

BARBARA WEŻGOWIEC

FABRYKA PAMIĘCI. O KONFRONTOWANIU SIĘ Z PRZESZŁOŚCIĄ
W WYSTAWIE „KRAKÓW – CZAS OKUPACJI 1939–1945”

TYTUŁEM WSTĘPU

Współczesne „czytanie” historii i narracja o przeszłości mogą przybierać różnorodne formy. Jedną z nich są ekspozycje muzealne, wśród których wyróżnić można narracje prezentowane przez współczesne muzea historyczne.

Celem niniejszego artykułu jest refleksja nad współczesną opowieścią o czasach II wojny światowej, zaprezentowaną na wystawie *Kraków – czas okupacji 1939–1945*. Wystawa, którą od czerwca 2010 roku oglądać można w Muzeum Historycznym Miasta Krakowa – oddział Fabryka „Emalia” Oskara Schindlera, jest jedną z najnowocześniejszych ekspozycji muzealnych w Polsce. W swojej formie wpisuje się ona w swoistą „rewolucję” w tym zakresie. Od kilku lat zauważalna jest bowiem w polskim muzealnictwie zmiana w sposobie opowiadania o przeszłości i tworzenia wystaw w formie, której elementem jest swoisty kolaż, korzystanie z różnorodnych technik prezentacji, jakie oferuje współczesność. Jak ta wystawa opowiada o przeszłości? Za pomocą jakich środków jej autorzy budują swoją narrację? I wreszcie, czy i jak nowoczesna w swej formie ekspozycja może dotyczyć tematu bolesnego, jakim jest wojna? Przed odpowiedzią na te pytania warto przypomnieć, że Kraków jest miejscem szczególnym, zwłaszcza jeśli idzie o historię miasta. Ważne wydarzenia i ich ślady stanowią zarówno element bogatej tkanki miasta, jak i pamięci jego mieszkańców. Czas okupacji jest jednym z fragmentów owej historii, choć, jak się wydaje, fragmentem rzadziej przywoływanym w publicznym dyskursie. Do tej pory miejsca upamiętniające wydarzenia z czasów okupacji znajdowały się w różnych częściach miasta, pamięć o nich wydawała się być zatem fragmentaryczna. Autorzy wystawy w „Fabryce Schindlera” podjęli próbę scalenia owej pamięci o wojennych losach Krakowa i jego mieszkańców, łącząc kolejne fragmenty w jedną opowieść. Jak im się to udało? A wreszcie, jaki przekaz niesie ze sobą wystawa, co mówi ona o przeszłości miasta?

Przed odpowiedzeniem na pytanie, czym ta wystawa „przyciąga” do siebie zwiedzających, a przede wszystkim, na jakich płaszczyznach i w jaki sposób pozwala ona konfrontować się z przeszłością, warto w krótkim rysie spojrzeć na historię i – szczególnie – współczesny wymiar muzealnictwa. Rys ten stanowi istotny kontekst dla refleksji na temat „Fabryki Schindlera”, jak i dla samego sposobu narracji, a także prezentacji ekspozycji w nowoczesnym muzeum historycznym.

HISTORIA MUZEALNICTWA

Mówi się, że muzea kreują humanistyczną wizję określonej rzeczywistości kulturowej za pomocą wybranych z niej materialnych elementów: obiektów muzealnych¹. Muzealnictwo można uznać zatem za sztukę narracji za pomocą artefaktów. W tradycyjnym ujęciu podstawową funkcją muzeum jest gromadzenie obiektów, które swój finał odnajduje w wystawie unaoczniającej zbiory². Owo „gromadzenie” zakłada tworzenie świadomie uporządkowanego zbioru, który najpełniej zobrazuje określoną rzeczywistość. W tym ujęciu zdefiniować można muzeum jako jednostkę organizacyjną, której celem jest trwała ochrona dóbr kultury, informowanie o wartościach i treściach gromadzonych zbiorów, upowszechnianie podstawowych wartości historii, nauki i kultury, kształtowanie wrażliwości poznawczej i estetycznej³. W dzisiejszych dyskusjach na temat muzealnictwa coraz częściej jednak pojawiają się tezy o kryzysie tożsamości muzeów⁴. Jednocześnie przypomina się, że człowiek współczesny w takim wymiarze kształtuje teraźniejszość i planuje przyszłość, w jakim korzysta z przeszłości. Muzeum jawi się zatem jako istotny element ludzkiej kultury. Jak w soczewce ogniskuje się w muzeach każdy jej aspekt: od ludzkiego poznania i rozumienia, poprzez życie moralne i religijne wraz z obyczajowością, po owoce twórczości artystycznej wraz z techniką. Celem muzeum i muzealnictwa jest zatem rozwijanie ludzkiej kultury. Jednocześnie aktualnym pozostaje pytanie o to, jakiego muzeum potrzebuje człowiek współczesny? Nie jest to zarazem pytanie nowe, bowiem losy sztuki oraz losy jej wystawiania zmieniały się w toku dziejów. Aby w pełni zrozumieć istotę współczesnego muzeum, sposób jego działania oraz prezentacji, czy też narracji o przeszłości, warto przypomnieć historię kształtowania się tej instytucji.

Historycy jako źródła fenomenu muzeum wskazują starożytne tezaury. Samą nazwę „muzeum”, jako miejsca przechowywania i udostępniania zwiedzającym odpowie-

¹ Zob. W. G l u z i ń s k i, *U podstaw muzeologii*, Warszawa 1980, s. 283–285 i 318–331; J. Ś w i ę c h, *Współczesne problemy kolekcjonerstwa w muzealnictwie etnograficznym*, „Etnografia Nowa”, 1 (2009), s. 45.

² Zob. Z. Ż y g u l s k i, *Muzea na świecie. Wstęp do muzealnictwa*, Warszawa 1982, s. 130–131; A. K i c i ń s k i, *Muzea. Strategie i dylematy rozwoju*, Warszawa 2004, s. 10.

³ Zob. H. A a r t s, K. P l i s i e r, *Czym jest muzeum*, [w:] *Nowoczesne zarządzanie muzeum: współpraca polsko-holenderska w ramach projektu MATRA 1999–2000*, red. J. C z a j; tłum. A. Tol-Pawłowska, Warszawa 2007, s. 16.

⁴ Zob. np. J. C l a i r, *Kryzys muzeów*, tłum. J.M. Kłoczowski, Gdańsk 2009.

dnio dobranych i uporządkowanych przedmiotów, przyjęto w renesansie w związku z modą na kulturę antyczną. Wówczas były to jednak głównie gabinety osobliwości i prywatne kolekcje dzieł sztuki na dworach arystokratycznych władców, uczonych i mieszczan – zamknięte dla szerszej publiczności i służące głównie intelektualnej i wizualnej rozrywce ich właścicieli. Przełomowym wydarzeniem, które przyczyniło się do zmiany kolekcji prywatnych w otwarte muzea publiczne, była rewolucja francuska, a wraz z nią udostępnienie szerokiej publiczności Luwru i bogatych zbiorów królewskich. Wtedy też stworzono podwaliny tradycyjnie dziś rozumianego muzeum, którego główną funkcją miało być gromadzenie, zabezpieczanie i udostępnianie świadectw natury, a także kultury wytworzonej oraz badanej przez człowieka. Ta tradycyjna instytucja, mająca swoje źródło w epoce Oświecenia, a nazywana przez wielu badaczy muzeum modernistycznym, pomyślana została jako źródło encyklopedycznej wiedzy, gromadzące kompletną kolekcję, tworzące w pewnym sensie uniwersalne archiwum. Oświeceniowe muzea publiczne realizowały przede wszystkim cel dydaktyczny. Od XIX wieku stały się one także swoistymi „świątyniami sztuki”, miejscami nie tylko edukacji, ale i kontemplacji wybitnych dzieł, miejscami oferującymi zwiedzającemu możliwość intelektualnego przeżycia, spotkania ze światem piękna i różnorodnego dziedzictwa⁵. Dziewiętnastowieczne ekspozycje i ich treści miały oddawać ducha postępu, świadczyć o dynamicznym procesie nieustannego rozwoju. Jednocześnie w muzeach wystawiano najwartościowsze zabytki opracowywane pod względem naukowym zgodnie z ewolucyjnymi kierunkami w nauce. Taki model muzeum reprezentuje i dzisiaj wiele znanych muzeów światowych, takich jak Luwr w Paryżu, Kunsthistorischesmuseum w Wiedniu czy National Gallery w Londynie. Tego typu muzea powoływane były przede wszystkim po to, aby strzegły „narodowego dziedzictwa” i „zachowywały je dla przyszłych pokoleń”⁶. Zgodnie z owym oświeceniowym i secentystycznym modelem, który przejawiał się w racjonalnym porządku poznawczym układu ekspozycji, modelem zdeterminowanym przez naukę, w którym estetyka pełni wyłącznie funkcje pomocnicze, muzea funkcjonowały właściwie do lat 60. XX wieku, od kiedy to zauważalna jest intensywna krytyka i modernizacja muzeum.

Zmiany w postrzeganiu muzeum, jego zadań i sposobów wystawiania można zauważyć już jednak wcześniej. Wraz z ogłoszeniem manifestu Pierwszej Awangardy pojawiła się bowiem tendencja wykorzystywania muzeum do komentowania bieżących wydarzeń, dekonstruowania praktyk muzealnych, nawiązywania bliższych, bardziej bezpośrednich kontaktów ze zwiedzającymi czy wystawiania eksponatów poza murami gmachu. Od tego czasu muzeum powoli przestawało być swoistą „świątynią sztuki”. Coraz częściej też rezygnowano z wyłącznie kontekstowego prezentowania zbiorów oraz ewolucyjnego traktowania rzeczywistości, unikano jednoznaczności, proponując zwiedzającym grę w skojarzenia i pozwalając im na własną interpretację.

⁵ Zob. np. J. Białościcki, *Galeria arcydzieł czy dom kultury? Teoretyczne koncepcje kultury a praktyka muzealna*, [w:] *tegoż, Refleksje i syntezy ze świata sztuki*, Warszawa 1987, t. 2, s. 31.

⁶ J. Gądecki, *Konsumpcja (w) muzeum*, [w:] *Na pokaz. Rzecz o konsumeryzmie w kapitalizmie bez kapitału*, red. T. Szlendak, K. Pietrowicz, Toruń 2004, s. 149.

Takie myślenie o muzealnictwie przybrało na sile w latach 80. XX wieku wraz z pojawieniem się teorii tzw. nowego muzealnictwa. Od tego czasu trwa nieustająca dyskusja na temat funkcji muzeów, spowodowana między innymi kryzysem XIX-wiecznego modelu ekspozycji⁷. Próbą poszukiwania i odpowiedzią na zmieniające się potrzeby odbiorców, kształtowane przez rozwój kultury, stają się m.in. muzea narracyjne, realizacje ekspozycji w innych niż muzealne przestrzeniach (np. pudło, szuflady) czy wreszcie muzea wirtualne. Współczesne muzeum to instytucja otwarta, która wciąż „dzieje się” i zmienia się. Muzea przestają być jedynie miejscami kontemplacji, monologu skierowanego do zwiedzającego, stając się coraz częściej przestrzeniami dialogicznymi, ze szczególnym uwzględnieniem relacji muzeum z odbiorcą. W kolejnych dyskusjach i realizacjach zauważalna jest konfrontacja modelu muzeum modernistycznego z postmodernistycznym oraz ze sposobami wystawiania, które są z nimi związane. Ukazanie cech współczesnego postmodernistycznego środowiska muzeum pozwoli w dalszym ciągu ukazać specyfikę ekspozycji w Fabryce „Emalia” Oskara Schindlera, będącej oddziałem Muzeum Historycznego Miasta Krakowa.

W STRONĘ MUZEUM OTWARTEGO

Razem ze zmianami w świecie dokonuje się zmiana roli muzeów i sposobu prezentacji ich zasobów. Wraz z proklamowaniem idei „nowego muzealnictwa” zaczęło wzrastać znaczenie muzeów jako pozytywnej siły społecznej. Zwolennicy tej idei szanse rozwojowe muzeów wiążą z ich reorientacją, polegającą między innymi na przejściu od orientacji na obiekty muzealne do orientacji na społeczeństwo oraz na poszerzeniu pojęcia obiektu muzealnego czy zmianie sposobów prezentacji owych obiektów. Jednocześnie zauważalny jest powrót do renesansowej idei rozrywkowości muzeum, choć współcześnie muzea służą przyjemności nie wybranych, lecz masowych odbiorców⁸.

Ważną zmianą w prezentowaniu dziedzictwa kulturowego jest jego interpretacja. Rozumieć ją można jako swoistą działalność edukacyjną, której celem jest raczej budzenie odczuć i skojarzeń poprzez użycie oryginalnych obiektów i doświadczenia z pierwszej ręki, zamiast dotychczasowego, suchego przedstawiania faktów. Co więcej, współczesne muzealnictwo i sposoby przedstawiania starają się odpowiadać także na różne zdolności poznawcze poszczególnych ludzi i odmienne style poznawania.

Kryzys muzeów w 2. połowie XX wieku wiązał się także ze zmianami w podejściu do przeszłości. Koneserzy muzealnych sal coraz częściej pytali o sens istnienia tych instytucji, ich społecznej funkcji i rodzaju prawdy, którą przedstawiają. Sale wypełnione zabytkami w gablotach i monotony sposób oprowadzania ugruntował opinię muzeum jako miejsca nieatrakcyjnego, w którym nie zabiega się o odbiorcę. Do tego doszła „negacja roli historii, nieakceptowanie autorytetów, kryzys starych wartości i niepewności

⁷ Zob. np. J. Białostocki, dz. cyt., s. 33.

⁸ Por. J. Gądecki, dz. cyt., s. 157.

przyszłości, [które przyczyniły się do omijania] instytucji stojących na straży tego, co było⁹. Pojawiły się pytania, które doprowadziły do przeformułowania roli i sposobów funkcjonowania muzeów. Mike Featherstone napisał: „dzisiaj muzeum pragnie zaspokoić potrzeby szerszej publiczności, pozbyć się etykiety placówki wysokiej kultury i stać się przestrzenią widowisk, wrażeń, montażu i iluzji – miejscem, gdzie liczy się przeżycie, nie zaś obowiązkowa znajomość kulturowego kanonu i ustalonych hierarchii symbolicznych”¹⁰.

Formuła dzisiejszych muzeów opiera się na współuczestnictwie widza: przywołany paradygmat modernistyczny zastąpiony zostaje nową, otwartą koncepcją przestrzeni, która dzięki bezpośredniemu z nią doświadczeniu sensualnemu odtwarza 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. Dzięki temu na oczach widza i przy jego uczestnictwie zachodzi proces „oswajania” pamięci i historii. We współczesnych muzeach coraz częściej można spotkać się z nowymi typami wystawiania, w których ekspozycje nabierają charakteru wielotematycznych i wielowątkowych opowieści, z których widz wybiera to, co go interesuje. Witold Przewoźny pisze: „wystawy stają się dla widza formą oderwania go od rzeczywistości dnia codziennego, wejścia w niezwykłą krainę przygody, w której to on zadaje pytania i poszukuje na nie odpowiedzi”¹¹. Wkraczając w przestrzeń dzisiejszych muzeów, zwiedzający coraz częściej wchodzi do sal przemienionych w scenerie pełne atrakcji, składające się na pełen nieustającej zmienności i ciągłego zaskoczenia spektakl, w którym ów zwiedzający, a właściwie widz, bierze czynny udział.

EKSPOZYCJA

Jedną z szerokiego zakresu praktyk, jakie obejmuje muzeum, jest ekspozycja. Jednocześnie można traktować ekspozycję jako ucieleśnienie określonej idei muzeum, co sprawia, że teoretycy „pisząc o muzeum, *de facto* mają na myśli ekspozycję, czyli to, co ogląda widz”¹². Przedmiotem niniejszych rozważań jest właśnie ekspozycja ściśle powiązana z muzeum¹³.

⁹ W. Przewoźny, *Edukacyjna rola muzeów*, [w:] *Edukacja regionalna*, red. A. W. Brzezinska, A. Hulewska, J. Słomska, Warszawa 2006, s. 143.

¹⁰ M. Featherstone, *Postmodernizm i estetyzacja życia codziennego*, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nyca, Kraków 1997, s. 312.

¹¹ Tamże, s. 145.

¹² Zob. M. Popczyk, *Estetyczne przestrzenie ekspozycji muzealnych. Artefakty przyrody i dzieła sztuki*, Kraków 2008, s. 194; zob. także M. Popczyk, *Sztuka w ryzach ekspozycji*, [w:] *Przestrzeń sztuki: obrazy – słowa – komentarze*, red. M. Popczyk, Katowice 2005, s. 215–221.

¹³ Warto zwrócić uwagę, że ekspozycja muzealna, do której najczęściej zdarza nam się sprowadzać istotę muzeum, nie jest jedynym elementem działalności muzealniczej. Należą do niej zarówno uzupełnienia i konserwacja zbiorów, a także działania edukacyjne (np. warsztaty, lekcje edukacyjne) oraz działalność

Do muzealnej przestrzeni ekspozycyjnej zaliczyć należy „dzieło wraz z jego najbliższym i dalszym otoczeniem, aranżacją przestrzenną zbioru dzieł, a także oprawą architektoniczną”¹⁴. Przestrzeń ta w całości ma wymiar estetyczny. Nie jest ona dziełem przypadku, ale „tworzy środowisko w sposób przemyślany zorganizowane, odróżniając się tym samym od innych miejsc, jak prywatne kolekcje, czy domy artystów”¹⁵. Między innymi Jerzy Świecimski¹⁶ pokazuje, jak dobór środków artystycznych czy aranżacja otoczenia może przyczynić się do stworzenia sytuacji dogodnej dla estetycznego przeżycia. Szczególnie dzisiaj w nowoczesnym, otwartym muzeum estetyka czy też estetyzacja¹⁷ jest ważnym elementem wystawy. W przedstawianym przypadku muzeum historycznego/narracyjnego owa estetyzacja ma wymiar pełny. Efekt działań estetyzujących jest tu nie tylko zauważalny, ale nabiera waloru jakościowego. Bez tych zabiegów wystawa pozbawiona zostałaby swojej tożsamości, „jedyności”, „przekształcając się w rozwiązanie banalne, stereotypowe, po obejrzeniu którego nie pozostałby w pamięci wzrokowej, czy tym bardziej w przeżyciu emocjonalnym widza żaden pozytywny ślad”¹⁸.

Jednocześnie dzisiejsza, otwarta, postmodernistyczna przestrzeń ekspozycji może być terenem realizacji wielu estetyk, podobnie jak różne modele mogą przybierać muzea, przechodząc od typu modernistycznego ku muzeum współczesnemu. Badacze zauważają, że pomimo pluralizacji muzeum nadal pozostaje miejscem scalania sensów, ośrodkiem budowania wartości, choć stopień ich trwałości jest mocno zróżnicowany i skłania się w stronę polifoniczności. Dzisiejsze muzeum jawi się jako dynamiczny organizm, zaś w wystawianej w nim sztuce „odnajdujemy i rozpoznajemy to, czego poszukujemy w życiu i co praktykujemy”¹⁹, co jednocześnie potwierdza i odpowiada prospołecznym tendencjom postmodernistycznej współczesności. Szczególnym typem muzeum, którego reprezentantem jest krakowska „Fabryka Schindlera”, jest muzeum historyczne. Także ono w ostatnich latach podlega dynamicznym przemianom.

naukowa i wydawnicza. Z uwagi na interesujące nas zagadnienie narracji o przeszłości pozostaniemy jednakże przy tej najistotniejszej – ekspozycji muzealnej.

¹⁴ M. P o p c z y k, *Estetyczne...*, s. 136.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ Zob. J. Ś w i e c i m s k i, *Wystawy muzealne*, t. 1: *Studium z estetyki wystaw*, Kraków 1992; t e n ż e, *Muzea i wystawy muzealne*, t. 4: *Przekształcenia wystaw muzealnych dawnej daty, adaptacje obiektów architektonicznych o pierwotnie muzealnej funkcji dla celów muzealno-wystawowych, mechanizmy i cele przekształceń*, Kraków 1996.

¹⁷ O szczególnej roli estetyki i estetyzacji nie tylko w sztuce, ale i w innych wymiarach współczesnego życia zob. W. W e l s c h, *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, przekł. K. G u c z a l s k a, Kraków 2005.

¹⁸ J. Ś w i e c i m s k i, *Ekspozycja muzealna – jej wartość informacyjna i artystyczna*, „Muzealnictwo” 40 (1998), s. 97.

¹⁹ W. W e l s c h, *Nasza postmodernistyczna moderna*, [za:] M. P o p c z y k, *Estetyczne...*, s. 236.

OD MUZEUM HISTORYCZNEGO DO MUZEUM NARRACJI

Muzeum historyczne według tradycyjnej definicji „gromadzi dokumenty historyczne i prezentuje pradzieje i dzieje za pomocą form jedno- i wielopłaszczyznowych, zabytkowych i innych”²⁰. Tym, co wyróżnia tego rodzaju muzea od innych, jest to, „że muzea historyczne muszą odgrywać rolę poglądowych wykładów historii, okresów historycznych czy też prezentować dorobek poszczególnych dziedzin życia”²¹. Ogólnie powiedzieć można, że muzea historyczne „przekazują treści związane z przeszłością ludzkości, ukazując poszczególne fakty w ich skomplikowanych, wzajemnych powiązaniach oraz związkach z warunkami wynikającymi z czasu i miejsca ich powstania”²². Za pomocą jakich form i środków muzea te mogą przekazywać historyczne treści?

Współcześnie trwa dyskusja na temat tego, jak zachęcić ludzi do odwiedzania muzeów, a zarazem pojawiają się pytania o to, jaką historię prezentować, jak ją opowiadać, aby była jednocześnie wiarygodna i interesująca dla dzisiejszego widza. Jednym z zasadniczych środków przekazu muzeum są eksponaty: zabytki lub dokumenty związane z konkretną działalnością człowieka w przeszłości²³. Rolę informacyjną w muzeach historycznych odgrywają jednak nie poszczególne przedmioty, ale cała ekspozycja muzealna utworzona według określonej zasady i zgodnie z założoną z góry myślą przewodnią. Na ekspozycję składa się nie tylko zbiór eksponatów, ale także wystrój architektoniczno-plastyczny i inne elementy uzupełniające, np. mapy, plany, teksty objaśniające. We współczesnych muzeach istotnym elementem ekspozycji są także środki multimedialne – prezentacje, fragmenty filmów, które sprawiają, że owa ekspozycja „żyje”, daje odbiorcy możliwość interakcji, pozwala wybierać i uzupełniać informacje, wywołuje dodatkowe wrażenia. Dzięki tym wszystkim elementom ekspozycja muzealna staje się pewną formą narracji historycznej, dającą zwiedzającym także możliwość zdobywania wiedzy.

Ekspozycja muzealna podlega pewnym zasadom jej tworzenia. Przede wszystkim musi być ona zgodna z najnowszymi ustaleniami historii jako nauki i – co podkreśla Piotr Unger – powinna „odzwierciedlać nie tylko konkretne fakty i zjawiska historyczne, ale również podstawowe założenia metodologiczne historii”²⁴. Wymóg naukowości ekspozycji pociąga za sobą dalsze konsekwencje, między innymi konieczność takiego budowania ekspozycji, aby jej przekaz był czytelny i logiczny, aby podkreślał najważniejsze elementy prezentowanego zagadnienia, a jednocześnie dawał możliwość swobodnego przeżycia estetycznego i dostarczał wrażeń zwiedzającym. Często ów przekaz historyczny, jaki niesie ekspozycja muzealna, nabiera nie tylko charakteru opowieści, ale

²⁰ Z. R a j e w s k i, *O wystawach historycznych*, [za:] P. U n g e r, *Muzea w nauczaniu historii*, Warszawa 1988, s. 16.

²¹ P. U n g e r, dz. cyt., s. 16.

²² Tamże, s. 16–17.

²³ Zob. P. U n g e r, dz. cyt., s. 17.

²⁴ Tamże, s. 18.

staje się swoistą lekcją czy też wykładem. Ten cel wymaga zastosowania „materiałów pomocniczych”. Ich zadanie polega na ułatwieniu łączenia „oglądanych eksponatów z szerszym tłem historycznym oraz przekazanie informacji o charakterze ogólnym, które nie mogą być przez same wystawiane przedmioty uwidocznione”²⁵. Forma ekspozycji, układ kompozycyjny i przestrzeń wystawy zazwyczaj przemyślane są tak, aby ułatwić zwiedzającemu zorientowanie się w zawartości wystawy²⁶. Służą temu formalne rozwiązania, podział ekspozycji na kolejne działy, zagadnienia i tematy składające się na jej treść. Sprzyja to zarówno koncentracji uwagi, jak i pobudzeniu zainteresowania całością ekspozycji.

W STRONĘ EDUKACJI

Jedną z naczelných funkcji, jaką odgrywa postmodernistyczne muzeum, a szczególnie muzeum historyczne, jest funkcja edukacyjna, która stała się wręcz siłą motoryczną zmian w skostniałych instytucjach muzeum²⁷. Wystawa bowiem to nie tylko miejsce do podziwiania arcydzieł sztuki czy przekazywania informacji o przeszłości, ale to także lekcje muzealne, wykorzystanie nowych zdobyczy technicznych, które dają możliwość poszerzenia kontekstu i uzupełnienia informacji. Wejście w muzealną przestrzeń historycznej ekspozycji wiąże się w swych założeniach z uczestnictwem w specyficznym spektaklu, którego ważnym elementem, oprócz kontemplowania dzieł sztuki i „ożywiania” dawnych przedmiotów, jest mierzenie się z własnymi poglądami, tolerancją, wiedzą i stereotypami. To swoiste zaproszenie do odkrywania przeszłości i konfrontowania się z nią.

We współczesnym muzealnictwie coraz częściej zdarza się, że sposób przekazu historii jest dla odbiorcy zaskoczeniem. Zwiedzający, a właściwie widz, staje się uczestnikiem „zaprojektowanych działań wystawienniczych, które wprowadzają go w głąb poruszanej problematyki, często odwołując się do jego własnych skojarzeń, wyobraźni i fantazji. Widz staje się integralnym uczestnikiem specyficznego teatru, w którym może pełnić także bardziej kreatywną rolę”²⁸. Aranżacja wystaw ma dzisiaj często charakter teatralnej scenografii, specjalnie wyreżyserowanej, posiadającej myśl przewodnią i specyficzny nastój. Celem takiej wystawy jest włączenie i uaktywnienie zainteresowania widza. 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. Warto raz jeszcze zacytować W. Przewoźnego: „zainteresowanie, rozbudzona wyobraźnia widza odwołującego się do własnych przeżyć i doświadczeń [...] rozpoczyna drogę rze-

²⁵ Tamże, s. 19.

²⁶ Tamże, s. 20.

²⁷ Zob. T. K r a n z, *Edukacja historyczna w miejscach pamięci. Zarys problematyki*, Lublin 2002.

²⁸ W. P r z e w o ź n y, dz. cyt., s. 132.

czywistej edukacji od ignorancji do wiedzy, od nieświadomości do poczucia odkrywania oczywistości, współkreowania rzeczywistości – wyjątkowej, intelektualnej zabawy” – i dalej – „ciekawość, wrażliwość, wyobraźnia i wiedza są ciągiem procesu edukacji rozładującego napięcia, konflikty, ksenofobie, utarte stereotypy”²⁹. To od zwiedzającego zależy, jakie działania podejmie, jakie informacje zaczerpnie, w jakim stopniu zagłębi się w przekaz wystawowej narracji. Wystawa to jedna z możliwości spędzania wolnego czasu, ale także (a może przede wszystkim?) współczesna narracja, opowieść o przeszłości, w którą można się zanurzyć w muzeum aktywnym – bo taki typ stanowi interesujące nas Muzeum Fabryka „Emalia” Oskara Schindlera. Współczesne muzeum historyczne to instytucja otwarta, która ciągle się tworzy. Jej przemiana wiąże się z próbą odpowiedzi na podstawowe pytania o to, jak dziś opowiadać o przeszłości, jak zainteresować współczesnego odbiorcę historią Polski i świata oraz zachęcić go do odwiedzania muzeów, a szczególnie muzeów historycznych.

W opinii Jana Ołdakowskiego, dyrektora Muzeum Powstania Warszawskiego, „opowiadanie historii to przekładanie doświadczenia historycznego na własne doświadczenia i wiedzę”³⁰. O historii trzeba opowiadać w sposób komunikatywny, ciekawy oraz zrozumiały dla zróżnicowanego odbiorcy. Aby historia była ciekawa, musi wywoływać emocje. Jednocześnie trzeba brać pod uwagę specyfikę współczesnego odbiorcy: jego potencjał i kompetencję kulturową. Przy opowiadaniu o historii bardzo ważne jest także, by przekazywać obiektywny obraz rzeczywistości, pozostawiając odbiorcy jego interpretację. Muzeum, a szczególnie muzeum historyczne, to miejsce, w którym przechowywane są pamiątki związane z przeszłością, z jakimiś doświadczeniami zbiorowymi. Jednocześnie współczesne rozumienie historii poszerza się, obejmując coraz więcej obszarów, nie tylko historię społeczną czy militarną, ale również kultury, czy życia społecznego. Wyzwaniem zatem dla współczesnego muzeum jest ukazanie owej polifoniczności poprzez stworzenie swoistej przestrzeni narracyjnej, tworzącej pewien spektakl, konfrontację z rzeczywistością. Do niedawna historia kojarzyła się z nudnymi pogadankami w mediach, czy zakurzonymi dokumentami w gablotach. Jednakże dziś zrodziły się pomysły na jej nowoczesne przedstawienie. W muzealnictwie historycznym ten nowy trend odwołujący się nie tylko do wiedzy, ale także stawiający na wrażenia estetyczne, oddziaływanie na zmysły i emocje odbiorców zapoczątkował izraelski Yad Vashem, który postawił nie tylko na wnikliwą analizę historyczną, ale też wyeksponował ją w niezwykle emocjonujący sposób. Pozwalając na swoiste „współuczestnictwo” w wydarzeniach z II wojny światowej, zachowano jednocześnie powagę i tragiczny wymiar Holocaustu. I podobnie dzieje się w innych muzeach historycznych. W niepamięć odszedł model muzeum jako swoistej świątyni przedstawiającej uniwersalną interpretację historii. Nowoczesne muzeum, jak się wydaje, ma redukować dystans i oferować nowe formy przekazu i eduka-

²⁹ Tamże, s. 148.

³⁰ Debata na temat wizji historii w nowoczesnych muzeach, 22.01.2010, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, [online], <http://wiadomosci.wp.pl/kat,1342,title,Jak-zachecic-Polakow-do-chodzenia-do-muzeow,wid,11887140,wiadomosc.html> [dostęp 23 IX 2011].

cji. Oczywiście wiąże się z tym pewne zagrożenia. Brak martyrologii, pokazywanie historii wyłącznie poprzez pryzmat bohaterstwa doprowadziły do ukucia nowego terminu tzw. estetyzacji historii, która może stać się jedynie serią zbanalizowanych, robiących wrażenie obrazków, mogących – jak twierdzi historyk Ewa Domańska – doprowadzić do zafalszowania wiedzy o przeszłości³¹. To wydaje się być największym zagrożeniem w „modzie” na historię. Jak z tymi problemami, czy też zagrożeniami, poradzi sobie autorzy wystawy *Kraków – czas okupacji 1939–1945* w Fabryce „Emalia” Oskara Schindlera? Zamierzeniem założycieli tego muzeum było nie tylko zbudowanie muzeum historycznego, mającego upamiętnić działalność Oskara Schindlera i – ogólniej – czas okupacji w Krakowie, ale przede wszystkim stworzenie nowoczesnego muzeum narracyjnego.

NARRACJA

Czym jest muzeum narracyjne? Przede wszystkim już sam cel takiego muzeum różny jest od nadrzędnego przeznaczenia tzw. muzeum tradycyjnego³². Tam było to gromadzenie i ochrona dla potomnych pamiątek z przeszłości. W muzeum narracyjnym takim celem jest, przypomnę, edukacja. To z kolei wiąże się ze specyficznymi środkami edukacyjnymi. Współczesne muzea, a wśród nich także krakowskie muzeum – „Fabryka Schindlera” wykorzystują nowoczesne środki przekazu, takie jak film, dźwięk, światło, zapach, konstrukcje plastyczne itd. Bardzo ważnym elementem wystawy jest wykorzystanie szerokich możliwości środków multimedialnych. Dzięki tym wszystkim elementom tworzy się pewną opowieść o przeszłości. Jednocześnie historia opowiadana w taki sposób daje nie tylko możliwość oglądania, ale także interakcji. Opowieść ta pobudza emocje, uruchamiać ma także zmysły. Jak na tle tych refleksji przedstawia się jedno z najmłodszych krakowskich muzeów w Fabryce „Emalia” Oskara Schindlera?

Muzeum to jest drugim polskim muzeum narracyjnym po powstałym w 2004 roku Muzeum Powstania Warszawskiego. Właściwie umieścić je można pomiędzy dwoma przekazami odnoszącymi się do czasów II wojny światowej: muzeum Auschwitz-Birkenau i wspomnianym muzeum warszawskim. Pierwsze stanowi surowe świadectwo mord, nieobecności tysięcy ludzkich istnień. Dominują w nim ascetyzm, strategia milczenia i braku. To drugie z kolei postawiło na intensywność komunikatu, stając się swoistą „wielozmysłową eksplozją kumulowanej energii, używającą całkiem nowego języka”³³. Przyjęte początkowo z entuzjazmem, dziś coraz częściej budzi kontrowersje. Wraz z krytyką pojawiły się pytania o etyczne aspekty polityki historycznej, o moralne aspekty budowania muzealnego komunikatu itd. Istnienie Muzeum Powstania Warszawskiego jest jednak ważne i z tego powodu, że stało się punktem odniesienia dla kolejno powstają-

³¹ Zob. E. Domańska, *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*, Poznań 1999, s. 99.

³² Zob. P. Kossobucki, *Proszę dotykać!*, „Polityka” 13 (2548), 2006, 4 I, s. 82–83.

³³ Za: M. Link-Linczowska, *Śmierć w nowych dekoracjach*, „Herito” 1 (2010), s. 104.

cych w kraju muzeów. Także jako pierwsza w Polsce narracyjna ekspozycja stanowi wzorzec i wyzwanie dla ekspozycji następnych. Dyskusje wokół Muzeum Powstania Warszawskiego odcisnęły się także na ostatecznym kształcie krakowskiej „Fabryki Schindlera”.

MUZEUM – „FABRYKA SCHINDLERA”: FABRYKA PAMIĘCI

Rozważania o wystawie należy rozpocząć od krótkiego przytoczenia historii budynku, w którym powstało muzeum – Fabryka „Emalia” Oskara Schindlera³⁴. Przed II wojną światową działała tutaj pierwsza Małopolska Fabryka Naczyń Emaliowanych i Wyrobów Blaszanych „Rekord”, założona przez trzech żydowskich przedsiębiorców: Michała Gutmana z Będzina, Izraela Kohna z Krakowa i Wolfa Luzera Glajtmana z Olkusza. W 1939 roku spółka ogłosiła upadłość. Zarząd powierniczy nad spółką przejął Oskar Schindler (członek NSDAP i agent Abwehry), który od stycznia 1940 uruchomił tu Deutsche Emailwarenfabrik (tzw. DEF). Fabryka szybko ulegała rozbudowie, w czym swój udział finansowy mieli dawni właściciele „Rekordu”. Dzięki temu wzrastała liczba zatrudnionych. W zakładzie produkowano naczynia emaliowane według przedwojennej technologii. Aby jednak przedsiębiorstwo mogło się utrzymać, uruchomiono w nim oddział produkcji zbrojeniowej, w którym wykonywano między innymi mienajki dla Wehrmachtu oraz łuski i zapalniki do pocisków. Warunki pracy w zakładzie były ciężkie. Wśród pracowników początkowo przeważali Polacy, z czasem jednak coraz większą grupę stanowili Żydzi. Polacy pozostali głównie na stanowiskach administracyjnych. Liczba pracowników żydowskich wzrastała z ponad 100 w 1940 roku do około 1100 w 1944 roku³⁵. Pracownicy żydowscy najpierw doprowadzani byli z getta w Podgórzu, po jego likwidacji natomiast w 1943 roku ci, którzy przeżyli, skoszarowani zostali w obozie pracy Płaszów. Wówczas Schindler wystarał się o pozwolenie i utworzył w sąsiedztwie DEF podobóz, w którym mieszkali jego pracownicy, i w którym warunki życia były lepsze niż w Płaszowie. Wobec zbliżania się frontu wschodniego Oskar Schindler ewakuował fabrykę zbrojeniową wraz z jej pracownikami do Brünnlitz w Czechach, filii obozu koncentracyjnego Gross-Rosen. Około 1200 więźniów pracowało w Brünnlitz do wyzwolenia przez Armię Czerwoną 8 maja 1945 roku. Po zakończeniu wojny krakowskie zabudowania fabryczne znacjonalizowano i do roku 2002 działały w nich Zakłady Wytwórcze Podzespołów Telekomunikacyjnych „TELPOD”, a później TELPOD S.A.

Adres Lipowa 4 nieodmiennie kojarzy się zatem z fabryką. Za sprawą wojennej historii miejsce to nabrało szczególnego znaczenia. Schindler, który początkowo zajął się fabryką ze względów czysto biznesowych, w miarę upływu czasu przemienił ją w swo-

³⁴ Na podstawie: *Fabryka Emalia Oskara Schindlera. Przewodnik*, oprac. A. Marszałek, M. Bednarek, Kraków 2010, s. 3–7.

³⁵ Jest to liczba osób zatrudnionych w trzech okolicznych zakładach, osób, które były skoszarowane w podobozie wybudowanym przy DEF. Zob. *Fabryka Emalia...*, s. 6.

istą „arkę” dla żydowskich pracowników, których przeznaczeniem miała być eksterminacja. Przez lata jednak było to miejsce opuszczone i zaniedbane, tak jakby pamięć o nim była uśpiona. Ważnym momentem dla „obudzenia” tego miejsca stał się głośny film Stevena Spielberga z 1993 roku *Lista Schindlera*. Na opinii światowej ta hollywoodzka produkcja wywarła ogromnie wrażenie, do Krakowa zaczęli przyjeżdżać turyści, którzy chcieli zobaczyć miejsce pracy „sprawiedliwego wśród narodów świata”, ową „arkę ocalonych”. Rozgłos, jakim cieszył się film o Schindlerze, zainspirował władze miasta, historyków i muzealników do ożywienia tego miejsca i stworzenia w tym miejscu muzeum. W 2007 roku zapadła decyzja o przeznaczeniu przylegających do budynku hal fabrycznych na Muzeum Sztuki Współczesnej, budynek administracyjny przy Lipowej 4 oddano Muzeum Historycznemu Miasta Krakowa. Miejsce to odradzało się powoli od początkowo skromnej wystawy poświęconej Oskarowi Schindlerowi po nowoczesne muzeum narracyjne, którego główną część stanowi stała ekspozycja *Kraków – czas okupacji 1939–1945*. Dziś wraz z apteką „Pod Orłem” i ulicą Pomorską „Fabryka pamięci” (jak mówią o niej autorzy wystawy) stanowi element „Trasy pamięci Muzeum Historycznego Miasta Krakowa”. Budynek administracyjny Fabryki „Emalia” Oskara Schindlera nabrał zatem nowego wymiaru – symbolicznego. Jak wystawa i to miejsce mówi o przeszłości? O jakiej narracji można mówić w przypadku tego muzeum i tej ekspozycji?

Wystawę *Kraków – czas okupacji 1939–1945* prezentowaną w budynku należącym do dawnej Deutsche Emailwarenfabrik przygotowywano przez trzy lata, w jej organizacji brali udział historycy, historycy sztuki, plastycy, filmowcy oraz liczni konsultanci z kraju i z zagranicy. Autorzy wystawy i twórcy muzeum postanowili zaadaptować budynek administracyjny dawnej „Fabryki Schindlera” przy ul. Lipowej 4 bez ingerowania w jego zewnętrzną formę. Podjęli zatem wyzwanie wykorzystania trudnej, nieekspozycyjnej przestrzeni architektonicznej w imię zachowania jej autentyzmu. Powstała przestrzeń, elementy ekspozycji stanowią swoisty kolaż – są złożone z tego, co dawne i nowe. Porozstawiane elementy: maszyny, garnki, a nawet stemplownice i zrekonstruowany gabinet, przypominają o pierwotnym przeznaczeniu i funkcji tego budynku (podobnie jak w paryskim Muzeum d’Orsay ozdobny zegar przypomina, że kiedyś był to dworzec kolejowy). Jak twórcy tego muzeum poradzili sobie z wielością kontekstów danych im wraz z siedzibą?

Tytuł stałej ekspozycji, *Kraków – czas okupacji 1939–1945*, jest jasnym komunikatem oddającym ideę tego miejsca. Trzy kondygnacje budynku administracyjnego dawnej DEF to jednocześnie trzy segmenty poświęcone poszczególnym zagadnieniom – kolejne etapy okupacyjnych dziejów miasta. Wystawa pomyślana i przygotowana została jako swoista narracja o okupacyjnej przeszłości miasta i jego mieszkańców, na którą składają się dokumentalne zdjęcia, relacje świadków historii, filmy dokumentalne i prezentacje multimedialne, które razem tworzą chronologicznie ułożoną wizję dziejów miasta. Zamiarem twórców wystawy było nie tylko przekazanie informacji na temat wojennej historii Krakowa, ale przede wszystkim ukazanie tragedii, którą była wojna w wymiarze indywidualnym i zbiorowym. Autorzy skupili się na ukazaniu codzienności

okupowanego Krakowa, utrwalonej w zwykłych przedmiotach, fotografiach, gazetach, dokumentach osobistych i urzędowych. Nie chodziło im zatem jedynie o ukazanie „wielkiej” historii, ale o skierowanie uwagi widza na czysto ludzki wymiar tej tragedii. Jest to przede wszystkim narracja mieszcząca się w nurcie tzw. „mikrohistorii”, opowieść ukazująca doświadczenia i przeżycia zwykłych ludzi, a także uzupełniająca informacje na temat wydarzeń ogólnopolskich i światowych.

Wystawa została zrealizowana przy użyciu środków wykraczających poza ramy tradycyjnej ekspozycji muzealnej, ma ona charakter swoistej opowieści teatralno-filmowej. Scenograficzne rekonstrukcje autentycznych przestrzeni miejskich są zderzone z instalacjami rzeźbiarskimi, metaforycznie ujmującymi historię wojennego Krakowa. Zwiedzający, a właściwie widz, wędruje przez miasto: idąc wybrukowanymi ulicami, wchodzi do fotografa, autentycznego fotoplastykonu działającego niegdyś przy ulicy Szczepańskiej, wsiada do tramwaju, przez którego okna ogląda film z życia miasta, przechodzi przez ciasny labirynt getta, ze znajdującym się w nim mieszkaniem żydowskim, by potem wraz z jego mieszkańcami znaleźć się w obozie w Płaszowie. U fryzjera podgląda zamach na Koppego, a za chwilę, przez okno mrocznej piwnicy, obserwuje uliczną łapankę. W końcu oczekuje w ufortyfikowanym mieście na wkroczenie Armii Czerwonej. Pięć najważniejszych momentów dla historii miasta zostało oznaczonych przez „maszyny pamięci” – stemplownice, w których każdy zwiedzający może odbić pieczęć związaną z danym wydarzeniem, zabierając ze sobą „dokument czasu”. Puentą wystawy jest instalacja rzeźbiarska – „Sala wyborów” – symbol etycznych dylematów i postaw w czasie wojny. Informując o wystawie, jej autorzy napisali: „w 45 przestrzeniach wystawieni-
niczych przeszłość Krakowa została wykreowana w taki sposób, by każdy ze zwiedzających mógł bezpośrednio dotknąć historii, poczuć emocje mieszkańców miasta okresu wojny. Rozbudowane multimedia (30 interaktywnych stanowisk z monitorami dotykowymi, 70 ścieżek dźwiękowych, 15 wideoprojektorów) tworzą nowoczesną i atrakcyjną dla widza formę przekazu muzealnego”³⁶.

Narracja tego muzeum ma dwie warstwy. Pierwsza to przekaz historyczno-faktograficzny. Autorzy starali się, aby na tej jednej wystawie ukazać równoległe okupacyjną historię Krakowa i historię II wojny. Kolejnym fragmentem ekspozycji towarzyszy bogaty materiał faktograficzny: opisy, mapy, dokumenty, relacje świadków. Drugą warstwę stanowi retoryka wizualna, na którą składają się: sposób aranżacji przestrzeni, operowanie światłem, kolorem, dźwiękiem, artefaktami. Wydaje się wręcz, że muzeum to silniej operuje obrazem niż słowem. Stąd między innymi szepty uwięzionych dochodzące z zaaranżowanej celi, dźwiękowa i filmowa rekonstrukcja zdarzeń związanych z tzw. *Sonderaktion Krakau* z 1939 roku czy śpiew żydowskiej modlitwy w sali getta. Wszystkie elementy tworzące tę opowieść są wykonane bardzo starannie. Dzięki owemu nagromadzeniu obrazów, dźwięków, filmowych rekonstrukcji, autentycznych obiektów i materiałów imitujących te prawdziwe, narracja ta staje się niebywale gęsta. Ekspozycja będąca jednocześnie swoistą inscenizacją, daje odbiorcy możliwość zmierzenia się z wo-

³⁶ Zob. [online], http://mhk.pl/oddzialy/fabryka_schindlera_wystawa_stala [dostęp 23 IX 2011].

jenną traumą, daje wejście w sytuację tych, którzy cierpieli, bali się, umożliwia skonfrontowanie się z ich doświadczeniem. Muzeum to jednocześnie nie oferuje jednoznacznej koncepcji historycznej. Autorzy wystawy starają się, aby ich przekaz był obiektywny, poprawny i rzetelny. Tematem nie jest martyrologia, ale narracja o okupacyjnej codzienności, całościowa opowieść o ludziach, czasach i mieście. Choć potocznie muzeum funkcjonuje jako „Fabryka Schindlera”, jego twórcy starali się nie narzucać jednej optyki, ale ujmują jednocześnie trzy perspektywy: polską, żydowską i niemiecką. Jak zatem wygląda owa narracja o czasach okupacji?

Początek zwiedzania to wejście w swoisty labirynt, któremu od samego początku towarzyszą emocje. W przeddzień wojny zwiedzający wchodzi do zakładu fotograficznego wypełnionego portretami rodzinnymi, pamiątkami po ślubach, komuniach, chrzcinach, rodzinnych uroczystościach, o których historia zazwyczaj zapomina. Słysząc miły, choć stanowczy głos mistrza ustawiającego do fotografii. Jednakże wrażenie ciepłego, spokojnego lata i rodzinnej atmosfery szybko mija. A to za sprawą fotoplastykonu. Ironia losu polega na tym, że miał on służyć rozrywce, pokazać inny, piękniejszy świat. Tymczasem ze zdjęciami egzotycznych krajów przeplatają się fotografie jeszcze nierzezywistego, odległego Anschlusu. W dalszej wędrówce towarzyszą zwiedzającemu plakaty, które niemalże „krzyczą” ze ścian, że „kierunek jest jeden – ku zwycięstwu”. W porzuconym w dworcowej poczekalni „Kurierze Codziennym” z dnia 31 sierpnia 1939 roku zamieszczono informację, że zbliża się koniec świata, jest także instrukcja, jak należy zakładać maskę przeciwgazową. Wejście w wojenną rzeczywistość to zderzenie z rządowymi odezwaniami. W oddali słychać strzały, ściszone rozmowy i nieustannie powtarzający się radiowy komunikat: „Westerplatte walczy”. Tragizm wojny podkreśla mocna, wręcz agresywna i naznaczona czerwienią kolorystyka. Przed zwiedzającym pierwsza zakrojona na szeroką skalę i zakończona powodzeniem akcja pojmania krakowskich profesorów (*Sonderaktion Krakau*). Wojna zatem rozpoczęta, a wraz z nią zmienia się oblicze miasta: Hans Frank tworzy Generalną Gubernię. Imitacja krakowskiego bruku ustępuje lśniącej posadzce ze swastykami, dookoła jasne ściany, podniosła muzyka. Ten nastrój szybko jednak się zmienia, zawieszono na ścianach portrety Hitlera i obwieszczenia przypominają, że jedni byli zdobywcami, ale inni mieli zginąć. Mówią o tym także więzienne cele, informacje o wysiedleniach i egzekucjach. Narracja zagęszcza się. Mimo że zwiedzający wchodzi piętro wyżej, pozornie bliżej nieba i powietrza, w labiryncie robi się coraz duszniej. Wkracza on na teren symbolicznie zaaranżowanego getta – wąska, ciemna ścieżka ograniczona murem. Na ścianach muru w kształcie macew wspomnienia z okupacyjnych dni pisane ręką dzieci. Za szybą dostrzec można przeludnione żydowskie mieszkania. Umieszczone w nich białe gipsowe figury, niczym zjawy przypominają, że ich mieszkańcy zniknęli, że ich świat przestał istnieć. Likwidacji getta towarzyszy żydowski śpiew. Po niej następuje zmiana aranżacji, zmiana przestrzeni. Światło i jasność. Można się na chwilę zatrzymać, zrobić przerwę w dusznej narracji. Zwiedzający wchodzi do gabinetu Oskara Schindlera z mapą Europy, odnalezioną podczas remontu, biurkiem i symboliczną „arką ocalonych”, zbudowaną z tysięcy blaszanych garnków. Arkę odczytywać można jako ślad po ocalonych, ale też jako nawiązanie

do gablot z Auschwitz wypełnionych rzeczami, które okazały się bardziej trwałe niż ludzkie życie. Gabinet Schindlera przypomina także zwiedzającemu, że znajduje się on nie tylko w muzeum, ale w miejscu realnym, naznaczonym wydarzeniami z czasów okupacji. Następnie oglądający wraca do wojennej rzeczywistości Krakowa, oto kolejne odezwy, tramwaj, z którego okien widać ulice miasta, wiadomości o wydarzeniach na frontach wojny. O dywersyjnej akcji usłyszeć można w zaaranżowanym zakładzie fryzjerskim. Informacje o zamachu na Koppego ukazuje także namalowany na ścianie komiks. Pojawiają się informacje o Państwie Podziemnym, wnętrza mieszkań, kryjówki, witryny sklepowe, węglowa piwnica. Obóz Płaszów symbolizuje surowa aranżacja: białe ściany i żwir rozsypany pod nogami. Schodząc w dół, obserwować można jak antysemickie plakaty zastępuje sowiecka propaganda. Ostatni etap wojny, zderzenie mitów z faktami, w gablocie symboliczna krakowska szopka z Hitlerem i niedaleko niej parada broni. Zbliża się koniec wojny, ale brakuje oznak radości. Zakończenie działań wojennych to nie koniec zniewolenia. Zwiedzanie wystawy kończy tzw. symboliczna „sala wyborów”, w której zaprezentowane zostały dwie interaktywne księgi: jedna poświęcona tym, którzy ratowali Żydów, druga – donosicielom, kolaborantom. „Sala wyborów” ma stanowić swobodną puentę wystawy, a także pozwolić zwiedzającemu na chwilę refleksji i skupienia.

Twórcy muzeum nazywają je „Fabryką pamięci” i tak też pomyślana została owa ekspozycja. Z jednej strony przypomina ona o historycznych wydarzeniach Krakowa, na których tle ukazane są kluczowe momenty w wojennej historii Polski (np. Katyń, Powstanie Warszawskie), z drugiej strony mocno odwołuje się do bezpośredniej przeszłości samego budynku i jej właściciela z czasów okupacji, Oskara Schindlera. Jego postać oraz historie ocalonych przez niego krakowskich Żydów są przedstawione na wystawie jako część skomplikowanej wojennej historii miasta. Wystawa w „Fabryce pamięci” ogniskuje się wokół ważnych wydarzeń wojennych, ale przede wszystkim ukazuje codzienne życie mieszkańców okupowanego Krakowa. Pokazane są wnętrza mieszkań, przedmioty codziennego użytku. Przedmioty wizualne wzbogacono nagraniami dźwiękowymi, wśród których są komunikaty radiowe, muzyka, a także głosy mieszkańców.

O ekspozycji tej powiedzieć można, że znajduje się pomiędzy tradycją i nowoczesnością. Tradycyjna jest przede wszystkim treść wystawy, niesie ona rzeczowe informacje o wojennych wydarzeniach, fakty zderzone z mitami, świadectwa ocalałych. To od zwiedzającego zależy, na czym skupi swoją uwagę. Może on bowiem zaczerpnąć informacji stanowiących wiedzę encyklopedyczną, ale może też spróbować zrozumieć czy też wczuć się w sytuację ówczesnych mieszkańców Krakowa: poprzez artefakty czy wysłuchanie relacji świadków. Wystawa mająca za cel udokumentowanie i opowiedzenie o wojennej historii miasta pozwala jednocześnie zatrzymać się i zastanowić nad dramatem zwykłych mieszkańców. Przypomina także, że kiedyś Kraków był miastem, w którym mocno zaznaczyła się obecność społeczności żydowskiej – dziś prawie nieistniejącej.

Pod względem formy z kolei muzeum to odpowiada koncepcji postmodernistycznego muzeum otwartego, w którym widz zapraszany jest do aktywnego uczestniczenia w wystawie, w którym przeplatają się różne środki przekazu – od autentycznych obiek-

tów muzealnych, dokumentów, poprzez fotografie, narzędzia z czasów okupacji, po prezentacje, komiks, filmy dokumentalne i wreszcie współczesne dzieła sztuki, instalacje, jak chociażby tzw. „arka ocalonych”. Kolorystyka ekspozycji współgra z wystawianymi przedmiotami, oddaje charakter danego miejsca. Wystawa prezentowana w „Fabryce Schindlera” to oprócz opowieści o wojnie narracja o relacjach człowiek-przedmiot, to dynamiczna ekspozycja, w której za pomocą rzeczy, za pomocą przedmiotów codziennego użytku wykreowany został quasi-naturalny krajobraz wojennych wydarzeń. Oglądanie zdjęć w fotoplastykonie, przeglądanie albumów fotograficznych czy chociażby stemplowanie kolejnych kart upamiętniających kluczowe momenty wojennych wydarzeń w Krakowie pokazują, co zostało po dawnych ludziach, jak oni żyli, czym się posługiwali, jak wyglądały sklepowe witryny, jak ubierano się i jak zmieniły się czasy (pomiędzy dawnymi przedmiotami znajdują się przecież ekrany monitorów). Niepowtarzalność poszczególnych artefaktów jest częścią liczącej się przede wszystkim całości. Jednocześnie podniesione do rangi obiektu muzealnego zostają tu przedmioty, które wydaje się, że nie przedstawiają historycznej wartości: wyposażenie dawnych mieszkań, stare zdjęcia, garnki. Są one jednak nieodzowne dla stworzenia i oddania nastroju tamtych czasów.

Za Ewą Domańską powiedzieć można, że w krakowskiej ekspozycji mamy do czynienia ze swoistą estetyzacją historii³⁷. Przy tego typu sposobie narracji, przedstawiania przeszłości, łatwo można popaść w banalizację, swoistą „pop-historię”. Dzięki nagromadzeniu rzetelnego materiału faktograficznego wydaje się, że udało się twórcom tej wystawy owej banalizacji uniknąć. Estetyzacja wojennej historii nie zakłóciła rzeczowego przekazu. Parafrazując słowa Jacka Gądeckiego, można stwierdzić, że sposób ekspozycji wykorzystującej architekturę, przestrzeń, światło i kolor wciąga odbiorcę w przejmującą i zarazem pasjonującą opowieści, powaga tematu chroni natomiast przed zbanalizowaniem³⁸.

Autorzy wystawy nie ustrzegli się jednakże błędów. Z jednej strony ekspozycja ma formę labiryntu, spektaklu z wnętrzami wypełnionymi artefaktami oddziałującymi na zmysły i emocje, ale z drugiej brakuje pełnego zaufania do widza. Kierunek zwiedzania wyznaczony jest z góry, zwiedzający jest poniekąd „prowadzony za rękę” ścieżką chronologii. Ma on zatem niewielką możliwość swobodniejszego, uzasadnionego indywidualnymi chęciami poruszania się po wystawie. Porządek zwiedzania zależy przede wszystkim od uwarunkowań przestrzennych ekspozycji, która stanowi całość zamkniętą na określonym terytorium, podzielonym na piętra/sale/działy ze względu na ideę wystawy i architekturę budynku. W ten sposób zarówno interpretacja, jak i kolejność przyswajanych informacji jest przez autorów wystawy widzowi narzucana. Wspomniana „sala wyborów”, puenta wystawy, niepotrzebnie nasuwa zwiedzającemu gotową interpretację, pozostawiając niewiele miejsca na osobistą refleksję.

³⁷ E. D o m a ń s k a, dz. cyt., s. 99.

³⁸ J. G ą d e c k i, dz. cyt., s. 33.

Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na jeszcze jeden problem dotyczący nowoczesnej ekspozycji w muzeum narracyjnym: miejsce zabytku w wystawie. Oczywiście jest to, że nie jest to muzeum kolekcji, bowiem nacisk położono przede wszystkim na opowieść ilustrowaną poszczególnymi artefaktami. Słabością jednakże współczesnych muzeów jest zacieranie granicy pomiędzy autentykami i ich kopiami. Także krakowska ekspozycja nie uniknęła tego błędu. W rezultacie zwiedzający gubi się pośród kopii, powiększonych fotografii, które przytłaczają swym wyrazistym komunikatem autentyczne odznaczenia, dokumenty itp. Dźwięki ilustrujące naloty zagłuszają ciche relacje świadków³⁹.

Niedociągnięcia w krakowskiej wystawie są raczej incydentalne. Zwiedzający wciąż ma możliwość zagłębienia się w sensualną opowieść, ale także może szukać autentycznych ocalałych śladów dawnej rzeczywistości. Kwestią dyskusyjną pozostaje nacisk twórców na emocje. Być może wzięto pod uwagę kondycję współczesnych odbiorców, przyzwyczajonych często do medialnego przekazu, którzy szukają możliwości wczucia się i chcą podjąć próbę wniknięcia w dawny świat poprzez zmysły i emocje? Układ ekspozycji umożliwia bezpośrednie obcowanie z dziełami sztuki i zgromadzonymi artefaktami, ich kontemplowanie. W takim bezpośrednim kontakcie odbiorca może wejść niemal w intymną relację ze zgromadzonymi eksponatami, może łatwiej „dać się uwieść kolorystyce”, wsłuchać w dobiegające dźwięki, poczuć niemal duszność w przestrzeni getta. Sposób odbioru jest tu bezpośrednio związany z rodzajem wrażeń, odczuć, skojarzeń wywoływanych w odbiorcy przez dane dzieła czy artefakty wraz z kompozycją przestrzenną. Korzystając między innymi z nowoczesnych technik, uczestnik wystawy może sam dowolnie poszukiwać, rozszerzać konteksty poruszanych zagadnień. Z owej nowoczesnej narracji może on poza odbiorem emocjonalnym zaczerpnąć wiedzy, zatrzymując się chociażby przy kruchych relacjach świadków, opowiadanych powoli, z namysłem, ale prawdziwie i rzetelnie.

ZAKOŃCZENIE

„Fabryka „Emalia” Oskara Schindlera”, będąca oddziałem Muzeum Historycznego Miasta Krakowa, stanowi modelowy przykład nowoczesnego przedstawiania historii, jej interpretowania i oceniania. Realizuje jednocześnie pozaartystyczny scenariusz, wedle którego odnosi się nie tyle do samej przeszłości, ale do terażniejszości jako punktu, z którego przeszłość jest widziana. Jest to przykład realizacji na polskim gruncie wizji postmodernistycznego, otwartego muzeum, będącego jednocześnie miejscem pamięci, lekcją historii, muzeum stwarzającego możliwość estetycznego przeżycia.

Wystawa poprzez swoją narracyjną formę spełnia przede wszystkim cel dydaktyczny. Można ją potraktować jako rodzaj czy też odpowiednik „podręcznika”, który posługuje się w swym „opowiadaniu” tekstem i ilustracją. Do roli ilustracji w tego typu wy-

³⁹ Por. M. Link - Linkowska, dz. cyt., s. 112.

stawach sprowadzone są również eksponaty, które przestają być obiektami pokazywanymi dla nich samych, a służą „podobnie jak przedmioty zobrazowane do ilustrowania czegoś różnego od nich samych”⁴⁰. Narracyjny charakter wystawy sprawia, że prezentowane eksponaty, choć podkreśla się ich wyjątkowość, stają się niejako podporządkowane przedstawionemu problemowi.

O muzeum tego typu można powiedzieć, że przesunięty został w nim akcent z kolekcji muzealnej na odbiorcę. Odbiorca „jest najważniejszym ogniwem, któremu należy przygotować odpowiednie warunki do poznania zasobów kolekcji”⁴¹. Muzeum takie wymaga specjalnych warunków ekspozycji. Nie wystarczą już tylko muzealne obiekty, ale konieczne jest wyrafinowane zaplecze techniczne, którego istotnym elementem są programy komputerowe, zbiory i informacje w formie zdigitalizowanej, dzięki którym możliwe jest interaktywne uczestnictwo widza w kolejnych, wydzielonych częściach wystawy. Ów widz może sam, dobrowolnie „poszukiwać i rozszerzać konteksty proponowanych zagadnień”⁴², może on, stając się odbiorcą aktywnym, nie tyle uzyskać w tego rodzaju muzeum lekcję na temat przeszłości, ile włączając się w dyskusję, ma sposobność sam zadawać pytania i później, już „na własną rękę”, poszukiwać na nie odpowiedzi. Owo pozostawienie odbiorcy „z głową pełną pytań” jest zamierzonym sukcesem wystawy, muzealnej lekcji czy inscenizacji⁴³.

W podsumowaniu warto zauważyć, że szczególnie w dzisiejszych czasach dynamicznych procesów ujednociania wszystkiego, muzeum może stać się doskonałym miejscem do tego, aby pogłębiać „relację poczucia własnej tożsamości, specjalnych, delikatnych, często sentymentalnych emocji”⁴⁴. Jednocześnie niezbędne jest zwrócenie uwagi na to, aby w owych narracjach, opowieściach o przeszłości, szczególnie tej dotyczącej zwykłych ludzi czy mniejszych społeczności – jak zauważa Przewoźny – „nie przekroczyć granicy gloryfikacji i idealizowania”⁴⁵, aby nie doprowadzić do pogłębiania starych stereotypów lub budowania nowych. Znaczący muzealnictwa podkreślają także, że w owym narracyjnym projektowaniu wystawy nie można wykreować całej rzeczywistości. Multimedia, przeskalowane fotografie czy nagromadzone artefakty nie mogą przyćmić autentyzmu. Dzisiejsze możliwości techniczne oraz nastawienie na emocjonalne oddziaływanie mogą doprowadzić do zatracenia balansu pomiędzy prawdą historyczną i artefaktem, a także do nadmiernej komercjalizacji czy też zbanalizowania tematu. Warto jednakże zwrócić uwagę na to, że zarówno w działaniach historycznych, jak i w interpretacjach wydarzeń historycznych autorzy korzystają ze strategii estetycznych, aby zmysłowo i emocjonalnie wyrazić oraz wzmocnić, czy też podkreślić, swoje opinie, wartości i cele. Ma to miejsce właściwie we wszystkich epokach. Dla wielu osób wizyta

⁴⁰ J. Ś w i e c i m s k i, *Wystawy muzealne...*, s. 65.

⁴¹ W. P r z e w o ź n y, dz., cyt., s. 133.

⁴² Tamże.

⁴³ Tamże, s. 147.

⁴⁴ Tamże, s. 153.

⁴⁵ Tamże.

w krakowskiej „Fabryce Schindlera” jest zapadającym w pamięć przeżyciem emocjonalnym. Warto przy tym zauważyć, że historia II wojny światowej i – szczególnie – Oskara Schindlera, ma duży potencjał oddziaływania na zbiorową wyobraźnię, o czym świadczy chociażby odbiór i popularność filmu Stevena Spielberga *Lista Schindlera*. Estetyzacja historii dokonana w muzeum potęguje siłę jego oddziaływania, pozwala zmierzyć się z historią nie tylko Schindlera, ale wojenną historią polskich, niemieckich i żydowskich mieszkańców Krakowa, a także samego miasta. Owe wrażenia estetyczne uzupełnione są poprzez bogaty materiał faktograficzny. Wizyta w muzeum pozwala zatem zwiedzającym na kontakt z przeszłością w jej różnych wymiarach. Jeszcze raz warto przytoczyć słowa organizatorów: „Miejsce pamięci, jakim jest Fabryka „Emalia”, daje gościom szansę na osobistą konfrontację z przeszłością”⁴⁶.

THE MEMORY FACTORY.
CONFRONTING THE PAST IN THE EXHIBITION
“KRAKÓW UNDER NAZI OCCUPATION FROM 1939 TO 1945”

SUMMARY

The contemporary “reading” of history and the narrative of the past can assume various forms, one of which are museum exhibitions, including narratives presented by history museums.

The purpose of this article is to provide a reflection on the account of the Second World War, presented at the exhibition Cracow under Nazi Occupation from 1939 to 1945 in Schindler’s Factory, which is now part of the Historical Museum of Cracow.

A visible change has been observed over several years in the way of organizing exhibitions in Polish museums, which combines various techniques of presentation in the form of a specific collage. How does this exhibition narrate the past? By what means do its authors compose this narrative? And, finally, can a modernly designed exhibition touch such a painful subject as war and how can it do that? Places that commemorate the events of the Nazi occupation have so far found themselves in different parts of Cracow. Therefore, the memories of them seemed to be fragmentary. The authors of the exhibition in Schindler’s Factory have endeavoured to unify these memories of the wartime experiences of Cracow and its inhabitants.

Further deliberations are preceded by a brief outline of the history of museology, with particular emphasis placed on its contemporary dimension, that is, the so-called open or narrative museum.

⁴⁶ Zob. [online], http://mhk.pl/oddzialy/fabryka_schindlera_wystawa_stala [dostęp 23 IX 2011].