

KRZYSZTOFORY

Zeszyty Naukowe Muzeum Historycznego Miasta Krakowa

41



Muzeum Krakowa

Kraków 2023

Recenzenci zeszytu 41 / Reviewers of Volume 41:

Piotr Borek (Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie), Krzysztof Brzechczyn (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu), Tomasz Gajownik (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie), Irma Kozina (Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach), Marek Lasota (Uniwersytet Ignatianum w Krakowie), Anna Kostrzyńska-Miłosz (Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie), Grzegorz Nieć (Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie), Zdzisław Noga (Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie), Mirosław Płonka (Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie), Marcin Starzyński (Uniwersytet Jagielloński), Piotr Tarnowski (Muzeum Stutthof w Sztutowie), Piotr Trojański (Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie), Tomasz Wiślicz-Iwańczyk (Instytut Historii Polskiej Akademii Nauk w Warszawie), Rafał Wnuk (Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II w Lublinie), Michał F. Woźniak (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu), Krzysztof Zamorski (Uniwersytet Jagielloński)

Redaktor prowadzący / Commissioning editor: Anna Biedrzycka

Tłumaczenie na język angielski / Translation into English: Maria Piechaczek-Borkowska

Projekt graficzny / Graphic Design: Monika Wojtaszek-Dziadusz

Ilustracje / Illustrations: Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Archiwum Narodowe w Krakowie (ANK), Archiwum Zamku Królewskiego na Wawelu (AZK), Biblioteka Jagiellońska (BJ), Biblioteka Narodowa (BN), Centralne Archiwum Ministerstwa Obrony Federacji Rosyjskiej (CAMO FR), Centrum Historii Zajezdźnia, Hufiec ZHP w Lublińcu, Imperial War Museums, Muzeum Armii Krajowej (MAK), Muzeum Krakowa (MK), Muzeum Oręża Polskiego w Kołobrzegu, Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, Muzeum Regionalne w Szczecinku, Muzeum Sił Powietrznych w Dęblinie, Muzeum Tradycji Niepodległościowych w Łodzi (MTN), Muzeum Warszawy, Muzeum Ziemi Puckiej im. Floriana Ceynowy, Narodowe Archiwum Cyfrowe (NAC), National Archives and Records Administration (NARA), Victoria and Albert Museum, Wikimedia Commons;

zbiory / collections of: Witolda Działyńskiego, Elżbiety Lang, Jacka M. Majchrowskiego, Pawła Pawłowskiego; oraz / and: Katarzyna Bednarczyk, Rafał Bulanda, Elżbieta Firlet, Marcin Gulis, Andrzej Janikowski, Andrzej Jaworski, Marcin Jędrzejczak, Tomasz Kalarus, Kamil Karski, Marzena Kolarz, Bogdan Krężel, Urszula Krzemińska, Andrzej Kuczkowski, Wacław Lang, Jerzy Łobaza, Malwina Markiewicz, Emil Rachwał, Magdalena Smaga, Anna Ziębińska-Witek, Rafał Wolfram, Jacek Zagożdżon

ISSN 0137-3129

© Muzeum Krakowa, Kraków, 2023

Wydawca / Publisher:

Muzeum Krakowa, Rynek Główny 35, 31-011 Kraków

www.muzeumkrakowa.pl

www.facebook.com/muzeumkrakowa

www.muzeumkrakowa.pl/krzysztoforzy-zeszyty-naukowe

Rocznik jest wpisany do prowadzonego przez MEiN Wykazu czasopism naukowych i recenzowanych materiałów z konferencji międzynarodowych z 3 listopada 2023 r.: na liście nr 32461; unikatowy identyfikator czasopisma – 201305 / The annual is included on the updated list of scholarly journals and peer-reviewed proceedings from international conferences accredited by the Ministry of Education and Science published on 3 November 2023: item No. 32461 on the list; the journal's unique identifier is 201305

Czasopismo jest indeksowane w bazie ERIH PLUS / The journal is included in the ERIH PLUS database

Pierwotną wersją czasopisma jest wersja papierowa / The periodical originally comes out in paper

Printed in Poland

Nakład: 200 egz. / An edition of 200 copies

Skład, przygotowanie do druku / Typesetting: Jacek Łucki

Druk / Print: Zakład Poligraficzny Sindruk, Opole

Redaktor / Editor

Michał Niezabitowski

Rada Naukowa / Scientific Council

Zdzisław Noga – przewodniczący / President (Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie), Antoni Bartosz (Muzeum Etnograficzne w Krakowie), Jacek Chrobaczyński (Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie), Péter Farbaky (Budapesti Történeti Múzeum, Węgry), Jacek Gądecki (Akademia Górniczo-Hutnicza w Krakowie), Jacek Górski (Muzeum Archeologiczne w Krakowie), Dariusz Kosiński (Uniwersytet Jagielloński), Piotr Krasny (Uniwersytet Jagielloński), Anna Niedźwiedz (Uniwersytet Jagielloński), Jacek Purchla (Uniwersytet Ekonomiczny w Krakowie; Międzynarodowe Centrum Kultury w Krakowie), Volker Rodekamp (Stadtgeschichtliches Museum Leipzig, RFN)

Kolegium Redakcyjne / Editorial Board

Michał Niezabitowski – przewodniczący / President, Anna Bednarek, Anna Biedrzycka, Ewa Gaczoł, Piotr Hapanowicz, Zdzisław Noga, Jacek Salwiński, Andrzej Szoka, Barbara Świadek, Jacek Zinkiewicz – sekretarz / Secretary

Wystawa-scenografia Wrocław 1945–2016

To niezacierające się w pamięci miasto jest jak rusztowanie czy sieć, w której okach każdy może umieszczać to, co chce zapamiętać: nazwiska sławnych ludzi, cnoty, liczby, klasyfikacje roślin i minerałów, daty bitew, gwiazdozbiory, części mowy. Pomiędzy każdym pojęciem a każdym z punktów swej drogi będzie mógł ustalić związek podobieństwa lub kontrastu, który posłuży pamięci za natychmiastowy punkt odniesienia¹.

Informacje o autorze: dr, historyk, kulturoznawca, wykładowca, kustosz w Muzeum Krakowa, <https://orcid.org/0000-0002-1033-0113>

Information about the author: PhD, historian, cultural anthropologist, lecturer, Collections Curator at the Museum of Kraków, <https://orcid.org/0000-0002-1033-0113>

Słowa kluczowe: Wrocław, wystawa-scenografia, Centrum Historii Zajezdnia, dziedzictwo miejskie, historia współczesna, miasto spotkań, afekt a ekspozycja

Keywords: Wrocław, stage set-exhibition, Depot History Centre, urban heritage, contemporary history, Wrocław – the meeting place, affect and exposition

Wystawa *Wrocław 1945–2016* w Centrum Historii Zajezdnia, przygotowana przez Ośrodek Pamięć i Przyszłość, została udostępniona publiczności w 2016 roku. Już swoim tytułem tworzy symboliczną ramę do prezentacji najnowszych dziejów miasta. Jej siedzibą jest, jak sama nazwa wskazuje, budynek dawnej zajezdni tramwajowej, zbudowany w 1893 roku. Wówczas prywatna spółka uruchomiła w mieście pierwsze elektryczne linie tramwajowe. W dwudziestoleciu międzywojennym remiza została przejęta przez miasto i otrzymała numer VII. Budowla będąca świadkiem burzliwych XX-wiecznych dziejów miasta w czasie II wojny światowej, podobnie jak cały Wrocław, została zniszczona. Po wojnie odbudowano ją, choć Miejskie Przedsiębiorstwo Komunikacyjne zdecydowało, że od tej chwili będzie służyła wrocławskim autobusom. W 2015 roku obiekt przestał odpowiadać potrzebom przedsiębiorstwa i przeprowadziło się ono do rozbudowanej zajezdni przy ulicy Obornickiej². Po przeprowadzce budynek stał się siedzibą Centrum Historii, które

przez swoje zadania ekspozycyjne, edukacyjne i kulturotwórcze ma oddziaływać w sposób koncepcyjny nie tylko na mieszkańców dzielnicy i miasta, ale również odwiedzających Wrocław turystów. Zajezdnia jest najstarszą zachowaną w mieście. To tutaj rozpoczął się rankiem 26 sierpnia 1980 roku strajk pracowników, wspierający protestujących na Wybrzeżu stoczniowców. To miejsce stało się również zarzewiem wrocławskiego ruchu solidarnościowego.

Celem niniejszego tekstu jest analiza projektu wystawienniczego przy użyciu autorskiego klucza, a w zasadzie figury: wystawy-scenografii. Będzie ona rozumiana jako ekspozycja prezentująca za pomocą teatralnych środków wyrazu, takich jak dekoracje, kostiumy, rekwizyty (przedmioty, tj. rzeczy, ale nie muzealia), reżyseria światła, efekty wizualne, obraz przeszłości wykorzystujący również metody rekonstrukcji. O ile specyfiką teatru jest akcydentalność, o tyle scenografia stanowiąca jego istotny segment jest materialnym, choć ruchomym elementem, ale i dowodem, że dana inscenizacja miała miejsce. W analizowanym przypadku wystawę-scenografię rozumiem jako trwalszy projekt, powstały z myślą o jego częstej modyfikacji. Jak podkreślają twórcy wystawy, stanowi ona właśnie otwarty koncept choćby przez dodawanie do niej kolejnych rzeczy-pamiętek czy organizację wystaw czasowych. Za słusznością wyboru takiego spojrzenia przemawiać może myśl Griseldy Pollock, która uważa, że współczesny widz został wtłoczony w ramy stanowiące połączenie dwóch figur: turysty i konsumenta, na co przede wszystkim wpływa zasada organizacji ekspozycji w formie spektaklu, który z wykorzystaniem dzieł czy przedmiotów-aktorów stara się prezentować w sposób symboliczny i umowny dzieje kultury³. Pollock skupiła się co prawda na wystawie sztuki i dowiodła, że metaforą sceny staje się przestrzeń muzealna, w której to prezentowane

¹ Calvino Italo: *Niewidzialne miasta*. Przeł. Alina Kreisberg. Wyd. 3. Warszawa 2013, s. 13–14.

² *Wrocław 1945–2016*. Red. nauk. Wojciech Kucharski. Wrocław 2016, s. 244.

³ Pollock Griselda: *Beholding Art History: Vision, Place and Power*. In: *Vision and Textuality*. Eds. Stephen Melville, Bill Readings. Durham 1995, pp. 38–66.



Budynek Centrum Historii Zajezdnia, fot. Marcin Jędrzejczak; w zbiorach Centrum Historii Zajezdnia

dzieła wcielają się w rolę pewnych historycznych typów odwołujących się do przeszłości. Wydaje się, że w interesującej przestrzeni wystawy kreującej obraz miasta pojawia się paralelne rozwiązanie.

Zanim jednak przedstawię analizę ekspozycji, chciałbym przenieść się na moment do... Poznania, gdzie w 2019 roku w tamtejszym Teatrze Polskim miała miejsce premiera spektaklu *Hamlet* w reżyserii Mai Kleczewskiej. Przedstawienie zostało wystawione w nietypowej dla przestrzeni teatralnej lokalizacji – budynku dawnej rzeźni. Już przy wejściu każdy z widzów otrzymywał bezprzewodowe słuchawki. To urządzenie, nasuwające od razu asocjacje z wydarzeniem typu *silent disco*, w trakcie trwania spektaklu stało się niezwykle istotnym elementem niezależnej nawigacji po przestrzeni zorganizowanej w opuszczonej hali. Otrzymany przedmiot, a może raczej rekwizyt, niczym pilot telewizora pozwalał na szybki wybór słuchania i w konsekwencji oglądania jednej z trzech scen dramatu (zestawionego z dwóch tekstów) dziejącego się symultanicznie, a co za tym idzie – własnej,

nieskrępowanej trajektorii przemieszczania się po wykreowanym scenograficznie przez Zbigniewa Liberę szekspirowsko-müllerowskim Elsynorze. Widzowie nie tylko mogli decydować o oglądanych scenach, ale i swobodnie przypatrywać się aktorom z racji zrezygnowania z tradycyjnego podziału na scenę i widownię. Za pomocą przycisku widz szybko mógł zdecydować o tym, kogo w danej chwili chciał oglądać. Jak pisze Marcelina Obarska: „Można zbliżyć się do Hamleta, usiąść przy stole z Gertrudą albo oglądać pojedynkę z Laertesem, leżąc na dywanie”⁴. Wykreowana w sposób niezwykle demokratyczny przestrzeń sceniczna, pozwalająca na dokonywanie niezależnych wyborów miejsca, akcji i bohaterów, sprawiła, że nie tylko aktorzy, ale i widzowie stali się istotnym elementem performansu, w zasadzie niekończącego się, ponieważ spektakl teoretycznie nie miał jasno zarysowanego finału. Zacierają się tu granice pomiędzy sceną a widownią, obserwowanym a obserwowanym. Aktorzy nie wychodzili do oklasków, poza tym zazwyczaj organizowano dwa zapętlające się przedstawienia w ciągu jednego wieczoru.

W psychologii pod pojęciem afektu rozumie się ogólnie krótkotrwałą, pozytywną lub negatywną reakcję organizmu na zmianę w otoczeniu lub w samej osobie⁵. Afekt jest automatyczną i nieświadomą czynnością odnoszącą się do dychotomii uczuć: lubię – nie lubię, dążę – unikam. Rozumiany w ten sposób może zostać rozprzestrzeniony, jak zauważa Alina Kolańczyk, na ocenę niezależnych od niego obiektów⁶, wpływając na osądy widza oraz jego relacje z innymi, zatem ma charakter dyfuzyjny, w sposób nieświadomiony

⁴ Obarska Marcelina: „*Hamlet*”, reż. Maja Kleczewska [online]. Culture.pl, 18 lipca 2019 [dostęp 23 lutego 2023]. Dostępny w internecie: <https://culture.pl/pl/dzieło/hamlet-rez-maja-kleczewska>.

⁵ Kolańczyk Alina: Procesy afektywne i orientacja w otoczeniu. W: Kolańczyk Alina, Fila-Jankowska Aleksandra, Pawłowska-Fusiara Monika, Sterczyński Radosław: *Serce w rozumie. Afektywne podstawy orientacji w otoczeniu*. Gdańsk 2004, s. 16.

⁶ *Ibidem*, s. 15–50.

wpływający na osądy, opinie czy zapamiętywanie. Człowiek kieruje się afektem, kiedy nie ma innych pewnych modeli oceny lub wówczas, gdy nastawiony jest na odczuwanie, albo gdy zostają zabrane zbiory uwagi w trakcie określonej aktywności⁷, co będzie miało miejsce w analizowanym przypadku. Kleczewska i dramaturg Łukasz Chotkowski w materiałach anonsujących wydarzenie pisali: „Widz w sposób indywidualny poddaje się wpływowi aktorów, nowych mediów, muzyki współczesnej, wielości bodźców płynących z wybiórczego, fragmentarycznego odbioru świata. (...) Indywidualni ludzie – widzowie i aktorzy, tworzą nowe ciało społeczne, nową wrażliwość, nowy świat”⁸.

Ponadto zapewniali, że spektakl nie będzie widowiskiem, ale akcją. Jak się wydaje, akcją, która pozwala na wspomniane doświadczenie afektywne, czyli myślenie ciałem, mające wywołać określone emocjonalne reakcje przyczyniające się do nowych interpretacji oraz uzyskania czy utrwalenia wiedzy. Badacze zajmujący się percepcją sztuk wizualnych uważają, że afektywne doświadczenie stanowi interakcję między określonym dziełem lub sytuacją przestrzenną a widzem, ich uwaga koncentruje się na tym, jak ciało reaguje na taki rodzaj doświadczenia. Afektywne oddziaływanie dzieła, ale, jak się wydaje, i ekspozycji, może być mierzone poziomem zmysłowego zaangażowania odbiorcy. Mieke Bal w swoich analizach zauważa, że idea afektu staje się istotna zwłaszcza dla możliwości powszechnej pamięci, a także wykorzystania filmowych środków w praktyce ekspozycyjnej⁹. Autorka tekstu *Wystawa jako film*, poddając analizie ekspozycję *Partnerzy*, dostrzega, że pomiędzy percepcją zwiedzającego a jego działaniem w przestrzeni wystawy powstaje zjawisko afektu, które badaczka rozszerza w swoim wywodzie również na relacje pomiędzy samymi eksponatami. Według niej afekt jest rodzajem „polityki patrzenia”. Bal podkreśla, że obrazy afektywne są istotne, ponieważ „podobnie jak zbliżenia, których formę zazwyczaj przybierają – zatrzymują linearny bieg czasu”¹⁰. Podobny sposób postrzegania przestrzeni oferują również wystawy bazujące na scenograficznych sposobach prezentacji i to doświadczenie wydaje się niezwykle paralelne w stosunku do wrocławskiego projektu.

O słuszności wyboru tej figury świadczy również sama historia teatru. Bożena Frankowska przez termin scenografia rozumie „oprawę plastyczną przedstawienia, którą tworzą dekoracja, kostiumy, rekwizyty, oświetlenie, efekty wizualne (zespół środków plastyczno-malarskich każdorazowo kształtujących wizualną oprawę przedstawienia)”¹¹. Autorka *Encyklopedii teatru polskiego* dodaje, że przed reformą teatru

w XIX i XX wieku scenografię nazywaną dekoracją lub nawet wystawą. Na początku XX stulecia pojawił się jeszcze termin inscenizacja plastyczna na określenie koncepcji scenografa, która ma wartość reżyserską i „nadaje kierunek formie całego widowiska”¹². Jednak to określenie „dekoracja” funkcjonowało w teatrze jeszcze przez cały okres międzywojenny, o czym świadczy fakt, że afisze teatralne z tego okresu informowały o autorze dekoracji, a nie scenografii. Liczne porównania scenografii do środków muzealnych przyniosły czasy dyrekcji w krakowskim teatrze miejskim Tadeusza Pawlikowskiego, który w 1893 roku zamówił u Wojciecha Kossaka projekty kostiumów do sztuki *Kościuszko pod Racławicami*, widowiska wystawianego ku pokrzepieniu serc. Później podobne projekty były zamawiane u takich artystów malarzy, jak Włodzimierz Tetmajer, Jan Stanisławski czy Wojciech Gerson. Już wówczas drobnozgodowe odtwarzanie rzeczywistości i dbałość o tzw. naturalizm historyczny doprowadziły, jak to nazywa Jan Michalik, do przekształcenia sceny teatralnej w „swego rodzaju muzealną gablotę”¹³.

Wystawa-scenografia, tak jak w poznańskim spektaklu, pozwala widzowi na zerwanie z ustaloną chronologią sposobu przemieszczania się (nawigowania) po niej i równie niezależny wybór zrekonstruowanych przestrzeni, które mogą być najbardziej zajmujące dla użytkownika. Freddie Rokem, autor publikacji *Wystawianie historii*, zajmujący się problematyką performatywnych aspektów historii i teatralnymi reprezentacjami przeszłości w teatrze, uważa, że przedstawienia teatralne dotyczące przeszłości stanowią rodzaj estetycznej adaptacji wydarzeń, co do których mamy pewność, że zaistniały¹⁴. Badacz twierdzi, że generalnie możliwe jest postrzeganie historii jako takiej jedynie wówczas, gdy zostanie ona ujęta w formę dyskursu, na podstawie którego można stworzyć ramę do jej ilustracji. Jest to swoisty rodzaj powtórnego odtworzenia. Zatem spektakl staje się kreacją wtórnej próby wyjaśnienia wydarzenia historycznego, gdzie aktor jest w pewnym sensie świadkiem ilustrowanych faktów, ale jako świadek powinien raczej skupiać się na ułatwieniu widzom zrozumienia prezentowanych procesów i wydarzeń, aniżeli starać się dążyć do obiektywności w tym pokazie. Ponadto badacz uważa, że jednym z celów performatywnego prezentowania historii w przestrzeni teatralnej jest zasugerowanie publiczności nieco innego spojrzenia na przeszłość, które umożliwi dialog i wielogłosowość ocen. Wydaje się, że ta analogia jest równie silna w przestrzeni ekspozycji-scenografii. Scenograficzność i teatralność prezentacji faktów sprawiają, że widzowie znajdują się w wykreowanym centrum wydarzeń,

⁷ Ziębińska-Witek Anna: *Muzea wobec nowych trendów w humanistyce. Refleksje teoretyczne*. „Historyka. Studia metodologiczne” 2015, t. 45, s. 106.

⁸ Kleczewska Maja, Chotkowski Łukasz: *Premiera nr 4196, Hamlet* [online]. Teatr Polski w Poznaniu [dostęp 7 lutego 2023]. Dostępny w internecie: <http://teatr-polski.pl/spektakle/hamlet-%D0%B3%D0%B0%D0%BC%D0%BB%D0%B5%D1%82/>.

⁹ Bal Mieke: *Wystawa jako film*. W: *Display. Strategie wystawiania*. Przeł. Karolina Kolenda. Red. Maria Hussakowska, Ewa Małgorzata Tatar. Kraków 2012, s. 126.

¹⁰ *Ibidem*, s. 127.

¹¹ Frankowska Bożena: *Encyklopedia teatru polskiego*. Warszawa 2003, s. 380.

¹² Osterloff Barbara: *Scenografia*. W: *Teatr – widowisko*. Red. Marta Fik [online]. Warszawa 2000 [dostęp 2 marca 2023]. Dostępny w internecie: <https://encyklopediateatru.pl/ksiazka/173/teatr-widowisko>.

¹³ *Ibidem*, s. 463.

¹⁴ Rokem Freddie: *Wystawianie historii. Teatralne obrazy przeszłości we współczesnym teatrze*. Przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugięra. Kraków 2010.

gdzie nie tylko zamieniają się w swoistych świadków odtworzonych czasów, ale i uzyskują lub wyszukują informacje z nimi związane. Z pewnością to scenograficzne podejście powoduje, że widzowie znajdują się na samej „scenie”, w środku spektaklu, wchodzą w „rolę”. Użytkownik wystawy nie jest tutaj biernym widzem, ale aktorem tworzącym wspomnianą przez Kleczewską i Chotkowskiego akcję. Takie podejście, jak dostrzega Anna Ziębińska-Witek, umożliwia inny kontakt z przeszłością niż samo czytanie narracji historycznej czy bierne oglądanie tradycyjnie postrzeganej ekspozycji z obiektami i podpisami¹⁵.

Narracje kreowane są przez samego zwiedzającego, który w scenograficznie przygotowanych wnętrzach wystawowych nie zawsze ma kontakt z materiałami werbalnymi (w zrekonstruowanych wnętrzach zwykle nie są umieszczane), ale ze sferą wizualno-dźwiękową wpływającą na odkodowanie i postrzeganie przekazu. W wykonanych rekonstrukcjach zaciera się granica między ekspozycją a publicznością, pomiędzy oglądanym a oglądającym, co umożliwia swobodny i bliższy kontakt z przedmiotem i eksponatem, ponieważ rzadko stosuje się tam gabloty, elementy odgradzające czy formy dyscyplinujące widza. Możliwe staje się podziwianie obiektu z dowolnej odległości i z różnych perspektyw. Ekspozycje oprócz ukazywania przestrzeni kreujących określony moment w czasie, wykorzystując wiele dodatkowych elementów, sprawiają, że zwiedzający, widz, podobnie jak w spektaklu Kleczewskiej, doświadcza zdarzeń oraz ulega wpływowi wytworzonego czasu za pomocą scenografii, eksponatów, a także wielości elementów oddziałujących na zmysły (ekspozycja staje się zatem teatrem zmysłów). W tym wypadku kreowane narracje nie tylko łączą się z doświadczeniem motorycznym, ale i statyczno-interaktywnym przez przebywanie w określonym miejscu i wykonywanie określonych poleceń, które okazują się konieczne do uzyskania informacji.

W odnowionym, dwupoziomowym budynku dawnej zajezdni w 2016 roku otwarto ekspozycję stałą, która swoim zakresem historycznym sięga nieco wcześniej, niż to zostało podane w tytule, prezentując wybiórcze nawiązania do czasów dwudziestolecia międzywojennego i II wojny światowej. Ekspozycja w całości została przygotowana z wykorzystaniem przedmiotów przynoszonych do placówki przez mieszkańców. Jak stwierdza Marek Mutor, kurator wystawy: „Nie wartość muzealna decyduje o tym, że znalazły się na wystawie, ale fakt, że za każdym przedmiotem kryją się jakieś ludzkie historie. Ludzie widoczni na fotografiach jechali w miejsca zupełnie sobie nieznane, a na dodatek

zamieszkivane jeszcze wówczas przez Niemców, którzy byli sprawcami wielu tragedii i którzy także przeżywali dramat wysiedlenia”¹⁶.

Wystawa podzielona jest na osiem tematycznych segmentów, które prezentowane są w sposób uporządkowany. Tworzą ją następujące sekwencje tematyczne: *To były czasy! Życie społeczno-kulturalne i osiągnięcia II RP, Wojna 1939–1945, Obce miasto 1945–1948, Utrwalanie władzy ludowej 1945–1955, Za żelazną kurtyną 1945–1989, Miasto nad Odrą 1956–1980, Solidarny Wrocław 1980–1989 i Miasto spotkań 1989–2016*.

Wiele wydarzeń, zwłaszcza w pierwszych dwóch segmentach, prezentowanych jest z ogólnopolskiej lub globalnej perspektywy. Później wytwarzane opowieści skupiają się już na miejskiej problematyce, szczególnie na odbudowie tożsamości nowo przybyłych do Wrocławia mieszkańców, organizacji życia w powojennym mieście, prezentacji społeczno-kulturowej roli ośrodka. Wystawa koncentruje się na próbach ilustrowania i poszukiwania miejskiej tożsamości przesiedlonych tu po wojnie mieszkańców. Pozwala na poznawanie prezentowanych zagadnień w sposób liniowy, jednak możliwe jest, niczym w realnym mieście, błądzenie, zbaczanie z kierunku wskazywanego przez oś czasu i zagłębienie w liczne zakamarki wystawy. Zresztą już sami twórcy w materiałach na stronie internetowej projektu podkreślają, że plan wystawy jest zorganizowany niczym realne miasto – „z ulicami, dworcem kolejowym, sklepem mięsnym, czytelną, kioskiem i labiryntem”. Oś czasu służy tutaj, używając języka Italo Calvino, jako „przeście i oparcie”¹⁷.

Wystawa jeszcze przed otwarciem promowana była za pomocą sloganu „Opowiedzmy Wrocław”, co już wówczas świadczyć miało o jej silnie narracyjnej strukturze. Oprócz nawiązania do języka teatralnego właściwe staje się tu również wykorzystanie żargonu filmowego, ponieważ, mijając kolejne segmenty tematyczne, poznajemy dzieje miasta często bazujące na tych samych „aktorach”: ulicach, budynkach, instytucjach. Ten rodzaj przechadzki wytwarza dynamikę podobną do przesuwanej taśmy filmowej, na której zapisano ulegający zmianom obraz miasta. Logistyka wystawy na każdym z etapów zachęca do wytwarzania określonych relacji pomiędzy przygotowanymi przestrzeniami lub prezentowanymi przedmiotami w celu tworzenia własnej, autorskiej opowieści. W zależności od zainteresowania odbiorcy mogą skupić się na eksponowanych wydarzeniach politycznych lub życiu codziennym. W tekście wprowadzającym do katalogu czytamy: „Powojenny Wrocław to opowieść o zniszczeniach wojennych, wymianie ludności, skutkach »żelaznej kurtyny«, pojednaniu międzynarodowym, odbudowie materialnej i duchowej, wielkich twórcach polskiej kultury i nauki oraz o wolnościowym, antykomunistycznym zrywie. Każdy z rozdziałów tej opowieści to odrębne, niekoniecznie łatwe spotkanie: ludzi przyjeżdżających z Kresów z tymi, którzy przybyli z innych regionów, Polaków z Niemcami, mieszkańców z przestrzenią miasta, przedmiotów przywiezionych z tymi zastanymi na miejscu”¹⁸.

Scenograficzny charakter projektu widoczny jest już na samym początku. Ekspozycja, mimo że w tytule stawia wyrazne cezurę, to rozpoczyna się od ilustracji okresu między-

¹⁵ Ziębińska-Witek Anna: *Muzealizacja komunizmu w Polsce i Europie Środkowo-Wschodniej*. Lublin 2019, s. 68–69.

¹⁶ *Centrum Historii Zajezdni. Opowieść o powojennym Wrocławiu* [online]. Kulturalne Ingredience (blog), 16 sierpnia 2019 [dostęp 27 lutego 2020]. Dostępny w internecie: <http://kulturalneingredience.blogspot.com/2019/08/centrum-historii-zajezdni-opowiesc-o.html>.

¹⁷ Calvino Italo: *Niewidzialne...*, s. 55.

¹⁸ *Wrocław 1945–2016...*, s. 7.



Segment wystawy *To były czasy! Życie społeczno-kulturalne i osiągnięcia II RP*, fot. Marcin Jędrzejczak; w zbiorach Centrum Historii Zajezdnia

wojennego. Pierwsza przestrzeń ma przypominać nieco idylliczny obraz Lwowa, z którego przybyło do Wrocławia po wojnie wielu przesiedleńców. O charakterze narracji świadczy już sam jej tytuł: *To były czasy! Życie społeczno-kulturalne i osiągnięcia II RP*. Również występujące w tej przestrzeni opisy świadczą o idealizowaniu prezentowanego okresu, choćby przez określenia wartościujące. Oto przykłady zaledwie z jednej planszy informacyjnej: „wykonano ogromną pracę”, „czas wielkich osiągnięć”, „czas wielkich nadziei”, „pochwalić się licznymi sukcesami”, „dużym zainteresowaniem”; w biogramach prezentowanych na ekspozycji postaci często pojawiają się słowa: „sukces”, „słynny”, „spektakularny” lub przymiotniki w stopniu najwyższym: „najsilniejszy”, „najbardziej znaczący”, „największy”, „najbardziej wszechstronny” itp. W opisach wykorzystano tutaj zwłaszcza wiele przymiotników wpływających na wzmocnienie odbioru pewnych treści i odbiór prezentowanych postaci i faktów. Istotne staje się użycie wykrzyknika w tytule pierwszej części wystawy¹⁹. Elżbieta Nieroba, analizując opisy i podpisy w przygotowanych materiałach na ekspozycjach historycznych, zauważa, że jedną ze stosowanych przez muzealników strategii jest umieszczenie w komentarzach do prezentowanych treści słów mających wywołać wśród odbiorcy określone emocje²⁰. Wywołuje to ponadto poczucie wyjścia poza typowo naukowy schemat i pozwala jednocześnie na uczuciowy odbiór prezentowanych materiałów. Na ekspozycji w Zajezdni wartościujące przymiotniki nie tylko wzmacniają transfer, ale i kształtują określoną wizję postrzegania przeszłości Wrocławia.

Gigantyczne powiększone zdjęcie miasta pełniące funkcję tapety, parkowa fontanna, świecące uliczne latarnie, drewniana ławka – to scenograficzne atrybuty będące komunikatem

sposobu prezentacji tamtych czasów, ale i metaforą stabilizacji i bezpieczeństwa prezentowanego okresu. W tę nieco idylliczną scenografię wpisuje się obraz miasta bazujący na ówczesnych popularnych zjawiskach, takich jak lwowska szkoła matematyczna, początki i popularność radia oraz sława ówczesnych gwiazd filmu na czele z Eugeniuszem Bodo, który po wybuchu II wojny światowej zamieszkał we Lwowie. Miasto prezentowane jest jako ośrodek, którego wiele ważnych idei wpływało na rozwój życia naukowego, kulturalnego, gospodarczego w kraju. Dzięki fotoplastikonowi widzowie mogą przeglądać zdjęcia dokumentujące ówczesne życie ulicy. Segment wprowadzający ilustruje również wspomniany okres jako czas emancypacji kobiet, prezentując je jako dynamiczne uczestniczki wielu wydarzeń, odnoszące sukcesy w licznych dziedzinach, choćby w sporcie czy aktorstwie, jednak daleko jej do herstorycznej perspektywy. Wprowadzający fragment zachęca od razu do afektywnego doświadczania ilustrowanych czasów. Możemy odsłuchać audycji radiowej, usiąść na ławce czy

¹⁹ Na podstawie materiałów z ekspozycji oraz katalogu *Wrocław 1945–2016*, s. 13–18. Przymiotniki nie pojawiają się na ekspozycji w przypadku biogramów przedstawicieli wrocławskiego świata nauki i kultury, widnieją jednak w przestrzeni prezentującej postać bp. Bolesława Kominka, gdzie użyto wyrażeń wartościujących postać (np. „wielki kardynał”, „wielki biskup”).

²⁰ Nieroba Elżbieta: *Tekst muzealny jako narzędzie angażowania publiczności muzealnej. W stronę nowego modelu komunikowania muzeum*. „Zbiór Wiadomości do Antropologii Muzealnej” 2018, t. 5, s. 13.



Wnętrze przypominające kresowe mieszkanie, fot. Marcin Jędrzejczak; w zbiorach Centrum Historii Zajezdnia

nawet poczuć prawdziwą wodę w znajdującej się na środku fontannie. Od samego początku jesteśmy zachęceni do dotykania, przeglądania, a nawet wąchania znajdujących się na wystawie przedmiotów. Te działania, jak się wydaje, afektywnie utrwalają romantyczny obraz przedwojennego miasta.

Centrum Historii Zajezdnia nie jest instytucją *stricto* muzealną, jednak dzięki prowadzonym zbiórkom zgromadziło już sporą kolekcję obiektów²¹. Nie odgrywają one tutaj jednak roli przedmiotów muzealnych, jak to rozumie Wojciech Gluziński w swojej klasycznej pozycji *U podstaw muzeologii*²². Przedmioty wyselekcjonowane przez twórców do empirycznego kontaktu z widzami stanowią rodzaj rekwizytu pomagającego odbiorcom aktywnie uczestniczyć w oferowanej dynamicznej adaptacji wydarzeń. Spełniają również funkcję sekundarną, czyli informacyjno-edukacyjną. Zatem przeniesienie ich w przestrzeń ekspozycji nie wprost z muzealnych zbiorów, ale ze swojego środowiska pierwotnego sprawia, że przedmioty do niedawna mające status rodzinnych pamiątek, ewentualnie gadżetów z epoki czy zalegających szpargalów znajdujących się w piwniczno-strychowych zasobach stają się świadectwami rzeczowymi o wartości nie tyle materialnej, co dokumentacyjnej. Możliwość bezpośredniego kontaktu z przedmiotem pozwala na zastosowanie tutaj również kognitywnej teorii zainteresowań, która zakłada, że koncentracja na danym obiekcie jest

powiązana z jego rozumieniem, na co z pewnością wpływa możliwość bliskiego, haptycznego kontaktu z nim. Kiedy obiekt prezentowany na ekspozycji jest postrzegany przez odbiorcę jako spójny, wówczas można go „wpisać w określoną makrostrukturę jako coś, co ma znaczenie, część pewnej całości”²³. Nie tylko możliwość dotyku eksponatu, ale i wytworzenie pozytywnych emocji związanych z prezentowanym obiektem może przyczynić się do zwiększenia zainteresowania nim oraz niesioną przez niego treścią. Z pewnością, jak zauważają kognitywiści, emocjonalne zainteresowanie powoduje skupienie i wpływa na wzrost percepcyjnej uwagi, a także relację z obiektem. Zatem na zainteresowanie prezentowanym na wystawie przedmiotem wpływają aspekty afektywne, powiązane z pozytywnymi emocjami łączącymi się z doświadczaniem danego przedmiotu. Analizowana ekspozycja wykorzystuje tę zależność w wielu przestrzeniach, gdzie istnieje możliwość bliskiego kontaktu z eksponatem, ale i oferowanym elementem interaktywnym czy scenograficznym.

Wróćmy jednak do marszruty wystawy. Dalsza „podróż w czasie” możliwa jest po przekroczeniu symbolicznego mostu, który nie tylko wprowadza w czasy wojny, ale przenosi odbiorców we właściwą „wrocławską przestrzeń”. Występują tutaj dwa rozwiązania: na podłodze znajduje się porządkująca oś czasu – możemy spacerować i swobodnie zaglądać w różne miejsca niczym w prawdziwym mieście. Można wchodzić do zrekonstruowanych mieszkań, sklepów czy wnętrz reprezentujących liczne miejsca użyteczności publicznej (np. biblioteka, kino). Pierwsze zaproszenie do odbiorcy kieruje scenograficzne wnętrze przypominające kresowe mieszkanie, ilustrujące ostatnie idylliczne chwile czasów międzywojnia. Po wejściu możemy usiąść w miękkim fotelu, przeczytać dwie gazety z 1 września 1939 roku: wydanie poranne – jeszcze bez wiadomości o wybuchu wojny, i wydanie wieczorne „Kuriera Warszawskiego”, gdzie na pierwszej stronie pojawia się odezwa

²¹ Materiały ikonograficzne oraz niektóre zabytki zostały jednak udostępnione do prezentacji przez liczne instytucje archiwalne, kościelne, uniwersyteckie i muzealne.

²² Gluziński Wojciech: *U podstaw muzeologii*. Warszawa 1980, s. 121–143.

²³ Ziębińska-Witek Anna: *Muzeum wobec nowych trendów...*, s. 107.

prezydenta RP, posłuchać radia czy przejrzeć rodzinne fotografie. Ta przykładowa rekonstrukcja reprezentuje typowe cechy, które znaleźć można również w dalszej części wystawy: w scenograficznym wnętrzu nie występują materiały werbalne, „wejście w epokę” jest wzmacniane przez odpowiednie sterowanie światłem i stosownie dobranymi materiałami dźwiękowymi, a swobodny dostęp do prezentowanych przedmiotów pozwala nie tylko na ich dokładne oglądanie, ale i dotykanie.

W symboliczno-scenograficzny sposób zaprezentowano powojenny porządek świata ustanowiony po konferencji w Jaltcie – wyznaczony podział symbolizuje tu podświetlona plansza do gry z mapą Europy, na której znajdują się figury szachowe. Ciekawym elementem uzupełniającym ten fragment jest również możliwość obejrzenia repliki mapy, która została odnaleziona w Rosyjskim Archiwum Państwowym w Moskwie, prezentującej podział Polski według wizji Stalina²⁴ z zaznaczoną przez niego kredką granicą wzdłuż Odry, a Wrocław miał stanowić wówczas miasto graniczne. W przestrzeni czasów wojny istotne wzmocnienie przekazu stanowią nachalne dźwięki, które wpływają na emocjonalne postrzeganie prezentowanej tematyki. Audiosfera odgrywa przez całą trasę zwiedzania istotną rolę wpływającą nie tylko na emocje, ale i wyjaśniającą prezentowaną strefę wizualną. Dźwięki dają również poczucie odległości kolejnych ekspozycyjnych fragmentów. W przestrzeni wojennej jednak nie są one powiązane z prezentowaną sferą obrazów, ale celowo tworzą rodzaj kakofonii, przyczyniając się do doświadczenia chaosu prezentowanych czasów. To rozwiązanie, realizowane również w kolejnych segmentach wystawy, z pewnością wpływa, jak pisał Nicos Bubaris, na stymulację, zwiększenie doświadczenia. W tym wypadku nakładające się na siebie oryginalne przemówienie Józefa Becka z maja 1939 roku i huk bomb oraz wystrzałów mają duży wpływ na afektywne odczucie czasów wojny. Jak zauważył autor *Sound in museums – museums in sound*, w wykreowanej scenograficznie sekwencji wystawy wykorzystane dźwięki pomagają w uzyskaniu wrażenia uczestnictwa w wydarzeniu przypominającym spektakl dziejący się na żywo²⁵. Szczególnie ważne są nagrania mające autentyczny charakter. Zresztą zapis dźwiękowy może nam towarzyszyć przez cały czas spaceru po ekspozycji, ponieważ istnieje możliwość wypożyczenia audioprzewodnika, dzięki któremu można odsłuchać najważniejsze informacje dotyczące elementów wystawy. Niektórzy specjaliści uważają jednak, że przesyt dźwięków w przestrzeni ekspozycji może być męczący i tak naprawdę odwraca uwagę od głównego tematu. Jak pisze Beata Chomątowska, ich nadmiar „przeszkadza wręcz odwiedzającym uruchomić wyobraźnię, narzuca interpretację”²⁶. Autorka dowodzi, że dźwięk powinien mieć swoje jasne wizualne odniesienia, bo inaczej zwiedzający może niewłaściwie zinterpretować prezentowany kontekst, odnosząc słyszalne dźwięki jedynie do znanych mu doświadczeń. Wydaje się, że w przypadku analizowanego projektu ta sytuacja ma miejsce zwłaszcza w przestrzeniach prezentujących czasy Solidarności, gdzie udostępniane filmy czy audialne zapisy powinny być dostępne przez samodzielny, intymny odsłuch w słuchawkach, a nie kakofoniczne nakładanie się różnych źródeł.

W przypadku wrocławskiej wystawy nasuwa się wiele podobieństw z projektem w szczecińskim Centrum Dialogu Przełomy. Obie wystawy skupiają się na prezentacji porównywalnych okresów historycznych, ale również opowiadają o mieście z perspektywy jego nowych mieszkańców – ludności przemieszczonej, jak i o tworzeniu się zrębów spójnej, nowej, miejskiej tożsamości. Podobnie jak w przypadku Szczecina, punkty przełomowe w ekspozycji wrocławskiej są powiązane z wydarzeniami o charakterze politycznym, które, jak zauważa Ziębińska-Witek, stanowiły podstawę do wytworzenia mitu założycielskiego tożsamości wrocławian²⁷. W tym wypadku był to strajk solidarności z protestującymi na Wybrzeżu robotnikami w 1980 roku, który rozpoczął się w zajezdni będącej dzisiaj siedzibą Centrum. Szkoda, że gruntowny remont obiektu pozbawił go wszystkich pierwotnych pomieszczeń, w których odbywały się prezentowane na ekspozycji wydarzenia. Realna przestrzeń powiązana z historycznymi faktami została więc zastąpiona scenograficzną symulacją opowiadającą o wydarzeniach, które miały miejsce właśnie w zajezdni. Scenografia została jednak wzmocniona przez elementy autentyczne, takie jak dokumenty, zdjęcia, wypowiedzi świadków. To one stanowią elementy transferu informacji choćby na temat wydarzeń z 26 sierpnia 1980 roku, kiedy to w zajezdni przy ulicy Grabiszyńskiej rozpoczął się strajk zainicjowany przez kierowcę Tomasza Surowca.

W rekonstrukcji czasów Solidarności, umieszczonej symbolicznie na poziomie podziemnym, pojawia się wiele ważnych dokumentów, zdjęć oraz materiałów wizualnych. Pobyt w segmencie ilustrującym Wrocław jako ośrodek druków drugiego obiegu w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku pozbawia odbiorcę swobodnego komfortu przebywania w pomieszczeniu, co może być odczytywane jako nawiązanie do nielegalnie prowadzonej działalności drukowania i powielania wydawnictw. W celu uzyskania afektywnego odbioru zastosowano tu szereg scenograficznych rozwiązań: mocne, jasne światła, szklane gabloty, w których umieszczono ważne podziemne druki, czy ściany przypominające gabinet luster, w których odbija się otoczenie. W gablotach zestawiono znaczące nielegalnie źródła z epoki, takie jak winieta czasopisma „Świt”, które drukowano w zajezdni, czy pierwszy numer pisma „Młoda Polska”, stanowiącego najdłużej wydawaną w podziemiu gazetę dla młodzieży. W sferze domysłu pozostaje to, czy odbiorca ma doświadczyć również negatywnego odbioru tego segmentu w trakcie prób zapoznania się z opisami wydrukowanymi czcionką niewielkich rozmiarów na szarym tle intensywnie odbijającym liczne smugi światła. Podziemna przestrzeń wykorzystuje także powielane niezwykle często

²⁴ Wrocław 1945–2016..., s. 53.

²⁵ Bubaris Nikos: *Sound in museums – museums in sound*. „Museum Management and Curatorship” 2014, Vol. 29, Issue 4, p. 391.

²⁶ Chomątowska Beata: *Dźwięki: usłyszeć muzeum*. „Dwutygodnik.com” [online]. 2015, nr 10 [dostęp 20 lutego 2020]. Dostępny w internecie: <https://www.dwutygodnik.com/artukul/6193-dzwieki-uslyszec-muzeum.html>.

²⁷ Ziębińska-Witek Anna: *Muzealizacja...*, s. 95.



Gablota z kapeluszem kardynalskim Bolesława Kominka, fot. Marcin Jędrzejczak; w zbiorach Centrum Historii Zajezdnia

pomysły wystaw ilustrujących czasy PRL-u, choćby przez posługiwanie się ikonicznymi przedmiotami tego okresu, takimi jak Fiat 126p, telewizor z przemówieniem generała Jaruzelskiego z 13 grudnia 1981 roku czy trudno dostępne wówczas towary.

W miejscu, gdzie zainscenizowano charakterystyczne zjawisko kolejki do sklepu, umieszczono witryny, w których wystawione zostały przedmioty codziennego użytku z przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku. Każdy z nich został podpisany, informacje dodatkowo przetłumaczono na język angielski. Wydaje się jednak, że wystąpiło tu zjawisko nazywane przez niektórych badaczy przestrzeni muzealnych „kłątwą wiedzy”. Możemy zatem zobaczyć przedmioty, które nadal występują w wielu domach, jak np. żelazko, zestaw do pielęgnacji włosów, talerze, golarka elektryczna. Każdy z nich ma oddzielną tabliczkę, mimo że w wielu przypadkach przedmioty są prezentowane z oryginalnymi pudełkami, na których również widnieje ich szczegółowy opis. W tym wypadku materiał werbalny nie tylko nie kontekstualizuje prezentowanych przedmiotów, ale sprawia nieco kuriozalne wrażenie zbędności czy zaburzenia scenograficznego prezentowanej problematyki.

Mocnymi atrybutami miały być zapewne przedmioty wyróżnione w kilku przestrzeniach przez umieszczenie

ich w centralnym miejscu sali. Taką funkcję miały pełnić m.in. kapelusz kardynalski Bolesława Kominka czy przestrzelony but Włodzimierza Bandrowskiego, jednego z protestujących w trakcie wydarzeń z 31 sierpnia 1982 roku, kiedy podczas demonstracji w centrum miasta z broni palnej postrzelono kilka osób²⁸. Niestety te ważne dla prezentowanych wydarzeń eksponaty sprawiają wrażenie samotnie porzuconych na dnie szklanych gablot, które dodatkowo mocno odbijają światło i kurz. Peter Vergo pisał o „wymownym, pouczającym i korzystnym” przedstawianiu eksponatu, który, wpisany w scenariusz ekspozycji, przy odpowiednio dobranym materiale i stworzonym kontekście może przemówić²⁹. To przemawianie, według muzeologa, wiąże się z dbałością o najdrobniejsze szczegóły. W omawianym przykładzie wykorzystane środki wyrazu przyczyniają się raczej do milczenia tych istotnych z perspektywy scenariusza przedmiotów. W przypadku wystawy scenograficznej, wykorzystującej rzeczy codzienne, niemające statusu dzieła sztuki czy wyrobu rzemiosła artystycznego, odpowiedni dobór środków wyrazu oraz użytych materiałów może sprawić, że prezentowany przedmiot, jak tłumaczył Stephen Greenblatt, może zachwycać, czyli transmitować „zniewalające poczucie wyjątkowości” i „podniosłe zainteresowanie”³⁰. Zatem w przypadku ekspozycji scenograficznej czy narracyjnej, która bazuje na zasadzie od przedmiotu do historii, zadaniem scenografa, plastyka i kuratora będzie wytworzenie nie tylko iluzji przebywania w przedstawianych czasach, ale i wykreowanie odpowiedniej mocy oddziaływania, dzięki której zwyczajny przedmiot uwięzi spojrzenie odbiorcy. Wspomniany zachwyt musi wystąpić na początku,

²⁸ *Wrocław 1945–2016...*, s. 269 oraz opis pochodzący z ekspozycji.

²⁹ Vergo Peter: *Milczący obiekt*. W: *Muzeum sztuki. Antologia*. Red. Maria Popczyk. Kraków 2006, s. 330.

³⁰ Greenblatt Stephen: *Poetyka kulturowa. Pisma wybrane*. Red. i wstęp Krystyna Kujawińska-Courtney. Kraków 2006. s. 172–173.



Wnętrze wagonu kolejowego z 1946 r. подарowanego przez UNRRA, fot. Marcin Jędrzejczak; w zbiorach Centrum Historii Zajezdnia

ponieważ, jak stwierdza autor *Poetyki kulturowej*: „oddziaływanie większości wystaw prawdopodobnie okaże się silniejsze, jeśli pierwszym wrażeniem będzie zachwyty”³¹. W tej przestrzeni lepiej sprawdzają się rozwiązania posługujące się scenograficzną alegorią, jak choćby instalacja *Białe bluzki*, nawiązująca do aktywnej działalności kobiet

w latach osiemdziesiątych XX wieku. Autorzy wystawy przypominają fakt, że po wprowadzeniu stanu wojennego władze internowały w ośrodku odosobnienia w Gołdapi

³¹ *Ibidem*, s. 192.



Segment *Za żelazną kurtyną 1945–1989*, fot. Marcin Jędrzejczak; w zbiorach Centrum Historii Zajezdnia

ponad 400 działaczek opozycji, z czego 116 pochodziło z Dolnego Śląska³². Instalacja, której wydzwięk jest zdecydowanie silniejszy od znaczenia przytoczonych wyżej autentycznych przedmiotów, oddaje hołd kolporterkom, łączniczkom, redaktorkom pism podziemnych, organizatorkom życia związkowego w swoich miejscach pracy.

Doświadczenie wyrwania z dotychczasowego życia i czas przesiedleń symbolizuje umieszczony na wystawie oryginalny wagon kolejowy z 1946 roku, wyprodukowany w Stanach Zjednoczonych i przekazany przez międzynarodową organizację UNRRA (*United Nations Relief and Rehabilitation*

Administration), zajmującą się pomocą krajom dotkniętym przesiedleniami. W środku znajdują się zwyczajne przedmioty, które mogli zabrać ze sobą repatrianci. W większości są to autentyczne rzeczy przyniesione do muzeum przez mieszkańców. Podobnie jak na ekspozycji w Szczecinie, skromne przedmioty typu walizka, miednica, kufry, lampa naftowa, rower, bańka na mleko nie są podpisane, co dodatkowo tworzy iluzję wspomnianego już „miejsca w czasie”. Za każdym z nich kryje się, podobnie jak w przypadku wystawy w Centrum Dialogu Przełomy, szereg osobistych wspomnień i emocji. Te niemające dużej wartości materialnej obiekty w scenograficznej przestrzeni wnętrza wagonu zmieniają się z milczących rzeczy w pełne znaczeń semiofory³³, które dopełniają prezentowane procesy przesiedleń i przy okazji symbolizują czasy niepewności i wyobcowania, z czym mierzyli się przybywający do miasta nowi osadnicy. W tym wypadku przedmioty, mimo swojej zwyczajności, potrafią jednak przemówić. Zestawiono je z ciekawym zabiegiem prezentowania zapisów wspomnień osób pamiętających przesiedlenia. Nagrania celowo są urywane, słyszymy jedynie fragment historii bez poznawania nazwisk jej bohaterów.

Przeciwwagą dla polskiej wersji dziejów stanowią silne nawiązania do losów niemieckich mieszkańców miasta. Już po zakończeniu wojny Wrocław musiało opuścić ponad 220 tysięcy mieszkańców, w większości pozostawiających

³² Na podstawie informacji pochodzących z plansz ekspozycyjnych.

³³ Pomian Krzysztof: *Historia. Nauka wobec pamięci*. Lublin 2006, s. 99. Semioforami według Pomiana mogą stać się przedmioty, ale i włączone w przestrzeń wystawy ekspozaty czy rzeczy „wystawiane na spojrzenie”. Stanowią one przedmioty nie tylko znaczące, symbolizujące, lecz także ilustrujące fikcyjne zdarzenia (dzieła malarskie); każda z tych cech może zostać wykorzystana do kontekstualizacji ekspozatu. Autor wspomina ponadto o „niewidzialnych przedmiotach”, które łączą z faktami historycznymi. Mają one według niego służyć analizom psychologicznym, motywacjom, dążeniom oraz ilustrować relacje tworzone z uwzględnieniem osób, pewnych grup lub instytucji.

tu cały swój dobytek. Przemieszanie trudnych losów obu narodów w historii miasta ilustrują gabloty w całości wypełnione, jak się wydaje, nieprzystającymi do siebie, niemal zagracającymi je przedmiotami codziennego użytku, jak młynek do kawy, kralajnica, sitko, przełącznik prądowy, sanki drewniane, maselnica, waga apteczna, drewniany wieszak. Ich umieszczenie w klasycznej, gabinetowej formie, w dwóch dużych witrynach naprzeciwko siebie, pozwoliło też na zastosowanie tradycyjnego muzealnego opisu, gdzie wymowne staje się użycie dwóch przymiotników „polski” lub „niemiecki” w zależności od ich proveniencji.

Wystawa została przygotowana dla odbiorcy familijnego, gdzie niezwykle istotne są wspomniane wielokrotnie postulaty interpretacji dziedzictwa Freemana Tildena, zwłaszcza te dotyczące najmłodszych odbiorców. Są oni zachęceni są nie tylko do licznych taktylnych aktywności względem eksponatów, ale i do kolekcjonowania pieczętek, rysowania czy zagłębienia w peryskop. W przestrzeni tzw. labiryntu znajduje się kilkoro drzwi z umieszczonymi na różnych wysokościach klamkami. Ta właściwa otwierająca drzwi znajduje się na wysokości swobodnie dostępnej jedynie dziecku. Po otwarciu możemy znaleźć się w dawnej klasie szkolnej, mieszkaniu z czasów PRL-u pełnym przedmiotów z epoki i ciekawej scenograficznej symulacji relacjonującej problem epidemii, która wybuchła w mieście w 1963 roku. Ta zaprojektowana w dość zagadkowy sposób przestrzeń, jak się okazuje, intryguje również dorosłych, o czym świadczy fragment recenzji projektu zamieszczony na blogu Kulturalne Ingredencje: „Na mnie szczególnie wrażenie wywarły tajemnicze pokoje z trzema klamkami. Po pierwsze, nie było wiadomo, którą z nich uda się je otworzyć, po wtóre – po otwarciu czekała mnie zawsze jakaś niespodzianka. A to zrekonstruowana klasa szkolna o wyglądzie jakby żywcem przeniesionym z *Umarłej klasy* Tadeusza Kantora, a tymczasem ławki pochodziły z pierwszej polskiej szkoły zorganizowanej na Dolnym Śląsku. Jak każdy autentyk, robiło to wielkie wrażenie. Za innymi tajemniczymi drzwiami znalazłam oryginalną budkę strażniczą i opowieść o epidemii czarnej ospy w latach sześćdziesiątych”³⁴.

O familijnym charakterze wystawy ma świadczyć, w przeciwieństwie do projektu szczecińskiego, wykorzystanie na ekspozycji wielu elementów o jasnych barwach w przygotowanych segmentach oraz w miejscach tworzących rodzaj strefy relaksu. Jednak, jak się wydaje, zasadę *edutainment* zastosowano nie tylko z myślą o najmłodszych odbiorcach, np. w przestrzeni poświęconej ruchowi Solidarność dorośli użytkownicy mogą przygotować druk według tzw. ramki wrocławskiej. W innym miejscu mogą wysłać kartkę pocztową lub wypełnić druk z Urzędu Repatriacyjnego. W segmencie ilustrującym rolę wrocławskiej Wytwórni Filmów Fabularnych zainscenizowano niewielkie kino, do którego dorosłe osoby mogą wejść, jeśli się schylą. Dla dorosłych odbiorców przygotowano także oddzielne pomieszczenia tworzące rodzaje instalacji artystycznych, gdzie za pomocą metaforycznych rozwiązań zaprezentowano wybrane zjawiska z dziejów miasta. Taką funkcję pełni przestrzeń *Za żelazną kurtyną 1945–1989*, skonstruowana ze stosów zachodnich czasopism umieszczonych na kolorowych drabinach. Ta kompozycja-

-instalacja nasuwa wiele skojarzeń związanych z różnicami pomiędzy ówczesnym Zachodem a Polską. Kolejna instalacja przypomina gigantyczny, okrągły słup ogłoszeniowy, do którego możemy zajrzeć i od razu poczuć falę ciepłego powietrza oraz doświadczyć zremiksowanego, wizualno-dźwiękowego kolażu. Na ścianach w sposób encyklopedyczny umieszczono kolorowe wizualizacje hasłowo wyświetlające nazwiska twórców związanych z Wrocławiem, takich jak Anna German, Rafał Wojaczek, Lech Janerka, Jerzy Grotowski, które dynamicznie przeplatają się z nazwami prestiżowych festiwali odbywających się w stolicy Dolnego Śląska, jak np. Jazz nad Odrą czy Wratislavia Cantans. Na zewnętrznej stronie konstrukcji, niczym na prawdziwym słupie ogłoszeniowym, zawieszono plakaty anonoszące ważne wydarzenia o charakterze kulturalnym oraz krótkie życiorysy znanych mieszkańców. Ekspozycja ze swoją tożsamościową narracją stara się ilustrować miejskie fenomeny, podkreślać sukcesy i wspominać, jak dowodzi powyższy przykład, osoby ze świata kultury i sztuki rozstrawiające miasto.

Wspomniane rozwiązania realizują już nieco inne podejście do heritologii, zbliżając się do typu reprezentowanego przez Gary’ego Edsona i Davida Deana, według których czynność interpretacji zawiera się w trzech znaczeniach: jako wytłumaczenie lub wyjaśnianie, jako tłumaczenie (np. z jednego języka na inny), wreszcie wykonanie lub przedstawienie zgodnie z jakąś wizją³⁵. Interpretacja dziejów miasta polega na wyjaśnianiu jego wielowarstwowego obrazu, konstruowaniu złożonego z wielu współistniejących ze sobą elementów za pomocą umownych i kontekstualnych rozwiązań. W naszym wypadku tymi rozwiązaniami będą niektóre skróty, scenograficzne przestrzenie związane głównie z życiem codziennym mieszkańców, które prezentowane są w dynamiczny dla użytkowników sposób, bez wytwarzania jednak zjawiska nostalgii. Nawiązując do trzeciej wymienionej przez Edsona i Deana czynności dotyczącej interpretacji, czyli przedstawiania, to w przypadku omawianej wystawy będzie ona związana z szeregiem oferowanych tu aktywności i interakcji. Zabiegi te pozwalają na potraktowanie ich z perspektywy happeningu oferującego stały, aktywny kontakt z przeszłością. Jak pisze Jarosław Suchan, w tej sytuacji obiekty nie odsyłają do „preegzystującego scenariusza, nie składają się na wiadomość przesłaną przez autora do odbiorcy, ale są instrumentami do wytwarzania doświadczenia, narzędziami uaktywniającymi wyobraźnię i intelekt widza. Odbiorcy nie przedstawia się tego, co zdarzyło się kiedyś i gdzie indziej, ale pozwala samemu uczestniczyć w »wydarzeniu«”³⁶.

Autor dostrzega, że nie ma wzorcowego skryptu lub poradnika, w jaki sposób określać treść takiego przekazu, zatem za każdym razem, dzięki aktywności odbiorcy i kontaktowi

³⁴ Centrum Historii Zajezdnia. *Opowieść...*

³⁵ Edson Gary, Dean David: *Handbook for Museums (Heritage: Care-Preservation-Management)*. Routledge 1994.

³⁶ Suchan Jarosław: *Muzeum jako happening*. W: *Muzeum etyczne. Księga dedykowana profesorowi Stanisławowi Waltosowi w 85. rocznicę urodzin*. Red. Dorota Folga-Januszewska. Kraków 2017, s. 107.

z dziełem, jego znaczenie rodzi się w jednorazowy, niepowtarzalny sposób. Ta sytuacja ma miejsce również na ekspozycji rekonstruującej XX-wieczny Wrocław, gdzie każdorazowo, mimo istnienia osi czasu, przez licznie oferowane interaktywności czy możliwość doświadczenia zmysłowego tworzy się indywidualna trasa stanowiąca rodzaj wspomnianego wydarzenia.

Wystawa, choć stara się realizować opowieść w sposób chronologiczny, nie ma w całości jednolitej struktury czasu. W początkowej fazie widoczne są relacje następstwa czasowego, które prezentują problematykę miasta oraz szersze narodowe konteksty (związane zwłaszcza z czasem wojny, przesiedleniami, nowym podziałem Europy). W toku zwiedzania pojawiają się zarówno narracje sekwencyjne, jak i obszarowe (choćby w oddzielonej od całości wystawy części podziemnej prezentującej czas strajków i karnawał Solidarności). Zjawiska, które zwykle w literaturze prezentowane są w sposób chronologiczny i liniowy, w przestrzeni wystawy, podobnie jak w spektaklu Kleczewskiej, zostały rozbite na symultaniczne i sieciowe segmenty, a zwiedzający może wybrać, który z fragmentów najbardziej mu w danej chwili odpowiada.

Twórcy, realizując wizję ekspozycji o mocno tożsamościowym charakterze, w sposób niezwykle symboliczny i skrótowy potraktowali współczesne czasy. Widzimy co prawda odnośniki dotyczące powodzi tysiąclecia w 1997 roku, wrocławskich nagród literackich Angelus i Silesius, dwóch wizyt Dalajlamy XIV w mieście czy działalności literackiej Marka Krajewskiego, autora poczytnych kryminałów, których akcja jest osadzona w realiach międzywojennego Breslau. Jak się wydaje, brakuje tu jednak ilustracji pewnego zbiorowego doświadczenia współczesnego miasta spotkań³⁷ bądź wizualnych dowodów na „prawo do miasta”. Być może powodem tego stanu jest zjawisko dostrzeżone przez wielu historyków i socjologów, którzy twierdzą, że po 1989 roku rozpoczął się proces rozbicia społecznego, pewnej indywidualizacji związanej z zanikiem poczucia wspólnoty charakterystycznej dla lat osiemdziesiątych XX wieku. Wydaje się, że pewnym remedium na udaną prezentację czy muzealną reprezentację czasów postsolidarnościowych może stać się tu strategia przywołana przez Orhana Pamuka w *Skromnym manifestie dla muzeum*, stanowiącym suplement do książki *Muzeum niewinności*, gdzie autor postuluje

je kres wielkich wspólnotowych narracji i skupienie się na mikrohistoriach. Pisarz przy okazji opublikowanej w 2008 roku powieści stworzył jej rzeczywisty odnośnik w postaci prawdziwej wystawy w Stambule znajdującej się w dzielnicy Çukurcuma³⁸. Autor uważa, że współczesność nie potrzebuje już muzeów prezentujących dzieje z perspektywy tożsamości narodowej albo państwowej. Noblista, będący wielkim miłośnikiem muzeów, nie neguje istnienia monumentalnych wystaw, z których słynie choćby Luwr, Prado, Muzea Watykańskie, chociaż uważa, że nowo powstające wystawy powinny raczej opowiadać historię zwyczajnych jednostek, ponieważ taka perspektywa wydaje się ciekawsza i cenniejsza dla odbiorcy.

Podsumowując, chciałbym jeszcze przypomnieć myśl amerykańskiego architekta i urbanisty, jednego z prekursorów nowoczesnych studiów miejskich, Kevina Andrew Lyncha³⁹. W przywoływanym przez badaczy ikonicznym dziele zajmuje się on relacją przestrzeni i jej wpływem na projektowanie urbanistyczne miasta. Zadaje też liczne pytania dotyczące choćby tego, jak kształt i forma miasta mogą wpływać na jego mieszkańców, co urbaniści mogą zrobić, aby obraz miasta stał się dla jednostek wyrazisty i niezapomniany.

Wydaje się, że ta scenograficzna wizja Wrocławia, mimo pewnej skrótości zwłaszcza XXI-wiecznego obrazu, realizuje przytoczone przez urbanistę mentalne „puste przestrzenie”, pozwalające na wypełnienie ich własnymi obrazami miasta. Zwiedzający dzięki możliwościom oferowanym przez wykreowane sekwencje wystawy odgrywa aktywną i dynamiczną rolę w kreatywnym rozwijaniu niezależnych, mentalnych obrazów, lynchowskiej „mapy wyobraźniowej”, a przy okazji własnych ścieżek dostępu do ponad 70-letniej najnowszej historii i miejskiego dziedzictwa.

Bibliografia

- Bal Mieke: *Wystawa jako film. W: Display. Strategie wystawiania*. Przeł. Karolina Kolenda. Red. Maria Hussakowska, Ewa Małgorzata Tatar. Kraków 2012, s. 105–132
- Bubaris Nikos: *Sound in museums – museums in sound*. „Museum Management and Curatorship” 2014, Vol. 29, Issue 4, pp. 391–402
- Calvino Italo: *Niewidzialne miasta*. Przeł. Alina Kreisberg. Wyd. 3. Warszawa 2013
- Centrum Historii Zajeżdźnia. Opowieść o powojennym Wrocławiu* [online]. Kulturalne Ingrediencje (blog), 16 sierpnia 2019 [dostęp 27 lutego 2020]. Dostępny w internecie: <http://kulturalneingredienje.blogspot.com/2019/08/centrum-historii-zajezdźnia-opowiesc-o.html>
- Chomątowska Beata: *Dźwięki: usłyszeć muzeum*. „Dwutygodnik.com” [online]. 2015, nr 10 [dostęp 20 lutego 2020]. Dostępny w internecie: <https://www.dwutygodnik.com/artykul/6193-dzwieki-uslyszec-muzeum.html>
- Edson Gary, Dean David: *Handbook for Museums (Heritage: Care-Preservation-Management)*. Routledge 1994
- Frankowska Bożena: *Encyklopedia teatru polskiego*. Warszawa 2003
- Gluziński Wojciech: *U podstaw muzeologii*. Warszawa 1980

³⁷ To stwierdzenie stało się inspiracją dla władarzy miasta, którzy wpisali je do strategii promocji, a nawiązuje ono do przemówienia Jana Pawła II. W trakcie Kongresu Eucharystycznego we Wrocławiu w 1997 r. papież powiedział: „Wrocław jest miastem położonym na styku trzech krajów, które historia ściśle ze sobą połączyła. Jest poniekąd miastem spotkania, miastem, które jednoczy” (cyt. za: *Wrocław 1945–2016...*, s. 301). Motyw miasta spotkań pojawia się często w przestrzeni ekspozycji, jest też jednym z haseł promujących Wrocław w materiałach marketingowych.

³⁸ Pamuk Orhan: *A Modest Manifesto For Museums* [online]. [dostęp 12 marca 2023]. Dostępny w internecie: <https://www.mdbd.hr/en/orhan-pamuk-a-modest-manifesto-for-museums/>.

³⁹ Lynch Kevin: *Obraz miasta*. Przeł. Tomasz Jeleński. Kraków 2011.

- Greenblatt Stephen: *Poetyka kulturowa. Pisma wybrane*. Red. i wstęp Krystyna Kujawińska-Courtney. Kraków 2006
- Kolańczyk Alina: Procesy afektywne i orientacja w otoczeniu. W: Kolańczyk Alina, Fila-Jankowska Aleksandra, Pawłowska-Fusiara Monika, Sterczyński Radosław: *Serce w rozumie. Afektywne podstawy orientacji w otoczeniu*. Gdańsk 2004, s. 13–51
- Lynch Kevin: *Obraz miasta*. Przeł. Tomasz Jeleński. Kraków 2011
- Nieroba Elżbieta: *Tekst muzealny jako narzędzie angażowania publiczności muzealnej. W stronę nowego modelu komunikowania muzeum*. „Zbiór Wiadomości do Antropologii Muzealnej” 2018, t. 5, s. 9–23
- Obarska Marcelina: „Hamlet”, reż. Maja Kleczewska [online]. Culture.pl, 18 lipca 2019 [dostęp 23 lutego 2023]. Dostępny w internecie: <https://culture.pl/pl/dzielo/hamlet-rez-maja-kleczewska>
- Osterloff Barbara: Scenografia. W: *Teatr – widowisko*. Red. Marta Fik [online]. Warszawa 2000 [dostęp 2 marca 2023]. Dostępny w internecie: <https://encyklopediateatru.pl/ksiazka/173/teatr-widowisko>
- Pamuk Orhan: *A Modest Manifesto For Museums* [online]. [dostęp 12 marca 2023]. Dostępny w internecie: <https://www.mbdb.hr/en/orhan-pamuk-a-modest-manifesto-for-museums/>
- Pollock Griselda: Beholding Art History: Vision, Place and Power. In: *Vision and Textuality*. Eds. Stephen Melville, Bill Readings. Durham 1995, pp. 38–66
- Pomian Krzysztof: *Historia. Nauka wobec pamięci*. Lublin 2006
- Rokem Freddie: *Wystawianie historii. Teatralne obrazy przeszłości we współczesnym teatrze*. Przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera. Kraków 2010
- Suchan Jarosław: Muzeum jako happening. W: *Muzeum etyczne. Księga dedykowana profesorowi Stanisławowi Waltosiowi w 85. rocznicę urodzin*. Red. Dorota Folga-Januszewska. Kraków 2017, s. 103–109
- Vergo Peter: Milczący obiekt. W: *Muzeum sztuki. Antologia*. Red. Maria Popczyk. Kraków 2006, s. 315–334
- Wrocław 1945–2016. Red. nauk. Wojciech Kucharski. Wrocław 2016
- Ziębińska-Witek Anna: *Muzea wobec nowych trendów w humanistyce. Refleksje teoretyczne*. „Historyka. Studia metodologiczne” 2015, t. 45, s. 97–115
- Ziębińska-Witek Anna: *Muzealizacja komunizmu w Polsce i Europie Środkowo-Wschodniej*. Lublin 2019