
Wstęp

Pestka

Grzegorz Grochowski

TEKSTY DRUGIE 2020, NR 4, S. 7–14

DOI: 10.18318/td.2020.4.1 | ORCID: 0000-0001-8630-2517

Początkowo ten wstępniak miał być o czymś innym, czyli o „nowych muzeach” jako wytwórniach pamięci zbiorowej i obiegu wiedzy historycznej oraz przyczółkach strategicznych w dzisiejszych wojnach plemion. Miał wprowadzać główne pytania i zagadnienia bieżącego numeru: czemu służą współczesne praktyki wystawiennicze? jakie ideologie, fantazmaty, interesy reprezentują? czy wspierają „muzealizację świata” diagnozowaną przez Agambena czy raczej otwierają przestrzeń galerii? jak się sytuują w obszarze między wiedzą i emancypacją? jak korzystają z popularnych gadżetów? czy mogą inspirować się sztuką współczesną? jakie napotykać szanse i zagrożenia? jakie postawy kształtują? jaka jest dziś rola kuratorów? Okazało się jednak, że autorki oraz autorzy artykułów sami wyraźnie stawiają te pytania i omawiają wszystkie problemy, a tymczasem w warszawskim muzeum POLIN ruszyła wystawa „Tu Muranów”, która na różne sposoby odnosi się do tak wielu wątków poruszanych w publikowanych przez nas tekstach, że obrazą losu wydało się zignorowanie takiej okazji. Stąd też pomysł, żeby zasygnalizować przynajmniej część ze wspomnianych kwestii pośrednio, w ramach krótkiego komentarza do konkretnej realizacji.

Oczywiście nie jest moim celem szczegółowe omówienie wystawy, natomiast zadanie takie spełniają internetowe filmiki

Grzegorz Grochowski – dr, adiunkt w Pracowni Poetyki Teoretycznej i Semiotyki Kultury Instytutu Badań Literackich PAN w Warszawie. Zajmuje się poetyką, genologią i analizą dyskursu. Autor książek *Tekstowe hybrydy* (2000) i *Pamięć gatunków* (2019), współautor *Słownika pojęć i tekstów kultury*. Członek kolegium redakcyjnego „Tekstów Drugich”. Kontakt: grzegorz.grochowski@ibl.waw.pl

promocyjne, w których opowiadają o niej sami twórcy: Beata Chomątowska, Jacek Leociak i Kamila Radecka-Mikulicz, a także Joanna Fikus – kierowniczka Działu Wystaw – i Justyna Szadkowska, odpowiedzialna za koncepcję estetyczną. Pozwalam sobie podkreślić z ich wypowiedzi kilka informacji, które wydają się przydatne w próbie uchwycenia myślowych założeń ekspozycji¹. Krótko rzecz ujmując, jej tematem jest historia dzielnicy, niegdyś skupiającej ludność żydowską, w czasie niemieckiej okupacji zamienionej w getto, a wreszcie odbudowanej ze zniszczeń wojennych jako zarazem osiedle mieszkalne i pomnik powstały na gruzach (ta dwoistość została mocno zaakcentowana przez organizatorów jako jeden z lejtmotywów), opowiedziana przez pryzmat doświadczeń mieszkańców, „splciona z różnych spojrzeń”.

Od razu warto zwrócić uwagę na osobiste i lokalne nacechowanie wystawy, o której specyficy decyduje określony zespół osób i charakter danego miejsca. Jacek Leociak, inicjator tego przedsięwzięcia, w swoim internetowym wprowadzeniu porusza wyraźny wątek autobiograficzny, gdyż wypowiada się jako dawny mieszkaniec Muranowa, urodzony i wychowany w tej dzielnicy, a więc ktoś przedstawiający daną rzeczywistość w pewnej mierze z jej wnętrza. Kiedy zaś referuje genezę przyjętej koncepcji, zwraca uwagę na to, co przypadkowe i materialne. Jak sam opowiada, pierwszym impulsem, który skłonił go do podjęcia tej inicjatywy, stały się rupiecie w muzealnym magazynie, konkretne przedmioty wydobyte podczas wykopalisk w tej dzielnicy. Jedną z zalet przyjętej strategii jest więc brak bezosobowej, autorytatywnej opowieści i już we wstępnej prezentacji wprowadzenie wielogłosu organizatorów i osobistych perspektywy.

Nie wypada psuć przyjemności zwiedzania przyszłym gościom galerii przez zdradzanie zbyt wielu szczegółów (jak się dziś mawia, „spoilowanie”), ale sami organizatorzy sporo już zapowiedzieli we wspomnianych filmikach, pozwolę sobie zatem zwrócić uwagę przynajmniej na trzy wybrane koncepty.

Jak pisze w tym numerze Iwona Kurz, często powracającym motywem „nowych” ekspozycji jest „ulica” (np. w Muzeum Powstania Warszawskiego i Muzeum II Wojny Światowej w Gdańsku; co ciekawe, w Kijowie znajduje się nawet Muzeum Jednej Ulicy). Warto jednak zwrócić uwagę na to, co wyróżnia ulicę Nalewki stworzoną w ramach omawianego projektu. Jej istotnym walorem jest umowność, aluzyjność i estetyczna powściągliwość. Można, co prawda, wejść do poszczególnych „kamienic” z konkretnymi adresami, ale bez symulacji rzeczywistego doświadczenia i złudzenia dostępu do przeszłości. Zamiast wiernego odwzorowania otrzymujemy lekkość oszczędnych konstrukcji z białymi, delikatnie prześwietlającymi tkaninami ewokującymi ściany domów,

¹ Jako ciekawe studium wystawienniczych uwarunkowań wiedzy historycznej można wskazać książkę A. Ziębińskiej-Witek *Historia w muzeach. Studium ekspozycji Holokaustu*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2011.

a także białymi walcami w roli słupów ogłoszeniowych. Rudymenty symbolicznego przedstawienia pozwalają rozstrzygnąć widmową (czy, jak chce sama projektantka, „oniryczną”), „niedowcieloną” przestrzeń, wypełnianą figurami naszych wyobrażeń. Celem nie jest więc immersja, rozumiana dosłownie jako „wejście” w daną rzeczywistość i zanurzenie w nią, ale otwarcie pola dla gry pamięci i wyobrażeń, a także zaproszenie do wspólnego tworzenia sensów.

Zgodnie z koncepcją palimpsestu przyjętą przez organizatorów, tak pomyślana przestrzeń może częściowo odsyłać do architektonicznej charakterystyki „nowoczesnego” Muranowa (podobną lapidarność wizualną widać też w innej części wystawy, gdzie abstrakcyjne bloki mają odnosić się właśnie do zabudowy dzielnicy w duchu powojennego modernizmu). Taki sposób organizowania pokazu pozwala jednak na – chyba wciąż nietypowe dla muzeów historycznych – semantyczne otwarcie i unikięcie jednoznacznej dosłowności odniesień. Jedna z organizatorek dopowiada, że przyjęta formuła na swój sposób ewokuje historię odbudowy warszawskiej dzielnicy mieszkaniowej, ale może być też potraktowana jako metafora współczesnych tendencji rozwojowych zauważalnych w miejskich obszarach na całym świecie. W tym kontekście zwraca przykładowo uwagę na wykorzystanie tkanin ekologicznych, co można łączyć ze „środowiskowym” nacechowaniem wystawy. Podobna relacyjność i wielokierunkowość możliwych odniesień niewątpliwie zbliżają pracę wystawienniczą do sztuki, zdolnej uruchamiać równoległe ścieżki interpretacyjne i łańcuchy skojarzeń.

Ze swoistym gestem artystycznym, bliskim tradycji Duchampa, łączy się też drugi element, czyli okno. Komediową kliszą stała się już scena, w której osoba zwiedzająca nowoczesną galerię ulega takiej dezorientacji, że przypadkowy sprzęt z technicznego wyposażenia (np. gaśnicę na ścianie) traktuje prawem serii jako jedną z pokazywanych instalacji. Inicjatorzy omawianego przedsięwzięcia celowo wykorzystali ten sam mechanizm dla ustanowienia kolejnego ogniwa ekspozycji. Nie jest nim żaden konkretny przedmiot wydobyty z magazynu i umieszczony w gablocie, ale zwykłe okno, będące stałym elementem architektonicznym, niejako „wyposażeniem przestrzennym” sali wystaw czasowych. Wpisane w chronologiczny ciąg kolaży informacyjnych staje się konceptualnym „obiektem znalezionym” i nawiązuje kontakt z resztą eksponatów, odsyłając do różnych kontekstów i sensów. Tu też, jak w wypadku ulicy, zamiast urządzeń i gadżetów umożliwiających immersję, pojawia się proste obramowanie widoku, automatycznie wyodrębniające określony fragment przestrzeni i narzucające mu pewne uporządkowanie.

Jednym z takich kontekstów interpretacyjnych może być twórczość naukowa Jacka Leociaka, który swego czasu opublikował artykuł poświęcony różnym sposobom ujmowania motywu okna w relacjach z getta warszawskiego. Pisał wówczas m.in. o dwóch rodzajach egzystencjalnego doświadczenia uwięzienia, określonych metaforami „okna

z widokiem na stronę aryjską” (dającego przynajmniej ułudę wolności) i „okna z widokiem na getto” (unaoczniającego jedynie grozę zamknięcia). W utrwalonych zapisach wiąże się z tym dramatyczne napięcie: „Okno w dzielnicy zamkniętej ma co najmniej podwójną symbolikę. Jest z jednej strony wyrazem pragnienia pokonania przepaści, nadziei na spotkanie ze światem, z ludźmi. Jest znakiem tęsknoty za otwartą przestrzenią, za wolnością. Z drugiej zaś strony boleśnie uzmysławia tę przepaść, odcięcie i odrzucenie”².

Okno w muzeum zarazem przywołuje i zawiesza te dychotomie, gdyż w pewnym sensie uobecnia obie perspektywy, czyli „widok na stronę aryjską” i „widok na getto”. Przez szybę widać Pomnik Bohaterów Getta, przedstawiający dramat żydowskich „bojowników i męczenników”, ale jego tłem są współczesne domy, w których toczy się zwykłe życie codzienne. Tę naoczną dwoistość można dalej rozwijać, skoro cała dzielnica jest zarówno zwykłym obszarem mieszkalnym, jak i śladem getta, na różne sposoby wyzierającym spoza oswojonej scenerii. Z kolei pomnik jest reprezentacją tamtego cierpienia, ale już wkomponowaną w miejski pejzaż, niejako „udomowioną”. Ponadto sama opozycja, brutalnie dzieląca dany obszar na dwa światy, inaczej znaczący w rzeczywistości, która oficjalnie neguje możliwość takiego podziału, ale wciąż bywa nękana przez upiory przeszłości. Na to zaś nakładają się jeszcze rozmaite filtry – ambiwalencje, podziały, napięcia, niepokoje – tkwiące w oku patrzącego i zależne od przypisanej mu tożsamości. I wreszcie ta sama przestrzeń w innym czasie jest już inną, inaczej zorganizowaną przestrzenią. Przez odsłonięcie okna realne zewnątrz niejako „wchodzi” do środka muzeum, a równolegle dzięki instalacji przygotowanej przez Artura Żmijewskiego i Zofię Waślicką-Żmijewską (jak również za sprawą zapowiadanych imprez towarzyszących) sama wystawa wychodzi na zewnątrz. Takie przekraczanie progów i przenikanie różnych obszarów chciałoby się dziś uznać za działanie naprawcze wobec traumatycznej pamięci tamtego rozdzielania i zamknięcia w pułapce bez wyjścia. Natomiast połączenie dwóch porządków w okiennym widoku wydaje się niemal emblematicznym zobrazowaniem głównego pytania wystawy: jak żyć na cmentarzu?

Sam pomnik, dzięki „okiennemu” zapośredniczeniu stający się jakby wirtualnym eksponatem, zachowuje dość tradycyjną postać, zgodną z duchem swojej epoki. W dzisiejszych formach memorialnych na ogół przejawia się już inna wrażliwość estetyczna, unikająca rozwiązań jednoznacznie figuratywnych, zbyt dosłownych, heroizujących upamiętniane zdarzenie, a na skutek doświadczeń historycznych kojarzonych z podatnością na ideologiczne zawłaszczenia i projekcje narcyzmu zbiorowego (co zdaje się obecnie znajdować potwierdzenie w działalności amerykańskiego ruchu ikonoklastów, obalających pomniki kojarzone z historią kolonializmu i niewolnictwa). Ich miejsce

2 J. Leociak *Okno w getcie*, „Teksty Drugie” 1996 nr 4, s. 176.

zajmują głównie konstrukcje określane niekiedy pojęciem antypomnika, których dobrym przykładem może być berliński Pomnik Pomordowanych Żydów Europy z 2005 roku, w którym abstrakcyjne bryły betonowe jedynie przez ogólne podobieństwo przywołują cmentarne stele, a nawet jeszcze wcześniejszy Mur-Pomnik Umschlagplatz z 1988 roku, kształtem przypominający otwarty wagon kolejowy, z tablicą podobną do macewy, ale przede wszystkim stanowiący wskaźnik upamiętnianego miejsca.

W rozważaniach poświęconych właśnie alternatywnej formule „antypomnika” (czy też zamiennie „kontrpomnika”) Frank Ankersmit podkreślał nasiloną indeksalność takich obiektów, prowadzącą ku większej otwartości znaczeniowej i w pewnej mierze zmniejszającą ryzyko światopoglądowej instrumentalizacji. Wskazywał, że tradycyjny monument „jest stworzonym poprzez upamiętnienie odpowiednikiem państwa, samym ucieleśnieniem historii narodu oraz centrum, w którego kierunku mają ciążyć wszystkie osobiste wspomnienia. Natomiast w wypadku antypomnika każdy zapisuje na nim swoje własne wspomnienia; jest on dziełem sztuki stworzonym przez społeczność złożoną z odrębnych jednostek i troskliwie szanującym ich indywidualność”³. Postulowany przez niego dyskurs pamięci miałby przede wszystkim wskazywać niedostępną przeszłość, a nie „wnikać” do jej wnętrza, co w pewnej mierze mogłoby tłumaczyć sugerowaną przeze mnie rezerwę wobec immersji. W innym miejscu Ankersmit dodaje retoryczną interpretację takiego rozróżnienia, która uprzywilejowuje indeksalną przyległość i ogranicza wymiar podobieństwa: „Metonimia faworyzuje zwykłą bliskość, szanuje wszystkie nieprzewidywalne przygodności naszych wspomnień i jest jako taka zdecydowanym przeciwieństwem dumnego, metaforycznego zawłaszczania rzeczywistości”⁴. Celem podobnych realizacji nie jest więc upamiętnianie historycznych wydarzeń przez ich przedstawianie, ale raczej otwieranie przestrzeni kontaktu z ich śladami, umożliwianie osobistego doświadczenia ich konkretnej poszczególności.

Przypominam te dość już dobrze znane sprawy, ponieważ metonimiczny tryb odniesienia zyskuje istotne znaczenie również w „muranowskiej” wystawie. Już na poziomie najbardziej ogólnym należałoby powiedzieć, że właściwie cała dzielnica, z uwzględnieniem samego muzeum, jest swoistym indeksem, „miejsmem pamięci”, w którym choćby gruz pod budynkami – podobnie jak znajduwane przedmioty – jest materialnym śladem Zagłady. Najciekawszym przykładem tej tendencji wydaje się jednak trzeci, szczególnie osobliwy element. Jest nim zwykła pestka, umieszczona

3 F. Ankersmit *Postmodernistyczna prywatyzacja przeszłości*, przeł. M. Zapędowska, w: tegoż *Narracja, reprezentacja, doświadczenie: studia z teorii historiografii*, red. E. Domańska, Universitas, Kraków 2004, s. 397.

4 F. Ankersmit *Pamiętając Holocaust: żaloba i melancholia*, przeł. A. Ajschtet, A. Kubis, J. Regulska, tekst poprawiła i uzupełniła E. Domańska, tamże, s. 406.

w oddzielnej gablocie. Na pierwszy rzut oka można by jej obecność potraktować jako potwierdzenie wyrażanej niekiedy opinii, że w nowym muzealnictwie odżywają tradycje *Kunst-* i *Wunderkammer*y. Kapitalny pomysł wystawienia takiego drobiazgu można jednak należycie docenić, kiedy uwzględnia się właściwy kontekst, jako że chodzi tu o pestkę z muranowskiej mirabelki. Historia słynnego drzewka jest oczywiście dobrze znana – była wielokrotnie komentowana w tekstach prasowych, stała się inspiracją dla akcji edukacyjnej *Mirabelka – kiełkująca historia w 100licy* w ramach obchodów stulecia odzyskania niepodległości, zyskała nawet swoje literackie reprezentacje w utworach Hanny Krall i Cezarego Harasimowicza⁵, była uczczona otwarciem tematycznych murali, a przede wszystkim została przedstawiona w samym muzeum. Nie trzeba więc jej tu po raz kolejny opowiadać, wystarczy zaś wskazać w niej te punkty, które jakoś łączą się z całościową koncepcją wystawy.

Przede wszystkim chodzi o drzewko, które przez pokolenia towarzyszyło życiu codziennemu mieszkańców Nalewek, ale „pamięta” również getto i Zagładę. Zgodnie z tendencjami nowej humanistyki można więc uznać je za nie-ludzkiego „świadka materialnego”, „roślinne medium pamięci”, pozwalające na żywy kontakt z przeszłością. Jacek Małczyński proponuje nawet, by drzewa w takim kontekście interpretować właśnie jako przykład indeksalnego „kontrpompnika” (nb. jednym z najbardziej znanych przykładów owej formuły w Polsce pozostaje projekt Joanny Rajkowskiej *Pozdrowienia z Alej Jeruzolimskich*, którego materialnym nośnikiem jest sztuczna palma, a więc zamiennik prawdziwej rośliny)⁶. Pamięta się ponadto, że mirabelka przetrwała okupację i PRL, ale padła ofiarą przedsiębiorczego dewelopera i została ścięta w związku z lokalną inwestycją, co dla wielu osób niemal symbolicznie obrazowało brutalność wkraczającego kapitalizmu. Szczęśliwym zakończeniem tych perypetii okazał się powrót drzewka, możliwy dzięki jednemu z dawnych mieszkańców Muranowa, który na emigracji wyhodował przed swoim domem młodą mirabelkę z pestek starej. Jej ponowne zasadzenie w pobliżu dawnej lokalizacji pozwoliło więc na zachowanie biologicznej ciągłości. I wreszcie, trzeba niestety wspomnieć połamanie gałęzi przez nieznaną sprawców, a więc przypadek wandalizmu, który z kolei stanowi czytelne świadectwo współczesnych napięć.

5 H. Krall *Obecność*, w: tejże *Fantom bólu. Reportaże wszystkie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2017; C. Harasimowicz *Mirabelka*, Zielona Sowa, Warszawa 2018.

6 J. Małczyński *Jak drzewa świadczą? W stronę nie-ludzkich figuracji świadka*, „Teksty Drugie” 2018 nr 3 (*Ustanawianie świadka*), s. 378. Zob. też: „Teksty Drugie”, zeszyt monograficzny *Środowiskowa historia Zagłady*, 2017 nr 2 (tu zwł. szkice: E. Domańska *Przestrzenie Zagłady w perspektywie ekologiczno-nekrologicznej* i T. Cole, *„Przyroda nam pomagała”. Lasy, drzewa i historie środowiskowe Holokaustu*, przeł. K. Dix).

Gdyby rzeczywiście potraktować drzewo jako antypomnik, to pestka mogłaby stać się „konkreksponatem”. Zapewne możemy ją na własne ryzyko metaforyzować bądź postrzegać jako symbol, gdyby jednak odwoływać się już do kategorii retorycznych, to jest ona właśnie metonimią konkretnego drzewa, a wraz z nim całego świata sprzed Zagłady. Podobnie jak wystawione znaleziska – „zegarki, łyżki, garnki” – pozostaje materialnym okruczem przygodnych zdarzeń, natomiast w odróżnieniu od tamtych przedmiotów nie wpisuje się w łatwo rozpoznawalne kody ważności, stanowiąc jedynie resztkę procesu wegetatywnego. Staje się zaś czymś godnym muzealnego upamiętniania przez swoją zdolność sieciowania różnych relacji, jako splot wspomnień, opowieści, zdarzeń.

I już na sam koniec krótka uwaga. Zróżnicowanie współczesnych narracji muzealnych bywa często wpisywane w dychotomię opowieści „autoafirmacyjnych”⁷ i „krytycznych”⁸, wiązaną zwykle z utrzymującym się podziałem politycznym. Ekspozycję muranowską trudno byłoby jednoznacznie opisać jednym z tych określeń, a relatywnie bliskim prawdzie sformułowaniem byłoby chyba „afirmacyjna inaczej”. Przypadek ten pokazuje wyraźnie ograniczenia duopolu także w tym obszarze. Warto jednak sięgnąć po inne rozróżnienie. Erich Auerbach tak oto charakteryzował kiedyś różnicę między legendą, opowieścią mitologiczną a narracją historyczną (i od razu przepraszam za przydługą cytat): „Legenda nadaje swemu tworzywmu porządek jednoznaczny i zdecydowany, odcina je od związków z pozostałym światem tak, aby związki te nie mogły mącić legendarnego porządku zdarzeń; ludzie w legendzie określani są jednoznacznie, postępowaniem ich kierują motywy proste i nieliczne, ich uczucia i czyny nie mogą w swej niezłomności doznać żadnego uszczerbku. Tak na przykład w legendzie o męczennikach stoją naprzeciw siebie zacięci i fanatyczni prześladowcy – oraz zacięci i fanatyczni prześladowani [...]; rzeczywistość historyczna wprowadza do postępowania jednostki motywy sprzeczne, czyni chwiejnym i dwuznacznym zachowanie się grup; [...] Zajmowanie się dziejopisarstwem jest tak trudne, że historycy najczęściej zmuszeni są czynić koncesje na rzecz techniki właściwej dla legendy”⁹. W świetle tego wyводу

7 M. Kobielska *Polska pamięć autoafirmacyjna*, „Teksty Drugie” 2016 nr 6. Paradygmatycznym przykładem tego modelu pozostaje niewątpliwie Muzeum Powstania Warszawskiego, któremu poświęcono już kilka ciekawych omówień (T. Żukowski *Muzeum*, „Bez Dogmatu” 2005 nr 66; I. Kurz *Przepisywanie pamięci: przypadek Muzeum Powstania Warszawskiego*, „Kultura Współczesna” 2007 nr 3; M. Kobielska *Muzeum Powstania Warszawskiego: polityka pamięci i powstanie afekty*, w: *Pamięć i afekty*, red. Z. Budrewicz, R. Sendyka, R. Nycz, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2014). Zob. też: L. Nijakowski *Ofensywa martyrologiczna w IV RP*, w: tegoż *Polska polityka pamięci. Esej socjologiczny*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2008).

8 P. Piotrowski *Muzeum krytyczne*, Rebis, Poznań 2011.

9 E. Auerbach *Mimesis: rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, przeł. M.P. Markowski, Z. Żabicki, Wydawnictwo Prószyński i S-ka, Warszawa 2004, s. 44-45..

dotychczasowe przeciwstawienie staje się tym bardziej wątpliwe, może zatem muzea „krytyczne” należałoby po prostu uznać za *stricte* historyczne, a wariantom „autoafirmacyjnym” przyznać status rytualnych narracji mitologicznych.

Abstract

Grzegorz Grochowski

THE INSTITUTE OF LITERARY RESEARCH OF THE POLISH ACADEMY OF SCIENCES (WARSAW)

Seed

This text is indirectly an introduction to the problems related to the development of “new museology” and an attempt to outline its main trends. The basis of the reflections proposed is a case study on the exhibition “Tu Muranów” [Muranów Here] at the Polin Museum in Warsaw. Discussing selected parts of this exhibition Grochowski reconstructs the general cognitive assumptions that guided its curators and comments on the ways in which the exhibits are displayed. This allows him to formulate their possible cognitive, aesthetic and ideological implications.

Keywords

history museum, ghetto, collective memory, things, experience