

Rafał Stobiecki

Instytut Historii Uniwersytetu Łódzkiego

Łódź 17.08.2021

Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Karoliny Zielazek-Szeskiej, *Muzea multimedialne. Nowa przestrzeń narracji historycznej* napisanej pod kierunkiem prof. dr hab. Doroty Skotarczak, mps, ss 354, plus fotografie.

Doktorantka jest absolwentką, co wyjątkowe, trzech rodzajów studiów historii ze specjalnością historia kultury (UAM Poznań), edukacji artystycznej, specjalność pedagogika sztuki (ASP Poznań) oraz rzeźby i działań przestrzennych na tej samej uczelni. Autorką kilkunastu publikacji dotyczących szeroko rozumianego muzealnictwa a także tekstów o charakterze komentarzy do wystaw. Jej doświadczenie zawodowe, w postaci bycia zarówno historykiem sztuki, jak i artystą silnie odzwierciedla się w przedstawionej mi do recenzji rozprawie. K. Zielazek-Szeska sama podkreśla ten aspekt swojej pracy, pisząc, że stara się np. w rozdziale poświęconym zjawisku performansu, podjąć się jego analizy teoretycznej, łącząc ją z własnymi praktycznymi doświadczeniami, jako organizatorki warsztatów edukacyjno-artystycznych i własnych instalacji performatywnych (np. s. 11). Podobną w swojej wymowie deklarację znaleźć można w innym miejscu dysertacji: „przedmiotami zajmuję się w swojej pracy podwójnie: z jednej strony jako rzeźbiarza pochłania mnie nieustanna potrzeba odkrywania nowego oblicza rzeczy wyrwanych z kontekstu codzienności, poszukiwania ukrytych w nich form i znaczeń. Z drugiej jako historyk kultury badający wizualną strukturę współczesnych historycznych muzeów, cały czas wracam do materii dla muzeum pierwotnej - do obiektu. Zastanawia mnie ich rola, miejsce, znaczenie, forma oraz sposób wpisania w narrację muzealną” (s. 108).

Tematyka recenzowanej rozprawy wiąże się bezpośrednio z podkreślaną przez wielu, także przez piszącego tego słowa, dokonującą się współcześnie zasadniczą zmianą miejsca historii w kulturze, czy też w intelektualnym instrumentarium współczesnego człowieka. Zmiana ta w jednakowym stopniu odnosi się zarówno do zakorzenionych w tradycji XIX-wiecznej jej fundamentów jako nauki, jak i do funkcji, które miałyby pełnić. Przez wiele stuleci, była ona częścią kultury opartej na słowie, dziś zastępuje ją coraz częściej historia oparta na obrazie. Dominowały w niej zasady rozumowego doświadczenia świata, obecnie coraz częściej odwołuje się ona do emocji. Jej poznawcza funkcja, będąca rodzajem samowiedzy człowieka, zastępowana jest funkcją emancypacyjną, której

zwolennicy postawili sobie za cel demaskowanie różnych praktyk działania władzy zmierzającej do opresji i wykluczania. Te same zmiany można przypisać muzeom, które odchodząc w latach 90. XX wieku od tradycyjnych modeli wystawienniczych, skrytykowanych przez reprezentantów „Nowej Muzeologii”, przeobraziły się w instytucje demokratyzujące, włączające, angażujące wielozmysłowo w imponujące spektakle muzealne¹.

Historię pisaną przez historyków, zastępują różnego typu historie alternatywne. Wyrastają one ze sprzeciwu wobec dominującej do niedawna historii akademickiej, manifestującej się w postaci pisanej narracji historycznej, poddanej metodologicznym rygorom tradycyjnego warsztatu historycznego, zdefiniowanego przez klasyczną epistemologię historii. W ramach szeroko rozumianych historii alternatywnych mieszczą się różne formy: historie audiowizualne i wizualne, historie multimedialne, wirtualne i interaktywne, historie mówione, historie kommemoratywne, historie performatywne, wreszcie literatura historyczna czy historyczny reportaż. Większość z nich trwale zakorzeniła się w analizowanej przez Autorkę formule muzeum multimedialnego. Ich cechą wspólną jest to, że starają się one w różny sposób łączyć dwa dyskursy – nauki i sztuki. Odwoływać się pozaracjonalną argumentacją do świata wizualności i zmysłowości. W powszechnym odbiorze to wizje przeszłości obecne w owych historiach alternatywnych kształtują współczesne wyobrażenia o przeszłości. Ich popularność wiąże się ze społecznym zapotrzebowaniem na historię potrafiącą nie tyle uczyć, co bardziej zaciekać, niekiedy wzbudzić sensację, czy sprowokować. Przesłanie recenzowanej rozprawy w spektakularny sposób potwierdza te diagnozy.

Tytuł pracy: *Muzea multimedialne. Nowa przestrzeń narracji historycznej* i jej tematyka wpisują się w widoczną od kilkunastu lat, w literaturze światowej a także polskiej, refleksję nad rolą muzeum we współczesnej kulturze. Szczególnym zainteresowaniem cieszą się muzea historyczne, a szczególnie ich nowy typ nazywany najczęściej muzeum narracyjnym. Wspomniana refleksja z natury rzeczy ma charakter interdyscyplinarny. Na temat muzeów historycznych wypowiadają się badacze dziejów, historycy sztuki, socjologowie i kulturoznawcy. Nie brak także komentarzy ich współtwórców: architektów, designerów, artystów. Wielość głosów i wielość perspektyw z których analizowany jest fenomen muzeów narracyjnych są raczej atutem toczącej się

¹ Szerzej na ten temat zob. D. Folga-Januszewska. *Obraz, narracja, pamięć. Czy możliwe jest wyobrażenie przeszłości w muzeum?*, [w:] *Historia Polski od-nowa. Nowe narracje historii i muzealne reprezentacje przeszłości*, red. R. Kostro, K. Wóycicki, M. Wysocki, Muzeum Historii Polski, Warszawa 2014, s. 71-87; I. Kąkolewski. *Co decyduje i będzie decydować o atrakcyjności przekazów w muzeum historycznym? Kilka refleksji i prorocstw, a może tylko utopistycznych marzeń*, tamże, s. 108-114.

debaty niż jej wadą. Po raz kolejny przekonują nas o różnych, często przeciwstawnych sobie, formach obecności historii we współczesnej kulturze. W pewnym uproszczeniu można powiedzieć, że w toczonych dyskusjach dominują dwie perspektywy. Pierwsza, która koncentruje się na treściach obecnych w muzealnych opowieściach o przeszłości, przyglądająca się np. dominującej w niej wizji historii Polski czy jakiegoś jej fragmenty np. Powstania Warszawskiego i druga, stawiająca w centrum swojego zainteresowania, szeroko rozumiane narzędzia użyte do tworzenia owej opowieści i konsekwencje ich użycia dla struktury narracji o przeszłości. Nie ulega dla mnie wątpliwości, że recenzowana praca, wyrasta z tej drugiej perspektywy, o czym przesądzają zawodowe preferencje Autorki oraz zastosowana konstrukcja rozprawy. Nie znaczy to oczywiście, że pierwszy, odnoszący się to merytorycznej zawartości ekspozycji muzealnej, wymiar Jej rozważań został zupełnie zmarginalizowany.

K. Zielazek-Szeska tak tłumaczy cel swojej pracy: „(...) w oparciu o konkretne przykłady muzeów historycznych w Polsce (Muzeum Historii Żydów Polskich, Muzeum Powstania Warszawskiego, Muzeum II Wojny Światowej itd.) skoncentruję się na próbie opisanie specyfiki muzeum historycznego nowego typu – muzeum multimedialnego **tj. takiego, w których, narracja oparta jest częściowo na ekspozycji cyfrowej - multimedialnej – wykorzystującej nowe technologie** (podkr. Autorki), podkreślając tu te jego cechy i właściwości, które w sposób istotny wpływają na formę, sposób konstruowania, odczytywania i oddziaływania przedstawionych w nich narracji historycznej. Przy czym w swoim doktoracie chciałabym rozszerzyć pojęcie multimedialności - ukazując muzeum jako instytucję, która jest swoistym medium, przekazującym nam za pomocą różnorodnych nośników narrację historyczną reprezentującą konkretną wizję przeszłości. Jest ona wyrażana na różnych poziomach konstruktu muzealnego: począwszy od bryły muzeum, poprzez nowoczesną, oddziałującą multisensorycznie na zmysły widza ekspozycję, aż po podejmowane przez dane muzeum działania edukacyjne, kulturalne, naukowe czy promocyjne” (s. 17, z punktu widzenia przesłania pracy ważny jest także fragment dotyczący muzeów historycznych zamieszczony na s. 293).

Atutem takiego podejścia jest z pewnością jego walor syntetyczny. Muzeum traktowane jest jako jednolita całość oferująca widzowi własną, specyficzną opowieść o przeszłości. Jak podkreśliła Autorka, taka strategia badawcza z definicji odrzuca ideę „wystawy-kolekcji” na rzecz narracji historycznej. Narracji, należy dodać, w której stawia się nie tyle na jej *stricte* poznawcze walory, ile na wizję przeszłości pobudzającą wyobraźnię, zakorzenioną w określonej przestrzeni, „której odbiorca doświadcza i którą przeżywa” (s. 17). Muzeum multimedialne, traktowane jako „wzorzec” (s. 22), staje się w takiej

perspektywie, jak dowodzi Autorka, koncepcją tworzącą niejako nowy typ narracji o przeszłości. To scenografia, używając języka historycznego, wyznacza oś narracji. W opowieści tej, obowiązują zupełnie inne reguły niż w historii tradycyjnej, najczęściej pisanej. Są to z jednej strony, zasady wyznaczone przez twórców koncepcji wystawy, ich wrażliwość i poczucie estetyki, z drugiej stawia się na inwencję widza, jego zdolność do odczytywania, symboli, cytatów, wizerunków zaczerpniętych z minionego świata. To swoista „gra z historią czy w historię”, odwołująca się często do trudnych do zwerbalizowania wrażeń zmysłowych. Zmienia się hierarchia celów jakie stawia się przed wystawą muzealną. Doktorantka zaznacza to w kilku miejscach pisząc np. że „ekspozycja zamienia się w formę szczególnego spektaklu, który ma bawić, a przy okazji tej zabawy dopiero uczyć” (np. s. 73). W innym miejscu znajdujemy zdanie idące jeszcze dalej „(...) warsztaty twórczości, oprócz bawienia uwrażliwiają młodego człowieka na dane pole problemowe. Zabawa zatem jest powiązana tu, nie tyle z odtwarzaniem, lecz z kreacją” (s. 273). Jednocześnie można zaryzykować tezę, że praca Doktorantki jest opowieścią o przekraczaniu granic narracji w ogóle, a narracji historycznej w szczególności. Do tego wątku jeszcze wrócę.

Mimo interdyscyplinarnego charakteru rozprawy, z przyczyn formalnych, zobligowany jestem do zastosowania przy jej ocenie, schematu obowiązującego w przypadku oceny prac historycznych. Odniosę się zatem w pierwszej części recenzji, w kolejności do kwestii źródeł, wykorzystanej literatury przedmiotu oraz konstrukcji rozprawy.

Podstawa źródłowa pracy, jest na swój sposób, podobna do tej, która wykorzystywana jest w studiach nad bliską mi historiografią. Historyk historiografii, a rzadziej jeszcze teoretyk historii (zwany powszechnie w czasach „słusznie minionych”, metodologiem historii), sięgają do źródeł archiwalnych. Wykorzystują natomiast świadectwa historiograficzne, różnego typu wypowiedzi historyczek i historyków, rekonstruując przy ich pomocy, taką czy inną wizję przeszłości. Podobnie uczyniła Autorka rozprawy. W jej przypadku źródłami były (choć nie jest to zaznaczone w załączonej na końcu pracy bibliografii), wypowiedzi twórców wystaw muzealnych np. wielokrotnie cytowane uwagi B. Kirshenblatt-Gimblett, relacje z warsztatów edukacyjno-artystycznych, wywiady z artystami komentującymi swoje dzieła. Ponadto Autorka wykorzystała znaczną ilość katalogów wystaw oraz, co należy szczególnie podkreślić, źródeł multimedialnych - filmów, nagrań, dokumentacji wystaw. Wprowadzenie ich do autorskiej narracji, pozwoliło K. Zielazek-Szeskiej zakorzenić Jej rozważania w praktyce muzealnej, odsłonić niekiedy „kuchnię” np. tworzonych instalacji artystycznych, czasowych i stałych. Objętość i zróżnicowanie bazy źródłowej należy uznać za wystarczające i reprezentatywne dla analizowanego tematu.

W pracy wykorzystana została obszerna i wielowątkowa literatura przedmiotu. Autorka odwołuje się, przede wszystkim w tych fragmentach rozprawy, które mają wymiar teoretyczny, to dokonań historyków sztuki, filozofów, historyków, językoznawców, socjologów, literaturoznawców, umiejętnie z reguły, wykorzystując ich wypowiedzi jako inspirację do własnych rozważań. Czasem tylko odnosi się wrażenie, że tych odwołań jest zbyt dużo i przeistaczają się niepostrzeżenie w nie zawsze potrzebny popis erudycji. Z pominięć jakie dostrzegłem przy lekturze pracy, chciałbym upomnieć się o kilka publikacji, ważnych, jak sądzę, dla rozważań Autorki. Po pierwsze, zabrakło mi uwzględnienia podstawowej dla refleksji nad muzeami narracyjnymi książki *Muzeum i zmiana. Losy muzeów narracyjnych* pod red. P. Kowala i K. Wolskiej-Pabian, Warszawa-Kraków 2019. Po drugie, Autorka nie sięgnęła do nie związanej bezpośrednio z tematem, ale zawierającej szereg inspirujących wątków, innej pracy zbiorowej *Narracja. Historia. Fikcja. Dawne kultury w historiografii i literaturze* pod redakcją Ł. Grützmachera, Warszawa 2009. Po trzecie, za istotne pominięcie uznaję nieuwzględnienie specjalnego numeru „Tekstów Drugich” 2020, nr 4, poświęconego muzeom historycznym ze wstępem Grzegorza Grochowskiego². Wreszcie po czwarte, nie znalazłem ani w tekście, ani w bibliografii odniesień do pracy A. Ziębińskiej-Witek, *Muzealizacja komunizmu w Polsce i Europie Środkowo-Wschodniej*, Lublin 2018. Polecałbym także Autorce lekturę monografii M. Woźniaka, *Przeszłość jako przedmiot konstrukcji. O roli wyobraźni w badaniach historycznych*, Lublin 2010. Zapewne dałoby się wymienić jeszcze więcej tekstów wartych uwzględnienia przez K. Zielazek-Szeską, ale przy tak już obszernej literaturze, nie ma to chyba rozstrzygającego znaczenia. Nie jest też moją intencją czynienie z tego powodu istotnego zarzutu Doktorantce.

Konstrukcja obszernej (354 strony, plus materiał ilustracyjny), rozprawy jest przemyślana i wynika z przyjętych założeń. Swego rodzaju *novum* jest osobisty w swojej wymowie *Wstęp*, umieszczony przed *Wprowadzeniem*, będącym zarazem pierwszym rozdziałem rozprawy. Kolejne partie dotyczą roli obrazu w narracyjnym muzeum historycznym, statusu „relikwii” w ekspozycjach muzealnych, performansu jako narzędzia konstruowania opowieści o przeszłości wreszcie znaczenia i roli instalacji artystycznej w muzeach. Całość wieńczy dobrze skonceptualizowane zakończenie. Do tekstu zasadniczego została dołączona bibliografia oraz materiał ikonograficzny, korespondujący z tematyką poszczególnych rozdziałów. Niestety jego jakość, co nie jest winą Autorki,

² Przywołuję ten numer, abstrahując niejako od czy marginalizując fakt, że znalazł się w nim mój tekst napisany razem z M. Stobiecką, *W obronie autonomii historii w muzeum*, tamże, s. 86-106. Po prostu uważam go za ważny wkład w dyskusję o roli przeszłości w placówkach muzealnych i istotny z punktu widzenia argumentacji zastosowanej w pracy K. Zielazek-Szeskiej.

pozostawia nieco do życzenia, ponadto niektóre ilustracje, pozbawione są komentarza, co utrudnia połączenie ich z tekstem pisanym. W zestawieniu bibliograficznym zdziwienie historyka budzi umieszczenie na początku zestawienia artykułów, a dopiero potem książek, niektóre pozycje zostały powtórzone (np. s. 338, 339).

Poszczególne rozdziały się dobrze skonceptualizowane, zaopatrzone w prowokujące motta w postaci cytatów z literatury, dobrze korespondujące z tematyką poszczególnych części rozprawy.

Za najciekawsze uważam rozdziały trzeci poświęcony roli „relikwii” w ekspozycjach muzealnych i czwarty odwołujący się do kategorii performansu. W tym pierwszym choć skromnie udokumentowanym (Doktorantka odwołuje się do trzech przykładów: wywiezionej z Warszawy po powstaniu, przez jednego z jego uczestników – Jerzego Sosnowskiego kromki chleba, koszuli Romka Strzałkowskiego i zdjęć wykonanych przez członków Sonderkommando), w sposób erudycyjny udało się Autorce pokazać przenikanie się dwóch światów – *sacrum* i *profanum*, zaakcentować mitotwórczy i tożsamościowy wymiar historycznych „relikwii”.

Autem rozdziału czwartego jest z kolei ukazanie partycypacyjnego wymiaru działań muzeum, choćby w projekcie „Rekonstrukcja Gwoździec”. To nie tak często obecna w refleksji muzealniczej perspektywa, dokumentująca edukacyjny i poznawczy wymiar działalności współczesnej placówki muzealnej. Zaprezentowany materiał w pełni potwierdza jedną z konkluzji Doktorantki, że performans łączy w sobie różne dziedziny „stając się kombinacją historii, sztuki i aktywnej edukacji” (s. 287). Opiera się na tak potrzebnej nam wszystkim idei dialogu z przeszłością i między ludźmi. Zgadzam się także z tezą Autorki, że ten rodzaj działań, widoczny przy „Rekonstrukcji Gwoździec” poniekąd spełnia trzy postulaty stawiane wobec nauk o przeszłości przez K. Pomiana: powodowanie zrozumienia, dostarczanie wiedzy oraz pobudzanie uczuć (s. 292).

Generalnie konstrukcja pracy jest czytelna i nie budzi wątpliwości, choć, jak świadczy, nie wiem czy zamierzona pomyłka w numeracji rozdziałów w zakończeniu (s.326, początek czwartego akapitu), można byłoby sobie wyobrazić inną kolejność prezentowanych części.

Przechodzę teraz do prezentacji kilku ogólnych refleksji i komentarzy, które nasunęły mi się w trakcie lektury rozprawy.

Zacznę od uwagi osobistej. Czytając tekst, momentami dość hermetyczny i odwołujący się do wielu specjalistycznych kategorii z zakresu historii sztuki, pomyślałem sobie, że znalazłem się, zachowując wszelkie proporcje, trochę w

sytuacji mojego dobrego kolegi – Pawła Machcewicza, dyrektora i współtwórcy Muzeum II wojny światowej w Gdańsku. Podobnie jak on, musiałem odnaleźć się w innym rodzaju dyskursu, „zderzyć” własną wrażliwość historyczną z wrażliwością Autorki pracy, podjąć dialog z nieco odmiennym sposobem rozumienia historii. P. Machcewicz pisze o tym szczegółowo w znanej książce *Muzeum*, Kraków 2017, będącej na swój sposób wyjątkową relacją historyka akademickiego z największej intelektualnej przygody jego życia, jaką była budowa wspomnianego muzeum. Istotną częścią tej przygody, były rozmowy z architektami, muzealnikami, twórcami koncepcji wystawy. Machcewicz, w pewnym miejscu, kwestionując ideę „muzeum krytycznego”, obrazoburczego, mającego naruszać utrwalone społeczne wyobrażenia, wywodzące się, ze środowiska historyków sztuki (P. Piotrowski), odwołuje się do tekstu kanadyjskiego muzeologa D. F. Camerona i jego artykułu *Muzeum świątynia czy forum*. Idąc za tym badaczem, warszawski historyk świadomie odrzucił koncepcję muzeum jako „świątyni prawdy objawionej” na rzecz placówki będącej „forum” debaty, miejsca ścierania się różnych, często sprzecznych poglądów. Dalej warszawski historyk napisał: „taka wizja muzeum była mi bliższa, choć oczywiście znowu specyfika historycznego muzeum narracyjnego sprawiała, że zwiedzający stykał się z przygotowaną już opowieścią. Ważne jednak, by pozostawiała ona miejsce na rozmaite interpretacje, pokazywała całą różnorodność postaw, związanych z nimi wyborów i dylematów, które nie zawsze były oczywiste, <<czarno-białe>>”³. Nie wiem na ile Autorka zgodziłaby się z Machcewiczem, lektura pracy przekonuje mnie, że idea muzeum jako „forum” jest Jej bliska. Mam na myśli towarzyszącą Jej rozważaniom strategię odkrywania za pomocą środków artystycznych (obraz, performans, instalacja), różnych sensów historii.

Jak świadczy lektura pracy, Autorka z pełną akceptacją przyjmuje tę nową, multimedialną formułę muzeum, zdając się sądzić, że toczona w jego obrębie „gra w historię” pozostaje bez społecznych konsekwencji. Obecną sytuację trafnie skomentowała, cytowana przeze mnie w innym miejscu, chorwacka pisarka Dubravka Ugresić pisząc: „Histeria wokół przeszłości wciąż trwa, przeszłość to ulubiona guma do żucia intelektualistów, historyków, pisarzy, akademików, mediów i polityków”⁴. Komentując tę wypowiedź, poszedłbym jeszcze dalej. Współczesna kultura dokonuje swego rodzaju gwałtu na wiedzy historycznej. Bez opamiętania ją aktualizuje, wymaga od niej jednoznacznego potwierdzenia współczesnych racji. Próbuje nakładać na nią prawne ograniczenia.

³ P. Machcewicz, *Muzeum*, Kraków 2017, s. 152.

⁴ D. Ugresić, *Nowi barbarzyńcy*, „Gazeta Wyborcza”, 12–13.V.2007.

Czy forma/y obecności historii w muzeum multimedialnym potwierdza/ją tę tezę? Wydaje mi się, że po części niestety tak. W innym miejscu pisałem/pisaliśmy o zagrożeniach dla autonomii historii w placówkach muzealnych, jakie pojawiają się w związku z upowszechnieniem się nowego modelu muzeum, zdominowanego właśnie przez multimedia⁵. Mam na myśli zjawiska gadżetyzacji, skutkujące m. in. banalizacją historycznego doświadczenia, komercjalizacji, pozwalającej traktować historię jako towar i technoentuzjazmu, wiążącego się z faktem, że nowe technologie, często marginalizują rolę oryginalnych eksponatów muzealnych, albo je zastępują. Można w tym miejscu przywołać, obecny także w rozważaniach Autorki, przykład gruzów z *papier-maché* w Muzeum Polin. Pisałem/pisaliśmy, że „w nieodległej przyszłości możemy się pewnie zatem spodziewać cyfrowych gruzów, gruzów w poszerzonej rzeczywistości, gruzów wirtualnych, a także symulacji zagruzowania. Ironia nie jest tu dziełem przypadku, ponieważ zjawiska fetyszyzacji technologii podważają zasadność zbierania, konserwowania, magazynowania, a także wystawiania oryginalnych eksponatów”⁶. Autorka zdaje się w niewielkim stopniu dostrzegać te zagrożenia (np. s. 158, s. 323), dodatkowo twierdzi, że współczesne wystawy w narracyjnych muzeach nie są zdominowane przez użycie „wysokiej technologii tzw. *high-tech*” (s. 69). Moim zdaniem jest inaczej, a dodatkowo wspomniane urządzenia szybko się starzeją i często się psują... Doświadczyłem tego podczas ostatnich wakacji zwiedzając w ratuszu w Olsztynku, skądinąd ciekawe, muzeum upamiętniające niemiecki obóz dla jeńców z czasów II wojny światowej.

Mam pełną świadomość, że różnice między mną a Doktorantką, mogą wynikać z różnicy wieku, innej wrażliwości, ale także odmiennych doświadczeń zawodowych i życiowych.

Jeszcze kilka uwag szczegółowych. Pogrom Petlury (a nie Pelury) jest raczej nazywany „Dniami Petlury”, które związane są z atakami na ludność żydowską we Lwowie latem 1941 r. (s. 64). Kiedy Autorka wspomina o fragmencie *Kanału* A. Wajdy pokazywanego, nie do końca zgodnie z intencjami reżysera, w Muzeum Powstania Warszawskiego, warto byłoby zaznaczyć, że podobny zabieg był wiele lat wcześniej zastosowany w niewielkim muzeum na polach Grunwaldu, gdzie wyświetlano z kolei finalną scenę z *Krzyżaków* A. Forda (s. 64). We fragmencie dotyczącym książki *Testimony: Crisis of Witnessing in Literature. Psychoanalysis and History* autorstwa S. Felman i D. Laub (s. 264-265, wątek ten pojawia się także w innych partiach pracy, np. s. 143), należałoby dodać, choćby w przypisie, że problem: jak pisać o Holocauście? Jakich używać

⁵ M. Stobiecka, R. Stobiecki, *W obronie autonomii historii w muzeum...*

⁶ Tamże, s. 104.

strategii językowych ?, to kwestie z którymi od lat zmagają się także historycy. Pisali na ten temat zarówno R. Hilberg, jak i z metodologicznego punktu widzenia, cytowana wielokrotnie przez Autorkę, A. Ziębińska-Witek. Używane przez Doktorantkę kategorie takie jak np. „doświadczenie historii”, „kreowanie przeszłości”, „symulacja przeszłości”, „robienie historii”, rodzą skojarzenia z innymi formami historii alternatywnych takich jak: rekonstrukcje historyczne czy gry komputerowe. Dobrze byłoby to odnotować chociażby w przypisach. „Złoty wiek” historii Polski to raczej tylko XVI stulecie, a nie także pierwsza połowa XVIII wieku (s. 228). Okres ten nazywany jest w literaturze niekiedy „srebrnym wiekiem”, ale tylko w odniesieniu do kultury.

Praca napisana jest językiem komunikatywnym, starannym, tylko od czasu do czasu pojawiają się nieliczne błędy. Oto kilka przykładów: hasydów zamiast chasydów, s. 57, galerii Średniowiecznej, s. 70, Kościoła Katolickiego, s. 114) Z panelu nie „panela” (s. 136). Kilkakrotnie powtarzany błąd w pisowni nazwiska Engelking a nie Engelkind, np. s. 31). Zdarza się to także w odniesieniu do innych nazwisk. Dostrzec można także nieliczne literówki i powtórzenia (np. s. 20, 31).

Przedstawiona mi do recenzji rozprawa jest pracą dojrzałą, Autorka wykazała się umiejętnościami konceptualizacji wielowątkowego materiału i krytyki źródeł wizualnych. Udanie połączyła teoretyczny i praktyczny wymiar refleksji na przeszłością w obrębie muzeum. Warto podkreślić także Jej wyróżniającą się samowiedzę metodologiczną.

Zanim przejdę do końcowej oceny jeszcze jedna uwaga o charakterze osobistym. Niezbyt często zdarza mi się czytać prace, które wnoszą coś oryginalnego, do mojego prywatnego instrumentarium historycznego. Dzieje się tak z prozaicznego powodu, większość rozpraw dotyczy historii historiografii, częściowo teorii historii, niekiedy polityki pamięci. W tym przypadku było inaczej. Wiele się z opiniowanej pracy dowiedziałem, i choć nie ze wszystkimi intuicjami i konkluzjami Autorki gotowy jestem się zgodzić, to lektura rozprawy p. Karoliny Zielazek-Szeskiej z pewnością pozostanie w mojej pamięci jako ciekawe doświadczenie recenzenckie.

Konkludując stwierdzam, że praca *Muzea multimedialne. Nowa przestrzeń narracji historycznej* spełnia kryteria stawiane rozprawom doktorskim i z całym przekonaniem wnioskuję o dopuszczenie jej Autorki, do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

prof. Szwed