych wspomnień do zbudowania historii, a więc opowieści wychodzącej poza jednostkowe doświadczenie, została wykorzystana w galerii *Wyzwania nowoczesności (1772–1914)*, gdzie odwiedzający śledzi między innymi żydowskie obyczaje ślubne. Kompilacja cytatów różnych osób pozwala publiczności poznać zwyczaje związane z ceremonią ślubną oczami jej bohaterów. Mamy tutaj do czynienia z drugim modelem wykorzystywania cytatów, gdyż wspomnienia uczestników żydowskich ślubów przeplatają się z komentarzami autorów wystawy. Przykładowo etykieta, która towarzyszy świecznikom szabasowym z XIX jest następująca:

Na uczcie weselnej *badchan* (wodzirej) okrzykami wzywał gości, by ofiarowali młodej parze gościńce. „Matka pana młodego, najcenniejsza perła Żydów... daruje swemu ukochanemu synowi i jego wzniosłej królowej świecznik. Lecz ten świecznik nie wydaje się być z mosiądzu, on jest ze srebra. Próba... nie można znaleźć próby. Ten dowcip wzbudził ogólny śmiech” – wspominał Grigorij Bogrow. Wśród podarunków dla nowożeńców najczęstszymi były świeczniki szabasowe, lampki chanukowe, złote monety, srebrne łyżki i biżuteria.

Osobista relacja z uczty weselnej pozwala publiczności wyobrazić sobie, jak to wydarzenie wyglądało, jaka panowała na nim atmosfera, natomiast autorskie słowa twórców wystawy przynoszą wiedzę na temat typowych prezentów ślubnych. Zaprezentowany w gablocie obiekt jest więc pretekstem do przekazania szerszej wiedzy na temat zwyczajów weselnych.

Celem każdego muzeum jest pokazanie historii oficjalnej, ale obecne w przestrzeni wystawienniczej historii jednostkowe pozwalają odwiedzającym nawiązać bardziej osobistą, empatyczną więź z przeszłością. Podążanie za opowieścią konkretnej osoby – szczególnie jeśli ma postać narracji pierwszoosobowej – daje bezpośredni dostęp do intymnych myśli i uczuć. Taki pomysł wykorzystano w Muzeum Emigracji w galerii *Z galicyjskiej chaty do Ameryki*. Historia podróży rodziny Sikorów z galicyjskiej wsi Chmielnik do Chicago w 1901 roku została opowiedziana słowami najstarszej córki, Hanki. Na opowieść składa się 9 paneli rozmieszczonych w całej galerii, które szczegółowo prezentują poszczególne etapy podróży. Historia zaczyna się w rodzinnej wsi narratorki, kiedy ojciec podejmuje decyzję o emigracji, a kończy w Chicago, gdy rodzina znajduje mieszkanie i pracę. O tym, że są to losy rodziny fikcyjnej zwiedzający dowiaduje się dopiero na końcu ekspozycji. Muzealnicy – jak czytamy w ostatnim panelu – wykorzystali fragmenty „losów setek tysięcy polskich emigrantów, których bieda i chęć lepszego życia zmusiły do wyjazdu do Ameryki, Brazylii, Argentyny... Inspiracją dla tej historii były losy Wawrzyńca i Zofii Sikorów oraz ich rodziny, która wyemigrowała pod koniec XIX

wieku do Ameryki”. Zabieg ten dał muzealnikom możliwość przedstawienia historii emigracji za pomocą pojęć bliskich zwiedzającym. Historia pozwala wczuć się w emocje bohaterów podróży, gdyż narratorka dzieli się uczuciami, obawami, lękami i tęsknotami, jakie towarzyszyły wyprawie oraz pierwszym latom pobytu w Ameryce (np. „Najbardziej płakał Antek, który musiał zostawić ukochanego psa”, „Czuliśmy się jak przestępcy pilnowani na każdym kroku”, „Już w trakcie wchodzenia po trapie najmłodsze dzieci zaczęły płakać ze strachu”, „Tatę zachwyciły ogromne budynki”, „Jednocześnie przerażał nas hałas”, „Ojciec był szczęśliwy”, „I tylko czasem brakowało nam zapachu kosztownego zboża”).

Opowieść Hanksi nie ogranicza się do samej wyprawy. Perspektywa uczestnika podróży pozwala muzealnikom przemycić do opowieści historię dnia powszedniego, historię od dołu [Assmann 2008: 67], która koncentruje się na okolicznościach na ogół umykających oficjalnemu dyskursowi historycznemu porządkującemu najważniejsze fakty i ustalającemu relacje przyczynowo-skutkowe. Tymczasem relacja Hanksi przybliży życie przeciętnej chłopskiej rodziny. W bezpośredni sposób ukazuje jej codzienne troski związane z dokuczliwą biedą, np.

Mój ojciec, Jan Sikora, gospodarował na czterech morgach. Mimo że ciężko pracował, to z piątym krzyżykiem na karku nie był w stanie wyżywić naszej rodziny. Jedna krowa, która dawała mało mleka i cztery owce – to wszystko, co mieliśmy. Ojciec coraz częściej mówił, że mój najmłodszy braciszek, Antoś, może nie przeżyć kolejnej zimy.

i trudności związane z podróżą do Ameryki, np.

Pod pokładem były ogromne sale z piętrowymi pryzkami. Mieliśmy sporo szczęścia, bo nie dla wszystkich starczyło łóżek. (...) Mama wstydziała się męskich spojrzeń, bała się o dobytek i dzieci, a zwłaszcza o mnie, bo zaczęli mnie obcy.

Umieszczenie prezentowanych faktów historycznych w kontekście doświadczeń życia codziennego konkretnej, znanej z imienia osoby w większym stopniu angażuje widzów w prezentowaną opowieść o przeszłości. Cytatami uczestnika wydarzeń posłużyli również autorzy wystawy w Muzeum II Wojny, gdy projektowali fragment ekspozycji na temat oblężenia Leningradu. W tekście wprowadzającym do galerii *Wojna bez litości* czytamy między innymi: „Zagłodzono milion mieszkańców okrążonego przez Niemców Leningradu”. Wykorzystane fragmenty prawdziwego pamiętnika dwunastoletniej Tani Sawiczewej konfrontują odwiedzającego z okrucieństwem i beznadziejną sytuacją cywilów w czasie działań wojennych z perspektywy dziecka. Ilustrują mechanizm wikłania bezbronych osób w okrutną maszynę wojenną. Tania notuje daty śmierci wszystkich swoich

bliskich – „Żenia zmarła 28 grudnia o godz. 12.30 rano 1941 roku”, „Babcia zmarła 25 stycznia o godz. 3 w dzień 1942 roku”, „Wujek Wasia umarł 13 kwietnia o godz. 2 w nocy 1942 roku” – i w końcu ostatni wpis: „Sawiczewiczowie umarli. Umarli wszyscy. Została tylko Tania”. Krótkie, przejmujące słowa nastoletniej Tani nie mogą pozostawić publiczności obojętnej na jej los. Autorzy koncepcji wystawy nie ograniczyli się jedynie do wzbudzenia silnych emocji u zwiedzających, każdy wpis Tani został opatrzony komentarzem, który wyjaśnia dlaczego jej bliscy zmarli. Przykładowo informacja o śmierci babci Tani została uzupełniona następująco: „W styczniu 1942 roku babci Tani lekarze postawili diagnozę dystrofia III stopnia, wymagająca natychmiastowej hospitalizacji. Babcia odmówiła, chcąc pozostać z rodziną. Jej śmierć rodzina zgłosiła dopiero po pięciu dniach, by móc wykorzystać kartki żywnościowe zmarłej”.

Dodanie opisu historycznego zapewnia publiczności szerszy obraz prezentowanych zagadnień, ponieważ pamięć indywidualna jest wybiórcza, podatna na zniekształcenia, koncentruje się na wybranych zdarzeniach, pomijając inne. W tym przypadku mikrohistoria i historia oficjalna dopełniają się nawzajem. Z jednej strony, tekst naukowy wyjaśnia niedopowiedzenia czy niejasności, które mogą się pojawić na przykład w trakcie lektury notatek Tani. Ta praktyka zastała też zastosowana w przedstawionej wcześniej fikcyjnej podróży rodziny Sikorów. Zwiedzający znajdzie rozwinięcie słów Hanki w innych – akademickich – tekstach obecnych w galerii. Na przykład narratorka zdaje relację, jak tuż przed wypłynięciem z portu w Bremie „lekarz badał każdemu wzrok, słuch i oglądał skórę”, natomiast nie podejmuje próby wyjaśnienia tego zachowania. Dopiero komentarz historyczny na planszy obok naświetla publiczności cel postępowania:

Jeśli emigranci nie zostali wpuszczeni do Stanów Zjednoczonych, towarzystwa przewozowe były zobowiązane odwieźć ich na własny koszt do Europy. Dlatego starały się ograniczyć ryzyko, dokonując pierwszej selekcji wyjeżdżających. Dyskwalifikującymi przypadłościami były: egipskie zapalenie oczu (jaglica), wirusowe zapalenie spojówek, owrzodzenia i wysypki, kołtun, epilepsja, zanik mięśni i choroby psychiczne.

Z drugiej strony, interpretacja świadka pozwala w pełni zrozumieć fakty historyczne. Przykładowo, komentarze historyczne sugerują, że podróż koleją była wówczas w miarę komfortowa: „Gęsta sieć kolejowa umożliwiała sprawną podróż do głównych portów, z których odpływały statki do obu Ameryk, jednocześnie skracając jej czas do 3-4 dni”. Tymczasem relacja Hanki podkreśla niedogodności: „Na dworcu wpakowano nas do wagonów IV klasy. Były tam tylko ławy dookoła ścian, i to wszystkie zajęte, więc siedzieliśmy na walizkach. (...) Najbardziej do-

skwierają mi duchota i pragnienie. Woda szybko się skończyła”. Opis podróży z perspektywy świadka każe publiczności spojrzeć na jakość infrastruktury komunikacyjnej z większym dystansem.

4. Ostatnią strategią, jaką chcę wyróżnić, to konstruowanie tekstów, które umieszczają prezentowany obiekt w szerszym kontekście. Opowiadana historia wychodzi wówczas poza ramy określone przez sam artefakt. Wiele przykładów takiej praktyki przynosi wystawa w Muzeum II Wojny Światowej. Zwykle na pozór przedmioty, jak figury szachowe z obozu Gusen, czy miska obozowa z Dachau są punktem wyjścia do wyjaśnienia reguł kierujących życiem więźniów – „Miska (...) dla więźnia jednym z najważniejszych przedmiotów. Jeśli jej nie otrzymał, zgubił ją lub została mu skradziona, musiał ją ponownie zdobyć lub wykonać samemu”, natomiast „Posiadanie figur szachowych świadczyło o wysokiej pozycji więźnia w obozie (...). Wygrane partie mogły zapewnić dodatkowe jedzenie, tytoń czy po prostu uznanie ze strony innych więźniów”. Teksty ilustrujące eksponowane na wystawie mundury przynoszą informacje nie tylko na temat samego ekwipunku wojskowego, co wydaje się szczególnie istotne dla tych zwiedzających, którzy nie są znawcami i miłośnikami militariów. Mundur Związku Dziewcząt Niemieckich opatrzony jest komentarzem, że od 1936 roku wszystkie dziewczęta w wieku od 10. do 18. roku życia miały obowiązek przynależenia do organizacji podporządkowanych NSDAP, których celem było „wychowanie w duchu nazistowskim, a także wpojenie dziewczętom tradycyjnie pojmowanej roli kobiety. Miały one stać na straży «czystości niemieckiej krwi», rodzić i wychowywać dla Führera wojowników”. Autorzy wskazują opresję, której poddawane były młode kobiety. Natomiast etykieta towarzysząca mundurowi Oddziałów Szturmowych NSDAP (SA) głosi, że „przystąpienie do SA było drogą awansu społecznego”. Tego typu komentarze kierują uwagę publiczności poza aspekt czysto militarny.

Umieszczenie dzieła sztuki w szerszym kontekście społecznym ułatwia realizację funkcji edukacyjnej w muzeach prezentujących sztukę najnowszą. Analiza tekstów w MOCAK-u wskazuje, że kuratorzy przykładają wielką wagę do jak najpełniejszego opisu dzieła sztuki. Prace obecne na wystawach wykonane są w wielu technikach i dotyczą licznych problemów współczesnego świata – politycznych, społecznych, ekonomicznych, trudno więc założyć, że zwiedzający będzie doskonale zorientowany we wszystkich zjawiskach współczesnego świata. Dlatego każdemu obiektowi – oprócz podstawowych informacji, na które składają się imię i nazwisko artysty, rok urodzenia, miejsce pochodzenia/zamieszkania, tytuł pracy, rok powstania pracy – towarzyszy rozbudowany opis. Publiczność lepiej znająca sztukę może ograniczyć się do krótkiej, zestandaryzowanej metryki

na temat konkretnego dzieła sztuki, natomiast dla pozostałych zwiedzających pogłębione teksty stanowią rodzaj przewodnika po świecie sztuki współczesnej. Teksty zawierają wskazówkę, jak interpretować dane dzieło, np. „Tytuł podkreśla dziecięcą, często nawet bezrefleksyjną wiarę we własne możliwości”⁸, „Forma znaczków pocztowych ma kojarzyć się z funkcjonowaniem twórców w obiegu sztuki”⁹. Tropy interpretacyjne mogą być też bardziej rozbudowane, jak na przykład w przypadku instalacji niemieckiej artystki Louisy Clement zatytułowana *Transformacyjne cięcie*¹⁰. Tekst w komentarzu krok po kroku wprowadza widza w sens pracy. Wyjaśnia z czego jest wykonana: „Instalacja jest wykonana z materiału powstającego po dezaktywacji broni chemicznej – sarinu (...) Materiał ten został użyty w okolicach Damaszku 21 sierpnia 2013 roku”, jak publiczność może ją odebrać: „Czarne kamienie pozbawione informacji na temat pochodzenia są intrygująco piękne”, skąd się wziął pomysł na realizację: „Artystka natrafiła na informacje o nim, przeglądając doniesienia o wojnie w Syrii” i w końcu, jaki jest jej cel: „historia ujawnia jednak brutalną prawdę o konflikcie zbrojnym, którego ofiarą była ludność cywilna. Praca odnosi się zatem do wydarzeń spychanych najchętniej na margines naszej świadomości”. Autorzy komentarzy nie obawiają się, że opisy mogą się wydawać zbyt banalne, każdej pracy poświęcają tyle samo uwagi i miejsca. Jeśli jakieś zagadnienie może budzić wątpliwości zwiedzających lepiej zawczasu je wyjaśnić. Stąd widz odnajdzie na wystawie objaśnienia specjalistycznych pojęć (artystka „pracuje głównie w technice taksydermii (preparowanie i wypychanie martwych zwierząt)”¹¹), słów pochodzących z obcego języka („Tytuł jego reliefów oznacza po chińsku ścieżkę”¹²), a nawet charakterystykę miejsc ważnych dla znaczenia dzieła („Materiał do tej realizacji (...) artysta zbierał na Campo di Fiori, placu w centrum Rzymu, na którym od XIX wieku znajduje się targ z owocami i kwiatami”¹³).

Proponowany sens dzieł sztuki nie zawsze ma charakter twierdzeń, kuratorzy często posiłkują się hipotezami, pozostawiając publiczności wybór sposobu interpretacji, np. „Pracę możemy odczytywać jako symbol kruchości ludzkiego ciała”¹⁴ lub „Przestrzeń pawilonu można uznać za próbę wykreowania fizycznego

⁸ Sofie Muller, 1974, Belgia, *Ślepa wiara*, 2010/2017.

⁹ Pola Dwurnik, 1979, Polska/Niemcy, *Młodzi malarze krakowscy*, 2008.

¹⁰ Louisa Clement, 1987, Niemcy, *Transformacyjne cięcie*, 2015.

¹¹ Deborah Sengl, 1974, Austria, *I cięcie!* 2012.

¹² Lee Seung-Hee, 1963, Korea Południowa, *Tao*, 2014.

¹³ Krzysztof M. Bednarski, 1953, Polska, Włochy, *Ogród owoców zapomnianych dla Tonina Gurry*, 1998.

¹⁴ Daniel Arshman, 1980, USA, *Połamana figura ze stali*, 2015.

doświadczenia, które byłoby rodzajem odpowiednika słowa z tytułu pracy¹⁵. W sytuacji gdy kuratorzy uznają, że postać samego artysty wpływa na zrozumienie i odbiór dzieła, towarzyszący mu komentarz zawiera dodatkowe informacje. Mogą one sytuować twórcę w kontekście jego innych prac („Rzeźby Sofie Muller często inspirowane są dzieciństwem”¹⁶, „Dzieło w przewrotny sposób, charakterystyczny dla całej twórczości Kintery, odnosi się do szaleństwa na punkcie pieniędzy”¹⁷) lub dotyczyć jego kraju pochodzenia/zamieszkania („Artysta, Palestyńczyk, mieszka w Tamrze w Izraelu. (...) Praca może nawiązywać do konfliktu, który cały czas toczy się w miejscu zamieszkania Ahmeda Canaana”¹⁸, „Urodzony w Iranie i wychowany w Wielkiej Brytanii artysta jest obciążony podwójnym dziedzictwem kulturowym”¹⁹).

W tekstach obecnych na wystawie stałej MOCAK-u kuratorzy unikają formułowania jakichkolwiek ocen, komentarze nie są nakierowane na wzbudzanie emocji. Dostarczają zainteresowanemu widzowi pakiet informacji, by nie czuł się zagubiony, a jednocześnie zmuszają do refleksji i wyrobienia sobie własnego zdania na temat prezentowanych dzieł sztuki. Polityka przygotowywania rozbudowanych opisów nie jest jednak strategią realizowaną we wszystkich muzeach prezentujących sztukę po 1945 roku. Nadal w przestrzeni muzealnej spotkać się możemy z bardzo podstawowymi opisami dzieł, które kierują swój przekaz do osób z wysokim poziomem kapitału kulturowego i/lub pozostawiają przestrzeń do spokojnej kontemplacji sztuki. Taką politykę projektowania opisów towarzyszących dziełom sztuki przyjęło Muzeum Śląskie²⁰. Na przykład w przestrzeni wystawy stałej *Galeria sztuki polskiej po 1945 roku* muzealnicy komunikują się z publicznością za pomocą trzech rodzajów tekstów – krótkim wprowadzeniem do tematu wystawy, wskazówkami na podłodze oraz opisami konkretnych obiektów. Tekst wprowadzający umieszczony jest na dużym panelu, co sprawia jest, że widoczny dla zwiedzających. Muzealnicy przybliżają widzom specyfikę sztuki polskiej po 1945 roku akcentując rolę „twórców dobrze znanych, ale też tych mniej rozpoznawalnych, zasługujących na uwagę i zainteresowanie”. Z imienia i nazwiska zostali jednak wymienieni tylko ci „mający znaczący wpływ na kształt i rozwój powojennej sztuki polskiej”. Widz wchodzący na wystawę otrzy-

¹⁵ Stanisław Dróżdż, 1939–2009, Polska, *Między*, 1977/2004.

¹⁶ Sofie Muller, 1974, Belgia, *Ślepa wiara*, 2010/2017.

¹⁷ Krištof Kintera, 1973, Czechy, *I see I see I see*, 2009.

¹⁸ Ahmad Canaan, 1965, Izrael, *Opór*, 1993/2015.

¹⁹ Kourosh Salehi 1963, Iran/Zjednoczone Emiraty Arabskie, z serii *Wieczne teraz*, 2016.

²⁰ Trzeba podkreślić, że dotyczy to tylko wystaw poświęconych sztuce – wystawy historyczne (np. *Światło historii. Górny Śląsk na przestrzeni dziejów*) czy przestrzenie edukacyjne (np. *Na tropie Tomka*) są skonstruowane inaczej.

muje zatem pakiet nazwisk najważniejszych – kanonicznych z punktu widzenia muzealników – artystów, których prace znajdują się w kolekcji muzealnej. Dla widzów nieobeznanych ze sztuką współczesną jedyną pomocą w interpretacji eksponatów mogą być słowa, że galeria „Zawiera przykłady podejmowania przez artystów prób samookreślenia się w kontekstach: historycznym, estetycznym, światopoglądowym lub socjologicznym”. Zagadnienie to nie zostaje jednak szerzej wyjaśnione, podobnie jak hasła wypisane na podłodze, np. *Idea w sztuce – system*, *Idea w sztuce – ciało*, *Analiza i synteza*, których zadaniem jest uporządkowanie przestrzeni ekspozycyjnej.

Opisy konkretnych dzieł sztuk w Muzeum Śląskim skonstruowane są według następujące schematu – imię i nazwisko twórcy, data urodzenia/śmierci, tytuł pracy, data powstania, technika, ewentualnie proveniencja. Dziełom nie towarzyszą żadne dodatkowe informacje. Przykładowo:

Urszula Broll (1930-)	Aleksander Kobzdej (1920-1972)
<i>Bez tytułu</i> , lata 60. XX wieku	<i>Scena alegoryczna</i> , 1961
technika własna, kolaż, olej, płótno	olej, płótno

Wybrana przez Muzeum Śląskie strategia konstruowania napisów wpisuje się w sposób budowania przestrzeni ekspozycyjnej w tradycyjnym modelu muzeum sztuki, gdzie wymowa dzieła nie była zakłócana dodatkowymi informacjami. Tymczasem, jak wskazują na przykład wyniki badań przeprowadzone przez amerykańskie muzeum sztuki współczesnej Walker Art Center, komentarz kuratora w znacznym stopniu wpływa na wzrost zainteresowania publiczności danym dziełem sztuki. Informacje na temat życia artysty, jego procesu tworzenia i inspiracji pozwalają spojrzeć na dzieło w całkiem nowy sposób, każda dodatkowa wskazówka to okazja do odkrycia przez zwiedzającego niedostrzegalnych dotychczas sensów i znaczeń [Luke, Stein 2006: 26-27].

Podsumowanie

Treść komunikatów muzealnych jest równie ważna, jak eksponowane na wystawach obiekty. Słowa strukturyzują doświadczenia muzealne publiczności – zachęcają do eksplorowania kolekcji lub onieśmialają, podpowiadają sensy oglądanych dzieł lub otaczają je tajemnicą [Hooper-Greenhill 2004: 139]. Analiza tekstów towarzyszących wybranym polskim wystawom historycznym i sztuki wskazuje, że w większości przypadków muzea stają się coraz bardziej otwarte dla publiczności – również w wymiarze językowym. Muzealnicy przykładają wielką wagę do skonstruowania rozbudowanych komentarzy, które mają być czytelne nie tylko dla osób prezentujących wysoki poziom kapitału kulturowego i znawców konkretnego

tematu, ale dla wszystkich, którzy przekroczyli próg muzeum. Na podstawie zgromadzonego materiału empirycznego wyróżniłam cztery strategie podejmowane przez muzealników, które mają na celu przykuć uwagę gości i zaangażować ich w proces poznawania. Przywołane kategorie nie są rozłączne – w konkretnym tekście można wykorzystać kilka strategii. Po pierwsze, odpowiednio skonstruowany tytuł, który wzbudza zainteresowanie oraz zachęca do przyjrzenia się obiektowi i zapoznania się z opisem. Po drugie, zaangażowanie w narrację poprzez używanie strony czynnej oraz słów, które wzbudzają określone emocje. Po trzecie, sięganie do cytatów, które sprawiają, że publiczność zanurza się w opowiedaną historię, odczuwa empatię. Po czwarte, osadzenie obiektu w szerszym kontekście kulturowym, co pozwala zwiedzającym odnieść prezentowane zjawiska do uprzednio posiadanej wiedzy. Wykorzystanie wskazanych rozwiązań umożliwi muzeum nawiązanie relacji z publicznością prezentującą szeroki przekrój społeczny, stwarza warunki skłaniające do refleksji oraz oferuje wiele możliwych reakcji na wystawę. Omówione strategie można również potraktować jako wskaźnik zmiany statusu publiczności w przestrzeni muzealnej – muzea w coraz większym stopniu starają się traktować odwiedzających jak partnerów w procesie komunikacji.

Bibliografia

Assmann Jan

2008: Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych, przeł. A. Kryczyńska-Pham, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.

Coxall Helen

1991: How language means : an alternative view of museums text, [w:] Museum languages: objects and texts, red. G. Kavanagh, Leicester, Nowy Jork: Leicester University Press.

Hooper-Greenhill Eilean

2004: *Museums and their Visitors*, Londyn, Nowy Jork: Routledge.

Hooper-Greenhill Eilean

2007: *Museum and Education. Purpose, pedagogy, performance*, Londyn, Nowy Jork: Routledge.

Kotler Neil G., Kotler Philip, Kotler Wendy I.

2008: *Museum Marketing and Strategy. Designing Missions, Building Audiences, Generating Revenue and Resources*, San Francisco: Jossey-Bass.

Lisowska-Magdziarz Małgorzata

2006: *Analiza tekstu w dyskursie medialnym*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Luke Jessica J., Stein Jill

2006: *Summative Evaluation of Interpretative Experiences Newly Installed within the Permanent Collection*. Walker Art Center, Annapolis: Institute for Learning Innovation.

Machcewicz Paweł

2017: *Muzeum*, Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy „Znak”.

Miglietta Anna M., Pace Rosaria, Boero Ferdinando

2011: Evaluating Students' Comprehension of Messages on Panels, „Visitor Studies” vol. 14, nr 2.

Miller Steven

2018: *The Anatomy of a Museum. An Insider's Text*, Oxford: John Willey & Sons, Inc.

Ravelli Louise J.

2006: *Museum Text. Communication Frameworks*, Londyn, Nowy Jork: Routledge.

Spock Dan

2015: *Museum Exhibition Tradecraft. Not an Art, but an Art to It*, [w:] *The International Handbooks of Museum Studies: Museum Practice*, red. C. McCarthy, Nowy Jork: John Wiley & Sons, Ltd.

Trench Lucy

2013: *Gallery text at the V&A. A Ten Point Guide*, Londyn: Victoria and Albert Museum.

Writing Effective Interpretative Text

2006: *Resource Guides, Te Papa National Services Te Paerangi. Brak informacji o autorze.*

Strony internetowe

<http://aam-us.org/about-us/grants-awards-and-competitions/excellence-in-label-writing>
[odczyt: 07.09.18].

<http://www.polin.pl/pl/wystawa-stala> [odczyt: 04.09.18].

Elżbieta Nieroba**Written Language in Museum as a Way of Engaging its Audience.
Towards a New Museological Approach to Communication**

Texts on labels are important because they form the main component of a museum's communication model. The aim of this paper is to present and analyze how museums use texts to stimulate active involvement of their visitors. Their conclusions, based on analyses of museum texts in historical and art exhibitions, are as follows: museums use catchy titles to draw visitors' attention; museums use active voice and emotive words to build more personal comment; museums use quotations to build connection between people and objects or history; museums place objects in cultural context. This analysis shows the process of transformation of museological approach to communication. Museums try to treat visitors like a partner.

Keywords: written language in museum, museum, audience, communication

