

Renata Tańczuk

Instytut Kulturoznawstwa, Uniwersytet Wrocławski

Nasłuchując muzeum

Kilka uwag o obecności dźwięku w przestrzeni muzealnej

Wyobrażenie publicznego muzeum jako miejsca wypełnionego ciszą sprzyjającą kontemplacji wystawionych obiektów i uważnemu odbiorowi przekazywanych treści ma swoją genezę w XIX wieku. Zajmując się wytwarzaniem wiedzy i edukowaniem świątłych obywateli, muzeum w różne sposoby angażowało nasze sensorium. Jeszcze w XVII i XVIII wieku odwiedzający muzea mogli dotykać zgromadzone w nich obiekty i byli do tego zachęceni. Jak pisze David Howes, kontakt dotykowy był pożądanym, ponieważ uważano, że jest on niezbędnym elementem procesu poznania, który nie powinien ograniczać się do niedostarczającej satysfakcjonujących danych obserwacji wzrokowej¹. Także doświadczenie estetyczne przedmiotów, doznanie ich piękna zakładało udział dotyku. Od połowy XIX wieku pozycja dotyku jako zmysłu istotnego w muzealnym poznaniu, edukacji i doświadczaniu piękna zostaje osłabiona, umacnia się też „kompleks wystawienniczy” (*the exhibitionary complex*)², a muzeum staje się przestrzenią „hegemonii wizualnego”³. Zmiany te spowodowały pojawienie się norm określających sposoby posługiwania się ciałem w przestrzeni muzeum oraz oglądania obiektów muzealnych. U ich podstaw leży również „instytucja dzieła sztuki jako obiektu kontemplacji”⁴. Postrzeganie dzieł jako przedmiotów bezinteresownej kontemplacji przyczyniło się do zwiększenia dystansu między udostępnionymi obiektami a widzami. Dystans ten wzmacniany jest

¹ D. Howes, *Introduction to Sensory Museology*, „The Senses and Society” 2014, Vol. 9, No. 3, s. 260; dostęp online: <http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.2752/174589314X14023847-039917?needAccess=true> [7.01.2016].

² Ibid.; Zob.: T. Bennett, *The Exhibitionary Complex*, [w:] *Thinking about Exhibitions*, ed. by R. Greenberg, B.W. Ferguson, S. Nairne, London 1966, s. 81–112; T. Bennett, *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, London 1995.

³ J. Morgan, *The Multisensory Museum*, „Glasnik Etnografskog Instituta SANU” 2012, Vol. 60, s. 66; dostęp online: <http://www.doiserbia.nb.rs/img/doi/0350-0861/2012/0350-0861120106-5M.pdf> [7.01.2016].

⁴ H. Rees Leahy, *Museum Bodies*, Farnham 2012, cyt. za: D. Howes, op. cit., s. 261.

dodatkowo barierkami, szklanymi gablotami, czy systemami alarmowymi, które uniemożliwiają bezpośredni kontakt z przedmiotem⁵. Autentyczność i aura obiektu są gwarantowane autorytetem instytucji i stworzonym dystansem, który czyni z eksponatu estetyczny fetysz⁶. Ukonstytuowanie muzeum jako przestrzeni kontemplacji spowodowało również jego „wyciszenie”. Na XVII-wiecznych obrazach mistrzów niderlandzkich przedstawiających galerie malarstwa możemy zobaczyć zwiedzających, którzy swobodnie ze sobą rozmawiają, a ich pozy nie wskazują na to, że zniżają głos do szeptu⁷. Wizytujący słuchali również dźwięków instrumentów oraz innych obiektów zgromadzonych w XVII- i XVIII-wiecznych muzeach⁸. Nikos Bubaris w interesującym tekście *Sound in museums – museums in sound* zauważa, że praktykę eliminowania dźwięku w muzeum można wywodzić z wczesnych koncepcji muzeum jako „klasztornego studium”, które według Tony’ego Bennetta miało być przestrzenią „odludną”, „kontemplacyjną” i „odciętą od hałasu świata”⁹. Zdaniem Bubarisa te koncepcje „zakładały niezbędność ciszy dla kontemplacji i osiągnięcia esencjalnej prawdy ekspozycji oraz dla uczynienia z muzeum świętego miejsca chroniącego ludzką cywilizację”¹⁰. W epoce nowoczesnej w muzeum obowiązuje cisza, która „jako główna praktyka kulturowa wytwarzania wiedzy jest nierozzerwalnie związana z dominacją tego, co wizualne, drukowanego tekstu oraz umiejętności czytania i pisania”¹¹. Jak dalej pisze Bubaris:

Kulturowa polityka ciszy w muzeach ogranicza, zarówno przestrzennie, jak i semantycznie, tworzenie znaczącego środowiska dźwiękowego jako cennej praktyki wiedzy. Na poziomie przestrzennym dźwięk istnieje niemal subwokalnie, jako echo symbolicznego znaczenia wystawy w najskrytszym świecie zwiedzającego. Na poziomie semantycznym dźwięk wyraża jednostronnie „Głos”, dosłownie i w przenośni, który pośredniczy i ujawnia autentyczną esencję wystawy, muzeum i ludzkiej cywilizacji¹².

Ponadto idea „cichego” muzeum reprodukuje kulturową logikę, która obejmuje słuchanie jako pasywny proces odbioru już istniejącego i uformowanego wydarzenia, które potencjalnie może zostać przetransformowane w pełny mentalny obraz wiedzy. W tym sensie „ciche” muzeum jest związane z kulturową polityką ciszy

⁵ Ibid.

⁶ Zob. H. Böhme, *Fetyszyzm i kultura. Inna teoria nowoczesności*, Warszawa 2012, s. 321.

⁷ Zobacz np. przedstawienia galerii malarstwa autorstwa Davida Teniersa Młodszeo, Jana Brueghela, Hieronymusa Franckena II, Willema van Haechta, Cornelisa de Baellieura.

⁸ C. Classen, *Museum Manners: the Sensory Life of the Early Museum*, „Journal of Social History” 2007, Vol. 40, No. 4, s. 904.

⁹ T. Bennett, *Civic Seeing: Museums and the Organization of Vision*, [w:] *A Companion to Museum Studies*, ed. S. Macdonald, Oxford 2006, s. 267; cyt. za: N. Bubaris, *Sound in museums – museums in sound*, „Museum Management and Curatorship” 2014, Vol. 29, No. 4, s. 391.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Ibid, s. 392.

¹² Ibid.

i spokoju stosowaną przez muzea jako oficjalne instytucje kulturalne, które promują jedną jedyną interpretację w obrębie wielkiej narracji kultury wysokiej¹³.

Koniec XX wieku przyniósł zmiany w sposobie postrzegania i funkcjonowania muzeów¹⁴, które w rezultacie przestały być przestrzeniami dominacji zmysłu wzroku oraz ograniczania dźwięku i dyscyplinowania dotyku. Położenie akcentu na edukację przez zabawę, dążenie do pełniejszego zaangażowania widzów, zapewnienia im przeżyć i emocji, indywidualizacja sposobu zwiedzania, waloryzacja koncepcji doświadczenia estetycznego jako ucieleśnionego i wielozmysłowego, przemiana sztuki współczesnej oraz nowe technologie to tylko niektóre przyczyny tej transformacji.

Współczesne muzea stały się miejscami interaktywnymi, angażującymi publiczność i dostarczającymi jej wielosensorycznych doznań. W zależności od rodzaju muzeum i stawianych przed ekspozycją celów dotychczasowe wymagania dystansu, uważnego patrzenia, wyciszenia, podporządkowania jednako- wemu dla wszystkich scenariuszowi zostają w większym lub mniejszym stopniu porzucone. Wystawy, najczęściej w muzeach historycznych, naukowych, angażują dotyk, słuch, a nawet węch i smak. Wystarczy przywołać tu dwa uznawane za najbardziej nowoczesne polskie muzea historyczne: Muzeum Historii Żydów Polskich Polin i Muzeum Powstania Warszawskiego, w których stałe ekspozycje wykorzystują współczesne technologie, żeby zintensyfikować zmysłowe doznania zwiedzających. Jak się wydaje, dźwięk jest jednym z częściej używanych narzędzi w konstruowaniu muzealnej narracji, tworzeniu bezpośredniego kontaktu z obiektami i immersji, specjalnej atmosfery¹⁵, klimatu ekspozycji i przestrzeni muzealnej, a także jest wykorzystywany do zachęcenia do aktywnego udziału „w wystawie” – nie tylko w jej odbiór, ale także w aktualizowanie jej narracji. Dźwięk w muzeum jest więc nośnikiem znaczeń, środkiem wykorzystywanym w procesie tworzenia autentyczności i reprezentatywności kolekcji i tworzonego przez nią przekazu oraz atrakcją, która ma przyciągnąć zwiedzających. Jest też, co koniecznie trzeba wspomnieć, obiektem kolekcjonerskim, katalogowanym i archiwizowanym. Konsekwencje obecności dźwięków w muzeum, sposoby ich wykorzystania oraz ich znaczenia dla odbioru ekspozycji przekonująco wskazuje Bubaris:

¹³ Ibid.

¹⁴ Nie bez znaczenia dla tych transformacji był program nowej muzeologii sformułowany przez Petera Vergo. Zob. na ten temat: A. Szczerski, *Kontekst, edukacja, publiczność – muzeum z perspektywy „Nowej muzeologii”*, [w:] *Muzeum sztuki*, red. M. Popczyk, Kraków 2005, s. 335–344.

¹⁵ Niektórym wystawom malarstwa towarzyszy specjalnie dobrana muzyka, np. w Muzeum Miejskim Wrocławia ekspozycjom dwóch wystaw malarstwa, „Arcydzieła malarstwa polskiego przełomu XIX i XX wieku” i „Kolekcja Joachima Wagenera” towarzyszyła ta sama muzyka.

Wzrastająca obecność dźwięku w muzeach może wzmocnić i jeszcze bardziej zwiększyć wagę doświadczenia na wystawach. [...] W zależności od typu muzeum i celów wystawy można usłyszeć jak różne rodzaje dźwięku, takie jak głosy, muzyka i dźwięki codzienne, przyczyniają się do stworzenia multimodalnego środowiska, w którym prezentowana informacja kulturowa umożliwi różnorodną interpretację. Ponadto wibracyjne i czasoprzestrzenne właściwości dźwięku mogą stymulować interakcję zwiedzający-wystawa, zapewniając zwiedzającemu poczucie bezpośredniości i uczestnictwa w doświadczaniu wystawy muzealnej jako „wydarzenia na żywo”. W tym kontekście *sound design* jest coraz częściej uważany za integralną część *exhibition design*¹⁶.

Wymienione powyżej formy obecności i użycia dźwięku w muzeum stawiają przed nami istotne pytania dotyczące:

- roli dźwięku w nawiązywaniu relacji ze światem rozpatrywanej pod kątem realizowanych przez muzeum celów,
- sposobów istnienia dźwięku w muzeum,
- sposobu funkcjonowania dźwięku jako obiektu muzealnego oraz konsekwencji, np. etycznych, związanych z użyciem nagrań głosu osób, rytuałów, audiosfery i dźwięków tabuizowanych;
- komunikacyjnego potencjału dźwięków, a przede wszystkim ich potencjału do bycia narzędziami transkulturowej komunikacji,
- warunków i sposobów przekształcania dźwięku w przedmiot aksjosemiotyczne¹⁷,
- sprawczości dźwięku, np. w tworzeniu tożsamości zbiorowej i jej manifestowaniu,
- politycznego, ideologicznego, a także subwersywnego potencjału dźwięku w przestrzeni muzeum,
- zdolności dźwięku do bycia gwarantem prawdy, autentyczności lub narzędziem mistyfikacji,
- roli dźwięku w tworzeniu reprezentacji muzealnych obcych kultur,
- roli dźwięku w tworzeniu pełniejszego, pozbawionego dystansu odbioru obiektów i wystaw muzealnych,
- roli dźwięków diegetycznych i niediegetycznych¹⁸ w recepcji ekspozycji,
- konsekwencji zderzania kulturowych praktyk słuchania i patrzenia w przestrzeni muzealnej, a co za tym idzie wpływu dźwięku na percepcję i recepcję przekazów wizualnych (obrazów, rzeźb, fotografii), a także

¹⁶ N. Bubaris, op. cit., s. 393.

¹⁷ Na temat przedmiotu aksjosemiotycznego zob.: S. Pietraszko, *O sferze aksjosemiotycznej*, [w:] *Problemy teoretyczne i metodologiczne badań stylu życia*, red. A. Siciński, Warszawa 1980, s. 53–73; S. Pietraszko, *Kultura jako sfera aksjosemiotyczna*, [w:] idem, *Studia o kulturze*, Wrocław 1992, s. 24–39; S. Pietraszko, *Symbol jako przedmiot aksjosemiotyczny*, [w:] idem, *Kultura. Studia teoretyczne i metodologiczne*, Wrocław 2012, s. 303–307.

¹⁸ N. Bubaris, op. cit., s. 394.

narzędzi, przedmiotów codziennego użytku, które stanowią budulec wystaw, np. w muzeach antropologicznych,

- kulturowych przemian sposobów słuchania i posługiwania się dźwiękiem w interakcjach społecznych,
- roli nagrań wywiadów ze świadkami wydarzeń, przeszłych pejzaży dźwiękowych, filmów dokumentalnych w uwiarygodnieniu narracji muzealnej;
- możliwości i warunków udanej rekonstrukcji pejzaży dźwiękowych przeszłości ze względu na przyjęte cele ekspozycji,
- warunków tworzenia takich pejzaży dźwiękowych przeszłości, które zarówno dostarczą doświadczenia dźwiękowego, jak i będą komunikowały znaczenie dźwięków przeszłości oraz ujawnią kuratorską interpretację historii dźwiękowej¹⁹,
- użycia dźwięku jako narzędzia dyscyplinowania i stymulowania aktywnej postawy zwiedzających,
- stopnia i sposobu modyfikacji odbioru wystawy, doświadczenia estetycznego za sprawą mediów pośredniczących w odbiorze dźwięku, a także wpływu na recepcję wystawy audioprzewodników i aplikacji na telefon,
- kwestii związanych z archiwizacją, opracowaniem i udostępnianiem źródeł dźwiękowych,
- zasad projektowania audiosfery muzeum oraz oczekiwanych pejzaży dźwiękowych związanych ze stałymi ekspozycjami.

Przedstawiona tu lista pytań nie jest oczywiście wyczerpująca. Ustanawia ona muzeum jako laboratorium eksperymentów dźwiękowych oraz pole interesujących penetracji dla tych, którzy przyjmują w swoich badaniach i pracach „perspektywę ucha”, w szczególności dla przedstawicieli *sound studies*, *sound-scape studies*, *auditory history*, ekologii dźwięku, projektowania dźwiękowego, antropologów dźwięku, badaczy mediów, ale również dla tych, którzy są zainteresowani problemami podejmowanymi przez współczesną humanistykę, takimi jak afekty, emocje, synergia i synestezja, doświadczenie i jego cielesny wymiar, pamięć, archiwum. Podejmując te zagadnienia, współczesna humanistyka może wspierać kuratorów wystaw i muzealników, może też czerpać inspirację z ich pracy i doświadczenia. Tego rodzaju współpraca jest już podejmowana przez niektórych badaczy, np. Karin Bijsterveld²⁰. Także pytania postawione powyżej oraz próby odpowiedzi na nie pojawiają się w tekstach badaczy mediów i dźwięku. Warto tu wskazać choćby wspomniane już artykuły Nikosa Bubarisa i Karin Bijsterveld oraz książki: Bijsterveld, Annelies Jacobs, Jaspera Aalbersa, Andreasa Fickersa, *Shifting Sounds. Textualization and Dramatization*

¹⁹ Zob. K. Bijsterveld, *Ears-on Exhibitions: Sound In the History Museum*, „The Public Historian” 2015, Vol. 37, No. 4, s. 84.

²⁰ Zob. *ibid.*, s. 73–90.

of *Urban Soundscape*, Holgera Schulze, *The Corporeality of Listening. Experiencing Soundscapes on Audio Guides*, Carolyn Birdsall, Manon Parry, Viktorii Tkaczyk *Listening to the Mind: Tracing the Auditory History of Mental Illness in Archives and Exhibitions*²¹. Rozważania nad interesującymi nas zagadnieniami pojawiają się również w studiach poświęconych zmysłom oraz koncepcji muzeum multisensorycznego. Pod tym względem interesujący zbiór tekstów można odnaleźć w monograficznym dziewiątym woluminie „The Senses and Society” z 2014 roku poświęconym *Sensory Museology* oraz na stronie internetowej projektu *Sensory Museum*²². Warta uwagi jest multimedialna publikacja Heinego Schoera, *The Sounding Museum: Box of Treasures* oraz artykuł Jennie Morgan *The Multisensory Museum*²³. Dla zainteresowanych kwestiami związanymi z muzealnymi archiwami dźwiękowymi doskonałym źródłem informacji są wykłady i materiały dźwiękowe dostępne na stronie Pitt Rivers Museum związane z realizacją projektu „Reel to Real Project” poświęconego udostępnieniu kolekcji nagrań tego muzeum²⁴.

Prezentowane w niniejszym numerze „Audiosfery” teksty przygotowane przede wszystkim przez pracowników muzeów odsłaniają problemy, jakie wiążą się z przekształcaniem tych „cichych” instytucji w przestrzenie multisensoryczne oraz z użyciem dźwięku w ekspozycjach i narracjach muzealnych. Mamy nadzieję, że zachęcą one polskich badaczy do podjęcia szczegółowych studiów nad audiosferą muzeów i pejzażami dźwiękowymi w muzeach oraz nad efektami, także ubocznymi, udźwiękowania wystaw muzealnych. Być może skłonią również do namysłu nad potencjałem muzeów jako przestrzeni rozwijania wrażliwości i świadomości dźwiękowej oraz praktyki uważnego słuchania.

²¹ K. Bijsterveld, A. Jacobs, J. Aalbers, A. Fickers, *Shifting Sounds. Textualization and Dramatization of Urban Soundscape*, [w:] K. Bijsterveld (ed.), *Soundscape of the Urban Past. Staged Sound as Mediated Cultural Heritage*, Bielefeld 2013, s. 31–66; H. Schulze, *The Corporeality of Listening. Experiencing Soundscapes on Audio Guides*, [w:] *ibid.*, s. 195–208; C. Birdsall, M. Parry, V. Tkaczyk, *Listening to the Mind: Tracing the Auditory History of Mental Illness in Archives and Exhibitions*, „The Public Historian” 2015, Vol. 37, No. 4, s. 47–72.

²² *Sensory Museum project: Reports of Findings*, dostęp online: http://www.david-howes.com/senses/reports_sensorymuseum.htm [7.01.2016].

²³ H. Schoer, *The Sounding Museum: Box of Treasures*, Bielefeld 2014; J. Morgan, *op. cit.*, s. 65–77.

²⁴ Zob.: *Reel 2 Reel*, dostęp online: <http://web.prm.ox.ac.uk/reel2real/index.php/about.html> [7.01.2016].