

Katarzyna Szalewska

Fabryka Schindlera – tektonika dyskursów

Jednak Książki. Gdańskie Czasopismo Humanistyczne nr 3, 69-87

2015

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

JEDNAK KSIĄZKI



GDANSKIE CZASOPISMO HUMANISTYCZNE

2015 nr 3

Polski mit narodowy

ESSEJE

FABRYKA SCHINDLERA – TEKTONIKA DYSKURSÓW*

KATARZYNA SZALEWSKA

Dyskursywność, zwłaszcza retoryka wpisana w narrację jest, w istocie, nader ważnym aspektem instytucji muzeum. Oczywiście nie chodzi tu o to, że muzea „tworzą swój własny dyskurs w ulotkach, broszurach czy katalogach, a o coś znacznie bardziej istotnego, będącego samym sednem idei wystawy”¹. Jeśli zgodzić się z powyższym zdaniem Mieke Bal, to jeden z najbardziej rozgałęzionych dyskursów wśród polskich instytucji muzealnych reprezentuje, obok symptomatycznego dla nowoczesnej rodzimej pamięci (także pop-pamięci) historycznej Muzeum Powstania Warszawskiego i nowo powstałego Muzeum Historii Żydów Polskich, krakowska Fabryka Schindlera. I jeśli przez dyskursywność muzeum rozumieć można zdolność wystawy do reprezentacji i równocześnie kreowania wyobraźni historycznej zwiedzających, to retoryka proponowana przez Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, którego Fabryka Emalia Oskara Schindlera jest oddziałem, staje się bogatym materiałem do analiz. Przypomina ona bowiem palimpsest artefaktów, chronologicznie spójnych, lecz odnoszących się do różnych warstw pamięci i odmiennych obszarów doświadczania przeszłości. Proponowana wystawa tworzy

* Publikacja powstała przy wsparciu finansowym Fundacji na rzecz Nauki Polskiej.

¹ M. Bal, *Dyskurs muzeum*, przeł. M. Nitka, [w:] *Muzeum sztuki. Antologia*, pod red. M. Popczyk, Kraków 2005, s. 353.

własną narrację, z silnymi sygnałami delimitacyjnymi, rytuałami przejścia do kolejnych „fabularnych” epizodów oraz wbudowaną w dźwięk, obraz i słowo retoryką mającą tyleż zdobyć przychylność odbiorcy, przekazać mu określoną wizję dziejów, co – poprzez stopniowanie retorycznych chwytów – wywołać silne emocje. W tym sensie figurę palimpsestu należałoby jednak zastąpić metaforą tektoniczną, jako że wspomniane poziomy doświadczenia i percepcji wystawy nierzadko pozostają ze sobą w sprzeczności, dyskurs muzeum nastawiony jest natomiast na ciągły ruch znaczeń, wraz z przechodzeniem do kolejnej z „fabrycznych” hal.



Fabryka Emalia Oskara Schindlera, fot. Tomasz Kalarus, wł. Muzeum Historyczne Miasta Krakowa.

Fabryka produkująca wyroby z emalii i blachy (a od 1943 roku również uzbrojenie) działała od 1937 roku. Dwa lata później jej dzierżawcą został pochodzący z Austro-Węgier Oskar Schindler, który Deutsche Emailwarenfabrik zarządzał do 1945 roku. Zasłynął, dzięki filmowi *Lista Schindlera* Stevena Spielberga z 1993 roku także w masowej wyobraźni, z zatrudniania w fabryce Żydów skazanych na eksterminację. Od 2007 roku w budynku dawnej fabryki funkcjonują dwie instytucje wystawiennicze – wspomniany oddział Muzeum Historycznego Miasta Krakowa oraz Muzeum Sztuki Współczesnej. Ten pierwszy znakiem firmowym uczynił ekspozycję stałą *Kraków – czas okupacji 1939–1945*. Jak czytamy w „scenariuszu” muzealnego dyskursu opublikowanym na oficjalnej stronie instytucji:

„Zespół scenariuszowy złożony z krakowskich specjalistów (Katarzyna Zimmerer, Grzegorz Jeżowski, Edyta Gawron, Barbara Zbroja), kierowany przez kuratorkę wystawy Monikę Bednarek, przygotował narrację złożoną z dokumentalnych zdjęć, relacji świadków historii, filmów dokumentalnych i prezentacji multimedialnych, które razem tworzą chronologicznie ułożoną wizję dziejów miasta. Wystawa ukazuje tragedię wojny w wymiarze indywidualnym i zbiorowym, ale też codzienność okupowanego Krakowa, utrwaloną w zwykłych przedmiotach, fotografiach, gazetach, dokumentach osobistych i urzędowych. Wystawa została zrealizowana przy użyciu środków wykraczających poza ramy tradycyjnej ekspozycji muzealnej. Autorzy aranżacji plastycznej: scenograf Michał Urban i reżyser Łukasz Czuj nadali ekspozycji charakter opowieści teatralno-filmowej. Scenograficzne rekonstrukcje autentycznych przestrzeni miejskich są zderzone z instalacjami rzeźbiarskimi, metaforycznie ujmującymi historię wojennego Krakowa. Widz wędruje przez miasto: idąc wybrukowanymi ulicami wchodzi do fotografa, autentycznego fotoplastykonu działającego niegdyś przy ulicy Szczepańskiej, wsiada do tramwaju, przez okna którego ogląda film z życia miasta, przechodzi przez ciasny labirynt getta ze znajdującym się w nim mieszkaniem żydowskim, by potem wraz 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, w ufortyfikowanym mieście, oczekuje na wkroczenie Armii Czerwonej”². Scenariusz prezentuje przedsmak fabularyzacji, którą posłużyli się twórcy wystawy. Tym samym wyraźnie uwidacznia on właściwą współczesnym instytucjom muzealnym tendencję do ustawienia widza w pozycji obserwatora uczestniczącego, do wizualizacji minionego na wzór mechanizmów teatralnych i malarskich.

Ta analogia zawiera jednak w sobie uproszczenie. O ile bowiem, jak pisze Mieke Bal, „dzieła sztuki postrzega się raczej jako reprezentacje pewnej estetyki, a co za tym idzie traktuje jak metafory, przenoszące swoją specyficzną estetykę na estetykę określonego kierunku, który pozwoli na »odczytanie« danego dzieła jako *sztuki*, niezależnie od tego, co mogłoby nam ono także powiedzieć o kulturze, z której się wywodzi, [o tyle – K.Sz.] etniczny artefakt reprezentuje, przede wszystkim, szerszy kontekst kultury, z której pochodzi. Tym samym nie jest on metaforą, ale synekdochą. Synekdocha jest bowiem taką figurą retoryczną, w której jeden element, jakaś mała część, oznacza całość na zasadzie, że jest tej całości częścią. Toteż artefakt – bez względu na to, jakie wartości estetyczne może

² Oficjalna strona muzeum: www.mhk.pl/wystawy/krakow-czas-okupacji-1939-1945 [dostęp 11.07.2014].

72 posiadać – jest odczytywalny tylko *jako kultura*³. Jeśli zatem dzieło sztuki jest metaforą, to tak zwany zabytek w muzeum historycznym działa na zasadzie synekdochy – różnica między tymi dwiema figurami retorycznymi określa odmienność narracyjnego trybu ekspozycji. Po pierwsze dlatego, że części, owe *parts*, całości (*totum*), jaką stanowi przeszłość, są nieliczne – stąd konieczność wypełniania historycznych wystaw falsyfikatami i symulakrami. Po drugie natomiast dlatego, że części same w sobie nie mają mocy narracyjnej, ich spójność funduje narracja, do której się odnoszą, czyli – jak formułuje to Bal – są odczytywalne tylko jako kultura, w tym wypadku – jako nowoczesna kultura historyczna. Ten szerszy kontekst stanowi ramę, która konstruuje, ogranicza i ukierunkowuje spojrzenie widza. W przypadku Fabryki Schindlera owa rama jest szczególnie rozbudowana, jako że składa się na nią mieszanina, czasami konkurencyjnych wobec siebie, nowoczesnych dyskursów historiograficznych i popkulturowych. Nie bez znaczenia jest tu również próba poszukiwania muzealniczego złotego środka między adresowaniem wystawy do bardzo licznych wśród odwiedzających Fabrykę zagranicznych turystów, nieznających historii tej części świata, oraz rodzimych widzów. Ramą okalającą fabryczne budynki, o której, analizując czynniki determinujące spojrzenie odwiedzającego muzeum, nie sposób zapomnieć, jest wreszcie sam Kraków i jego rozbudowany tekst, by nie powiedzieć – mit miejski. A składają się na niego w tym samym stopniu narodowo-martyrologiczne panteony, zdyskursywizowane miejsca polsko-żydowskiej historii, co popkulturowy anachronizm i pełnienie przez tę samą przestrzeń jednocześnie funkcji miejsca pamięci i miejsca turystycznej rozrywki (*casus* Kazimierza). To zderzenie niewspółmiernych wobec siebie estetyk znamionuje tak samo Kraków, jak i poświęconą jego historii omawianą wystawę.

Przede wszystkim więc *Kraków – czas okupacji 1939–1945* ujawnia zasadniczą antynomię nowoczesnej kultury historycznej, jaką jest jednoczesna hipertrofia obrazów przeszłości i niemożność jej Ankersmitowskiego doświadczenia. Fabryka pełna jest bowiem artefaktów – a tam, gdzie brakuje przedmiotów obdarzonych benjaminowską aurą, jest ona wy-twarzana przez nowoczesne multimedia. W jednej przestrzeni, wyodrębnionej jako miejsce pamięci, spotyka się zatem resztką po minionym – w postaci tak zwanego zabytku, oraz nowoczesne wyobrażenie minionego – czyli historyczna rekonstrukcja. Ta druga stanowi protezę autentycznego, niezapośredniczonego doświadczenia przeszłości, o którym marzenie legitymuje instytucję muzeum. Porozstawiane w kolejnych salach wystawowych ekrany zwielokrotniają obrazy, na zasadzie metonimii tworząc ciągi zamienni,

³ M. Bal, dz. cyt., s. 355, wyróżnienia za oryginałem.

które w zasadzie tyleż przybliżają wizerunek przeszłości, co odbijają post-pamięciowe nostalgii widza, jego własne wyobrażenia na temat minionego⁴. Tym samym stają się odpowiedzią na pożądanie, które Hans-Ulrich Gumbrecht określa pragnieniem uobecnienia minionego (*desire for presentification*)⁵. Muzea są przestrzeniami spełnienia tego typu potrzeby – liczne w Fabryce Schindlera powiększone fotografie, plakaty, filmy wyświetlane na ekranach, ale też bombardujące widza dźwięki wojny i życia codziennego pod okupacją to Gumbrechtowskie „ćwiczenia w uobecnianiu” historii⁶. Przestrzeń muzealną, jakby scenę Eisensteinowskiego teatru, wypełnia multisensoryczny „montaż atrakcji”⁷, zestawienie następujących po sobie obrazów o silnym nacechowaniu emocjonalnym, reżyserowanie emocji widza poprzez jukstapozycję epizodów z przeszłości.

Doznania wizualne i dźwiękowe zostały uzupełnione najważniejszym aktem uobecnienia przeszłości – dotknięciem minionego. Służą temu „maszyny pamięci” – jak zostało to nazwane, co znamienne, przez twórców wystawy. Chodzi o rozmieszczone w najważniejszych salach, prezentujących kulminacyjne momenty historii Krakowa, stemplownice, „w których każdy zwiedzający może odbić pieczęć związaną z danym wydarzeniem, zabierając ze sobą »dokument czasu«”⁸. Popkulturowe doświadczanie historii nie ogranicza się już bowiem do wzrokowego kontaktu z artefaktem, przeszłość musi objawić się multisensorycznie, w zapachu, dźwięku i dotyku. Taktylny wymiar poznawania historii dowartościowały już wszystkie nowoczesne muzea, co nie jest bez związku również z rozwojem technologicznym i możliwością interaktywnej nauki poprzez tablety, tablice edukacyjne itd. Jednak potrzeba dotyku wskazuje na coś więcej, na melancholię za historią, która jest nie-obecna, niemożliwa do dotknięcia, a więc zmysłowego, intymnego kontaktu poza dyskursem historiograficznych monografii. Gumbrecht pisze: „[...] możemy dotykać

⁴ W tym też przypominają nowoczesne ekrany miejskie, o których Rewers pisze: „[...] można zatem powiedzieć, iż obrazy miasta produkowane przez późnomodernistyczną architekturę są przedstawiane jako wyobrażenia po to, by przekonać nas, iż wszystko pozostałe w przestrzeni miejskiej jest realne. Tymczasem wszystko, co obrazy te otacza, nie może dłużej być traktowane jako rzeczywistość, lecz jako hiperrzeczywistość i symulacja” – E. Rewers, *Ekran miejski*, [w:] *Pisanie miasta – czytanie miasta*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Poznań 1997, s. 45.

⁵ H.-U. Gumbrecht, *In 1926. Living at the Edge of Time*, Cambridge Mass. 1997. Korzystam w cytacie z polskiego przekładu rozdz. *Gdy przestaliśmy uczyć się od historii*, przeł. M. Zapędowska, [w:] *Pamięć, etyka i historia. Anglo-amerykańska teoria historiografii lat dziewięćdziesiątych (Antologia przekładów)*, pod red. E. Domańskiej, Poznań 2006, s. 204–205.

⁶ Za polskim przekładem: H.-U. Gumbrecht, *Użyteczność historii (uobecnienie i odkupienie)*, przeł. E. Domańska, [w:] *Pamięć, etyka i historia...*, s. 123.

⁷ Zwraca na to uwagę również Magdalena Link-Lenczowska w artykule będącym ciekawą recenzją wystawy prezentowanej przez Fabrykę Schindlera – zob. M. Link-Lenczowska, *Śmierć w nonych dekoracjach*, „Herito” 2010, nr 1.

⁸ www.mhk.pl/wystawy/krakow-czas-okupacji-1939-1945 [dostęp 11.07.2014].

starych gazet (i wachać je!), zwiedzać średniowieczne katedry i zaglądać w oblicza mumii. Przedmioty te są częścią świata, którego doświadczamy zmysłami; są blisko, są »obecne« (*ready-to-hand*) i mogą zaspokoić nasze pragnienie niezapośredniczonej historii. Zamiast poprzestawać na szukaniu warunków, które umożliwiają bezpośrednio (*immediacy*), musimy także pozwolić jej się wydarzyć⁹. Kuratorzy wystawy umożliwiają wydarzenie się historii, bezpośrednio, jaką jest namacalny dowód – bilecik ze stemplem, który oglądający trzymają w ręku. Jednocześnie stanowi on ironiczny dowód na symulakryczność doświadczenia historycznego. Maszyny pamięci okazują się w najlepszym razie maszynami post-pamięciowej nostalgii, w najgorszym – muzealną atrakcją, pozbawionym wymiaru transgresywnego fałszyfikatem. A może też należałoby sięgnąć do Ankersmitowskiej formuły postmodernistycznej prywatyzacji przeszłości, o której pisze: „[...] nadanie słowo »pamięć« takiego znaczenia, które wcześniej wyrażało słowo »historia«, jest niewątpliwie znakiem personalizacji czy też prywatyzacji naszego stosunku do przeszłości”¹⁰. A zatem – maszyny pamięci, nie zaś – maszyny historii – wskazywać mogą na nowoczesną prywatyzację minionego, otwarcie muzealnej przestrzeni na indywidualny kontakt z przeszłością, w tym wypadku – „udokumentowany”. Ankersmitowski kontakt z materialnym wymiarem historii zastąpiony zostaje przez dotyk fałszyfikatu archiwalnego źródła i na tym polega ponowoczesna ironia kultury historycznej.

74

Ironia określana jest jako jeden z estetycznych przejawów melancholii. Nieprzypadkowo zwiedzanie Fabryki rozpoczyna się od gabinetu fotograficznego, z aparatami z epoki i zdjęciami rozwieszonymi na ścianach. Stamtąd widz przechodzi do centrum dyskursu nostalgii za nieistniejącym światem, jaką stanowi figura/metafora fotoplastykonu. Trudno o bardziej melancholijny rekwizyt, a wrażenie to wzmacnia i sposób organizacji wystawowej przestrzeni, i warstwa przedstawieniowa wyświetlanych w maszynie obrazów. Fotoplastykon zajmuje centralne miejsce sali, otoczony jest zaś stanowiskami, przy których można obejrzeć (i – co przecież tak istotne – dotknąć) albumy ze zdjęciami. Te wyświetlane w fotoplastykonie to znamienna mieszanina fotografii krakowskich i egzotycznych przedstawień. Siedzący przy stanowisku wizualnym widz przenosi się w czasie w świat jakby z dawnych opowieści, porwany przez niespójną, ale sugestywną narrację przezroczy. Fotoplastykon, podobnie jak stemplownice, pełni rolę maszyny czasu, umożliwia Gumbrechtowskie zaistnienie (*presentification*), empiryczne – bo

⁹ H.-U. Gumbrecht, *Gdy przestaliśmy uczyć się...*, s. 204–205.

¹⁰ F. Ankersmit, *Postmodernistyczna „prywatyzacja” przeszłości*, przeł. M. Zapędowska, [w:] tegoż, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, Kraków 2004, s. 372.

wzrokowe tym razem – zapanowanie nad minionym. Fotografia jest najpopularniejszym z nowoczesnych mediów pomagających dokonać ćwiczeń w uobecnianiu minionego, jednocześnie zaświadczającym i pozostawiającym miejsce dla wyobraźni. Wrażenie to wzmacnia atmosfera dawności, którą stwarza sam fotoplastykon jako przedmiot, oraz wynikająca z zasady jego działania krótkotrwałość spojrzenia. Przed oczyma odwiedzającego fabrykę obrazy pojawiają się tylko na chwilę, by zaraz zniknąć, zostawiając niedosyt i zaciekawienie. Jeśli od klasycznej formuły Edwarda Saïda orientalizm rozumieć można jako zewnętrzne spojrzenie, jednocześnie różnicujące i hierarchizujące, to na podobnej dychotomii ja – inny oparte jest nowoczesne myślenie o historii. Jej popkulturowe ujęcia noszą w sobie ślad transpozycji perspektywy przestrzennej (Zachód – Wschód) na temporalną (teraźniejszość – przeszłość). To, co w wymiarze spacji należy do peryferyjnych części mapy, zostaje utożsamione z czasami minionymi, niesprecyzowaną „dawnością”. Przeszłość, którą oglądamy w muzeum (nie tylko przecież krakowskim) jest obca, niezrozumiała, gorsza lub lepsza przez swoją egzotykę od teraźniejszości, irracjonalna itd. Niesie ze sobą jednocześnie moc przyciągania, zadziwiania, przerażenia, w tym samym stopniu strachu co pożądania. Wbrew pozorom trauma wiąże się bowiem z nostalgią¹¹. Bardzo wyraźnie prezentuje to zestaw wyświetlanych w fotoplastykonie przezroczy – trauma Anschlussu sąsiaduje tu z orientalnymi przedstawieniami budzącymi tęsknotę za orientalną przeszłością. Ta – uciekając się raz jeszcze do Saïdowskiej formuły – jest innym, w którym przeglądają się nasze lęki i marzenia, i nad którym chcemy przejąć kontrolę, choć nie potrafimy jej do końca zrozumieć.

¹¹ Kwestię tę szeroko omawia Silke Arnold-de Simine w monografii *Mediating Memory in the Museum: Trauma, Empathy, Nostalgia*, Basingstoke–New York 2013, zwłaszcza rozdz. *Nostalgia and Post-Nostalgia in Heritage Sites*.



Fabryka Emalia Oskara Schindlera, fot. Tomasz Kalarus, wł. Muzeum Historyczne Miasta Krakowa.

Jednym z ciekawszych rozwiązań wystawienniczych jest zagospodarowanie przestrzenne pierwszych dwóch sal, które stanowią przygotowanie do poznania okupacyjnych dziejów Krakowa. Pierwsza ma imitować przedwojenny zakład fotograficzny, z aparatami i zdjęciami z epoki tworząc nastrój dla post-pamięciowej identyfikacji. Drugie pomieszczenie potęguje nostalgię przez centralne umieszczenie

wspomnianego fotoplastykonu jako figury melancholijnej, ale okalające machinę albumy wprowadzają już odmienne tony, obnażając traumę. Magdalena Link-Lenczowska w artykule o znamienym tytule *Śmierć w nowych dekoracjach*, stwierdza: „Kompetentna opieka, spokojny porządek, detal i rytuał pieczołowitej konserwacji znaczeń to pierwszy komunikat zarówno samej narracji, jak i obsługującej ją muzealnej maszyny. Ta wyborna spójność nie może jednak potrwać długo, z gładkiej powierzchni historii zacznie osypywać się tynk. O ironio, pierwszy pokaże to fotoplastykon, maszyna tęsknot i wyobrażeń, która zdjęcia egzotycznych krajów poprzeplata jeszcze równie nierzeczywistymi fotografiami Anschlussu”¹². Traumą reprezentuje w muzeum jedna z najsilniej obecnych w kulturze figur, jaką jest album rodzinny, funkcjonujący na zasadzie śladu po minionym. „Album rodzinny wyraża istotę pamięci społecznej. Nie istnieje nic bardziej odmiennego od introspekcji w »poszukiwaniu straconego czasu« niż wyświetlanie fotografii rodzinnych z komentarzami, tego rytuału integracji, który przechodzi nowy członek rodziny. Obrazy z przeszłości ułożone w porządku chronologicznym, logicznym porządku pamięci społecznej, wywołują i przekazują pamięć o wydarzeniach, które zasługują, aby być zachowane, ponieważ grupa upatruje siły jednoczącej w pomnikach przeszłej jedności lub – co sprowadza się do tego samego – ponieważ szuka potwierdzenia obecnej jedności w jej dawnych formach: to dlatego nie ma nic bardziej obyczajnego, pocieszającego i budującego niż rodzinny album; wszystkie unikalne doświadczenia, które dają indywidualną pamięć szczególnej tajemnicy, są wygnane z albumu, a wspólna przeszłość, lub, być może, najwyższy wspólny mianownik tej przeszłości, zyskuje klarowność wiernie odwiedzanego grobu”¹³. Ironicznie brzmią słowa Bourdieu w kontekście muzealnych albumów i portretów na ścianach. Stały się właśnie grobami, z których usunięto indywidualne historie (możemy się ich tylko domyślać), ale także budującą jedność wspólną historię. Napięcie rodzi się tu z ewokowania pamięci społecznej poprzez figurę albumu i jej całkowitego zerwania, które dokumentuje wystawa. Zdjęcia ludzi z różnych rodzin, bohaterów różnych narracji i właścicieli różnych sekretów zostają sprowadzone do wspólnego mianownika, tyle że tym razem jest nim kondycja ofiary. W tym sensie nieprzypadkowa okazuje się achronologia fotograficznej części wystawy. Skandal historycznej nieciągłości, powodowanej kataklizmem wojennym, znajduje wyraz w przypadkowych, wymieszanych, czasem anachronicznych narracjach nie-albumu. Pozostałości po dawnej całości

¹² M. Link-Lenczowska, dz. cyt., s. 109.

¹³ P. Bourdieu, *Photography: A Middle-brow Art*, Stanford 1996, s. 30–31. O roli fotografii w procesie kulturowej transmisji pamięci pisze oczywiście również Marianne Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*, Harvard 1997.

przemieniają przestrzeń wystawienniczą w lapidarium – nie ma już albumów/grobów, są pojedyncze fotografie/fragmenty nieistniejącego, wielkiego cmentarza. Kiedy bowiem zniknęła cała rzeczywistość, cenne stają się jej drobne odłamki.

Ideę historii jako śladu i fragmentu oddaje również ułożenie ekspozycji na zasadzie figury labiryntu, który tworzą następujące po sobie sale. Kolejna metafora tym razem odwoływać się może i do gąszczy dyskursów składających się na współczesną kulturę historyczną (ale i muzealniczą), i do niepoznawalności przeszłości, niewyraźności doświadczenia prezentowanego przez wystawę. Narracja o traumie nie może zostać uspojniona, pozostaje meandryczne krążenie w labiryncie emocji i obrazów. Jednak, jak zauważa Link-Lenczowska, „[...] deklarowana labiryntowość struktury wciąż jest dyskusyjna – obecny układ przestrzeni zmusza do poruszania się jedynym korytarzem chronologii. Symboliczne przejścia w narracji zdają się nawiązywać do figury klasycznego labiryntu jako drogi do ukrytych w centrum prawd, wiedzy o świecie i samoświadomości. Tu jednak nie ma ani centrum, ani poszukiwania. Nie jest to więc tym bardziej Borgesowski model biblioteki Babel – pozbawionego granic, niekończącego się labiryntu ze zmiennym, nieuchwytnym centrum. A przecież przywołanie jednej z ulubionych dla postmodernizmu figur uprawomocnia sam temat muzeum i towarzyszące mu bogactwo dyskursów: wielokulturowości międzywojennego Krakowa, wojny, współczesnych komentarzy, pamiętników, hollywoodzkich transkrypcji, artystycznej awangardy”¹⁴. Krakowski labirynt to z jednej strony wspomniany chaos dyskursów, z drugiej zaś – retoryczna machina działająca w celu gradacji i wyciszania emocji widzów (czego dobrym przykładem są instalacje budujące oprawę dla miejsca pamięci, jak np. ta nawiązująca do Sali Imion z Yad Vashem). Labirynt nie może zaistnieć w przestrzeni muzealnej w pełni, jeśli ta jednocześnie ma pełnić funkcje dydaktyczne. A te Fabryka spełni należycie, łącząc nowoczesne rozwiązania wystawiennicze z dbałością o szczegół.

Narracja prowadzi widza przez kolejne „argumenty” – najsilniej zapisane w wyobraźni historycznej obrazy wojny i okupacji. Jednocześnie są to ikony bardzo silnie zakodowane w zbiorowej wyobraźni historycznej. Sławomir Buryła w eseju *Topika Holocaustu. Wstępne rozpoznanie* szkicuje semantyczne pole słów/obrazów/symboli reprezentujących nowoczesne wyobrażenie o Holocauście, swoistą mapę retorycznych figur dyskursu o traumie¹⁵. Z pewnością interesującym zadaniem byłoby stworzenie

¹⁴ M. Link-Lenczowska, dz. cyt., s. 115.

¹⁵ „W konfrontacji z Zagładą fundamentalne dla kultury Zachodu motywy i obrazy ulegają najróżniejszym przekształceniom i modyfikacjom. Powstaje nowa płaszczyzna interpretacyjna pozostająca w relacji z pierwowzorem, ale zarazem uruchamiająca dodatkowe konteksty, które wprowadza eksterminacja narodu

analogicznego słownika semantyki historycznej¹⁶ związanej z reprezentacją doświadczenia drugiej wojny światowej. Z tego dyskursywnego, intersubiektywnego (bo ulegającego powtórzeniu zarówno w pracach akademickich, jak i popularnych omówieniach tematu) zbioru toposów muzeum czerpie pełnymi garściami. Są więc i dworce, i mobilizacja, i plakaty propagandowe, obwieszczenia, mundury, walizki, chaos lata i jesieni 1939 roku. Odwiedzający może zobaczyć gabinet Schindlera z wielką mapą na ścianie (kolejnym obrazem-toposem wojny) i gazetami z epoki. Może też podejrzeć zaaranżowane niczym teatralna scenografia martwe, pozbawione ludzi przestrzenie danego życia, opustoszałe miejsca gwaru i teatru codziennego życia, jak salon fryzjerski czy zatłoczone mieszkanie getta (w którym nie-obecność oddają gipsowe figury, niczym na obrazach Giorgio de Chirico). Silnie naznaczonym melancholią chwytym jest sięgnięcie po symbolikę dworca kolejowego. Porozkładane walizki, dźwięki pociągu i historyczne rozkłady jazdy jednym gestem przywołują mityczne już wręcz, powracające w licznych wspomnieniach, gorące lato 1939, nastroj naiwnej euforii, niepokoju i nadchodzącej katastrofy. Dzień przed końcem świata jest bowiem jedną z najsilniej oddziałujących metafor/obrazów dyskursu historycznych katastrof.

wybranego. Jakie kategorie – konstytutywne dla reprezentacji Zagłady w sztuce – w swoim szkicu wyszczególnił Panas? Zaledwie kilka: STARY DOKTOR, KARUZELA, UMARLI POECI, PUSTE MIEJSCE. Zestawienie to nader skromne, a jego skromność uświadomić sobie może w pełni jedynie ten, kto zapoznał się z całym bogactwem tematyki Holocaustu w literaturze polskiej. Nie aspirując do wyczerpania kategorii hasłowych, chcemy niektóre wymienić, tworząc wstępny indeks dla przyszłego słownika topiki holocaustowej: INNY ŚWIAT, DYM, CISZA, MILCZENIE, BONA, MUR, SZMALCOWNIK, DZIECKO-SZMALCOWNIK, SZAFKA, KAT, MAŁY SZMUGLER, MYDŁO, PIERZE, ANIELEWICZ, RUMKOWSKI, CZERNIAKÓW, RUBINSZTAJN, SZMUL ZYGIELBOJM, ANIOŁ ŚMIERCI/MENGELE, FRANKENSTEIN, WIELKA AKCJA/GROSSE AKTION, OSMALENI, KŁÓTNIA Z BOGIEM, ŻYDOWSKA ŚMIERĆ: POLSKA ŚMIERĆ, POCIĄGI ŚMIERCI/LOKOMOTYWA, ŻYDOWSKIE OCZY, OKNO, POPIÓŁ, ŻYDOWSKA WOJNA, ARYJSKIE PAPIERY, CHRYSZTUS WSPÓLCIERPIĄCY, KREMATORIUM, SELEKCJA, DOBRY WYGLĄD: ZŁY WYGLĄD, ŻYDOWSKA TWARZ, NIEOBECNOŚĆ, SELEKCJA, DOROSŁE DZIECKO, DZIECKO ŻYDOWSKIE, WARIAT, ŻYD-TCHÓRZ, ŻYDOWSKA MATKA, ŻYDOWSKIE RZECZY, MIASTECZKO/SZTETŁ, ŻYDOWSCY KOLUMBOWIE, MUZULMAN, AUSCHWITZ, PIEKŁO, RAMPA, GWIAZDA DAWIDA/ŻYDOWSKA GWIAZDA, ARYJSKA STRONA, WYCIECZKA DO MUZEUM, NIOBE, ŚWIADEK, UMSCHLAGPLATZ, STRAŻNIK ŻYDOWSKICH GROBÓW, ŻYDOWSKIE ZŁOTO” – S. Buryła, *Topika Holocaustu. Wstępne rozpoznanie*, „Świat Tekstów. Rocznik Słupski” 2012, nr 9, s. 132–133.

¹⁶ Czyli zespołu pojęć, które określają nasze pojmowanie historii danego czasu. Zob. R.R. Koselleck, *Semantyka historyczna*, wyb. i oprac. H. Orłowski, Poznań 2001. Według Kosellecka, twórcy koncepcji semantyki historycznej, „w odróżnieniu od słowa, które zawiera w sobie różne możliwości znaczeniowe, ale w konkretnym użyciu nabiera jednoznaczności, pojęcie [historyczne – K.Sz.] musi pozostać wieloznaczne, aby mogło być pojęciem. Idąc dalej drogą rozróżniania, można stwierdzić, że słowa dają się zdefiniować, podczas gdy pojęcia wymykają się prostej definicji i muszą być interpretowane – są w końcu koncentratami wielu treści znaczeniowych” – M. Widzicka, *Semantyka historyczna w ujęciu Reinharda Kosellecka. Zarys problematyki*, „Historyka” 2010, t. XL, s. 50.



Fabryka Emalia Oskara Schindlera, fot. Tomasz Kalarus, wł. Muzeum Historyczne Miasta Krakowa.



Fabryka Emalia Oskara Schindlera, fot. Tomasz Kalarus, wł. Muzeum Historyczne Miasta Krakowa.



Fabryka Emalia Oskara Schindlera, fot. Tomasz Kalarus, wł. Muzeum Historyczne Miasta Krakowa.

Ambiwalencja pomiędzy pragnieniem autentyczności a symulakrum na płaszczyźnie przestrzennej realizuje się w zawieszeniu między nie-miejscem, muzealną heterochronią, w której możliwe staje się doświadczenie historii, a linearną drogą wytyczaną na zasadzie

turystycznego bedekera. Dominującą cechą współczesnej narracji muzealnej jest jednak wprowadzenie fabuły. Ta z Fabryki Schindlera rozgrywa się na ulicach i w domach okupowanego Krakowa, które w muzealnym widowisku odgrywają role nie tylko tła, ale autonomicznego bohatera. Budowaniu takiego wrażenia służy zresztą organizacja przestrzeni wystawienniczej jako miasta w mieście. Ściany oblepione są plakatami z przedstawianej epoki, w przejściach wyobraźnię wspierają artefakty – takie jak tramwaj, zrekonstruowana klatka schodowa czy tabliczki z nazwami krakowskich ulic. To ciekawy zabieg, dzięki któremu narracja muzeum staje się szkatułkowa. Kraków jako rzeczywista przestrzeń muzealnej pamięci i konsumpcyjnego zapomnienia odbija się w lustrze własnej historii, stanowiąc ramę dla spojrzenia widza oglądającego wystawę *Kraków – czas okupacji 1939–1945*. Ramę istotną, zwłaszcza że Fabryka Schindlera stanowi jedną z głównych atrakcji miasta i wśród zagranicznych turystów, także przecież poprzez popkulturowe oddziaływanie obrazu Spielberga, najlepiej kojarzoną.



Fabryka Emalia Oskara Schindlera, fot. Tomasz Kalarus, wł. Muzeum Historyczne Miasta Krakowa.

Fabrykę Schindlera z pewnością warto odwiedzić, warto ją też odczytać, gdyż niezależnie od intencji stanowi przestrzeń, w której uobecnia się zbiorowa wyobraźnia historyczna, z całą właściwą sobie rekwizytornią obrazów, symboli i figur, przede

wszystkim – splecionych ze sobą nierozłącznie – ironii i melancholii, traumy oraz nostalgii. Jest zatem lustrem, spełnia funkcje dydaktyczne, ale przede wszystkim zaspokaja cechujące ponowoczesnego czytelnika przeszłości pożądanie. Bowiemy „[...] melancholia wiąże się z tym, co jest postrzegane jako regresywna tęsknota za formą przynależności. A właśnie ta tęsknota jest traktowana jako żalosna słabość, nałóg, który może zostać zaspokojony tylko przez świadome podejście do niego, w autorefleksyjny, a nawet ironiczny sposób, sposób, który Jameson nazywa »post-nostalgia«¹⁷. Według [Frederica – K.Sz.] Jamesona »post-nostalgia« nie charakteryzuje się bólem odczuwanym przez współczesnych w obliczu faktu, że »pozostaje tylko ocalenie przez estetykę«. Raczej odnosi się do faktu, że przeszłość nigdy nie może zostać odzyskana »naprawdę« [...]»¹⁸. W tym kryje się największy paradoks nowoczesnej kultury historycznej, której lustrem jest udana przecież wystawa w krakowskiej Fabryce Schindlera, w tym – widocznym także na omawianej wystawie estetycznym odzyskiwaniem przeszłości, wywoływaniem jej przez nowoczesne technologie i makiety. Gdy tylko bowiem kultura historyczna „[...] otwarcie opowie się za pragnieniem ponownego uobecnienia (które nie jest dane z góry), musi stać się kulturą ironiczną, gdyż uobecnienia wówczas przeszłość jako »rzeczywistość«, choć wie, iż każde ponowne uobecnienie to symulakrum»¹⁹.

ACKNOWLEDGMENTS

Publikacja powstała przy wsparciu finansowym Fundacji na rzecz Nauki Polskiej.

¹⁷ Zob. F. Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham 1991.

¹⁸ S. Arnold-de Simine, dz. cyt., s. 130.

¹⁹ H.-U. Gumbrecht, *Gdy przestaliśmy uczyć się...*, s. 204.

SUMMARY

Schindler's Factory – the tectonics of discourses

The author of the article discusses the museum institution which is Oskar Schindler's Enamel Factory, a branch of the Historical Museum of the City of Kraków. The subject of the analysis is a permanent exhibition – *Kraków under Nazi Occupation 1939–1945*. The reading of the exhibition space starts from the premise that modern museums are mirrors which reflect the contemporary historical culture, with the appropriate symbols, myths and desires. The author interprets the exhibition, treating it as a discourse, a mixture of a variety of narrative – academic and pop cultural, theater and multimedia. The analysis also includes the characteristic phenomenon of postmodern thinking about the past, such as post-nostalgia, privatisation of the past, melancholy, irony or desire for presentification.

86

KEYWORDS

Semantics of historical time, contemporary historical culture, discourse of a museum's exhibition, historical imagination, aesthetics of a melancholy

BIBLIOGRAPHY

Ankersmit F., *Postmodernistyczna „prywatyzacja” przeszłości*, przeł. M. Zapędowska, [w:] tegoż, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, Kraków 2004, s. 372.

Arnold-de Simone S., *Mediating Memory in the Museum: Trauma, Empathy, Nostalgia*, Basingstoke–New York 2013.

Bal M., *Dyskurs muzeum*, przeł. M. Nitka, [w:] *Muzeum sztuki. Antologia*, pod red. M. Popczyk, Kraków 2005, s. 353- 355.

Bourdieu P., *Photography: A Middle-brow Art*, Stanford 1996.

Buryła S., *Topika Holocaustu. Wstępne rozpoznanie*, „Świat Tekstów. Rocznik Słupski” 2012, nr 9, s. 132–133.

Gumbrecht H.-U., *Gdy przestaliśmy uczyć się od historii*, przeł. M. Zapędowska, [w:] *Pamięć, etyka i historia. Anglo-amerykańska teoria historiografii lat dziewięćdziesiątych (Antologia przekładów)*, pod red. E. Domańskiej, Poznań 2006, s. 204-205.

Gumbrecht H.-U., *In 1926. Living at the Edge of Time*, Cambridge Mass. 1997.

Gumbrecht H.-U., *Użyteczność historii (uobecnienie i odkupienie)*, przeł. E. Domańska, [w:] *Pamięć, etyka i historia. Anglo-amerykańska teoria historiografii lat dziewięćdziesiątych (Antologia przekładów)*, pod red. E. Domańskiej, Poznań 2006, s. 123.

Hirsch M., *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*, Harvard 1997.

Jameson J., *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham 1991.

Koselleck R.R., *Semantyka historyczna*, wyb. i oprac. H. Orłowski, Poznań 2001.

Link-Lenczowska M., *Śmierć w nonych dekoracjach*, „Herito” 2010, nr 1, s. 109-115.

Rewers E., *Ekran miejski*, [w:] *Pisanie miasta – czytanie miasta*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Poznań 1997, s. 45.

Widzicka M., *Semantyka historyczna w ujęciu Reinharta Kosselecka. Zarys problematyki*, „Historyka” 2010, t. XL, s. 50.

www.mhk.pl/wystawy/krakow-czas-okupacji-1939-1945 [dostęp 11.07.2014].