

# Wystawa/miasto jako dzieło otwarte? Przypadek Gdyni

Author: Michał Grabowski

PL ISSN 1429-0618, e-ISSN: 2719-6526

DOI: <https://doi.org/10.23858/JUE22.2024.002>

<https://rcin.org.pl/dlibra/publication/280229>

Jak cytować:

*Grabowski, M. (2024). Wystawa/miasto jako dzieło otwarte? Przypadek Gdyni. Journal of Urban Ethnology, 22, 25–39. <https://doi.org/10.23858/JUE22.2024.002>*

Michał Grabowski  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1033-0113>  
Muzeum Krakowa

## Wystawa/miasto jako dzieło otwarte? Przypadek Gdyni Exhibition/city as an open work? The case of Gdynia

### Abstract

The main intention of text is to present an attempt at a museological interpretation and the author's interpretation of the permanent exhibition illustrating the history of the city at the Museum of Gdynia. The analysis is presented by means of the open work formula posed by Umberto Eco. The exhibition, which opened to the public in 2017, offers a number of micro-histories based on the lives of anonymous inhabitants of the city and uses objects/exhibits that until recently belonged to private owners to create the narratives. The "open work" is not only a paraphrase of the phrase "open city", but first of all an encouragement to create one's own sightseeing path and combine one's own independent image of the city and its "imagined potential". The anthropology of daily life, presenting the fortunes of anonymous residents of Gdynia, and the interpretation of numerous linear, network and hipertext clues are important elements that constitute the primary assumptions of this project. In addition to the analysis of visual and verbal discourse, the text presents the model of an exhibition that makes use the assumptions of a narrative exhibition in a slightly different way.

**Key words:** museum of the city, open work, Gdynia, permanent exhibition

### Abstrakt

Zamierzeniem badawczym tekstu jest próba muzeologicznej interpretacji i autorskiej analizy wystawy stałej ilustrującej dzieje Gdyni przy użyciu formuły „dzieła otwartego” proponowanej przez Umberto Eco. Udostępniona publiczności w 2017 roku ekspozycja oferuje szereg mikrohistorii bazujących na losach anonimowych mieszkańców, a w kreowaniu narracji wykorzystuje przedmioty/ekspozaty do niedawna należące do prywatnych właścicieli. „Dzieło otwarte” to nie tylko parafraza zwrotu „miasto otwarte”, ale i zachęta do tworzenia własnej ścieżki zwiedzania i budowania z tych dostępnych tropów własnego obrazu miasta i jego „wyobrażonego potencjału”. Antropologia codzienności, prezentowanie losów anonimowych, nieznanych z historii mieszkańców oraz przenikanie się licznych tropów linowych, sieciowych i hipertekstowych to elementy stanowiące prymarne założenia tego projektu. Oprócz analizy dyskursu wizualnego i werbalnego przybliżone zostaną założenia modelu wystawy prezentującej miasto, które wykorzystuje założenia wystawy narracyjnej w nieco odmienny sposób.

**Słowa kluczowe:** muzeum miasta, dzieło otwarte, Gdynia, miasto, wystawa stała

Odebrano / Received: 14.02.2024

Zaakceptowano / Accepted: 4.09.2024

W 2017 roku w Muzeum Miasta Gdyni została udostępniona publiczności ekspozycja stała „Gdynia – dzieło otwarte”. Autorami koncepcji projektu wystawy są: Agata Abramowicz, Jacek Friedrich oraz Andrzej Hoja. Już sam jej tytuł przywołuje silne konotacje nie tylko do koncepcji Umberto Eco, ale i do parafrazy wyrażenia „miasto otwarte”, oznaczającego przychyłność i otwartość w „strukturze urbanistycznej portu i miasta, jego tkance architektonicznej, różnorodności mieszkańców przyjeżdżających tu z różnych części Polski i zagranicy, a także w wielu innych mniej lub bardziej istotnych aspektach gdyńskiej codzienności” (Szczerki 2018: 6). *Miasto otwarte* nawiązuje też do modernistycznej przestrzeni otwartej na morze, do roli przemysłu stoczniowego, ale i dla odradzającego się państwa i jego mieszkańców, stało się symbolicznym „oknem na świat”. W czasach PRL-u wakacyjny przyjazd do Gdyni pozwalał wielu wczasowiczom na oderwanie się od codziennych problemów. Na ekspozycji rozważane są zatem tropy różnych aspektów gdyńskiego fenomenu otwartości rozumianej również jako synonim bezpośredniości czy nowoczesności, których ważnymi budulcami stawały się dynamiczność i zmiana. Celem niniejszego tekstu będzie próba interpretacji wspomnianej wystawy z perspektywy narzędzi muzeologicznych, które będą odnosiły się do kategorii ukutej przez włoskiego badacza.

„Dzieło otwarte” to odwołanie do poetyki i interpretacji dzieła sztuki według myśli Umberto Eco. „Dziełem” w naszym przypadku staje się cała przestrzeń ekspozycji, a jej odbiór może być postrzegany na mocy aplikowanych do naszych potrzeb założeń włoskiego badacza, które zakładają relacje między dziełem a interpretatorem (Eco: 1994). Eco uważa, że dzieło jest materią tak skomponowaną przez autora, aby odbiorca dzięki wykorzystaniu własnej wrażliwości i inteligencji mógł odtworzyć jego zamysł i kształt. W tym sensie tworzone dzieło jest zamknięte, ponieważ autor zamierza stworzyć pracę zrozumiałą i dostarczającą odbiorcy zadowolenia również estetycznego (Eco 1994: 26). Z drugiej jednak strony – reagując na zespół czynników/bodźców i „starając się zrozumieć ich wzajemne powiązanie, odbiorca czyni to z określonej pozycji; jego wrażliwość jest w specyficzny sposób uwarunkowana, ma on określoną kulturę, gust, predylekcję, uprzedzenia, toteż odtworzenie pierwotnego kształtu dzieła dokonuje się z określonej, indywidualnej perspektywy” (Eco 1994: Ibidem). Z perspektywy poznawczo-edukacyjnej wartość takiego dzieła jest tym większa, im szerszy staje się potencjał jego interpretowania, im więcej ukazuje odbiorcy – i jeśli pozwala na liczne reakcje pojawiające się w trakcie jego podziwiania. W tym sensie Eco uważa zatem, że dzieło jest „otwarte”, ponieważ pozwala na wiele różnych interpretacji. W dalszych rozważaniach czytamy, że poetyka takiego utworu zmierza do uczynienia z niego rodzaju „aktywnego ośrodka” powiązanych ze sobą sieci znaczeniowych, którym odbiorca może nadawać własny kształt.

Interesująca nas ekspozycja w Muzeum Miasta Gdyni, podobnie jak opisywane przez Eco dzieło sztuki, stać się może niewyczerpanym źródłem doświadczeń i własnych interpretacji. Dzieje się tak za sprawą stworzonych transmedialnych narracji

i towarzyszących im eksponatów, które często, jak to ma miejsce w gdyńskim przypadku, do niedawna pełniły funkcję zwyczajnych przedmiotów znajdujących się w prywatnych zbiorach. Ekspozycja prezentuje je często jako źródła do rozwijającej się w czasie opowieści i właśnie oryginalne przedmioty umieszcza w historycznym kontekście, co ma pozwolić zrozumieć ich pełne znaczenie (Ziębińska-Witek 2014: 28-30).

Narracja wystawy jest postrzegana jako próba kreacji wizualnej historiografii przez połączenie wspomnianych artefaktów, elementów tekstowych czy różnorodnych komponentów wizualnych. W przypadku analizowanej wystawy w ten ciąg wpisane zostały indywidualne losy wybranych mieszkańców miasta, których dzieje poznajemy od chwili ich przyjazdu do Gdyni. Jacek Friedrich w katalogu wystawy pisze: „Historia każdego miasta ma wiele wątków. Jedne są bardzo ważne, inne mniej; jedne są widoczne, inne ukryte” (Friedrich i Śliwa 2017: 8). Z pewnością łatwo uchwycić motywy początku czy rozwoju ośrodka znane z podręczników, jednak w cieniu wielu ważkich dla kraju i miasta wydarzeń toczyło się zwyczajne życie, bo, jak czytamy dalej:

Gdynianki i gdynianie kończyli gdyńskie szkoły, w gdyńskich kościołach brali śluby, na gdyńskich cmentarzach chowali swoich zmarłych, dbali o swoje gdyńskie kamienice, do pracy w gdyńskiej stoczni jeździli gdyńskimi trolejbusami, na gdyńskiej hali robili swoje zakupy, z Gdyni wypływali w morze, do Gdyni wracali (Friedrich i Śliwa 2017:8).

I to właśnie wspomniane elementy codzienności stanowią osnowę historii złożonej z wielu fragmentów, wpisanych jednak w szerszy ogólnopolski kontekst. I wszystkie one „zszywane” razem w trakcie zwiedzania przez zwiedzającego w większą całość sprawiają, że może on tworzyć własną, patchworkową opowieść o mieście wykorzystującą prezentowane mikro-historie, prywatne pamiątki czy dokumenty подарowane muzeum przez mieszkańców partycypujących aktywnie przy tworzeniu projektu, który staje się przy tym wspomnianym dziełem otwartym – niedomkniętą i indywidualną opowieścią.

Wystawa składa się z dwóch głównych części. Pierwsza ma charakter stricte chronologiczno-problemowej opowieści, rozpoczynającej się od momentu podjęcia decyzji o utworzeniu portu i trwającej do roku 1989; druga ma układ tematyczny i skupia się na problemach związanych z miastem, ilustrując jego fenomen zawarty również w samym tytule.

Narracyjny model ekspozycji z jego oddziaływaniem przewiduje, że zwiedzający wchodzi w relacje z wystawą, jako pewnym utworem, a prezentowane przedmioty stanowią jego istotną część. Jeśli zabieg ten nie jest w pełni realizowany, pojawia się zagrożenie jego zbytniego uwydatnienia i estetyzacji. Anna Ziębińska-Witek wyróżnia konstytutywne składniki ekspozycji narracyjnej, do których zalicza: autentyczne obiekty, przemysłane podpisy i design (Ziębińska-Witek 2014: 31). Wymienione przez badaczkę elementy stają się istotne i spójne również w przestrzeni wystawy „Gdynia – dzieło otwarte”.

Na wystawie przedmioty nie stanowią dużego procentu przygotowanej przestrzeni wystawienniczej, jednak w miejscach, gdzie się pojawiają, traktowane są jako główni

aktorzy – istotni sprawcy mikro-opowieści. Początkowo traktowane są one jako punkty wplecione w ekspozycyjną przestrzeń, pozwalające na przybliżenie zarówno dziejów miasta, jak i losów indywidualnych mieszkańców. Gdy chcemy poznać ciąg dalszy opisywanych historii gdynian, często konieczne staje się odszukanie w następnych sekwencjach wystawy kolejnych pamiątek należących do naszych bohaterów. W tym wypadku przedmiot stanowi rodzaj przekaźnika, swoistej „opowieści w odcinkach”, gdzie losy przedstawionych postaci są silnie powiązane z aktualnie prezentowanymi wydarzeniami polityczno-społecznymi. Pierwszy etap ekspozycji prezentuje początki budowy miasta i portu. W kolejnych częściach stale wykorzystuje się narracje, które nazywam *narracjami samodzielnymi*, opowiadające o etapach życia wybranych osób, oraz *narracje niesamodzielne*, prezentujące dodatkowo znane opowieści o szerszych dziejach miasta (Kaczmarczyk 2018: 502).

Dla przykładu warto przywołać sposoby ilustracji życiorysu Alfonsa Jereczka, który w 1927 roku przybył z Kościerzyny do Gdyni i zatrudnił się w aptecę „Pod Gryfem”. Początek opowieści ilustruje kopia anonsu o pracę dla pomocnika aptekarza z gazety „Słowo Pomorskie”, na które odpowiedział nasz bohater; następnie ekspozycja prezentuje zdjęcie z wnętrza apteki, na którym widzimy jej właściciela i pracowników. W przestrzeni „Czas Gottenhafen 1943–1945” zwiedzający może odnaleźć fotografię ślubną Jereczka z Janiną Nowaczyk z 1941 r. W trakcie wojny pracował on w tej samej aptece, jednak przejętej przez Niemców, jako jedyny z Polaków. Zaangażowany był wówczas w działalność konspiracyjną i z narażeniem życia wydawał rodakom leki przeznaczone jedynie dla Niemców. W 1942 r. po uzyskaniu aprobaty polskiego podziemia został zaliczony do III grupy niemieckiej listy narodowej i wcielony do Wehrmachtu. Gdy przebywał na terenie Francji, udało mu się przedostać na stronę aliancką. W trakcie służby w niemieckim wojsku cały czas prowadził z żoną korespondencję w języku polskim, której przykłady wraz z kopertami, często poddawany kontroli przez cenzora, prezentowane są na ekspozycji. W kolejnej części – „W cieniu Nataszy” – prezentowane są naszywki Jereczka z munduru Polskich Sił Zbrojnych z 1944 r., elementy munduru oraz fotografia, dzięki którym dowiadujemy się o kolejnych losach gdynianina. Trzeciego czerwca 1945 roku udało mu się wrócić z wojennej tułaczki i w lipcu tego samego roku powrócił do pracy u swojego przedwojennego szefa, w tej samej aptece. Wszystkie przedmioty ilustrujące koleje życia wspomnianego mieszkańca zostały przekazane na potrzeby projektu przez jego bliskich, co dodatkowo wprowadza niezwykle emocjonalny charakter opowieści.



Fot. 1. Muzeum Miasta Gdyni – wystawa „Gdynia – dzieło otwarte”, fragment „W cieniu Natasy 1945 – 1990”. Fot. B. Kociumbas-Kos, 2017



Fot. 2. Muzeum Miasta Gdyni – wystawa „Gdynia – dzieło otwarte”, fragment „Czas Gotenhafen 1939 – 1945”. Fot. B. Kociumbas-Kos, 2017

Poznanie kolei losów wybranych postaci staje się łatwiejsze, bo ekspozycja w pierwszej części ma strukturę osiową. W podobny sposób jak dzieje gdyńskiego aptekarza, zaprezentowano też losy zegarmistrza Józefa Kilksa, który po powrocie do Gdyni po wojnie założył w niej swój warsztat i sklep. W 1949 roku otrzymał nakaz opuszczenia miasta, do którego wrócił w ramach odwilży politycznej w 1956 roku i ponownie założył zakład, prowadzony do dzisiaj przez jego syna (Fredrich i Śliwa 2017: 270-271).

Wystawa, korzystając bardzo często z medium fotografii, wypukla wizualnie przygotowany scenariusz dzięki korzystaniu ze *stricte* filmowych strategii. Wiele opisów dotyczących zdjęć, jak i innych eksponatów przypomina rodzaj synopsisu filmowego, czyli krótkiej prezentacji całej burzliwej historii, z zachowaną lakonicznością i usunięciem interpretacji. Prześledzimy teraz opis dotyczący dziennika szkolnego prowadzonego przez Jana Kamrowskiego w latach 1917-1922 – niezwykle symbolicznego przedmiotu dla całej opowieści:

10 lutego 1920 roku Jan Kamrowski, nauczyciel wiejskiej szkoły w Gdyni, zwolnił dzieci z zajęć szkolnych, by mogły wraz z rodzicami wziąć udział w zaślubinach Polski z morzem w Pucku. Tego dnia nauczyciel w dzienniku szkolnym odnotował po polsku „Święto narodowe”. Dotąd dziennik prowadzono w języku niemieckim. Od 10 lutego wszystkie zapisy zaczęto prowadzić w języku polskim<sup>1</sup>.

Ten krótki fragment pozbawiony jest naukowości charakterystycznej dla dyskursu muzealnego, który pojawia się zwykle przy opisie obiektów. Niczym w scenariuszu filmowym czy wstępie do opowiadania zastosowano tu odpowiednie proporcje, by nie egzagerować zbyt treści, a jednocześnie zaprezentować trzy krótkie elementy: wprowadzenie, rozwinięcie i rozwiązanie akcji, oraz zachęcić zwiedzającego do poznawania szerszego kontekstu prezentowanej historii związanej z wydarzeniami roku 1920 na Pomorzu. Prezentowany szkolny dziennik z jednej strony staje się elementem transferu dziejów znanych z podręcznika, z drugiej tworzy niezbywalną lokalną opowieść, ale może też uruchamiać w widzach własne skojarzenia związane z latami szkolnymi.

W przestrzeni dotyczącej czasów II wojny światowej prezentowany jest niewielki skrawek kartki wyrwanej z zeszytu z zapisaną ołówkiem inskrypcją: „Fotograf Raulin”. Historia tych zapisków stanowi również rodzaj swoistego pomysłu na większą opowieść filmową:

Ernest Raulin był gdyńskim fotografem. Jego studio znajdowało się przy ulicy Świętojańskiej, kilka lokali od sklepu prowadzonego przez Józefa Stacha i Jolantę Lepek. Jolanta uważała, że to właśnie Raulin wpisał Stacha na niemiecką listę proskrypcyjną, a tym samym wydał na niego wyrok śmierci. Wśród notatek dotyczących uwięzienia i śmierci Józefa Jolanta zapisała na niewielkiej karteczce: Fotograf Raulin<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Fragment pochodzący z ekspozycji.

<sup>2</sup> Fragment pochodzący z ekspozycji.

Według Mieke Bal medium fotograficzne może stać się rodzajem *storyboardu*, który to uaktywnia wizualnie ekspozycję za pomocą filmowych procedur (Bal 2012: 114). Dla holenderskiej badaczki metafora narracji na wystawie postrzegana jest jako produkująca znaczenie sekwencyjność wyłaniająca się w czasie procesu zwiedzania (Bal 2012: 113). Na ekspozycji ten element staje się ważny, zwłaszcza w części chronologicznej. Podążając dalej za ideą Bal, możemy skonstatować, że w skład komponentów tworzących filmowość wystawy wchodzi takie jak: „konstruowanie właściwej dla wystawy przestrzeni, która oferuje związki ze światem zewnętrznym [...], napięcie między ruchem i czasem, z których każde posiada własny rytm, czy wreszcie użycie figur stylistycznych zagęszczających narrację i zmieniających jej tempo [...]” (Bal 2012: 114). Relacje ze światem zewnętrznym w analizowanej przestrzeni ekspozycji są bardzo silne – istnieje możliwość odnalezienia w rzeczywistości dzisiejszej Gdyni wielu prezentowanych na wystawie miejsc – już sama lokalizacja muzeum pozwala na ujrzenie z okien widoku na przestrzeń portu czy plażę.

Akcentowanie związków z realnym miastem pojawia się również w humorystyczny sposób w windzie, którą udajemy się na wyższe piętro w celu zwiedzenia drugiej części projektu. Ponadto wspomniane napięcie i relacja między ruchem a wpływającym czasem są silnie akcentowane za sprawą konsekwencji wizualnej i wpisania eksponatów w istotne punkty wystawy. W pierwszej części ekspozycja podzielona jest na trzy sekwencje z zaznaczonymi wyraźnie cezurami czasowymi: „Narodziny miasta 1920–1939”, „Czas Gottenhafen 1939–1945” i „W cieniu Nataszy 1945–1990”. Na wyższym piętrze prezentowana jest kontynuacja wystawy pod tytułem „Gra z morzem”, akcentująca w sposób problemowy liczne współczesne fenomeny portowego miasta. By zwiedzający utożsamiał się z odwiedzanymi przestrzeniami, w każdej z nich zastosowany został jeden dominujący kolor tła. W części prezentującej czasy okupacji niemieckiej dominuje czerń, w przestrzeni ilustrującej okres powojenny dominantą staje się barwa ciemnoczerwona.

Mimo że ekspozycja bazuje dość silnie na kopiach dokumentów, fotografiach oraz filmowych materiałach archiwalnych, to nie powieli rozwiązań wielu innych wystaw o charakterze narracyjnym, takich jak rekonstrukcje czy choćby scenograficzne akcentowanie dawnych przestrzeni nawiązujących do prezentowanych zdarzeń. Poszczególne sekwencje wystawy wykorzystują za to zdobycze narracji hipertekstowej powstającej w bezpośrednim kontakcie widza z prezentowanymi artefaktami, dokumentami czy materiałami wizualnymi, w trakcie ich odbioru. W wypadku narracji wykorzystujących elementy cyfrowe możemy wyróżnić poziom mikrostruktury i makrostruktury. Mikrostruktury tworzone są przez ilustrowane wydarzenia i relacje przyczynowo-skutkowe, które są artykułowane w ramach poszczególnych leksji stanowiących jednostki hipertekstu. Mikrostruktury są elementami składowymi makrostruktury, w której jednostki stanowią leksje związane z linkami według pomysłu i porządku samego użytkownika. Możemy to zauważyć w rozwiązaniu sekwencji ekspozycji prezentującej dzieje Wincentego Gruny, sekretarza koła dzielnicowego PPR, który przybył przed II wojną światową do Gdyni i rozpoczął pracę w porcie. Brał udział w kampanii wrześniowej,



należał do Armii Krajowej. Wykonywał także wyroki na sowieckich oficerach, działaczach komunistycznych i przedstawicielach SB. W 1946 roku został zastrzelony, a ów zamach był wykorzystywany propagandowo przez ówczesne władze. W roku 1981, w siedemdziesiątą piątą rocznicę urodzin Gruny, na jednym z budynków w mieście umieszczono pamiątkową tablicę, która teraz prezentowana jest na wystawie. Sprawa śmierci Gruny nie została wyjaśniona do czasów współczesnych. Jedna z wersji podkreśla fakt, że dowiedział się on o działaniach antykomunistycznej organizacji „Kadry Dywersyjne”, a jego śmierć miała wyeliminować możliwość dekonspiracji. Inna z opcji mówi, że stał się on niewygodny dla pewnej grupy członków PPR, a zabójstwo zostało sprowokowane przez Urząd Bezpieczeństwa (Friedrich i Śliwa 2017: 224). Losy Gruny możemy poznać dzięki czterem różnym hipertekstowym przestrzeniom: *Obrona*, *Winny*, *Niewinny*, *Oskarżenie*, pozwalającym na samodzielny wybór treści, jak również silnie akcentującym różnice w interpretacji czy ocenie wspomnianej postaci; podejście agnityczne w opowieści muzealnej – w przeciwieństwie do podejścia antagonistycznego, które w prezentowanych treściach stara się skupiać na jednym dominującym przekazie, nie przewidując odmiennych interpretacji przeszłości. Narracja hipertekstowa i agnityczność (rozumiana za Robertem Trabą jako przekaz akcentujący odmienności interpretacyjne) pozwalają na mediowanie różnych stanowisk w podejściu do historii, co również może wpływać na percepcję całości jako dzieła otwartego (Traba 2015: 51).



Fot. 3. Muzeum Miasta Gdyni – wystawa „Gdynia – dzieło otwarte”, fragment „Na początku był hałas”. Fot. B. Kociumbas-Kos, 2017

Robert Traba i Danuta Słomczyńska, pisząc o kreacji ekspozycji o zabarwieniu historycznym, dostrzegają, że przy jej konstruowaniu powinno się pamiętać o symbolicznym sensie stanowiącym esencję przeszłości, generalizację i inspirację (Traba i Słomczyńska 2014: 481-503). Interesująca nas przestrzeń realizuje te zasady zwłaszcza w drugiej części, przy prezentacji dającej większą swobodę w poznawaniu fenomenu gdyńskości. W przeciwieństwie do poprzedniej części, mającej chronologiczno-osiowy charakter, tutaj w zasadzie nie istnieje plan zwiedzania – z racji specyficznego układu przestrzeni. Wybór poszczególnych terytoriów tematycznych i percypowanych obiektów zbliża zwiedzających do rzeczywistego doświadczenia błądzenia po mieście. Dzięki tym zabiegom mają oni możliwość budowania własnej opowieści o Gdyni w formie przemierzania kolejnych sekwencji bez narzuconego układu czy planu poznawania. Niczym podczas zwiedzania bez mapy nowej przestrzeni miejskiej można doświadczyć zagubienia się w jej zakamarkach, czyli kolejnych nieliniarnych sekwencjach prezentujących zagadnienia problemowe związane z miastem.

Druga część ekspozycji pozwala na doświadczenie – jak to pisze Katarzyna Szalewska, nawiązując jednak do praktyk literackich – „odrzczenia istniejącego planu miasta, według którego porusza się turysta, dystansu wobec systemu, wreszcie – promocji indywidualnej, subiektywnej mapy odzwierciedlającej jednostkowe trasy” (Szalewska 2017: 62). Przestrzeń „Gra z morzem” stanowi próbę ilustracji relacji mieszkańców z Bałtykiem, bo „morze pozwala marzyć, wzbogacać się, zmieniać życie”<sup>3</sup> oraz wyjaśnia liczne gdyńskie fenomeny. Dzięki swojemu położeniu miasto zyskało otwartość rozumianą w sposób wieloznaczny, ale morze stanowi też niebezpieczeństwo i koszty tego sąsiedztwa nierzadko były wysokie, o czym również przypomina ekspozycja.

W części „Morze otworzyło nam bramy na świat szeroki” możemy zobaczyć egzemplifikacje pamiątek przywożonych przez podróżujących w odległe miejsca gdyńskie. Prezentowana kolekcja masek afrykańskich nie stanowi tutaj, jak w przypadku wystaw etnograficznych, ilustracji obcej kultury, ale odnosi się do PRL-owskich marzeń o odwiedzaniu dalekich lądów, które stawało się realne właściwie tylko w przypadku marynarzy. Przy okazji obserwujemy również życie partnerek marynarzy, które toczyło się w rytmie przyjazdów i wyjazdów ich mężów. Jedną z nich, Helena Ożóg-Grzegorzewska podarowała muzeum swoją niezwykle efektowną sukienkę wykonaną z folii aluminiowej, którą otrzymała od męża. Właścicielka dostała ją podczas wspólnej podróży, kiedy zatrzymali się w hotelu Hilton w Kairze i wspólnie podziwiali pokaz mody. Mąż kupił jej tę oryginalną kreację, która wówczas była jedynie spódnicą; ze złotej plisowanej folii krawcowa już w kraju uszyła jej górną część i w ten sposób powstała suknia. Błyszcząca suknia symbolizująca swoistą przestrzeń marzenia o lepszym świecie stanowi źródło licznych treści. Wspomniany obiekt prezentowany w sąsiedztwie wielu zdjęć ilustrujących egzotyczne wyprawy jest tutaj głównym aktorem, którego nie

<sup>3</sup> Fragment opisu pochodzący z ekspozycji.

można zignorować z racji przemyślanej kreacji. Suknia prezentowana jest na specjalnie wykonanym podeście kojarzącym się z niewielką sceną, na której zawisła na długim wieszaku. Oglądana przez odbiorców z takiej perspektywy pozwala na liczne skojarzenia symboliczne, historyczne czy estetyczne. Analizowany przedmiot stanowi też przykład silnej wartości dokumentacyjnej. Wpisany kontekst opowieści o PRL-owskich losach marynarzy ujawnia tutaj swoją silną podmiotowość, bo, jak stwierdzał Bruno Latour, dzieje się tak wtedy, gdy przedmioty „znikają, umierają, przechodzą w stan spoczynku, a potem ponownie przeżywają swoje drugie życie w innej przestrzeni i czasie, w którym rodzą się na nowo” (Latour 2010: 116). To drugie życie prezentowanego przedmiotu wydobywa z niego dodatkowo aurę, czyli wyjątkowość i niepowtarzalność stanowiące o jego autentyczności i możliwościach historycznego przekazu.



Fot. 4. Muzeum Miasta Gdyni – wystawa „Gdynia – dzieło otwarte”, fragment „Morze otworzyło nam bramy na świat szeroki”. Fot. B. Kociumbas-Kos, 2017

Analizowany obiekt nie jest przedmiotem muzealnym według założeń Wojciecha Gluzińskiego, mimo że pojawia się na stałej ekspozycji. Podobny status dotyczy zresztą większości prezentowanych tu obiektów. Przedmioty należące do niedawna do prywatnych osób, mieszkańców miasta, w wyniku ogłoszonej publicznie zbiórki stały się istotnym elementem wystawy dzięki oryginalnej wartości dokumentacyjnej i potraktowaniu ich jako świadectwa rzeczowego. Obiekty takie, jak konstatawał Gluziński, „zostają pobrane z ich pierwotnego środowiska i przeniesione w przestrzeń

muzealną, aby świadczyły o określonych jakościach i własnościach danego środowiska, utrwalanych w przedmiocie, tj. zewnętrznych w jego materii i formie, a nie przypisanych mu z zewnątrz” (Gluziński 1980: 134). Z chwilą przeniesienia obiektu w przestrzeń ekspozycji przedmiot utracił swoje pierwotne funkcje na rzecz funkcji sekundarnych, czyli edukacyjnych, badawczych i wizualnych. I w tych wymienionych rolach prezentowane pamiątki rodzinne, fotografie czy nawet na pozór nieznaczące skrawki papieru na wystawie w Muzeum Miasta Gdyni nabierają statusu przedmiotów muzealnych, których autentyczność jest wywoływana przez kontekst i stanowi tak naprawdę funkcję dyskursu.

Silne znaczenie dokumentacyjne mają również przedmioty prezentowane w przestrzeni ilustrującej Gdynię jako miejsce narodzin kultury muzycznej, i to zarówno czasów rock and rolla w latach 60. XX wieku, jak i tzw. Trójmiejskiej Sceny Alternatywnej powstałej dwadzieścia lat później. Świadczeniami rzeczowymi stają się tutaj pamiątki związane z osobą Franciszka Walickiego, założyciela w 1958 roku w Gdyni grupy Rhythm and Blues, uważanej za pierwszy polski zespół rockandrollowy. Rozwój nowoczesnych trendów w muzyce rozrywkowej staje się na ekspozycji kolejnym dowodem na „otwartość” miasta. W sekwencji „Na początku był hałas” oprócz płyt winylowych (zwiedzający mogą ich posłuchać) umieszczono szereg osobistych pamiątek. Prezentowana jest zwykła kartka pocztowa wysłana do Walickiego przez Czesława Niemena z Paryża w 1965 roku, w której wokalista przekazuje mu informacje o udanych koncertach i festiwalowych nagrodach. W przypadku pocztówki w zasadzie trudno mówić o oryginalności tego przedmiotu, raczej istotna staje się jego funkcja muzealna, która to zaistniała dzięki koncepcji projektu, scenariuszowi i działaniom preparatorskim. Dla niesionych treści ważny staje się pragmatyczny stosunek pocztówki do samej wystawy, jak i muzeum. Wartość dokumentacyjna przeniesionej z domowego archiwum pamiątki skupia się na informacjach zawartych w kilku zdaniach autorstwa Niemena; gdyby nie one, masowo powielana widokówka pewnie nigdy nie zaistniałaby w przestrzeni wystawy celem funkcji sekundarnych. Widokówka zatem zostaje na wystawie przekształcona w przedmiot niosący ze sobą liczne treści edukacyjne, ale i skojarzeniowe. Możemy je połączyć z pamięcią autobiograficzną, ale również potraktować jako obiekt wchodzący w silne relacje z innymi przedmiotami związanymi z postacią promotora muzyki big-beatowej, choćby z karabelą podarowaną mu przez fanów na jego benefis, który odbył się w 2009 roku. W warunkach przestrzeni pozamuzealnej wspomniane przedmioty stanowią „tylko” osobiste pamiątki, natomiast w przestrzeni ekspozycji odwołują się do emocji, wspomnień i wielu sensorycznych oddziaływań. Omówione przykłady udowadniają prócz tego zasadę możliwości występowania aury autentyczności bez konieczności profuzji rzeczy materialnych. Aurę udaje się wytworzyć bez pomocy obiektu muzealnego, ponieważ, jak to zostało wyżej zaprezentowane, każdy przedmiot prezentowany w przestrzeni wystawy może stać się autentykiem, w zależności od stworzonego kontekstu. Prezentowane tu zwyczajne rzeczy – dzięki kontekstowi opowieści, w przeciwieństwie

do obiektów sztuki czy rzemiosła artystycznego, starają się odwoływać do wrażliwości odbiorcy, jednak z koniecznością dodatkowej mediacji niesionej przez opis, obraz czy dźwięk. Przedmioty te możemy zaliczyć do grupy obiektów „nie na miejscu”, gdyż nie pełnią swoich pierwotnych funkcji. Zachowane przez właścicieli lub ich rodziny, stanowią dowód pamięci zewnętrznej, do której dostęp mają również zwiedzający.

Występująca tu strategia znoszenia dystansu pomiędzy widzem a wystawą opiera się również na możliwościach słuchania muzyki wówczas popularyzowanej, związanej z gdyńskimi artystami. Słuchanie i dotykanie stanowią elementy poszerzenia kontaktu nie tylko na poziomie wizualno-estetycznym. Igor Kąkolewski zauważył, że przy wystawach narracyjnych szczególnie ważne staje się działanie na zmysł dotyku (Kąkolewski 2014: 112). Wrażenia taktylne uruchamiane są w rozmaity sposób. Dotykanie polega nie tylko na bezpośrednim kontakcie z obiektem, ale również na używaniu dłoni choćby do włączania i przełączania ekranów dotykowych czy, jak to ma miejsce w analizowanej przestrzeni, do uruchomienia nagrań muzycznych lub wspomnień. Możliwe jest również „dotykanie stopami” – kontakt z podłogą ma wywołać konkretne przemyślenia czy emocje, wzmacniając przy okazji przekaz wizualny. Na gdyńskiej ekspozycji w kilku miejscach przestrzeni podłogi została również wykorzystana do transmisji treści uzupełniających narrację. To tam możemy znaleźć informacje mówiące o tym, na czym polegało „bycie na czasie miasta”, i liczne jego aspekty znów udowadniające tezę o otwartości. Ten zabieg przyczynia się także do znoszenia dystansu między autorytetem ekspozycji a zwiedzającym. Jego ograniczenie polega tutaj również na zachęceniu odbiorcy do poszukiwania informacji w nietypowym miejscu. Poszukiwanie detali czy ukrytych punktów również wpływa na przełamywanie dystansu, co charakterystyczne jest zwłaszcza dla nieliniowej drugiej części projektu.

Składniki pamięci autobiograficznej również mogą stać się przydatne do odczytania prezentowanej wystawy jako dzieła otwartego. Stanowić może ono wówczas rodzaj zapisu własnej historii, na którą składają się wydarzenia połączone nie tylko relacjami chronologicznymi, ale i przyczynowo-skutkowymi (Neisser 1967). Wspomniane zjawisko jest szczególnie rozpoznawalne wśród zwiedzających-mieszkańców oraz osób, które w przeszłości odwiedzały Gdynię, jako choćby miejsce swoich wakacyjnych destynacji. Elementy wystawy akcentują tożsamość miasta przez pryzmat licznych personalnych atrybucji przypisanych miejscu (miejsce wakacji, miasto nowoczesności, miejsce pracy, przestrzeń wielu wydarzeń polityczno-społecznych etc.). Prezentowane wyobrażenia miasta czytane przez pryzmat dzieła otwartego z jednej strony ilustrują miejskie fenomeny, z drugiej utrwalają pewne stereotypowe wizje Gdyni.

Jak dostrzegają kognitywiści, własna autobiografia stanowi najmniej pewne źródło wiedzy o przeszłych wydarzeniach, w których braliśmy udział, mimo że zaliczamy ją do fundamentu ważnego doświadczenia osobistego człowieka (Francuz i Francuz 2019: 258). Ulric Neisser twierdzi, że im częściej przywoływane są osobiste wspomnienia, tym częściej są one modyfikowane. Samo ich przywoływanie wiąże się z aktualnym

stanem osoby wspominającej, stanowiąc kolejne doświadczenie w pamięci. (Neisser V. U. 1967). Prezentowane na wystawie materiały narracyjne, wizualne czy audialne, pomagają niektórym przywołać wspomnienia związane z dawnym pobytom w mieście. Dla innych odbiorców będą ponadto stanowiły źródło informacji o obowiązujących kontekstach społeczno-politycznych, modzie, designie; przy okazji, jak piszą Jens Andermann i Silke Arnold-de Simine, przekształcają one zwłaszcza przedstawiciele młodszych pokoleń w tzw. wtórnych świadków prezentowanych wydarzeń, którym nadają własny kierunek (Andermann i Arnold-de Simine 2012: 3-13). Niejednorodność tworzonych w ten sposób wizji miasta, często pełna sprzeczności i zakłóceń wynikających z możliwości budowania opowiadania w trakcie dowolnego poruszania się po przestrzeni drugiej części projektu, kreuje – jak chce Bal – opowieść z zakończeniem, czyli efektem, który stanowi wrażenie łączące różne doświadczenia wynikające z konfrontacji z utworem wystawowym i jego pozwalającymi na kreacje własnej opowieści elementami. (Francuz i Francuz 2019: 258)

Konstruowane przez wspomniane elementy, przypominające wielokrotnie poetykę reportażu opowieści pozwalają na niezależność w występujących tutaj trzech symbolicznych przestrzeniach ekspozycji, które dostrzegła Sheldon Annis. Badaczka wyróżniła przestrzeń poznawczą, społeczną i przestrzeń marzenia (Popczyk 2011: 630). Przestrzeń poznawcza ilustruje kultury materialne z bogactwem materiału źródłowego; przestrzeń społeczna wystawy to miejsce, gdzie zaangażowanie zwiedzającego jest połączone z procesem przypominania i kolektywną pamięcią przeżytych wydarzeń, która pozwala również na wygłaszanie własnych opinii. Wreszcie trzecia z przestrzeni – marzenia – tworzona jest dzięki wykorzystaniu dźwięków, barw i strategii angażujących emocje odbiorcy wystawy. Jak konstatuje Maria Popczyk, w trakcie zwiedzania wspomnianych przestrzeni odbiorca ma szansę na budowanie własnej wizji historii, w zależności od posiadanego doświadczenia i wiedzy. Wymienione typy przestrzeni na ekspozycji mogą stanowić pola wielu znaczeń i odgrywają aktywną rolę w kreacji pamięci. Ta sytuacja ma również miejsce na interesującej nas wystawie prezentującej dzieje i współczesność ośrodka, który dopiero w 1926 roku uzyskał prawa miejskie.

Ekspozycja ta stosuje szereg strategii znoszących barierę autorytetu kuratora, wystawy i muzeum, jako takiego. Warto wspomnieć tutaj o próbach rezygnacji z teatralizowania przestrzeni i odwoływania się do rekonstrukcji, tak powszechnych w wystawach o charakterze narracyjnym. Gdynia i jej dziedzictwo prezentowane są z wykorzystaniem polifoniczności spojrzeń, zróżnicowanych źródeł, podejścia agonistycznego i narracji dialogicznej, zachęcającej choćby do debaty na tematy oceny czasów II wojny światowej czy PRL-u. Oglądane na ekspozycji przedmioty w wielu przypadkach niebędące obiektami muzealnymi odsyłają nie tylko do prezentowanych wydarzeń, własnych wspomnień, działań czy choćby skojarzeń, co również pozwala nam na traktowanie jej jako „dzieła otwartego”.

## Bibliografia

- Andermann J. i Arnold-de Simine S. 2012. Introduction Memory, Community and the New Museum. *Theory Culture & Society* 29 (1), 3-13.
- Bal M. 2012. Wystawa jako film. [W:] M. Hussakowska, E.M. Tatar (red.), *Display. Strategie wystawiania*. Kraków: Universitas.
- Eco U. 1994. *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*. Tłum. J. Gałuszka, L. Eustachiewicz, A. Kreisberg, K. Żaboklicki. Warszawa: Czytelnik.
- Francuz H. i Francuz P. 2019. W barwach jesieni. Percepcja ekspozycji muzealnej przez osoby starsze. [W:] P. Kowal, K. Wolska-Pabian (red.), *Muzeum i zmiana. Losy muzeów narracyjnych*. Kraków: Universitas.
- Friedrich J. i Śliwa A. (red.) 2016. *Gdynia – dzieło otwarte. Katalog wystawy stałej*. Gdynia: Wydawnictwo Muzeum Miasta Gdyni.
- Gluziński W. 1980. *U podstaw muzeologii*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Kaczmarczyk K. (red.) 2018. *Narratologia transmedialna. Teorie, praktyki, wyzwania*. Kraków: Universitas.
- Kąkolewski I. 2014. Co decyduje i będzie decydować o atrakcyjności przekazu w muzeum historycznym? Kilka refleksji i prorocत्व a może tylko utopistycznych marzeń. [W:] R. Kostro, *Historia Polski od nowa. Nowe narracje i muzealne reprezentacje przeszłości*. Warszawa: Muzeum Historii Polski.
- Latour B. 2010. *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora – sieci*. Kraków: Universitas.
- Neisser V. U. 1967. *Cognitive psychology*. East Norwalk: Appleton Century Crofts.
- Piątek G. 2022. *Gdynia obiecana. Miasto, modernizm, modernizacja 1920–1939*. Warszawa: WAB.
- Popczyk M. 2011. Przestrzenie pamięci: żydowskie muzea Daniela Libeskinda. [W:] T. Majewski, A. Zeidler-Janiszewska (red.), *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*. Łódź: Wydawnictwo Oficyna.
- Szalewska K. 2017. *Urbanalia – miasto i jego teksty*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Szczerski A. 2010. *Modernizacje. Sztuka i architektura w nowych państwach Europy Środkowo-Wschodniej 1919–1939*. Łódź: Muzeum Sztuki.
- Szczerski A. 2018. Gdynia – dziedzictwo modernizmu. *Spotkania z zabytkami VII-VIII*, 6-12.
- Traba R. 2015. Epoka muzeów? Muzeum jako medium, muzeum jako mediator. [W:] *I Kongres Muzealników Polskich*. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.
- Traba R. i Słomczyńska D. 2014. Jak opowiadać historię w przestrzeni wystawienniczej? Myberlińczycy!/Wir Berliner! Historia polsko-niemieckiego sąsiedztwa. Wystawa w Ephraim Palais i Märkisches Museum, Berlin, marzec – czerwiec 2009. [W:] R. Traba, współprac. B. Dziewanowski-Stefańczyk (red.), *Historie wzajemnych oddziaływań*. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 481-503.
- Ziębińska-Witek A. 2014. Totalitaryzm w nowych muzeach historycznych. [W:] R. Kostro, K. Wóycicki, M. Wysocki (red.), *Historia Polski od nowa. Nowe narracje historii i reprezentacje przeszłości*. Warszawa: Muzeum Historii, 26-44.

**Autor:**

Dr Michał Grabowski

Muzeum Krakowa, Rynek Główny 35, 31-011 Kraków

e-mail: [m.grabowski@muzeumkrakowa.pl](mailto:m.grabowski@muzeumkrakowa.pl)



