
Interpretacje

Montaż afektów. Konstrukcja wystawy w fabryce Schindlera

Sara Herczyńska

Projekt został sfinansowany ze środków Narodowego Centrum Nauki, przyznanych na podstawie decyzji numer 2018/31/D/HS2/03123.

TEKSTY DRUGIE 2023, NR 5, s. 182–195

DOI: 10.18318/td.2023.5.12 | ORCID: 0000-0003-4840-5819

Wystawa stała w fabryce Emalia Oskara Schindlera, „pierwsze nowoczesne muzeum w Krakowie”, jest częścią miejskiego Muzeum Historycznego. Otwarto ją w 2010 roku, na wczesnym etapie polskiego boomu muzealnego. Bodźcem do jej stworzenia była popularność filmu Stevena Spielberga. Po premierze *Listy Schindlera* (w USA 30 listopada 1993, w Polsce 4 marca 1994) fabryka była miejscem odwiedzanym przez liczne wycieczki, ale dopiero w 2005 roku stała się własnością miasta – wcześniej, od 1945 roku, należała do Skarbu Państwa. Również w 2005 roku dokonano podziału przestrzeni: hale produkcyjne przeznaczono na Muzeum Sztuki Współczesnej, MOCAK, a budynek administracyjny na Muzeum Historyczne. Na ekspozycji w Emalii temat *Listy Schindlera* nie jest jednak powszechnie obecny, pojawia się głównie w nazwie i aranżacji muzealnej kawiarni Film Café, którą dekorują fotosy z planu. Również sam temat

Sara Herczyńska

– mgr, doktorantka w Instytucie Kultury Polskiej UW. Píše doktorat o polskich muzeach biograficznych. Członkini Zakładu Antropologii Słowa i Zespołu Badań Pamięci o Zagładzie, współredaguje „małą kulturę współczesną”. Publikowała w m.in. „Tekstach Drugich”, „Widoku”, „Przeglądzie Humanistycznym” i w monografiach naukowych.

1 M. Link-Lenczowska, *Śmierć w nowych dekoracjach*, „Herito” 3 listopada 2010, s. 104.

historii fabryki i jej dyrektora nie jest tu kluczowy. Na początku wystawy można obejrzeć film na temat pracy robotników w Emalii, wyświetlany jednak w bocznym pokoju, przez co wielu zwiedzających go pomija, a mniej więcej w połowie znajdują się dwa duże pokoje odtwarzające sekretariat i gabinet Oskara Schindlera. Faktycznie znajdziemy tu skromną inscenizację sekretariatu (lampa, maszyna do pisania itp.) oraz gabinetu (eleganckie biurko, telefon, z tyłu mapa itp.). W tej samej części ekspozycji jest też instalacja artystyczna w kształcie szklanego sześcioboku wypełnionego naczyniami emaliowanymi. Można wejść do środka – na wewnętrznych ścianach bryły zapisano nazwiska Żydów uratowanych przez Schindlera, słychać też odgłosy sugerujące pracę robotników. Na tym jednak wątki związane z fabryką się kończą. Można odnieść wrażenie, że nawiązanie do filmu Spielberga stanowi po prostu zachętę dla turystów, którzy zwabienni wątkiem hollywoodzkim dowiedzą się czegoś o zasadniczym temacie wystawy, czyli o wojennej historii Krakowa i jego mieszkańców.

Powrót do muzeum ponad dekadę po jego otwarciu jest ciekawym doświadczeniem – na wystawie znajdziemy rozwiązania bardzo aktualne i bardzo nieaktualne, wpisujące się w „poprawną” estetykę zagładowych ekspozycji i wyłamujące się z niej. Podstawą analizy będzie część wystawy poświęcona gettu krakowskiemu – chciałabym zaproponować *close reading* tej przestrzeni i zastanowić się jakie afekty zwiedzającego są w niej zaprojektowane. Skupiam się na trzech kluczowych fragmentach tej przestrzeni – murze, dioramie i zapiskach – widząc w nich trzy podstawowe strategie ekspozycyjne. Analizie każdego z tych elementów będzie towarzyszyć odniesienie do analogicznych zabiegów w innych muzeach. Każda z tych trzech strategii generuje inne afekty, które rozumiem tu za Sarą Ahmed jako emocje „cyrkułujące między ciałami i znakami”². W teorii Ahmed afekty są w ciągłym ruchu i działają w interakcji, w tym przypadku między wystawą a zwiedzającym. W muzeum w fabryce Schindlera, podobnie jak w innych nowych muzeach historycznych, wystawa oddziałuje bezpośrednio na ciało zwiedzającego za pomocą wielozmysłowej i emocjonalnej opowieści. Jednocześnie wywoływane odczucia ustawiają zwiedzającego w różnych pozycjach wobec opowiadanej historii, co wpływa na sposób jej rozumienia. Podczas zwiedzania różne afekty przeplatają się i nakładają na siebie. Montaż atrakcji, na którym opiera się wystawa, to też montaż afektów jej odbiorcy.

2 S. Ahmed, *Ekonomie afektywne*, przeł. M. Glosowicz, „Opcje” 2013, nr 2, s. 17.

W fabryce Schindlera kluczowe są emocje zwiedzającego. W tym muzeum nie chodzi o suchą wiedzę historyczną albo o konfrontację z przedmiotami „z epoki”, chociaż takie też się tam znajdują. Kluczowe jest doświadczenie „gorącej” autentyczności w rozumieniu Toma Selwyna – emocjonalne zaangażowanie i poczucie prawdziwości świata, który jest przedstawiany³. „Gorąca” autentyczność działa inaczej niż autentyczność „zimna”, czyli oparta na wiedzy naukowej i eksperckich procedurach. Opisuując tę pierwszą, Selwyn powołuje się między innymi na Bet ha-Tefucot, czyli Muzeum Narodu Żydowskiego w Tel Awiwie⁴. Ta placówka w momencie otwarcia w 1978 roku nie posiadała artefaktów o istotnej wartości historycznej, wystawa była oparta raczej na opowieściach i przekazie afektywnym. Jak wskazuje Selwyn, ekspozycja Bet ha-Tefucot działała przez wytworzenie emocjonalnego poczucia jedności narodowej, a więc zaangażowanie afektywne i identyfikację zwiedzającego z prezentowaną treścią.

Twórca wystawy Bet ha-Tefucot, Jeshajahu Weinberg, był później współautorem koncepcji United States Holocaust Memorial Museum. W Tel Awiwie, a potem w Waszyngtonie stworzył podwaliny tego, co dziś funkcjonuje jako narracyjna koncepcja wystawiennicza i czego realizacją jest między innymi muzeum w fabryce Schindlera. Koncepcja muzeum narracyjnego w rozumieniu Weinberga zakłada, że na wystawie wartością nadrzędną jest wyrazista i spójna narracja z wyrazistym bohaterem, z którym zwiedzający może się utożsamić⁵. W praktyce oznacza to mniejszy nacisk na eksponaty i ich autentyczność, a większy na wartość edukacyjną, jasny przekaz i atrakcyjność wizualną wystawy.

Mur

W książce *Historia w muzeach. Studium ekspozycji Holokaustu* Anna Ziębińska-Witek opisuje fabrykę Emalia jako przykład koncepcji wystawiania „śmierci wyobrażonej” (w opozycji do „śmierci rzeczywistej” w miejscach po obozach i „śmierci symbolicznej” na ekspozycjach o charakterze metaforycznym)⁶.

3 T. Selwyn, *Introduction*, w: *The Tourist Image: Myths and Mythmaking in Tourism*, red. T. Selwyn, John Wiley & Sons, Chichester 1996, s. 22-23.

4 W 1996 roku, kiedy Selwyn pisał swój tekst, placówka działała jako Muzeum Diaspory.

5 M. Kobielska, *Muzeum narracyjne – muzeum doświadczeniowe. Uwagi terminologiczne*, „Teksty Drugie” 2020, nr 4, s. 25-27.

6 A. Ziębińska-Witek, *Historia w muzeach. Studium ekspozycji Holokaustu*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2011.

Ziębińska-Witek ocenia wystawę w fabryce Schindlera jako poprawną historyograficznie i pozbawioną błędów merytorycznych. „Nieklasycyzm ekspozycji leży w jej formie”, pisze badaczka, w „nowatorstwie środków wyrazu”. To nowatorstwo ma tkwić w próbie stworzenia przestrzeni, w której bardziej doświadcza się przeszłości, niż się o niej uczy. Widz ma więc do czynienia z różnymi przestrzeniami, różnymi typami podłoża i różnymi rodzajami światła, które wpływają na jego cielesne doświadczenie wystawy. Ziębińska-Witek ocenia, że przestrzeń tego muzeum jest „jednocześnie realistyczna i metaforyczna”⁷.

Badaczka pisze z aprobatą o teatralnym wymiarze krakowskiej wystawy, porównując ją z ekspozycją United States Holocaust Memorial Museum w Waszyngtonie. „Mechanizm projekcji-identyfikacji, tak istotny dla twórców amerykańskiej ekspozycji, tutaj zostaje zastąpiony próbą skłonienia widza do wchodzenia w różne role, tak jak robią to aktorzy, czyli z pełną świadomością ich odgrywania”⁸. Faktycznie, muzeum w Emalii nie wytwarza jasno wyznaczonego podmiotu, z którym zwiedzający mógłby się utożsamić, jak na przykład powstańcy w Muzeum Powstania Warszawskiego. W krakowskim muzeum bohaterem jest miasto, a opowieść ma charakter polifoniczny, co nie prowadzi do jednoznacznej identyfikacji. Wydaje się jednak, że te mechanizmy w Emalii wciąż działają – widz zawsze patrzy z czyjejś perspektywy. Wystawa w fabryce ustawia widza w konkretnych pozycjach, ale być może mechanizm tego ustawiania jest łatwiejszy do przeoczenia niż w innych muzeach.

Scenografia wystawy stałej muzeum składa się z uliczek, którymi zwiedzający podróżuje po okupowanym Krakowie. Większość sal ekspozycyjnych jest zbudowana na mocnej scenografii, pełnej atrakcyjnych eksponatów (takich jak autentyczny fotoplastykon z przełomu XIX i XX wieku) i multimediiów (wszechobecne dźwięki i projekcje, interaktywne ekrany). Część wystawy poświęcona gettu to długi, wąski i ciemny korytarz. Sufit wykonano z ciemnych kamieni (kostki brukowej?), spomiędzy których prześwituje światło. Głównym elementem scenograficznym tej przestrzeni jest makieta muru krakowskiego getta, która ciągnie się po obu stronach korytarza aż do jego końca. Mur (analogicznie do prawdziwego muru krakowskiego getta) zbudowano z bloków w kształcie macew. W muzeum na poszczególnych nagrobkach zostały umieszczone informacje o życiu w getcie, zdjęcia i mapy. Podwójna

7 Tamże, s. 196.

8 Tamże, s. 199.

symbolika muru macew jest podkreślona cytatem z Juliana Aleksandrowicza, umieszczonym na początku korytarza: „Oprawcy nadali mu kształt nagrobków. Posłużyli się w tym celu symbolem, zawczasu czyniąc zbiorową mogiłę ze skrawka ziemi, na której żyło kilkanaście tysięcy dyskryminowanych istot ludzkich”. Mur stylizowany na macewy, połączony z panującą w korytarzu ciemnością i z sufitem przypominającym kamienie, silnie oddziałuje afektywnie na zwiedzającego. Przestrzeń sugeruje zamknięcie w grobie. Pustkę korytarza widać szczególnie w porównaniu z poprzednimi salami, które były pełne różnych rekwizytów, kolorów, czasem multimediów. Przed wejściem do części o getcie zwiedzający doświadcza wielu intensywnych bodźców, przez co wydaje się ona uderzająco pusta.

Część ekspozycji w korytarzu korzysta z rozwiązań stosowanych w salach poświęconych Zagładzie w innych muzeach. Najbardziej oczywistym kontekstem jest otwarte w 2001 roku Muzeum Żydowskie w Berlinie, zaprojektowane przez Daniela Libeskinda. Zygzakowaty, przypominający potrzaskaną gwiazdę Dawida budynek ustanowił paradygmat estetyczny pokazywania Zagłady. Jego wnętrze pełne jest ukośnych linii, które wpływają na cielesne doświadczenie zwiedzającego – wytrącają go z równowagi, wprowadzają w stan rozchwiania i wywołują niepokój⁹. Nieregularne krzywizny budynku zostały przecięte betonową konstrukcją nazywaną przez architekta Pustką (*The Void*). Pusta przestrzeń to estetyczny wyraz nieobecności Żydów, próba unaocznienia ich braku¹⁰. Zwiedzający berlińskie muzeum jest stawiany w pozycji sugerującej identyfikację z ofiarami. Podobnie działa ciemny korytarz na wystawie w fabryce Schindlera. Emocje generowane przez tę przestrzeń to lęk i poczucie destabilizacji. Wywoływane afekty oddziałują bezpośrednio na ciało osoby zwiedzającej, są przeddyskursywne, nieuporządkowane semantycznie. Dopiero potem do przeżycia emocjonalnego dołącza zrozumienie – kiedy zwiedzający przeczyta część obecnego na wystawie tekstu i zacznie rozpoznawać w murze kształt macew.

Co dokładnie ma zrozumieć odbiorca? Wydaje się, że przekaz sali jest warunkowany sposobem zwiedzania. Spędziłam w muzeum parę dni i przez cały ten czas przestrzeń była prawie zupełnie pusta. Prawdopodobnie inaczej się odbiera tę wystawę w tłumie zwiedzających. Czy wtedy również zmieniają

9 K. Lenartowicz, *Architektura trwogi*, w: *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*, red. T. Majewski, A. Zeidler-Janiszewska, Wydawnictwo Oficyna, Łódź 2011, s. 641-642.

10 M. Czapiła, *Po-widoki pustki. O sposobach konceptualizowania pustki w kulturze współczesnej*, Universitas, Kraków 2017, s. 136-155.

się znaczenia poszczególnych elementów? Zwiedzana samotnie przestrzeń ciemnego korytarza konotuje pustkę, brak, śmierć, może żałobę. Ta sama sala ekspozycyjna, kiedy jest wypełniona ludźmi, może mówić o czymś zupełnie innym – dosłownie o stłoczeniu w krakowskim getcie, metaforycznie o zamknięciu w grobie. W ten sposób działa to, co Anna Wieczorkiewicz nazywa „grą muzealną” – współtworzenie sensu wystawy przez kuratorów i widzów¹¹. Ekspozycja stanowi część tej gry, ale niezbędny jest też aktywny udział odbiorcy, którego odbiór warunkowany jest przez czynniki losowe, takie jak liczba zwiedzających daną przestrzeń w danym czasie.

Pozostaje pytanie, na ile opisywany typ scenografii – ciemność, kąty ostre, wywoływanie destabilizacji – faktycznie wciąż działa afektywnie na zwiedzających, a na ile stał się prostym, rozpoznawalnym kodem wizualnym denotującym tematykę Zagłady i drugiej wojny światowej. Zwiedzający, który był już wcześniej w nowoczesnym muzeum historycznym, może reagować na ciemne, destabilizujące przestrzenie bez szczególnych emocji – po prostu rozpoznając temat. Szczególnie widać to w Muzeum Emigracji w Gdyni, gdzie fragment o drugiej wojnie został przedstawiony w Libeskindowskiej estetyce, jednak jest na tyle krótki, że widz nie ma szans faktycznie odczuć projektowanych afektów. Wydaje się, że kuratorzy chcieli zamarkować ten okres w zrozumiały sposób, a ciemny korytarz zbudowany na ukośnych liniach jasno komunikuje hasło „druga wojna światowa”, nawet jeśli można go przejść w parę kroków.

Diorama

W środku długiego, ciemnego korytarza, którego ściany są zainscenizowanym murem getta nagle pojawia się coś zupełnie innego. To szklane kabiny, a w nich realistycznie odtworzone wnętrza mieszkania z białymi, gipsowymi figurami ludzkimi. Warstwa dźwiękowa wykorzystuje szepty stylizowane na rozmowy mieszkańców getta. „Nowomuzealny” sposób pokazywania Zagłady, sięgający po ciemne kolory, niepokojące przestrzenie i estetykę pustki, zostaje zastąpiony czymś w rodzaju dioramy jak z muzeum historii naturalnej. Ten zabieg ma pokazywać obecność ludzi w krakowskim getcie, które inaczej mogłoby zostać odebrane jako groźna, ale raczej pusta przestrzeń. W przewodniku po wystawie dioramy opisane są w następujący sposób:

¹¹ A. Wieczorkiewicz, *Muzeum ludzkich ciał. Anatomia spojrzenia, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2000, s. 18.

Elementem aranżacji tej przestrzeni jest także odtworzone mieszkanie w getcie. Jest to artystyczna instalacja, w symboliczny sposób przedstawiająca realia życia w dzielnicy zamkniętej. W związku z ogromnym przeludnieniem w jednym niedużym mieszkaniu żyło kilkanaście osób, często zupełnie sobie obcych. Odrealnione figury mieszkańców getta połączone są z autentycznymi elementami wyposażenia z tamtego okresu¹².

Można powiedzieć, że kuratorzy uznali opisywaną wyżej Libeskindowską estetykę pustki za nieprzystającą do doświadczenia getta z jego tłokiem i zagęszczeniem. Estetyka pustki, dominująca w ciemnym korytarzu w fabryce Schindlera, została zapożyczona z zachodniego modelu wystawiania Zagłady – muzeów w Jerozolimie, Waszyngtonie i Berlinie. Niekoniecznie sprawdza się w zestawieniu z polskim doświadczeniem, w którym Zagłada była (nad)widoczna i stale obecna (mimo mechanizmów zaprzeczania tej nadwidoczności funkcjonujących w polskiej pamięci¹³). Kluczowe wydaje się też rozróżnienie nieobecności i utraty. Rozwijając myśl Dominicka LaCapry, Katarzyna Bojarska zauważa, że nieobecność jest abstrakcyjna, a utrata stanowi wynik konkretnych wydarzeń historycznych. W przeciwieństwie do nieobecności „utrata wydaje się czysto afektywna, a przynajmniej taki afektywny impuls prowadzi do uznania utraty: trzeba ją poczuć na widok pustego domu czy synagogi”¹⁴. Wydaje się zatem, że celem umieszczenia manekinów w fabryce Schindlera jest operacja na znaczeniu pustki korytarza – zamienienie czystej nieobecności w utratę.

Wprowadzenie dioram zmienia pozycję zwiedzającego. W korytarzu sugerowano identyfikację (nawet jeśli odległą) z żydowskimi ofiarami. W części z manekinami zwiedzający zostaje z kolei wyraźnie obsadzony w roli kogoś z zewnątrz – obserwuje Żydów przez szkło. Gipsowe figury wykonują codzienne czynności. Starsza kobieta w chuście na głowie siedzi na łóżku. Inna, młoda i starannie ufryzowana, wygląda, jakby się szykowała, żeby skorzystać z maszyny do szycia. Młody mężczyzna zdejmuje walizkę z szafy. Starszy mężczyzna w kipie stoi przy otwartej szafce kuchennej i patrzy na filiżanki. Kobieta z ręcznikiem na głowie przegląda się w lustrze w łazience. Przypominające

12 M. Bednarek, A. Marszałek, *Fabryka Emalia Oskara Schindlera. Przewodnik*, Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, Kraków 2011, s. 29-30.

13 J. Borowicz, *Pamięć perwersyjna. Pozycje polskiego świadka Zagłady*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2020, s. 62-63.

14 K. Bojarska, *Myślenie z wnętrza pustki: od nieobecności do utraty*, „Teksty Drugie” 2014, nr 5, s. 50.

duchy białe i nieruchome figury gipsowe mogą być też znakami nieobecności Żydów we współczesnej Polsce¹⁵.

Kabiny z odtworzonymi mieszkaniami to jednak dosyć ryzykowny pomysł – widz staje się nagle podglądaczem, który może zajrzeć do prywatnych przestrzeni krakowskich Żydów, a przynajmniej do wyobrażenia kuratorów na ich temat. Manekiny są oddzielone od zwiedzającego przez duże tafle szkła, co upodabnia je do eksponatów w gigantycznych gablotach. Współczesnemu widzowi ten typ ekspozycji może się jednoznacznie kojarzyć z dioramami w muzeach historii naturalnej albo w muzeach antropologicznych. W takich placówkach przedstawieni w dioramie ludzie funkcjonują jako „dzicy”, jako część ekosystemu, którą można podziwiać wśród lokalnej fauny i flory. Tutaj w podobny sposób zainscenizowano mieszkania w getcie, a w roli „grupy habitatowej” Żydów występują przedwojenne meble, pościel, przedmioty osobiste.

Jak zauważa Maria Popczyk, dioramy utrzymują hierarchiczny podział na zwiedzającego i obiekt spojrzenia – „eksponaty są oddzielone od publiczności szybą, przeciwstawiają dioramę neutralnej przestrzeni zwiedzania, widz jest poza środowiskiem, które ogląda”¹⁶. Ten typ ekspozycji muzealnej wyjmuje człowieka poza ekosystem i oddziela go od przyrody. Wydaje się, że również w muzeum w fabryce Schindlera dioramy dystansują zwiedzającego od mieszkańców getta. Historia krakowskich Żydów zostaje przedstawiona za pomocą narzędzi typowych dla historii naturalnej i tym samym wydaje się zamknięta, oddzielona, obca. W dioramach pokazuje się zazwyczaj rzeczy, które mogą zaciekawić zwiedzającego, jednak nie dotyczą go osobiście. Tym samym zwiedzający zostaje ustawiony w pozycji zewnętrznej wobec opowiadanej historii.

Ziębińska-Witek interpretuje obecność manekinów jako powrót do tuż-powojennych koncepcji ekspozycyjnych¹⁷, takich jak woskowe figury więźniów w muzeum na Majdanku. Tamte ekspozycje były jednak osadzone w zupełnie innym kontekście, chociażby poprzez niewielki dystans czasowy od wojny. Manekiny w muzeum utworzonym w miejscu po obozie generują inne afekty. Tam miały charakter makabryczny, ich celem było pokazanie

15 K. Szalewska *Fabryka Schindlera – tektonika dyskursów*, „Jednak Książki. Gdańskie Czasopismo Humanistyczne” 2015, nr 3, s. 79.

16 M. Popczyk *Estetyczne przestrzenie ekspozycji muzealnych. Artefakty przyrody i dzieła sztuki*, Universitas, Kraków 2008, s. 86.

17 A. Ziębińska-Witek, *Historia w muzeach*, s. 197.

zwiedzającemu grozy życia w obozie¹⁸, na krakowskiej wystawie wpisują się natomiast w teatralny, umowny charakter muzeum. Zamiast przybliżyć doświadczenie getta, odsuwają je, zamykają za szybą i pozbawiają kolorów. Na poziomie afektywnym blokują empatię i utożsamienie. Szyba siłą rzeczy wywołuje poczucie dystansu, oddzielenia od opisywanej historii, sugeruje pozycję voyeurystyczną. W przypadku muru afekty zwiedzających były precyzyjnie zaplanowane, tutaj, jeśli założymy, że celem twórców muzeum było stworzenie ekspozycji skłaniającej do empatii z ofiarami wojny, ten efekt jest przypadkowy i chyba sprzeczny z założeniami wystawy. Afekty wydają się działać wbrew prowadzonej przez wystawę narracji.

Świadectwa

Trzecim elementem wartym analizy z perspektywy muzealnych afektów są umieszczone na „murze” kartki wyglądające, jakby ocalały z wojny. Papier jest pożółkły i poprzerwany, a zapisane na nich „świadectwa” dramatyczne. W rzeczywistości to współcześnie opracowane rękopisy z fragmentami wspomnień o wojnie spisanych już po niej. Na ekspozycji można znaleźć informację, że prezentowane kartki „nie są dokumentami autentycznymi”, jednak to zastrzeżenie schowano w rogu gabloty i zapisano małymi literami. Prawdopodobnie wielu zwiedzających, może nawet większość, przegapia je, szczególnie w natłoku tekstów w całym muzeum. Poszczególnych „świadectw” nie opatrzone informacją, skąd pochodzą przedstawione na nich cytaty. W wersji sprofilowanej prezentowane są po polsku, a pod nimi znajduje się (wydrukowane) tłumaczenie na język angielski – podobnie przedstawia się w wielu muzeach autentyczne dokumenty. Celem jest poruszenie afektywne zwiedzającego – wzruszenie czy smutek płynące z poczucia kontaktu ze skrawkiem papieru, który przeżył wojnę.

Wróćmy tutaj do opisywanego wyżej Selwynowskiego podziału na dwa typy autentyczności. Kuratorzy mogliby po prostu przytoczyć fragmenty tekstów za pomocą standardowej metody ekspozycyjnej, podając poniżej informację o tym, z jakiej publikacji pochodzi dany cytat. Wówczas mielibyśmy do czynienia z „zimną” autentycznością¹⁹. Dlaczego zatem zdecydowali się na rękopisy-fałszywki? Wydaje się, że drukowany tekst jest bezosobowy i zuni-

18 A. Kowalczyk-Nowak, *Państwowe Muzeum na Majdanku 1944-2014. Historia ilustrowana*, Państwowe Muzeum na Majdanku, Lublin 2015, s. 24.

19 T. Selwyn, *Introduction*, s. 25.

fikowany. Rękopis daje poczucie kontaktu z namiastką czyjegós fizycznego istnienia, ze śladem czyjejs jednostkowej egzystencji. W zapiskach z wojny szczególnie ważna jest ich materialność, to, na czym, gdzie i jak zostały utrwalone, jak ocalały. Ślady zniszczenia papieru, rozdarcia i uszkodzenia mogą wzmacniać przekaz afektywny, a nawet pełnić funkcję metonimii Zagłady²⁰. Fetyszyzacja i sakralizacja obiektów związanych z Holocaustem²¹ prowadzi do tego, że same cytaty ze wspomnień ocalałych mogą wydawać się niewystarczające i wymagać uatrakcyjnienia.

Duża część kartek jest zapisana dziecięcym pismem. Mamy więc na przykład okrągłe dziecięce litery układające się w słowa: „Nagle zrozumiałem: mieliśmy zostać zamurowani. Zrobiło mi się straszno, aż wybuchnąłem płaczem. Roman Polański, lat 8”. To cytat z autobiografii reżysera zatytułowanej *Roman*²². Książka po raz pierwszy została wydana w 1984 roku. Jak łatwo obliczyć, Polański miał wówczas nie 8, lecz 51 lat – podany na kartce wiek to wiek Polańskiego z czasu tworzenia getta. Mamy więc do czynienia z pomieszaniem pisanego na żywo dziennika ze wspomnieniami, doświadczenia wojny z pamięcią o niej. Stawką tego pomieszenia są emocje: strach ośmiolatka jest bardziej wzruszający niż wspomnienia pięćdziesięciolatka. Na emocje zwiedzającego oddziałuje też sam podpis. Dziecko podpisujące się imieniem, nazwiskiem i podające wiek²³ na kartce papieru jak z zeszytu wywołuje obraz szkoły, kojarzy się z bezbronnością, porażającą zwłaszcza w kontekście Zagłady.

Ten fragment ekspozycji porusza emocje zwiedzającego, ale w zainscenizowany, sztuczny sposób. Udawane zapiski dzieci usuwają kontekst, w jakim w rzeczywistości te teksty powstały – pamięć osoby piszącej, warunki pisania, powód, dla którego wspomnienia zostały opublikowane, wkład redaktora, potencjalnych czytelników itd. Niektóre dzieci podpisane są dwoma nazwiskami – „Stella Müller (Madej)” albo „Roma Liebling

20 J. Borowicz, A. Pajączkowska, *Papiery, w: Ślady Holocaustu w imaginarium kultury polskiej*, red. J. Kowalska-Leder, P. Dobrosielski, I. Kurz, M. Szpakowska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2017, s. 335.

21 J. Kowalska-Leder, *Fetyszyzacja autentyczności – casus muzeum-miejsca pamięci, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały” 2021, nr 17, s. 79-88.*

22 R. Polański, *Roman*, przeł. K. Szymanowska, P. Szymanowski, Wydawnictwo Polonia, Warszawa 1989, s. 20.

23 W ramach tego samego zabiegu kartki ze wspomnieniami dorosłych są opatrywane imieniem, nazwiskiem i zawodem.

(Ligocka) ²⁴ (kolejna niejasność: dlaczego czasem jest podawane żydowskie nazwisko, a czasem nie? Razi to zwłaszcza w przypadku Polańskiego i Ligockiej, którzy są kuzynami i pierwotnie oboje mieli na nazwisko Liebling). Podpisy kontrastują też z dramatyczną treścią kartek:

Nieustannie jestem otoczona ludzkim tłumem. Na zewnątrz, na wąskich uliczkach. W domu, w brudnej ciasnej kuchni, gdzie kobiety gotują i kłócą się o miejsce przy piecu. I w dużym, ciemnym pokoju, w którym babcia siedzi najspokojniej w świecie przy maszynie i szyje, w którym stoi też moje łóżeczko i który dzielimy z obcymi. W każdym rogu pokoju mieszka inna rodzina. Nie ma łazienki. Wszyscy używają ciągle zatkaanej toalety na klatce schodowej.

Roma Liebling (Ligocka), lat 5

Cytat pochodzi z wydanej w 2000 roku książki Ligockiej *Dziewczynka w czerwonym płaszczyku*. Na wystawie został przedstawiony na kartce zapisanej starannym, dziecięcym pismem. Zwiedzającego, który nie rozpozna fałszywości rękopisów, może zaskoczyć, że pięcioletka pisze tak „dorosłym” językiem i że w notatce nie ma żadnych błędów ani skreśleń. Sztuczność świadectw widać też w ich materialności. Kartki udają porwane skrawki papieru, są postarzone i rozdarte – rozdarcia nie nachodzą jednak na zapis, nie utrudniają czytania. Rękopisy na wystawie nie odnoszą się przecież do rzeczywistych ocalałych zapisków Ligockiej, Polańskiego czy Müller-Madej. To wytworzone na podstawie ich późniejszych wspomnień sztuczne świadectwa – kopie bez oryginałów, czyli symulakra.

Rękopisy udają coś, czym nie są, możemy więc mówić o „fałszywym” afekcie. Efektem ubocznym zabiegu fałszowania rękopisów jest to, że widz, który go „zdemaskuje”, może zacząć zadawać sobie pytania mające niewiele wspólnego z tematem wystawy. Każde dziecko ma inny, specjalnie dobrany charakter pisma. Kto zapisał te kartki – dzieci czy dorośli? W jaki sposób ustalono właściwe dziecięce pismo? Czy dzieci wychowane w międzywojniu i podczas wojny tak właśnie pisały? Czy mniej starannie zapisane kartki mają

24 Stella Müller-Madej była jedną z osób ocalałych przez Oskara Schindlera i autorką opublikowanych w 1991 roku wspomnień *Dziewczynka z listy Schindlera. Oczami dziecka*. Roma Ligocka jest ocalałą, która część drugiej wojny światowej przeżyła w getcie krakowskim. Po latach „rozpoznała się” w jednej z postaci z filmu Spielberga, co zainspirowało ją do wydania wspomnień *Dziewczynka w czerwonym płaszczyku* (2000).

być skutkiem trudnych warunków pisania, czy raczej słabych umiejętności piszącego dziecka?

Świadectwa dzieci zawsze wywołują emocje. W muzeum ich przekaz jest kontrolowany przez kuratorów, którzy dokonują odpowiedniej selekcji materiału. Pod tym kątem analogiczny typ eksponatu można znaleźć w otwartym w 2016 roku Muzeum Polaków Ratujących Żydów imienia Rodziny Ulmów w Markowej. Na jednym z ekranów, tuż obok tekstów informujących o okupacji na Podkarpaciu i nagrania przemówienia Józefa Becka z 5 maja 1939 roku, wyeksponowane zostały zeskanowane strony z dziennika Barbary Rosenberg urodzonej w 1923 roku w Przeworsku²⁵. Osoba zwiedzająca muzeum może przeglądać zapiski Rosenberg od sierpnia 1938 do 24 września 1939, obserwuje więc, jak życie dziewczynki zmienia się po wybuchu wojny. Dzięki temu, że dziennik jest zeskanowany, czytając go, widzimy nie tylko zmianę tematów, ale też charakteru pisma. Notatka z 28 sierpnia 1938 roku została zapisana dziecinnym, ale starannym pismem. Rosenberg snuje w niej autotematyczne rozważania o pisaniu pamiętnika: „Jutro jest rocznica pisania w moim pamiętniku. Pamiętam ten dzień przed rokiem: po południu nie miałam co robić i znudzona wzięłam 35 gr. i poszłam kupić zeszyt i zaczęłam pisać pamiętnik”. Ponad rok później, 2 września 1939 roku, Rosenberg zanotowała chaotycznym, trudnym do odczytania pismem:

Wojna. Mówiono ciągle o tem, a jednak nikt nie wierzył, że wybuchnie. I oto siedzimy w ciemnościach. Elektryki nie wolno świecić, by nie było widać światła na zewnątrz. Piszę przy świeczce. Na dworze jest ciemno i tak ponuro i okropnie dookoła. Okna muszą być przysłonięte. Boję się panicznie.

Pamiętnik urywa się 24 września 1939 roku – ostatnie słowo to „Koniec”.

Jak pisze Maria Kobielska, w muzeum „świadectwo zawsze występuje jako fragment [...] oraz jako cytat z utrwalonej w jakimś medium działalności świadczenia”²⁶. W Muzeum Ulmów, podobnie jak w fabryce Schindlera, wybrane fragmenty są starannie wyselekcjonowane. Na muzealnym ekranie widoczne są wybrane strony dziennika Rosenberg, zawierające wpisy, które

25 B. Rosenberg, *Dzienniczek Basi Rosenberg (Przeworsk 1938-39)*, Wydawnictwa Muzeum w Przeworsku, Przeworsk 1997.

26 M. Kobielska, *Świadek na wystawie. Świadectwa w nowych muzeach historycznych*, „Teksty Drukie” 2018, nr 3, s. 297.

kuratorzy uznali za najistotniejsze dla narracji placówki. Dziennik Rosenberg jest zeskanowany, w muzeum widzimy więc kartki ręcznie zapisanego zeszytu. Dla ułatwienia możemy korzystać z prostokątnej „lupki”, przez którą widzimy te same słowa przepisane na komputerze. Lupka działa jednak tylko na wybranych fragmentach. Na przykład na pierwszej stronie możemy bez trudu przeczytać autotematyczne fragmenty o pisaniu pamiętnika, a trudniej rozczytać zmartwienia Rosenberg, że nie ma konkretnej pracy. To ciekawy przykład lawirowania między udostępnianiem większych fragmentów tekstu z archiwum a pokazywaniem tych wybranych (np. dla klarowności narracji albo dla wzmocnienia przekazu politycznego). Zwiedzający może odczytać fragmenty poza lupką, jednak jego wzrok jest kierowany na te części, które są łatwo dostępne. Ta sytuacja powtarza się w całym Muzeum Ulmów²⁷ (i w innych muzeach historycznych) – niektóre treści są dostępne, ale znajdują się właśnie „poza lupką”.

W przypadku dziennika Barbary Rosenberg mechanizm lupki pozwala zobaczyć, co było istotne dla kuratorów²⁸. W lupce znajduje się fragment o bombardowaniu Krakowa i braku wieści z frontu, a poza nią fragment o tym, że nie wydawano cukru. Wydaje się, że dla kuratorów istotniejsze były elementy *stricto* militarne i teatr wojny niż prozaiczne szczegóły życia cywilów. Dziennik Rosenberg na wystawie ma wywoływać emocje. Podobnie jak w przypadku świadectw w fabryce Schindlera jego oddziaływanie opiera się na poczuciu bliskości i autentyczności głosu dziecka – wywoływane w ten sposób afekty mogą utrudniać usłyszenie głosu narratora (kuratorów) wystawy.

Trzy omówione strategie afektywne – ciemny korytarz, gipsowe manekiny i sfabrykowane zapiski dzieci – służą do generowania rozmaitych emocji o zróżnicowanym natężeniu i wektorach. Każda z tych strategii sugeruje też inną pozycję odbiorcy. Ciemny korytarz ze ścianami udającymi

27 Por. A. Podbielska, *Święta rodzina z Markowej. Kult Ulmów i polityka historyczna*, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały” 2019, nr 15.

28 Co znamienne, na wystawie nie został również skomentowany fakt, że wyświetlane fragmenty dziennika są po polsku. W dzienniku można znaleźć zapisy po hebrajsku. W innym miejscu (nieudostępnionym na wystawie) Rosenberg pisze, że przed pójściem do szkoły nie mówiła po polsku. Decyzja o pisaniu dziennika głównie po polsku wydaje mi się bardzo istotna, natomiast w narracji muzeum ta decyzja nie zostaje odnotowana. Kulturowo-etniczna inność Rosenberg, to, czym różniła się od większości polskiego społeczeństwa, zostało zminimalizowane. Cel tego zabiegu jest jasny – znowu, chodzi o generowanie współczucia ukierunkowanego na dziecko. Współczucie jest łatwiejsze, kiedy dziecko pisze w zrozumiałym języku (i nie trzeba posłkować się tłumaczeniem).

mur getta składnia do identyfikacji z ofiarą, a dioramy – do identyfikacji z postronnymi, którzy patrzą na bohaterów wystawy przez szybę. Kartki ze sfabrykowanymi zapiskami działają jeszcze inaczej: proponują perspektywę, którą można by nazwać „pozycją odbiorcy świadectwa”, poprzez wejście w intymną relację z tekstem. Osoba zwiedzająca doświadcza tych różnych perspektyw naprzemiennie. Ich oddziaływaniem kieruje montaż wynikający ze scenografii wystawy.

Abstract

Sara Herczyńska

UNIVERSITY OF WARSAW

Assembling Affects: Exhibition Construction at Schindler's Enamel Factory

The museum at Oskar Schindler's Enamel Factory opened in 2010 as a branch of the Historical Museum of the City of Krakow. The permanent exhibition focuses on the history of the city and its inhabitants in 1939–1945. This article provides a close reading of the part of the exhibition that describes the Krakow Ghetto. I highlight three main elements of this space and analyze them in relation to representations of the Holocaust in other historical museums.

Keywords

Oskar Schindler's Enamel Factory Museum, history museum, affects, Holocaust