

BARBARA CYREK

UNIwersytet Jagielloński  
Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej  
E-MAIL: CYREK.BARBARA@GMAIL.COM

---

## Podłoże recepcji muzeum – aspekt emotywny

### STRESZCZENIE

Artykuł podejmuje tematykę muzeum jako miejsca wywołującego emocjonalne reakcje odbiorcy, ze wskazaniem na aspekty muzealnictwa, które mogą być przedmiotem intencjonalnego odniesienia emocji. Przedstawione zostaną najnowsze trendy architektoniczne oraz wystawiennicze w ich emocjonalnym aspekcie. Jednym z celów artykułu jest także zwrócenie uwagi na konieczność zachowania równowagi pomiędzy emocjonalnością a refleksyjnością w muzeach.

### SŁOWA KLUCZOWE

emocje, muzeum, architektura, wystawa, narracja

### Wstęp

Nauka nie przyjmuje jednoznacznego porozumienia w kwestii istnienia emocji, lecz mimo to ich rola w życiu człowieka – tak w aspekcie biologicznym, jak i społeczno-kulturowym – rzadko bywa kwestionowana. Emocjonalność może być rozumiana zarówno jako uczuciowość czy wrażliwość, jak również jako pewna kwalifikacja, odwołująca się do ludzkiej psychiki. W związku z powyższym w niniejszym artykule prezentuję następującą tezę: muzeum jako twór nasycony treściami, które odwołują się do ludzkiej psychiki, może być nazwane przestrzenią emocjonalną. Celem artykułu jest wykazanie słuszności tego twierdzenia poprzez przedstawienie rozmaitych aspektów muzealnictwa w kontekście ich oddziaływania na emocje odbiorcy. Muzeum, jako przestrzeń budująca humanistyczną wizję określonej rze-

czywistości kulturowej<sup>1</sup>, może oddziaływać na emocje odbiorców zarówno poprzez przedmiot swych zainteresowań, jak i sposób, w jaki je przedstawi.

Niniejsza praca stanowi formę refleksji nad emotywną recepcją współczesnego muzeum. Przedstawiona zostaje specyfika tego typu instytucji, która w sposób szczególny ma możliwość wzbudzić uczuciową reakcję odbiorcy. Ta z kolei ma zasadniczy wpływ na odbiór treści merytorycznych, których nadawcą jest muzeum. Metodologia pracy opiera się na analizie literatury przedmiotu oraz własnych badaniach etnograficznych, przeprowadzonych w Muzeum Historycznym Miasta Krakowa (oddziały Dzieje Nowej Huty, Kamienica Hipolitów) w okresie VII–X 2015 roku.

Ponieważ na akt poznawania-odczuwania wpływa wiele czynników, w pracy tej pominięto muzea wirtualne, które ze względu na funkcjonowanie w spłaszczonej przestrzeni mają ograniczoną możliwość oddziaływania. Z kolei wystawy plenerowe zostały pominięte, gdyż w ich przypadku odbiorca obcuje z reprodukcjami, w aranżacji ograniczanej przepisami miejskimi, zaś partycypowanie w odbiorze treści może być utrudnione przez warunki pogodowe.

## 1. Emocje i emocjonalność

Choć antropologia emocji jest dyscypliną stosunkowo młodą, już w starożytności emocje były w pewnym sensie przedmiotem zainteresowania filozofii. W pracach Sokratesa czy Platona nie zajmowały one jednak centralnej pozycji – lokowały się na dalszym planie jako opozycja dla rozumu, od którego miały być z natury odmienne i któremu winny zostać podporządkowane<sup>2</sup>. Na tej antynomii wyrósł w zachodniej filozofii nurt, który umiejscawiał emocje po stronie natury, zaś rozum lokował po stronie kultury<sup>3</sup>.

W nauce o emocjach pojawia się wiele napięć, lecz opozycja emocje – rozum jest odzwierciedleniem dychotomii natura – kultura<sup>4</sup>. Catherine Lutz zauważa, iż to charakterystyczne dla Zachodu rozgraniczenie emocji i rozumu jest wyłącznie kulturowe i daje możliwość uczynienia z tych pierwszych aparatu oddziaływania społecznego. Z emocjami bowiem często wią-

---

<sup>1</sup> Zob. W. Gluziński, *U podstaw muzeologii*, Warszawa 1980, s. 283–285 i 318–331; J. Święch, *Współczesne problemy kolekcjonerstwa w muzealnictwie etnograficznym*, „Etnografia Nowa” 2009, nr 1, s. 45.

<sup>2</sup> M. Rajtar, J. Straczuk, *Wprowadzenie*, [w:] *Emocje w kulturze*, red. M. Rajtar, J. Straczuk, Warszawa 2012, s. 7–10.

<sup>3</sup> Ibidem

<sup>4</sup> Zob. C. Lutz, G. M. White, *The Anthropology of Emotions*, „Annual Review of Anthropology” 1986, Vol. 15, s. 405–436.

zane są takie pojęcia, jak nieracjonalność i subiektywność, z rozumem zaś zagadnienia racjonalności, obiektywizmu i uporządkowania. Stąd też przypisywanie większej emocjonalności klasom niższym czy kobietom, co przyczynia się do pogłębienia społecznych nierówności<sup>5</sup>.

U progu XX wieku badacze przyjmowali, iż niezależnie od różnic kulturowych jednostki dysponują stałym kompletem emocjonalnych reakcji, zakorzenionych w sferze biologicznej. Uniwersalistyczna koncepcja emocji została zapoczątkowana jeszcze przez Karola Darwina, który przypisywał im funkcję ewolucyjnego przystosowania<sup>6</sup>. Do jej utrwalenia przyczyniły się badania rozpoczęte pod koniec lat sześćdziesiątych XX wieku pod kierunkiem Paula Ekmana. Na grupie blisko 3 tysięcy osób z 37 krajów zbadano takie aspekty procesów emocjonalnych, jak mimika, intensywność reakcji, ocena poznawcza, zdarzenia wywołujące emocje. Wyniki wykazały znikomy wpływ kultury na doświadczenia emocjonalne<sup>7</sup>.

Krytycy koncepcji uniwersalistycznej odrzucili teorię o jedynie biologicznym pochodzeniu emocji. Ich zdaniem rozmaite kultury klasyfikują doświadczenia emocjonalne w różny sposób. Jak pisze Anna Wierzbicka: „każda kultura wytwarza inne postawy wobec uczuć, inne strategie uzewnętrzniania uczuć i inne metody radzenia sobie z uczuciami (własnymi oraz innych ludzi)”<sup>8</sup>.

Odpowiedzią na powyższy spór jest wieloskładnikowa teoria emocji. Ujęcie takie przedstawił Andrzej Dąbrowski w oparciu o dorobek Arystotelesa, Kartezjusza i Hume’a. Autor nazywa emocje „fenomenami złożonymi”, tym samym kwestionując badaczy, którzy sprowadzali je do jednego tylko elementu: fizjologicznego, poznawczego, behawioralnego etc. Dąbrowski definiuje emocje podobnie, jako „wieloskładnikowe stany intencjonalne”, ponieważ odnoszą się one do czegoś i ten obiekt odniesienia rejestrują oraz przedstawiają lub interpretują w dany sposób. Zarówno emocje, jak i przedmioty ich intencjonalnego odniesienia są zróżnicowane. Dąbrowski wyróżnia cztery rodzaje takich przedmiotów:

1. kategorie realne: rzeczy, istoty żywe, zdarzenia, sytuacje;
2. kategorie wewnętrzne: przekonania i mentalne treści aktów umysłowych;

---

<sup>5</sup> C. Lutz, *Emocje, rozum i wyobcowanie*, [w:] *Emocje w kulturze...*, op. cit., s. 38–44.

<sup>6</sup> Zob. A. Chojniak, *Emocje jako przedmiot badań kulturoznawczych*, „Roczniki Kulturoznawcze” 2013, t. 1, nr 4, s. 48.

<sup>7</sup> L. Juang, D. Matsumoto, *Psychologia międzykulturowa*, tłum. A. Nowak, Gdańsk 2007, s. 285–314.

<sup>8</sup> A. Wierzbicka, *Emocje. Język i „skrypty kulturowe”*, [w:] aedem, *Język – umysł – kultura*, Warszawa 1999, s. 189.

3. przedmioty iluzoryczne lub wywołane omamami;
4. przedmioty formalne.

Te ostatnie autor definiuje jako „właściwości konkretnych przedmiotów czy zdarzeń, ze względu na które jakiś przedmiot lub zdarzenie wyzwała emocje”<sup>9</sup>.

Choć nie znamy jedynej słusznej i niepodważalnej koncepcji istnienia i funkcjonowania emocji, trudno nie zgodzić się, iż są one stale obecne w życiu człowieka. Emocjonalność zaś oznacza nie tylko wyrażanie emocji, ale też powiązanie ze sferą uczuciową psychiki człowieka. Tym samym przestrzenią emocjonalną będzie miejsce stanowiące samo w sobie tudzież gromadzące w swym obszarze przedmioty intencjonalnego odniesienia emocji.

## 2. Muzeum a emocjonalność

Muzeum winno być miejscem przekazywania wiedzy, a także gromadzenia artefaktów i otaczania ich opieką – ma działać zarówno w zakresie rozwoju nauki i szeroko pojętej edukacji, jak i sprawować mecenat nad kulturą<sup>10</sup>. Przełom wieków XX i XXI zapoczątkował zmiany w muzealnictwie. Grupa obiektów uznawanych za warte zachowania znacznie się powiększyła, pojawiła się nowa konwencja ekspozycji i technologie multimedialne<sup>11</sup>. W tym samym czasie funkcjonowała już antropologia emocji, szczególną uwagę poświęcająca ich kulturowemu aspektowi. W obliczu tych przemian zrodziły się pytania o sposób istnienia i funkcjonowania emocji w przestrzeni muzealnej.

Pominąwszy jednostkowe przywiązanie tudzież niechęć<sup>12</sup> (czyli aspekty ściśle psychologiczne), kulturowe oddziaływanie emocjonalne muzeów wy-

---

<sup>9</sup> A. Dąbrowski, *Czym są emocje? Prezentacja wieloskładnikowej teorii emocji*, „Analiza i Egzystencja” 2014, t. 27, s. 132.

<sup>10</sup> Zob. A. Krawczyk, *Po trzykroć muzeum. Idea muzeum wobec kryzysów państwa, społeczeństwa, jednostki*, „Zarządzanie w Kulturze” 2005, t. 6.

<sup>11</sup> Zob. M. Kordowska, *Współczesne muzea przyrodnicze w Polsce i ich działalność*, „Turystyka Kulturowa” 2015, nr 4.

<sup>12</sup> Osobiste doświadczenia mogą sprawić, iż jednostka nawiąże więź emocjonalną (o nacechowaniu pozytywnym lub negatywnym) z daną instytucją. Mowa tu o sytuacjach niewynikających *stricte* z działalności muzeum. O tym, jakie emocje wzbudza w poszczególnych osobach dana instytucja, mogą zdecydować zarówno długoletnie relacje, na przykład współpraca biznesowa, zatrudnienie w danym muzeum, jak i sytuacje przypadkowe, na przykład sposób potraktowania przez personel. Podczas pracy w Muzeum Historycznym Miasta Krakowa – Oddziale „Dzieje Nowej Huty” zauważyłam, iż niektórzy zwie-

stępować może zasadniczo na trzech płaszczyznach: rodzaju instytucji (muzea archeologiczne, etnograficzne, historyczne etc.), formy architektonicznej oraz charakteru wystawy.

## 2.1. Typ muzeum a jego wpływ na emocje

Rodzaj muzeum jest pierwszą determinantą emocjonalnego wymiaru jego recepcji. Instytucja muzealna może być bowiem obojętna tylko osobom, którym przedmiot jej zainteresowań jest indyferentny (pomijając rozmaite skandale i sytuacje niezwiązane z działalnością muzealną *sensu stricto*). Społeczne reakcje emocjonalne indukują najczęściej muzea sztuki nowoczesnej oraz placówki poświęcone historii. Pierwsze z nich wzbudzają liczne kontrowersje: z jednej strony są ikoną nowoczesności i podążania za trendami, z drugiej rodzą pytania o granice sztuki, niejednokrotnie szokują i są źródłem społecznych protestów. Z kolei muzea historyczne, wyodrębnione przez Zdzisława Żygulskiego jun. jako prezentujące określony zakres przeszłości historycznej<sup>13</sup>, przekazują konkretny obraz historii, który nie zawsze pokrywa się z powszechnymi wyobrażeniami o wydarzeniach z przeszłości.

Pierwsze polskie muzeum publiczne – Świątynia Sybilli w Puławach – było ze względu na swój charakter źródłem dumy. Stanowiło ono ośrodek podtrzymywania kulturowej tożsamości, a jego naczelną ideą była służba narodowi i społeczeństwu. Stąd też wśród ofiarodawców znaleźli się przedstawiciele wszystkich ówczesnych warstw społecznych. W tych niezwykle trudnych dla narodu polskiego czasach muzeum, które księżna Izabela Czartoryska chciała uczynić „skarbcem idei narodowych”, ze względu na swój charakter nie pozostawało Polakom obojętne<sup>14</sup>. Jego budowa i losy wzbudzały żywe emocje – społeczeństwo zaangażowało się w powstanie i rozwój placówki<sup>15</sup> oraz przychodziło zbiorom na pomoc w sytuacjach zagrożenia ze strony okupanta<sup>16</sup>.

W obliczu braku niepodległości muzeum gromadzące przedmioty o wartości historycznej jest swoistym azylem dla kulturowej tożsamości. Dlatego

---

dążący przychodzili kilkakrotnie na tę samą wystawę, jednak nie po to, by po raz wtóry ją zobaczyć, lecz by dyskutować z pracownikami muzeum – niekoniecznie o wystawie, ale o działalności muzeum itp.

<sup>13</sup> Zob. Z. Żygulski jun., *Muzea na świecie. Wstęp do muzealnictwa*, Warszawa 1982.

<sup>14</sup> Zob. A. Krawczyk, op. cit.

<sup>15</sup> Z. Żygulski jun., *Muzeum Czartoryskich. Historia i zbiory*, Kraków 1998, s. 78.

<sup>16</sup> *Muzeum Narodowe w Krakowie. Zbiory Czartoryskich. Historia i wybór zabytków*, red. M. Rostworowski, Warszawa 1978, s. 37.

emotywny aspekt recepcji takiej instytucji nie może być kwestionowany. Suwerenność państwa nie umniejsza jednak roli muzeum historycznego – daje za to większy margines swobody dla muzealników, choć wciąż bywają oni zmuszani do działania w obrębie przyjętej polityki historycznej. Ta z kolei bierze się z założeń rządzącej opcji politycznej lub presji pewnych grup<sup>17</sup>.

Historia jako nauka o przeszłości zajmuje się analizą faktów, lecz jej ambiwalentność polega na kontekście, w jakim dane zjawiska zostają ukazane. Trudno zatem wskazać wydarzenia historyczne, co do których (pod względem przyczyn, przebiegu i skutków) wszyscy historycy byłiby jednomyślni. Ta wieloaspektowość czyni przedmiotem żywych dyskusji zarówno historię, jak i muzea historyczne.

## 2.2. Forma architektoniczna a emocjonalny aspekt muzeów

Zrodzone na początku XX wieku koncepcje architektonicznej przestrzeni zapoczątkowały badania nad oddziaływaniem architektury na odbiorcę. To pole badawcze zostało jednak porzucone na rzecz modernistycznego funkcjonalizmu i historyzującego postmodernizmu. Współcześnie natomiast, po latach licznych eksperymentów nad formą, powraca się do koncepcji architektury poruszającej odbiorcę i wpływającej na jego odczucia. Poznanie konstrukcji przestaje być wyłącznie optyczne – zmienia się na rzecz poznawania sensorycznego i uczuciowego<sup>18</sup>. Doskonałym tego wyrazem są słowa architekta Daniela Libeskinda, autora między innymi projektu Muzeum Żydowskiego w Berlinie: „dla mnie architektura jest przede wszystkim dla ludzi. Traktuję ją jak sztukę, która nie istnieje bez publiczności i do niej jest adresowana przede wszystkim, a najbardziej uniwersalnym językiem, jakim operują ludzie, jest język emocji”<sup>19</sup>.

Dla emocjonalnego odbioru architektury muzealnej kluczowe jest, aby spełniała ona trzy funkcje: wpisująca się w krajobraz i specyfikę otoczenia, własną wymową oddawała ideę mieszczącą się w niej instytucji oraz tworzyła spójną przestrzeń z ekspozycją wystawową.

Architekturę muzealną stanowić mogą budynki specjalnie w tym celu stworzone (np. Centrum Kultury Kanaków im. Jean-Marie Tjibaou), budynki zaadaptowane na potrzeby muzeum (np. Muzeum Współczesne Wrocław)

---

<sup>17</sup> Zob. A. Zabłocka-Kos, *Więcej intelektu, mniej emocji. W poszukiwaniu równowagi narracji w muzeach historycznych w Polsce*, „Herito” 2013, nr 13.

<sup>18</sup> Zob. L. Nyka, *Wewnętrzne drogi przez budynek – architektura i sfera emocji*, „Estetyka i Krytyka” 2012, nr 24.

<sup>19</sup> D. Libeskind (w rozmowie z K. Sołoduchem), *Daniel Libeskind – architekt przyszłości*, [online] [www.top10tastes.com/news/186/211/](http://www.top10tastes.com/news/186/211/) [dostęp: 28.10.2016].

oraz kompleksy powyższych (np. Muzeum Żydowskie w Berlinie). Na etapie architektonicznego planowania muzeów emocje wzbudzają przede wszystkim czynniki urbanistyczne. Pojawiają się dyskusje na temat tego, czy powstająca forma wpisze się płynnie w charakter dzielnicy i krajobraz miasta. Nie bez znaczenia, szczególnie na polu lokalnym, jest też sposób potraktowania starych budynków, które często darzone są sentymentem. Ta swoista więź emocjonalna z miastem, zdaniem Dobiesława Jędrzejczyka, sprawia, iż miejska przestrzeń publiczna staje się przestrzenią tożsamości, która pozwala kolejnym pokoleniom na identyfikowanie się z miastem<sup>20</sup>. Dlatego niezwykle ważne jest, by społeczność lokalna miała możliwość wypowiedzenia się w kwestii powstających konstruktów. Jeśli obiekt architektoniczny nie zostaje w społeczeństwie ciepło przyjęty, wzbudzenie w lokalnych odbiorcach pozytywnych emocji będzie utrudnione. Daniel Libeskind zwraca jednak uwagę na fakt, iż nie chodzi tu o powielenie tych samych wzorców, gdyż budynek nie może być pasywny – architektura powinna nie tylko czerpać z otoczenia, ale też dawać coś od siebie, zmieniać i rozwijać przestrzeń. Dzieło sztuki architektonicznej nie staje się automatycznie częścią krajobrazu, gdyż nie jest jedynie powtórką treści zastanych<sup>21</sup>.

Budynek muzeum może być narzędziem wywoływania emocji zarówno w aspekcie zewnętrznym (tak dla zwiedzających, jak i osób, które poznają budowlę jedynie z zewnątrz, np. przechodniów), jak i wewnętrznym. W architekturze muzealnej duży nacisk kładzie się obecnie na zewnątrz – zaobserwować tutaj można powrót do XVIII wieku, kiedy to architekci rewolucyjni wymyślili wykorzystywanie symbolicznych form dla pewnych funkcji<sup>22</sup>.

Sama bryła czy też fasada muzeum może wzbudzać emocje: surowe i skąpe budynki powodują uczucie niepokoju, przytłoczenia; barwne i nietuzinkowe mogą wywołać radość; misternie zdobione i romantyczne – wzruszenie. Ważne jest, by projekt nawiązywał do treści prezentowanych we wnętrzu gmachu. Mamy zatem do czynienia z tak zwaną architekturą mówiącą – autorzy swoim projektem przypisują liczne intelektualne teorie. Nie warto jednak w tej kwestii być zbyt przesadnym. Zawila i wielowarstwowa symbolika dla przeciętnego odbiorcy bywa wręcz niemożliwa do odczytania<sup>23</sup>.

O ile jednak architektoniczna koncepcja muzeum jest wtórna wobec jego przedmiotu zainteresowań (najpierw pojawia się idea instytucji, potem zaś tematem dyskusji staje się miejsce jej ulokowania), o tyle merytoryczna

---

<sup>20</sup> D. Jędrzejczyk, *Geografia humanistyczna miasta*, Warszawa 2004, s. 167.

<sup>21</sup> D. Libeskind, *Przełom: przygody w życiu i architekturze*, Warszawa 2008, s. 56

<sup>22</sup> Zob. A. Zabłocka-Kos, op. cit.

<sup>23</sup> Ibidem.

koncepcja wystawy nie jest zwykle zdefiniowana na pierwszym etapie budowy muzeum – kiedy ogłaszany jest konkurs architektoniczny. W przypadku muzeów historycznych w Polsce zdarza się nawet, iż eksponaty, mające być w danym obiekcie prezentowane, dopiero są gromadzone. Z jednej strony daje to architektom więcej swobody w działaniu, z drugiej – zmusza do stworzenia form plastycznych, dużych przestrzeni, z których w przyszłości będzie się dało wykroić właściwe dla wystawy struktury. Nieporozumienia z tym związane wywołują wiele negatywnych emocji, jak to było choćby w przypadku Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, gdzie doszło do zerwania umowy z architektem. Napięcia pojawiające się na etapie budowy instytucji nie wpływają korzystnie na jej społeczny odbiór. Nie wiąże się to jednak z emocjami wywołanymi *stricte* działalnością muzeum. Ta z kolei, zwłaszcza w aspekcie aranżacji wystaw, niejednokrotnie pokutuje za projektowanie budynku „od końca” – bez określenia precyzyjnych założeń funkcjonalnych, które powinny być znane na początku procesu projektowania<sup>24</sup>. Wnętrze muzeum może stanowić przeciwieństwo zewnątrz, czym stworzy kompozycję o zamierzonej wymowie. Jednak przestrzeń muzealna musi współgrać z ekspozycją, jeśli nie jako jej integralna część (co współcześnie jest wysoce pożądane), to przynajmniej jako adekwatne tło. Dzięki temu zwiększa się siła emocjonalnego przekazu, rośnie też pewna empatia u zwiedzających, którym łatwiej przychodzi odbiór treści, wczucie się w atmosferę poznawanych czasów, utożsamienie z prezentowanymi postaciami etc. Na szeroko rozumianej architekturze muzealnej spoczywa w znacznym stopniu odpowiedzialność za społeczny odbiór instytucji oraz wpływ muzeum na emocje odbiorców.

### 2.3. Wystawa i emocje z nią związane

Jak zauważa Janusz Barański, z chwilą włączenia do zbiorów muzealnych przedmioty stają się bezcenne w rozumieniu niemożności ich zdobycia. Autor pisze, iż „muzea stają się tym samym inkarnacją wartości – narodowych (muzea historyczne), estetycznych (galerie sztuki), ekonomicznych (muzea przemysłu), ekologicznych (muzea przyrodnicze)”<sup>25</sup>. Tam zaś, gdzie pojawiają się wartości, obecne są też emocje. Umożliwianie kontaktu ze zbiorami jest jedną z najważniejszych funkcji muzeum, zaś urządzenie wystaw to podstawowa forma jej realizacji.

---

<sup>24</sup> Ibidem.

<sup>25</sup> J. Barański, *Etnologia i okolice: Eseje antyperyferyjne*, Kraków 2010, s. 326–327.



### 2.3.1. Temat wystawy a jej emocjonalność

Bez względu na to, czy dana wystawa eksponowana jest czasowo, czy na stałe, reakcję emocjonalną odbiorców wzbudzić może tak jej problematyka, jak i sposób narracji. W przypadku tematyki emocje mogą pojawić się, gdy:

1. dojdzie do przeniesienia na wystawę uczuć kierowanych do jej przedmiotu;
2. wystawa wzbudzi emocje odwrotne do tych, które wywołuje jej przedmiot;
3. w czasie, w którym ukaże się ekspozycja, nastąpią wiążące się z jej tematem wydarzenia;
4. wystawa odbiega znacząco od charakteru muzeum.

Emocje wzbudzane przez przedmiot wystawy, to jest przez sztukę, historię, sport, naukę, przyrodę etc., mogą zostać przeniesione na samą wystawę. Jeżeli na przykład odbiorca darzy sympatią danego artystę, wystawa jego prac może spotkać się z empatią i wzbudzić pozytywne emocje. Jeśli emocjonalnie czuje się związany na przykład z klubem sportowym – wystawa jemu poświęcona wzbudzi podobne odczucia. Tak samo rzecz ma się z wydarzeniami historycznymi – jeśli powodują silne emocjonalne wzburzenie, tak samo może oddziaływać wystawa. Uczucia te, przeniesione na ekspozycję, nie muszą być pozytywne: niechęć do danego stylu w sztuce przełożyć się może na niechęć do wystawy, gniew odczuwany wobec danej postaci może przenieść się na wystawę jej poświęconą<sup>26</sup>.

Sposób przedstawienia tematu może sprawić, iż odbiorca zareaguje emocjonalnie, lecz wzbudzone w nim emocje będą odwrotne do tych, jakie wywołuje w nim przedmiot wystawy. Wiele zależy tutaj od kontekstu, w jakim dane treści zostaną przedstawione. Zwiedzający muzeum mogą odnieść wrażenie, iż to, co darzą pozytywnym uczuciem, zostało przedstawione w złym świetle lub niedokładnie. Zjawisko to może mieć też odwrotny wymiar – mimo iż dany temat nie wywołuje pozytywnych emocji, to wystawa go prezentująca wręcz przeciwnie. Może to być na przykład ekspozycja dzieł sztuki nielubianego stylu w sztuce lub kontrowersyjnego artysty, ukazana w kontekście przemian społecznych lub wpływu kulturowego, dzięki

---

<sup>26</sup> Przykładem może być próba zniszczenia obrazu *Tahitańskie kobiety* w National Gallery w Waszyngtonie, którą niedoszła sprawczyni motywowała stwierdzeniem, iż Paul Gauguin był złym człowiekiem. Zob. *Kobieta chciała zniszczyć obraz Gauguina, bo był „złym człowiekiem”*, [online] <http://www.rm24.pl/fakty/swiat/news-kobieta-chciala-zniszczyc-obraz-gauguina-bo-był-złym-człowiek,nld,333103> [dostęp: 29.10.2016].

czemu treści uzyskają nowy wydźwięk. Jeżeli zaś przedmiot wystawy wzbudza negatywne emocje, a kurator nie będzie się starał ukazać go w dobrym świetle, odbiorca uzyska potwierdzenie swoich uczuć i przekonań, tym samym ekspozycja wywoła w nim pozytywne emocje.

Wystawa może wzbudzić emocje ze względu na poruszaną tematykę także wówczas, gdy czas jej ukazania się zbiegnie się z wydarzeniami nawiązującymi do jej przedmiotu. Świetlanym tego przykładem jest zjawisko wzrostu zainteresowania twórczością artysty po jego śmierci. Podobnie w przypadku wystaw biograficznych – na emocje związane z wystawą mogą wpłynąć aktualne wydarzenia z życia ich bohaterów tudzież odkrycie nowych faktów na ich temat. Innym przykładem mogą być wystawy o tematyce sportowej – aktualne zwycięstwa czy porażki sportowców, którym poświęcona jest ekspozycja, mogą wzmocnić emocjonalność związaną z wystawą.

Jeżeli tematyka ekspozycji znacząco odbiega od charakteru muzeum, może to spowodować reakcję emocjonalną odbiorców. Także tutaj należy mieć na uwadze ambiwalentność zjawiska – jedni mogą być zachwyceni tym zaskakującym elementem, w innych zaś może to wywołać oburzenie czy nawet gniew. Takie sytuacje nie są jednak popularne, gdyż proces planowania wystawy jest długotrwały i zwykle sprawują nad nim pieczę najwyższe władze instytucji<sup>27</sup>.

Należy przy tym pamiętać, iż wspomniane tutaj przykłady nie stanowią wyłącznych reguł indukujących emotywny aspekt recepcji muzeów. Na odbiór wystawy, również w jej płaszczyźnie emocjonalnej, składają się liczne czynniki, tworzące każdorazowo specyficzną konfigurację poznawczą.

### **2.3.2. Rola narracji w procesie emocjonalnego oddziaływania wystawy**

Barbara Weźgowiec nazywa muzealnictwo sztuką narracji za pomocą artefaktów<sup>28</sup>. Narracja w tym rozumieniu jest nieodłącznym aspektem obcowania z kulturą w przestrzeni muzealnej. W przypadku wystawy można mówić o dwóch poziomach narracji: poziomie scenariusza (prezentującego perspektywę nadawcy) oraz poziomie prezentacji fabuły (gdzie kluczowa jest perspektywa odbiorcy)<sup>29</sup>.

---

<sup>27</sup> Pracując w Oddziale MHK „Dzieje Nowej Huty”, miałam okazję obserwować prace nad przygotowaniem wystawy *Zapomniane dziedzictwo Nowej Huty – Grębałów*.

<sup>28</sup> B. Weźgowiec, *Fabryka pamięci. O konfrontowaniu się z przeszłością w wystawie „Kraków – czas okupacji 1939–1945”*, „Biuletyn Biblioteki Jagiellońskiej” 2012, R. 62, s. 212.

<sup>29</sup> S. Wacięga, *Jakie narracje w muzeum?*, [online] <http://muzeoblog.org/2009/11/18/jakie-narracje-w-muzeum/> [dostęp: 31.10.2016].

Sposób organizacji ekspozycji niejednokrotnie dyktowany jest warunkami przestrzennymi czy wymogami zabezpieczenia eksponatów. Nie należy jednak bagatelizować roli kuratorów, którzy czuwają nad konceptem. Szczególnie ważna jest tutaj selekcja materiału i sposób jego prezentacji. Jak pisze Janusz Barański: „podawana tutaj do wiadomości *informacja* bywa zwykle przedłużeniem procesu selekcji, podczas którego pominięte zostają pewne znaczenia, natomiast zostają wyeksponowane inne, czasem idealizowane czy zmitologizowane”<sup>30</sup>. W przypadku treści szokujących kurator może, w odpowiedzi na głosy zaniepokojenia, przedsięwziąć środki mające na celu ostrzeżenie zwiedzających – jak to miało miejsce na przykład w Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie, gdzie *Berka* Artura Żmijewskiego odseparowano od reszty ekspozycji w osobnym pomieszczeniu, zaś na drzwiach umieszczono napis: „Praca budząca kontrowersję, przeznaczona dla osób dorosłych”<sup>31</sup>.

Agnieszka Zabłocka-Kos zwraca uwagę na szczególną rolę kuratora w muzeach historycznych, gdzie z założenia obiektywne wystawy nie mogą faktycznie zaistnieć, gdyż: „wystawa kreuje pewną wizję przeszłości, kształtując tym samym trwale świadomość historyczną. Niezwykle ważne jest więc, jakimi środkami do tego się dochodzi, co wybiera się z historii i jak się ją pokazuje”<sup>32</sup>. Subiektywizm w ujęciu tematu może spowodować, iż wystawa wywoła emocje, na przykład poprzez pominięcie/wyeksponowanie danego wątku lub umieszczenie treści w kontekście przez odbiorcę uważanym za niewłaściwy.

Perspektywa odbiorcy w narracji wystawy decyduje o tym, jak zwiedzający jej doświadczy zarówno na poziomie emocjonalnym, jak i poznawczym. Barbara Weźgowiec stwierdza, iż dzisiejsze muzea bazują na współuczestnictwie widza. Jej zdaniem bezpośrednio doświadczenie sensualne z otwartą koncepcją przestrzeni „odtworza pamięć i konstruuje narrację historyczną. Nowy sposób ekspozycji wyzwala w odbiorcy poczucie, że oto obcuje on z dziełem sztuki, które w wysokim stopniu ma zdolność poruszania emocji”<sup>33</sup>.

Droga do emocjonalnego zaangażowania odbiorcy może przebiegać dwójako. Pierwszym sposobem jest formuła angażującej lakoniczności. Jej zastosowanie w wystawiennictwie polega na przyjęciu takiej oprawy dla eksponatów, która nie będzie ich przyćmiewać. Tak prowadzona narracja koncentruje się na artefaktach kulturowych, nie zaś na imitowaniu rzeczywi-

---

<sup>30</sup> J. Barański, op. cit., s. 330.

<sup>31</sup> Zob. K. Fajkis, *Mocak wzbudza emocje*, [online] <http://www.krytykapolityczna.pl/kluby-kp/cieszyn/20150729/mocak-wzbudza-emocje> [dostęp: 28.10.2016].

<sup>32</sup> A. Zabłocka-Kos, op. cit.

<sup>33</sup> B. Weźgowiec, op. cit., s. 215.

stości, której częścią artefakty te są lub kiedyś były. Dzięki temu odbiorca ma możliwość bliższego obcowania z eksponatem, niezakłóconego przez pobudzające wszystkie zmysły otoczenie. Zabłocka-Kos stwierdza, iż wystawa „może być przeciwieństwem artystycznego rozmigotania przestrzeni, a więc koncepcją neutralną, uspokojoną, wręcz ascetyczną, nastawioną bardziej na wywołanie refleksji niż emocji. To raczej się u nas nie zdarza”<sup>34</sup>. W pewien sposób nasuwa się tutaj wspomniana wcześniej opozycja rozumu i emocji – czyżby wystawa w swej oprawie bardziej ascetyczna miała wzbudzać więcej przemyśleń niż uczuć? Podanie jednoznacznej, uogólnionej odpowiedzi na to pytanie nie jest możliwe, bowiem w emocjonalnej interakcji odbiorcy z ekspozycją bierze udział wiele czynników. Wspomnieć można choćby o wymienionych wcześniej: tematyce muzeum, architekturze budynku, przedmiocie wystawy. Angażująca lakoniczność pozwala eksponatom, by mówiły same za siebie. Rolą kuratora jest jednak sprawowanie pieczy nad tą swoistą komunikacją – nie można pozostawić odbiorcy samego z artefaktem, bez odpowiedniego komentarza. Bez tego jedynie osoby posiadające odpowiednie kompetencje byłyby w stanie zrozumieć przekaz wystawy. Warto zwrócić uwagę na fakt, iż silną reakcją emocjonalną wzbudzić może nawet jeden eksponat, zaś zwiedzający po wyjściu z muzeum zapamiętują przede wszystkim te, które zrobiły na nich największe wrażenie<sup>35</sup>.

Wystawa może oddziaływać emocjonalnie na odbiorcę nie tylko poprzez prezentowane eksponaty, ale też całą aranżację. Dobranie odpowiedniego otoczenia jest tutaj znamienne – może ono podkreślić charakter danego artefaktu, ale też sprawić, iż zupełnie umknie on odbiorcy. Co ważne, nie jest tu wymagana obecność multimedialnych. Za przykład może posłużyć Kamienica Hipolitów – oddział Muzeum Historycznego Miasta Krakowa, gdzie dokonano aranżacji wewnątrz na wzór domu mieszczańskiego. W bogato zdobionych pomieszczeniach rozmaite obrazy, meble czy elementy zastawy komponują się w spójną całość, gdzie odbiorca czuje się jak przeniesiony w czasie – zachwyt wzbudza sztuka ówczesnych rzemieślników, zaś filigranowe bibeloty potrafią wzruszyć niejednego. Jednak przy tak ogromnej liczbie eksponatów w rozmaitych kształtach i barwach nie jest możliwe, by dostrzec wszystkie przedmioty bez wielogodzinnego zwiedzania pomieszczeń<sup>36</sup>.

---

<sup>34</sup> A. Zabłocka-Kos, op. cit.

<sup>35</sup> Podczas pracy w MHK niejednokrotnie rozmawiałam ze zwiedzającymi na temat wystaw, ci zaś zwykle ze szczególnym zainteresowaniem wypowiadali się o konkretnych eksponatach, które wydały im się najciekawsze lub najbardziej ich poruszyły.

<sup>36</sup> W oddziale tym pracowałam na stanowisku opiekuna ekspozycji. Jeszcze ostatniego dnia pracy wydawało mi się, iż niektóre eksponaty materializowały się w różnych miej-

Współcześnie dostępność nowych technologii znacznie ułatwia rekonstrukcję historycznej przestrzeni dla eksponatów. Dorota Folga-Januszewska w swoich wnioskach posuwa się nawet dalej – uważa ona, iż zmiana techniki jest jedynie pozorna, w istocie zaś zachodzi zmiana „odczuwania fizyczności zjawisk i obiektów”. Tym samym inna staje się wrażliwość w odbiorze sztuki, kultury i nauki, a zjawisko zastępowania rzeczywistości fizycznej przez „rzeczywistość reprodukcji” wkroczyło już do muzeum<sup>37</sup>. Zgodnie z tymi założeniami, jeżeli narracja wystawy na poziomie prezentacji fabuły pokazuje reprodukcję przedstawianej rzeczywistości, recepcja jest łatwiejsza dla współczesnego odbiorcy – na pewno nie wymaga od niego tak dużego zaangażowania, jak w przypadku wspomnianej wyżej formy lakonicznej. Ekspozycja interaktywna, która zachęca odbiorcę do swoistego „brania udziału” w wystawie, bardzo silnie wpływa na jego emocje. Warto jednak pamiętać, iż taka forma narracji najbliższa jest muzeom nauki (np. Centrum Nauki Kopernik) oraz historycznym (np. Muzeum Powstania Warszawskiego) ze względu na przedmiot ich zainteresowań.

Barbara Weźgowiec porównuje wystawy o bogatej medialnej aranżacji do teatru: „gra nastrojem, dźwiękiem, barwami, układ eksponatów i towarzyszące im interaktywne środki multimedialne mają wyzwolić ukryte pokłady wyobraźni i wrażliwości, uruchomić zainteresowanie i zachęcić do włączenia się w odkrywanie wystawy”<sup>38</sup>. Agnieszka Zabłocka-Kos idzie o krok dalej: „przejdzie po takiej wystawie to coś jak gra komputerowa, tym razem nie wirtualna, ale namacalnie prawdziwa”<sup>39</sup>. Obie autorki takiemu charakterowi narracji przypisują funkcję edukacyjną. Zdaniem Weźgowiec ma to na celu „budzenie odczuć i skojarzeń poprzez użycie oryginalnych obiektów i doświadczenia z pierwszej ręki, zamiast dotychczasowego, suchego przedstawiania faktów”<sup>40</sup>. Z kolei Zabłocka-Kos jest zdania, iż muzea historyczne pełnią funkcję edukacyjną jako uzupełnienie szkolnego programu nauczania. W związku z tym mają one być nastawione przede wszystkim na odbiorcę, jakim jest uczeń. Autorka mówi, iż najnowsze instytucje tego typu są „tak konstruowane, by uczeń wyszedł z nich pełen wrażeń (nie bardzo ważne jakich), żeby w głowie pozostał mu warkot karabinów maszynowych i resztki melodii pieśni powstańczych, które zapewne usłyszał po raz pierw-

---

scach, choć były tam przecież od lat. Jednak przy takiej ilości bodźców wzrokowych nie udało się ich wcześniej dostrzec.

<sup>37</sup> D. Folga-Januszewska, *Muzeum: definicja i pojęcie. Czym jest muzeum dzisiaj?*, „Muzealnictwo” 2008, nr 49, s. 201.

<sup>38</sup> B. Weźgowiec, op. cit., s. 218.

<sup>39</sup> Zob. A. Zabłocka-Kos, op. cit.

<sup>40</sup> B. Weźgowiec, op. cit., s. 214.

szy i ostatni”<sup>41</sup>. Wiele tu mówienia o emocjach – mniej natomiast o wiedzy. Muzeum zaś jest miejscem gromadzenia i szerzenia przede wszystkim wiedzy, czego dokonuje poprzez eksponaty. Rafał Wnuk, pracownik Muzeum II Wojny Światowej, mówi: „nie możemy nigdy działać wyłącznie na poziomie emocji. [...] Musi zostać zachowana równowaga pomiędzy emocjami a wartościami poznawczymi. [...] Muzeum musi opierać się na informacji, i to informacji rzetelnej”<sup>42</sup>. W procesie poznawania-odczuwania, który zachodzi w muzeum, emocje nie powinny dominować, nawet jeśli łatwiej je wywołać, niż nakłonić odbiorcę do refleksji. Emocjonalność instytucji kultury powinna wzmacniać przekaz wiedzy, nie zaś go przysłaniać.

## Podsumowanie

Współcześnie większość antropologów i socjologów kładzie nacisk na kulturowy wymiar emocji, choć nie zaprzeczają oni przy tym ich biologicznym aspektom<sup>43</sup>. Przykładem tego może być koncepcja wieloskładnikowa, definiująca emocje jako fenomeny złożone, wieloskładnikowe stany intencjonalne o różnorodnych przedmiotach odniesienia. Bez względu na to, czy emocje postrzegamy jako konstrukty kulturowe, czy też jako uwarunkowania biologiczne, ich rola w procesie odbioru rzeczywistości i odpowiadania na nią jest niekwestionowana.

W związku z tym, iż muzeum za pomocą gromadzonych i prezentowanych artefaktów sprawuje mecenat nad kulturą, a także poprzez wystawy kreuje pewną wizję określonej rzeczywistości kulturowej, nieodłączną jego częścią jest oddziaływanie emocjonalne na różnych poziomach. Na emotywny aspekt recepcji muzeum składają się takie kategorie, jak tematyka, ułożenie w przestrzeni miejskiej, architektura oraz sposób organizacji wystawy i jej narracja. Te ostatnie, przy wykorzystaniu odpowiednich środków komunikacji, mają szczególną możliwość zaangażowania emocjonalnego odbiorcy. Niezwykle atrakcyjnym narzędziem okazują się tutaj najnowsze osiągnięcia technologii, pozwalające na symulowanie rzeczywistości, która jest przedmiotem wystawy. Pojawiają się jednak głosy, iż nadmierna emocjonalność negatywnie wpływa na refleksyjność i odbiór informacji merytorycznej.

W przeszłości muzea stanowiły ostoję kultury wysokiej, tym samym wyznaczały własne standardy. Współcześnie, obok swych zasadniczych funk-

---

<sup>41</sup> Zob. A. Zabłocka-Kos, op. cit.

<sup>42</sup> R. Wnuk (w rozmowie z M. Bardlem), *Emocje, informacje, eksponaty*, [online] <https://www.tygodnikpowszechny.pl/emocje-informacje-eksponaty-15885> [dostęp: 29.10.2016].

<sup>43</sup> Zob. M. Rajtar, J. Straczuk, op. cit.

cji, zaczynają również pełnić rolę miejsc rozrywki – nie dla wybranych, jak to miało miejsce w renesansie, lecz dla masowych odbiorców<sup>44</sup>. Tym samym coraz większy nacisk pada na emocjonalny wymiar wystaw, któremu przeciwstawia się formuła angażującej lakoniczności. Idea emocjonalności, która w ciągu ostatnich dekad przyświecała rozwojowi muzeów, stała się faktem. Instytucje te stają dziś w obliczu nowego wyzwania – dozowania emocji w taki sposób, by nie zagłuszyły one odbioru, lecz wzmocniły przekaz i skłoniły do refleksji.

#### THE BASE OF RECEPTION OF THE MUSEUM – AN EMOTIVE ASPECT

##### ABSTRACT

The study is to show museum as a space which induces emotional reactions of the receiver, indicating those aspects of the museum, which can be the subject of intentional reference of emotions. They are briefly presented the latest trends in architecture and exhibition in their emotional aspect. One of the purposes of this article is to draw attention to the need for maintaining the balance between emotionality and reflexivity in museums.

##### KEYWORDS

emotions, museum, architecture, exhibition, narration

##### BIBLIOGRAFIA

1. Barański J., *Etnologia i okolice: Eseje antyperyferyjne*, Kraków 2010.
2. Chojniak A., *Emocje jako przedmiot badań kulturoznawczych*, „Roczniki Kulturoznawcze” 2013, t. 1, nr 4.
3. Dąbrowski A., *Czym są emocje? Prezentacja wieloskładnikowej teorii emocji*, „Analiza i Egzystencja” 2014, t. 27.
4. *Emocje w kulturze*, red. M. Rajtar, J. Strączuk, Warszawa 2012.
5. Folga-Januszewska D., *Muzeum: definicja i pojęcie. Czym jest muzeum dzisiaj?*, „Muzealnictwo” 2008, nr 49.
6. Gądecki J., *Konsumpcja (w) muzeum*, [w:] *Na pokaz. Rzecz o konsumeryzmie w kapitalizmie bez kapitału*, red. K. Pietrowicz, T. Szlendak, Toruń 2004.
7. Gluźniński W., *U podstaw muzeologii*, Warszawa 1980.
8. Jędrzejczyk D., *Geografia humanistyczna miasta*, Warszawa 2004.
9. Juang L., Matsumoto D., *Psychologia międzykulturowa*, tłum. A. Nowak, Gdańsk 2007.
10. Kordowska M., *Współczesne muzea przyrodnicze w Polsce i ich działalność*, „Turystyka Kulturowa” 2015, nr 4.

---

<sup>44</sup> J. Gądecki, *Konsumpcja (w) muzeum*, [w:] *Na pokaz. Rzecz o konsumeryzmie w kapitalizmie bez kapitału*, red. K. Pietrowicz, T. Szlendak, Toruń 2004, s. 157.

11. Krawczyk A., *Po trzykroć muzeum. Idea muzeum wobec kryzysów państwa, społeczeństwa, jednostki*, „Zarządzanie w Kulturze” 2005, t. 6.
12. Libeskind D., *Przełom: przygody w życiu i architekturze*, Warszawa 2008.
13. Lutz C., White G. M., *The Anthropology of Emotions*, „Annual Review of Anthropology” 1986, Vol. 15.
14. *Muzeum Narodowe w Krakowie. Zbiory Czartoryskich. Historia i wybór zabytków*, red. M. Rostworowski, Warszawa 1978.
15. Nyka L. *Wewnętrzne drogi przez budynek – architektura i sfera emocji*, „Estetyka i Krytyka” 2012, nr 24.
16. Świąch J., *Współczesne problemy kolekcjonerstwa w muzealnictwie etnograficznym*, „Etnografia Nowa” 2009, nr 1.
17. Weźgowiec B., *Fabryka pamięci. O konfrontowaniu się z przeszłością w wystawie „Kra-ków – czas okupacji 1939–1945”*, „Biuletyn Biblioteki Jagiellońskiej” 2012, R. 62.
18. Wierzbicka A., *Język – umysł – kultura*, Warszawa 1999.
19. Zabłocka-Kos A., *Więcej intelektu, mniej emocji. W poszukiwaniu równowagi narracji w muzeach historycznych w Polsce*, „Herito” 2013, nr 13.
20. Żygulski Z. jun., *Muzea na świecie. Wstęp do muzealnictwa*, Warszawa 1982.
21. Żygulski Z. jun., *Muzeum Czartoryskich. Historia i zbiory*, Kraków 1998.

#### NETOGRAFIA

1. Fajkis K., *Mocak wzbudza emocje*, [online] <http://www.krytykapolityczna.pl/kluby-kp/cieszyn/20150729/mocak-wzbudza-emocje> [dostęp: 28.10.2016].
2. *Kobieta chciała zniszczyć obraz Gauguina, bo był „złym człowiekiem”*, [online] <http://www.rmfm24.pl/fakty/swiat/news-kobieta-chciala-zniszczyc-obraz-gauguina-bo-bylym-czlowie,nId,333103> [dostęp: 29.10.2016].
3. Libeskind D. (w rozmowie z K. Sołoduchem), *Daniel Libeskind – architekt przyszłości*, [online] [www.top10tastes.com/news/186/211/](http://www.top10tastes.com/news/186/211/) [dostęp: 28.10.2016].
4. Wacięga S., *Jakie narracje w muzeum?*, [online] <http://muzeoblog.org/2009/11/18/jakie-narracje-w-muzeum/> [dostęp: 31.10.2016].
5. Wnuk R. (w rozmowie z M. Bardlem), *Emocje, informacje, eksponaty*, [online] <https://www.tygodnikpowszechny.pl/emocje-informacje-eksponaty-15885> [dostęp: 29.10.2016].