Marek Zambrzycki

Muzeum II Wojny Światowej w Gdańsku

Topos utraty na wystawach narracyjnych. Jak pokazać coś, czego nie ma?

Nie chodź utartymi drogami, bo się pośliźniesz.

Stanisław Jerzy Lec, *Myśli nieuczesane*

Wstęp

Wśród pierwszych skojarzeń z historią Polski w okresie II wojny światowej respondenci wymieniają przede wszystkim elementy związane z takimi obszarami tematycznymi jak: trauma i terror (35,9 %), ludobójstwo (29,3 %), czy walka (23,5 %)[1]. Straty materialne, w tym dóbr kultury, są pierwszym skojarzeniem dla jedynie 12,5 % respondentów. Nie jest to zatem pierwszorzędna czy też oczywista asocjacja.

Tymczasem wojna jest okresem przerwania egzystencji nie tylko ludzi, ale także rzeczy – przedmiotów kultury materialnej uwikłanych w sieć różnorodnych relacji, stanowiących budulec kapitału społecznego, umożliwiających człowiekowi rozwój i kreowanie indywidualnej tożsamości. Mówiąc krótko: jest czasem niszczenia dziedzictwa kulturowego.

Tworząc ekspozycje reprezentujące przeszłość, szczególnie tę wojenną, muzealnicy – prędzej czy później – muszą zmierzyć się z uniwersalną problematyką niszczenia i utraty rzeczy. Od nich zależy, czy ów motyw zostanie wyrażony *explicite*, czy też będzie pozostawiony widzom do wywnioskowania z kontekstu. Jeżeli zdecydują się na pierwszy sposób, staną przed nie lada wyzwaniem, poszukując odpowiedzi na pytanie: Jak pokazać utracony wymiar ludzkiego życia, czyli coś, czego – w sensie ontologicznym – bardzo często już NIE MA? Będą pytać: Jak ukazać problem za pomocą tak specyficznego środka, jakim jest wystawa, wymuszająca zaprezentowanie autentycznych materialnych obiektów, czyli czegoś, co JEST? W skrócie: Jak przedstawić „NIE MA" za pomocą „JEST"?

Przed takim pytaniem stanął również autor niniejszego artykułu. Było to w momencie prac nad wystawą czasową „Dziedzictwo utracone", która została zaprezentowana w okresie od 1 marca do 23 czerwca 2019 roku w Muzeum II Wojny Światowej w Gdańsku. Doświadczenie wyniesione z aktywności kuratorskiej przy tejże ekspozycji stało się przyczynkiem do stworzenia syntetycznego opisu środków, dzięki którym można przedstawić topos utraty.

Głównym celem artykułu jest próba odpowiedzi na pytanie: Jak opowiedzieć o utracie rzeczy, mając do dyspozycji narzędzie w postaci wystawy narracyjnej?

Aby go osiągnąć, autor dokonuje krótkiej charakterystyki tej kategorii ekspozycji oraz nakreśla horyzont teoretyczny dla problemu toposu utraty. Należy nadmienić, iż autor nie obiera sobie za cel całościowego opisu tych dwóch tematów, co zresztą przekraczałoby możliwości krótkiego tekstu, ale jedynie pragnie zasygnalizować kilka ważnych – zdaniem autora – wątków/problemów. Oba działania mają zatem charakter jedynie pomocniczy. W głównej części pracy autor dokonuje deskrypcji jednej z ekspozycji, która podejmuje temat utraty. Chodzi o wspomnianą powyżej wystawę gdańską – przedsięwzięcie mieszczące się w paradygmacie **slow-muzeum**[2].

Podstawowym materiałem badawczym, oprócz obserwacji i spostrzeżeń (a więc praktyki dotyczącej prac nad ekspozycją), były dokumenty wytworzone w procesie powstawania wystawy i zgromadzone, przede wszystkim, w muzealnym archiwum zakładowym.

Tekst rozpoczyna się od przybliżenia istoty oraz głównych komponentów wystawy narracyjnej, rozumianej jako tekst kultury o charakterze dialogicznym. Posłużono się przy tym modelem „mniej-

[1] P. T. Kwiatkowski, *II wojna światowa jako doświadczenie narodowe*, [w:] P. T. Kwiatkowski, L. M. Nijakowski, B. Szacka, A. Szpociński, *Między codziennością a wielką historią*, Gdańsk–Warszawa 2010, s. 138–140; *II Wojna Światowa w pamięci współczesnego społeczeństwa polskiego*, Badania Pentor na zamówienie Muzeum II Wojny Światowej w Gdańsku, Gdańsk 2009.

[2] M. Zambrzycki, *Slow-muzeum, czyli jak odróżnić rzeczy od rzeczy wartościowych*, Muzealnictwo.com, <http://muzealnictwo.com/2019/08/slow-muzeum-czyli-jak-odroznic-rzeczy-od-rzeczy-wartosciowych/> [dostęp: 1.12.2019].

-więcej", skorelowanym z wzorcem slow-muzeum. W tym miejscu poddano analizie jedno z największych – zdaniem autora – zagrożeń w procesie tworzenia wystaw, mianowicie nadmiar. Następnie podjęto próbę scharakteryzowania toposu utraty, skupiając się na aspektach dotyczących rzeczy, a także naszkicowano dwa narzędzia pomocne przy analizie rzeczonego toposu i w konsekwencji także przy selekcji materiału prezentacyjnego do wystawy. Chodzi o matrycę danych wizualnych oraz analizę semiotyczną. W głównej części pracy dokonano opisu sposobu ukazania toposu utraty na wystawie „Dziedzictwo utracone".

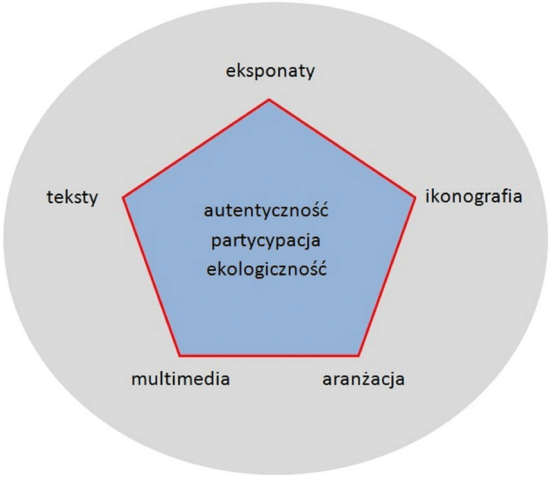
Jednym z najważniejszych celów ekspozycji było upowszechnienie wiedzy o dziedzictwie narodowym utraconym w wyniku II wojny światowej[3]. Z uwagi na to w niniejszym artykule interesować nas będzie przede wszystkim utrata koncentrująca się wokół dóbr materialnych, a nie ludzi. Jest to tym bardziej wskazane, że – jak wspomniano na początku – straty materialne, w przeciwieństwie do strat ludzkich, nie są pierwszorzędną czy też oczywistą konotacją z okresem II wojny światowej.

Wystawa narracyjna – komponenty, cechy, zagrożenia

Teksty kultury, a wśród nich wystawy narracyjne, wchodzą ze sobą w dialog. Oznacza to, że nie mogą istnieć w oderwaniu od innych, ale zawsze znajdują się w relacji. W zależności od tego, czy rozgrywają między sobą spór o rację czy też nie, stosunki między nimi mogą być przykładem kontrastu lub zbieżności. W związkach między tekstami możemy dostrzec, w jaki sposób wędrują i ulegają przekształceniom różnorodne toposy.

Ich prezentacja może być bardziej lub mniej świadoma. To znaczy, że dany motyw może wybrzmieć jako – swego rodzaju – echo, w sposób bezwiedny, bez woli nawiązania do źródeł/poprzedników. Albo wprost przeciwnie: może być wprowadzony przez kuratora rozmyślnie. Umiejętności intencjonalnego posługiwania się toposami oraz świadomego nawiązywania dialogu ze starszymi tekstami kultury (nie tylko wystawami) są atutami w działalności ekspozycyjnej. Pozwalają na bardzo owocne korzystanie z wszelkich możliwych środków, jakie oferuje wystawa.

Do dyspozycji kuratora wystawy narracyjnej pozostaje pięć zasadniczych elementów: ikonografia, teksty, aranżacja, multimedia, oraz – co najważniejsze – eksponaty[4]. Stanowią środki wyrazu treści merytorycznej. Niemniej istotna jest forma, jaką zechcemy nadać ekspozycji. Już na etapie projektowania wstępnego, którego celem jest określenie ramowej koncepcji, warto określić warunki brzegowe wystawy. Polega to na wskazaniu najważniejszych cech, jakie chcielibyśmy nadać naszej ekspozycji. W tym celu możemy posłużyć się m.in. modelem slow-muzeum, którego ogólna charakterystyka została zaprezentowana na portalu Muzealnictwo.com[5]. Relacje między dostępnymi komponentami oraz cechami wystawy obrazuje model „mniej-więcej". Zgodnie z paradygmatem slow-muzeum, wskazuje on w tym przypadku na trzy cechy: autentyczność, partycypację i ekologiczność (ilustr. 1).



Ilustr. 1. Model „mniej-więcej". W prezentowanym przypadku środek pięciomianu zawiera cechy pożądane w modelu slow-muzeum. Opracowanie własne

Model „mniej-więcej" posiada charakterystyczną budowę. W środek pięcioboku wpisane są potencjalne cechy, które pragniemy nadać ekspozycji.

[3] „Scenariusz wystawy czasowej »Dziedzictwo utracone«", pkt 3, s. 2, AMIIWŚ, „Wystawa czasowa »Dziedzictwo utracone«", t. 1, sygn. arch. 19/1.

[4] Instalacje, czyli wieloelementowe realizacje o walorach przestrzennych, które są dedykowane konkretnej przestrzeni/wystawie, możemy uznać za elementy aranżacji lub eksponaty. Zależy to *de facto* od tego, czy instalacja jest traktowana jako produkt rzemieślniczy czy artystyczny. W drugim przypadku realizacja, podobnie jak inne wystawiane obiekty, musi być zaopatrzona w stosowny opis wskazujący autora.

[5] Model został szerzej omówiony na konferencji naukowej „Muzeum progresywne. Między utopią a rzeczywistością", która odbywała się w dniach 10–11 października 2019 roku w Sopocie. W referacie, w odróżnieniu od tekstu opublikowanego na portalu Muzealnictwo.com, autor skupił się na celowości implementacji założeń slow-muzeum, bazując na gruncie ustaleń socjologii czasu. W planach Muzeum Archeologicznego w Gdańsku, organizatora konferencji, jest wydanie publikacji pokonferencyjnej.

Natomiast wierzchołki figury wyznaczają główne środki wyrazu. Nazwa modelu związana jest z postulatem, aby podejmować działania intensyfikujące stopień wykształcenia pożądanych cech oraz optymalizować ilość użytych środków wyrazu, co z reguły wiąże się z potrzebą ich redukcji[6].

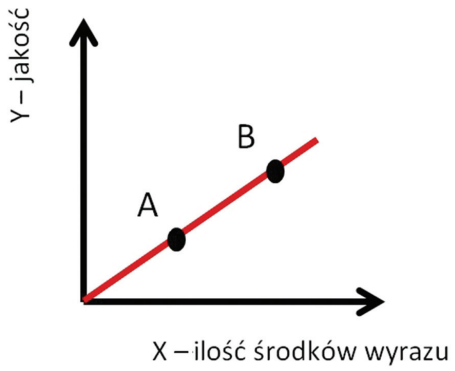
W ten sposób model uwypukla bardzo poważne zagrożenie, któremu – z różnych względów, a przede wszystkim z uwagi na ograniczone zdolności widzów do absorbcji bodźców – powinni przeciwdziałać autorzy dzieła. Tym niebezpieczeństwem jest nadmiar.

Sprzyjającym mu sposobem rozumowania jest myślenie liniowe. Jego cechą charakterystyczną jest specyficzny sposób postrzegania współzależności między dwoma zmiennymi. Poświęćmy mu nieco więcej miejsca. Jego istotę najłatwiej zrozumieć, analizując ilustrujący go wykres funkcji.

Wykorzystamy go do przyjrzenia się, w jaki sposób możliwe jest postrzeganie zależności pomiędzy ilością środków wyrazu oraz jakością ekspozycji. Potem, na następnym wykresie, prześledzimy, jak wygląda alternatywny tok rozumowania.

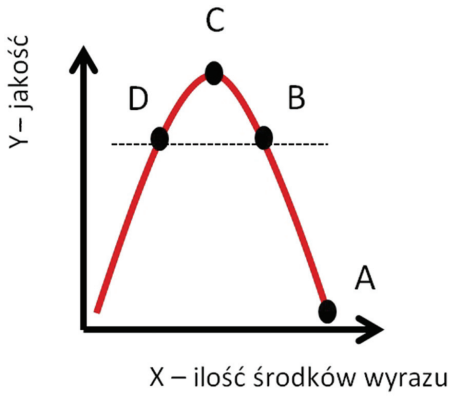
Oś X na obu wykresach reprezentuje ilość środków wyrazu, natomiast oś Y – jakość. Osoby rozumujące liniowo będą stały na stanowisku, że im więcej zebranej treści (fotografii, multimediów, tekstu i innych środków) uda się zaprezentować zwiedzającym, tym lepiej. Ich zdaniem, będąc w punkcie startowym „A", powinniśmy kierować się ku punktowi „B" (ilustr. 2). Według nich nasz produkt uzyska większą jakość, jeżeli widz będzie miał możliwość zapoznania się z możliwie jak najszerszym materiałem[7].

Tymczasem rzeczywistość wygląda zgoła inaczej. Dla kuratorów rozumujących w sposób nieliniowy, punkt wyjścia, to jest moment, gdy w wyniku kwerend naukowych zebraliśmy materiał, jest przede wszystkim rozumiany jako czas ostrej selekcji „surowca", czas usuwania tego, co zbędne. Swoje zadanie odczytują oni jako przemieszczanie się ku punktowi „C" (ilustr. 3). Na każdym etapie prac nad wystawą, a przede wszystkim w momencie ukończenia scenariusza oraz zakończenia prac nad redakcją tekstów, zadają oni sobie pytanie o miejsce, w którym aktualnie się znajdują. Czy pozostajemy w punkcie „B" – gdzie oferując nadmiar informacji i bodźców dostarczanych przede wszystkim przez multimedia, nie zabijamy w widzach zdolności do refleksji i analizy? A może znajdujemy się w punkcie „D" i dokonaliśmy zbyt mocnej redukcji materiału? Niezależnie od tego, czy znajdujemy się punkcie „B" czy „D", musimy odnaleźć punkt „C" – pozycję *optimum*. Jedyna różnica polega na wyborze metody. Okupując punkt „C", sięgniemy po „redukcję", a będąc w miejscu „D" – po „powiększenie".



Ilustr. 2. Wykres przedstawiający zależność pomiędzy ilością środków wyrazu a jakością [myślenie liniowe]. Opracowanie własne

Myślenie nieliniowe sprzyja przedkładaniu jakości nad ilość oraz redukcji nadmiaru bodźców. Katalog zagrożeń oczywiście nie kończy się na nadmiarze. Spośród innych, którym ulegają wystawiennicy, warto wymienić m.in.: repetywność, budowanie narracji na autostereotypach środowiskowych, nadmierny patos czy też nieliczenie się z psychofizycznymi możliwościami zwiedzających[8].



Ilustr. 3. Wykres przedstawiający zależność pomiędzy ilością środków wyrazu a jakością [myślenie nieliniowe]. Opracowanie własne

[6] Model „mniej-więcej" jest także dobrym narzędziem do budowania notatek *mind-mappingowych*.

[7] Liniowy rodzaj myślenia był poddawany krytyce m.in. przez Arystotelesa w *Etyce nikomachejskiej*. Przykładem analizowanym przez Stagirytę był wpływ jedzenia na zdrowie (Arystoteles, *Etyka nikomachejska*, przeł. D. Gromska,Warszawa 2012).

[8] Przykładowe sposoby przeciwdziałania zagrożeniom na wystawach poświęconych grupom zawodowym opisano w: M. Zambrzycki, *Wokół wystaw dedykowanych grupom zawodowym*, Muzealnictwo.com, <http://muzealnictwo.com/2019/10/wokol-wystaw-dedykowanych-grupom-zawodowym/> [dostęp: 25.11.2019].

Topos utraty

Prolog

Słowo *topos* pochodzi z greki. W retoryce oznaczało stałą metodę językowych ujęć pewnych tematów. Fraza *tópos koinós* sygnalizowała miejsce wspólne. Za sprawą Ernsta Curtiusa współczesna humanistyka nadaje omawianemu słowu szersze znaczenie. Toposy to wędrujące motywy, które przechodzą z tekstu do tekstu, świadcząc o ciągłości kulturowej. Ponieważ dotyczą podstaw ludzkiej egzystencji, dlatego ich istotą jest ponadczasowość i uniwersalność[9]. Władysław Kopaliński definiuje je jako „konwencjonalne motywy i obrazy, elementarne cząstki tematyczno-stylistyczne"[10]. Do najważniejszych źródeł toposów eksplorowanych przez późniejszych twórców należą tradycje – biblijna oraz antyczna (mitologia grecka).

Jednym z toposów stale przewijającym się przez teksty kultury jest **utrata**. W Biblii pierwszy raz pojawia się już w Księdze Rodzaju i jest nieodłącznie związana z grzechem, który ściągnął na człowieka konsekwencje w postaci wypędzenia z rajskiego Edenu. Na kolejnych kartach Starego Testamentu w sposób bardzo jaskrawy uwidacznia się m.in. w księgach Wyjścia, Hioba czy Koheleta.

Motyw ten jest obecny nie tylko w piśmiennictwie, ale także w innych dziedzinach kultury: sztukach plastycznych, teatrze, muzyce czy filmie. Przykłady jego wykorzystania można mnożyć. W kulturze polskiej jednym z nich jest literacki wątek dotyczący niszczenia dworów, charakterystycznych dla polskiego krajobrazu, w których przechowywano tradycję oraz skarby kultury polskiej, obecny m.in. w pozycjach Zofii Kossak (*Pożoga*), Izabeli Lutosławskiej (*Bolszewicy w polskim dworze*) czy też Marii Dunin-Kozickiej (*Burza od Wschodu: wspomnienia z Kijowszczyzny, 1918–1920*).

Należy podkreślić, że topos utraty jest bardzo blisko skorelowany z takimi motywami jak arka Noego, cierpienie, katastrofa, śmierć, ucieczka/emigracja, *vanitas* i wojna. Próba wprowadzania jednoznacznych granic między nimi wydaje się niemożliwa i bezcelowa.

Utratę można poddać wielu klasyfikacjom. Ponieważ interesują nas wyłącznie rzeczy, dlatego w dalszej części pominiemy inne byty (ludzie, zwierzęta, rośliny) i dobra niematerialne (zdrowie, władza czy prestiż), które mogą stać się przedmiotem utraty. Klasyfikacja strat przedmiotów materialnych może być dokonana według najróżniejszych kryteriów. Mogą nimi być: przedmiot, podmiot, wartość, zakres czy też rola, jaką spełnia w życiu człowieka lub społeczeństwa.

Ciekawe typy uzyskamy, zastosowawszy łącznie kryterium przyczyny oraz względności strat. Otrzymamy wówczas rzeczy utracone bezwzględnie (obiekty zniszczone), a także rzeczy, których odzyskanie – przynajmniej w teorii – jest możliwe, a więc rzeczy utracone względnie (ukradzione, które możemy rewindykować; źle przechowywane, które możemy poddać konserwacji; a także zapomniane, które mogą podlegać wspomnieniu).

Dychotomiczny podział otrzymamy również po zastosowaniu kryterium wartości utraty. Społecznie pożądanym dobrom przeciwstawilibyśmy takie, które nie cieszą się większym zainteresowaniem i nie mają potencjału do stania się przedmiotem rywalizacji[11]. Warto zwrócić uwagę na to, że wartość rzeczy jest względna i wiąże się z wielkością podaży/rzadkością występowania (woda będzie miała inną wartość na pustyni, a inną w rozlewni wód mineralnych). Trzeba w tym miejscu zasygnalizować, że rzeczy, oprócz swojej wartości materialnej, przekładalnej na ilość konkretnej waluty, mogą posiadać także wartość sentymentalną (emocjonalną), której nie da się wyrazić żadną jednostką monetarną.

W celu nakreślenia horyzontu teoretycznego dla toposu utraty rzeczy, należy wyszczególnić kilku autorów. Na początku wypada wymienić twórców fundamentu pod zwrot ku rzeczom, czyli antropologów: Brunona Latoura oraz Alfreda Gella[12]. Pierwszy z nich jest twórcą teorii aktora-sieci (ANT), która zakładała sprawczość czynników pozaludzkich. Gell natomiast ulokował pojęcie sprawczości w badaniach nad sztuką. Kolejnymi ważnymi badaczami są: archeolodzy Bjørnar Olsen, Chistopher Webmoor, Michael Shanks, Timothy Witmore i Julian Thomas; zajmujący się studiami nad biografiami rzeczy – antropolog Igor Kopytoff, a także włoski filozof Remo Bodei. Do wspomnianych uczonych warto również dodać Martina Heideggera, którym inspirowali się Bjørnar Olsen oraz Julian Thomas. Ten drugi,

[9] E. R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, Kraków 1997.

[10] W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i wyrazów obcojęzycznych z almanachem*, cz. 2: M *(mir)*–Ż, Warszawa 2007.

[11] P. Sztompka, *Socjologia. Analiza społeczeństwa*, Kraków 2002, s. 346.

[12] E. Domańska, *Problem rzeczy we współczesnej archeologii*, [w:] *Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności*, red. J. Kowalewski, W. Piasek, M. Śliwa, Olsztyn 2008, s. 32–36.

opierając się na filozofii autora *Bycia i czasu*, usiłował przełamać myśl kartezjańską, odpowiedzialną za dezawuowanie rzeczy jako nieistotnych oraz niegodnych pracy akademickiej[13].

Na oddzielną wzmiankę zasługuje literatura heritologiczna, wskazująca sposoby wykorzystywania dorobku przeszłości, w tym dóbr materialnych, do współczesnych celów społeczno-politycznych (przede wszystkim John Tunbridge, Gregory Ashworth, Brian Graham)[14], piśmiennictwo historyczne, zajmujące się badaniem utraconych obiektów posiadających wartość historyczną, artystyczną bądź naukową[15], a także badania nad designem, które niejednokrotnie traktują wzornictwo jako synonim kultury materialnej[16].

Matryca danych wizualnych

Wystawy są przede wszystkim do oglądania. Dlatego kuratorzy szczególną wagę przykładają do tworzenia jej warstwy wizualnej, która – w praktyce – obejmuje wszystkie pięć komponentów modelu „mniej-więcej". Interesującym narzędziem do tworzenia warstwy wizualnej, w tym przede wszystkim jej komponentu ikonograficznego, jest matryca danych wizualnych.

Poniżej przedstawiam matrycę danych skorelowanych z utratą (ilustr. 4). Prezentuję tutaj pięć kontekstów zjawiska utraty: niewłaściwe przechowywanie, działania militarne, celowe niszczenie, grabież oraz – oddzielnie – specyficzną jej formę, czyli wysiedlenie (ekspatriację). Każdy z kontekstów może być mniej lub bardziej bogaty w cechy wizualne. Ubogi w takie cechy wydaje się kontekst utraty jako zapomnienia, dlatego został pominięty. Konteksty poddane analizie mogą odznaczać się specyficznością pod względem wielu aspektów. W tabeli wymieniono ich siedem. Wszystkie razem pomagają w selekcji danych komunikujących o funkcjonowaniu społecznym w kontekście utraty.

Matryca może być pomocna w przypadku, gdy zebrany przez nas materiał ikonograficzny chcemy poddać weryfikacji pod kątem bogactwa danych wizualnych, słowem: gdy chcemy sprawdzić, czy nie umknęły nam istotne informacje, które warto z jakichś powodów zaprezentować. Możemy zatem pytać: czy zgromadzone fotografie dostatecznie dużo mówią o – przykładowo – przesiedlonym? Czy widzimy jego ubiór, płeć, *body language*, poziom higieny osobistej, cechy cielesne, takie jak wzrost i sylwetkę[17]. A może nagromadzona dokumentacja przedstawia jedynie „czarne plamy", przypominające ludzi, i nie mówią o nich nic, nie tylko jako jednostkach, ale też jako zbiorowości, w ramach której dochodzi do interakcji z wykorzystaniem różnorodnych rzeczy?

Szczególnie ważny, przynajmniej dla osób zaangażowanych wystawienniczo, jest ostatni aspekt, czyli artefakt (kultura/technika). Dane zgromadzone w tej kolumnie mogą służyć jako punkt wyjścia analizy komparatywnej. Prowadząc *research* wcześniejszych ekspozycji podejmujących temat, który pragniemy zaprezentować, możemy prześledzić, w jaki sposób interesujące nas przedmioty zostały już wykorzystane – nie tylko w warstwie ikonograficznej, ale także aranżacyjnej. Taki zabieg pozwoli nam na uniknięcie repetywności. Z uwagi na **dialogiczność wystaw**, o której pisałem w rozdziale pierwszym, zdiagnozowanie sposobów przedstawiania wybranych przedmiotów może prowadzić do świadomego podejmowania dyskursu z naszymi poprzednikami.

W przypadku tematu utraty, do najbardziej skonwencjonalizowanych motywów, wykorzystywanych jako elementy aranżacyjne, należą – podkreślone w tabeli – pusta rama, wagon kolejowy

[13] M. Stobiecka, *Zwrot ku rzeczom – zwrot w muzeach?*, „Młoda Muzeologia", t. 2, 2017, s. 184.

[14] W języku polskim ukazały się prace: J. Tunbridge, *Zmiana warty: dziedzictwo na przełomie XX i XXI wieku*, Kraków 2018; G. Ashworth, *Planowanie dziedzictwa*, Kraków 2015.

[15] Do najważniejszych pozycji w zakresie polskiej literatury historycznej dotyczącej motywu utraty należą m.in.: *Dokumenty strat kultury polskiej pod okupacją niemiecką 1939–1944*, Kraków 2003; K. Estreicher, *Straty kultury polskiej pod okupacją niemiecką 1939–1944*, Kraków 2003; R. Jarocki, *Sztuka i krew 1939–1945. Opowieść o ludziach i zdarzeniach*, Warszawa 2012; W. Kalicki, M. Kuhnke, *Uprowadzenie Madonny. Sztuka zagrabiona*, Warszawa 2014; H. Kozerska, *Straty w zbiorze rękopisów Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie w czasie I i II wojny światowej*, Warszawa 1960; A. Łuczak, *Utracone decorum: grabież dóbr kultury majątków ziemiaństwa polskiego w Wielkopolsce w czasie okupacji niemieckiej w latach 1939–1945*, Warszawa–Poznań 2011; P. Majewski, *Wojna i kultura. Instytucje kultury polskiej w okupacyjnych realiach Generalnego Gubernatorstwa 1939–1945*, Warszawa 2005; *Skarbiec. 200 lat Ossolineum*, wyb. i oprac. M. Markowska, Wrocław 2017; R. Pieńkowski, *Straty wojenne numizmatyki poniesione w latach 1939–1945 w granicach Polski po 1945 r.*, Poznań 2007; S. Waltoś, *Grabież ołtarza Wita Stwosza*, Warszawa 2015; *Walka o dobra kultury. Warszawa 1939–1945*, t. 2, red. S. Lorentz, Warszawa 1970.

[16] P. Sparke, *Design. Historia wzornictwa*, Warszawa 2012, s. 13.

[17] P. Sztompka, *Socjologia wizualna. Fotografia jako metoda badawcza*, Warszawa 2012, s. 37.

aspekt / kontekst	przedmiot utraty	jednostka	działanie	interakcja	zbiorowość	otoczenie	artefakt (kultura/technika)
niewłaściwe przechowywanie	np. obrazy, tkaniny, rzeźby, monety, biżuteria, fotografia	osoba ukrywająca obiekty i/lub nieświadoma zagrożeń fizycznych, biologicznych, chemicznych	ukrywanie, pakowanie do skrzyń, ładowanie do pojazdów, zakopywanie	pomoc w ukrywaniu	rodzina, sąsiedzi, współpracownicy w ramach jednej instytucji	np. ogród, piwnica, strych	samochód, wóz, łopata, młotek, skrzynia, płótno / inne przedmioty służące do pakowania, uszkodzone rzeczy
działania militarne	budynki instytucji państwowych, społecznych i kościelnych, pomniki kultury	oficer, żołnierz	bombardowanie, ostrzał artyleryjski	walka, przemoc, współpraca przy działaniach militarnych	oddział wojskowy	miasto / układ urbanistyczny, ulice i budynki	np. samoloty, czołgi, artyleria, ruiny budynków
celowe niszczenie	np. obrazy, tkaniny, rzeźby, archiwalia, fotografie	oficer, żołnierz	podkładanie ładunków wybuchowych, podpalanie, niszczenie przy użyciu narzędzi	pomoc w niszczeniu	oddział wojskowy	zdewastowana przestrzeń, miasto / układ urbanistyczny, synagoga, kościół, muzeum, biblioteka	materiały wybuchowe, środki zapalające, narzędzia, uszkodzone rzeczy, np. porozrywane płótna, przestrzelone książki
grabież	np. obrazy, książki, rzeźby, monety [...]	złodziej / obrabowany	kradzież, ładowanie do pojazdów, zachowania dewiacyjne	walka, przemoc, współpraca przy alokacji zasobów	oddział wojskowy, cywilni eksperci, instytucje powołane do grabieży (np. trofiejne bataliony), obrabowani (np. rodzina)	np. prywatne mieszkanie, kościół, muzeum	np. skrzynia, samochód, wóz, narzędzia, kradzione rzecz, PUSTA RAMA [...]
wysiedlenie (ekspatriacja)	mała ojczyzna, majątek (dobytek życia)	migrant / wysiedlony	np. marsz, podróż (pociągiem, wozem)	przemoc / kooperacja wysiedlonych	grupa wysiedlonych z konkretnego terytorium (rodzina, sąsiedzi)	droga (miasto / wieś), wagon kolejowy	np. zarządzenie o wysiedleniu, afisze propagandowe, drzwi, wóz z koniem, pociąg, WALIZKA, WAGON KOLEJOWY

Ilustr. 4. Matryca danych wizualnych a topos utraty. Prezentacja pięciu kontekstów utraty.
Opracowanie własne na podstawie: P. Sztompka, *Socjologia wizualna. Fotografia jako metoda badawcza*, Warszawa 2012, s. 45.

i walizka[18]. Przechodząc przez kolejne wystawy dotyczące okresu II wojny, światowej trudno nie odnieść wrażenia *déjà vu*. Wydaje się, że kuratorzy pragnący w przyszłości przybliżyć obszar strat, będą musieli zmierzyć się z pytaniem: Jak pokazać ów topos, nie wykorzystując trzech wspomnianych elementów w sposób dosłowny i wtórny?

Problem aranżacyjnej imitacji może pojawić się przede wszystkim tam, gdzie do uchwycenia konkretnego zagadnienia brakuje autentycznych eksponatów. Ale w takiej sytuacji powstaje pytanie: Czy ekspozycja jest najlepszą formą przedstawienia kwestii, o której chcemy opowiedzieć? Może w takim przypadku lepsze efekty przyniesie nakręcenie filmu, zredagowanie książki albo przeprowadzenie warsztatów?

Zdarzają się jednak sytuacje, kiedy brak obiektów nie jest przeszkodą, a mimo to obok autentycznych eksponatów znajdują się ich symulakry. Przykładem może być sekcja numer dziewięć wystawy głównej Muzeum II Wojny Światowej, gdzie kilka oryginalnych walizek należących do ofiar Zagłady, ginie na tle instalacji złożonej z atrap, która stanowi symulakr autentycznego przedstawienia wizualnego z Muzeum Auschwitz (ilustr. 5 i 6). Autentyczny eksponat jest przy tym nie tylko zmultiplikowany gipsowymi imitacjami, ale poprzez ich monumentalne zaprezentowanie, jest przez nie całkowicie zagłuszony[19].

Matryca może być oczywiście rozbudowywana o inne aspekty. Tabela na przykład może być użyteczna do gromadzenia informacji o czasie, przestrzeni czy osobach skorelowanych z konkretnym kontekstem.

Analiza semiotyczna

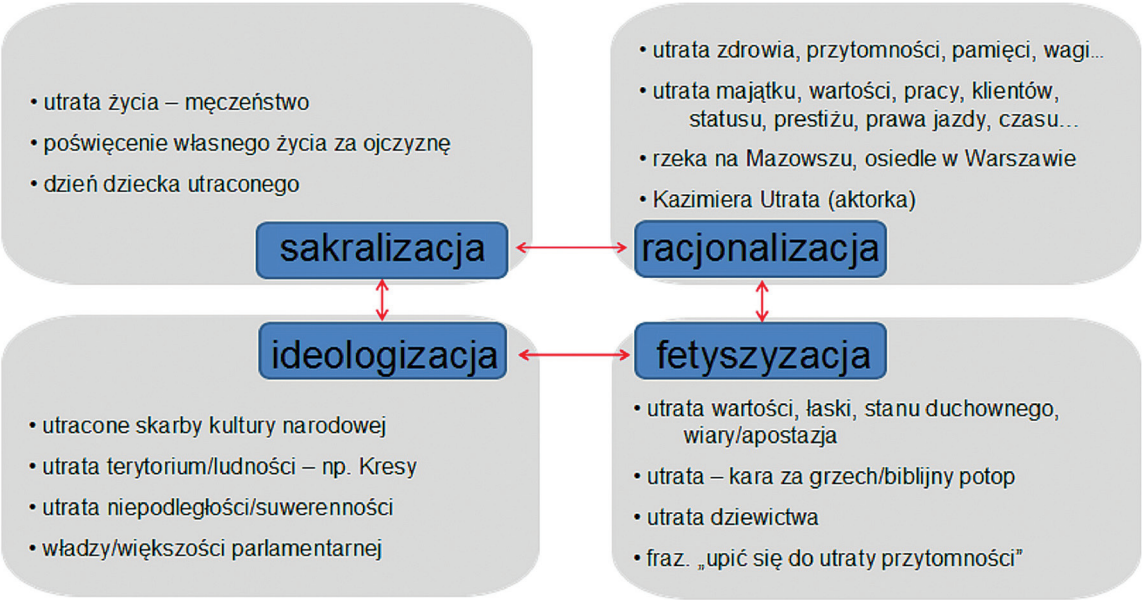
Projektując warstwę wizualną, możemy również skorzystać z drugiego narzędzia, czyli z analizy semiotycznej. Pozwala ona na identyfikację symboli, narracji, metafor, kodów, które możemy wykorzystać do mówienia o temacie naszej prezentacji. Taka analiza pozwala przełożyć wstępny koncept wystawy na praktyczne elementy tworzące jej świat. Dzięki jej wykorzystaniu możemy świadomie budzić pożądane skojarzenia oraz odrzucać znaki rodzące asocjacje niepożądane.

[18] Przyczynkiem do prezentacji tematu ekspatriacji w kontekście warstwy wizualnej mogą być prace M. I. Sachy: *Muzea utraconego „niemieckiego wschodu". Warunki działania i ewolucja wystaw w kontekście polsko-niemieckim*, „Muzealnictwo" 2018, nr 59; *Los niewidoczny? Kresy i Kresowianie jako temat ekspozycji muzealnych po 1989 roku*, „Muzealnictwo" 2019, nr 60.

[19] Atrapy walizek pojawiają się na wspomnianej wystawie również w sekcji trzeciej, przy temacie cywilnych uciekinierów Września 1939.

Ilustr. 5. Wystawa główna Muzeum II Wojny Światowej w Gdańsku. Instalacja z walizkami symbolizującymi dobytek ofiar Zagłady, fot. M. Zambrzycki

Ilustr. 6. Fragment prezentacji walizek ofiar Zagłady w Państwowym Muzeum Auschwitz-Birkenau, fot. M. Zambrzycki



Ilustr. 7. Analiza semiotyczna toposu utraty (warstwa werbalna). Opracowanie własne na podstawie: M. Dziewulska, M. Zając, *Komunikacja i PR wydarzeń muzealnych – jak prawidłowo dobrać przekaz?*, wykład wygłoszony 10 maja 2019 roku w Muzeum Historii Żydów Polskich w Warszawie

Wystawa może być odczytywana jako system znaków, komunikowanych za pośrednictwem wspomnianych już pięciu komponentów[20]. Zwiedzający odczytują je poprzez – przykładowo – ikonografię czy aranżację i interpretują, zgodnie z nabytym wcześniej doświadczeniem. Jest nim styczność z kulturą, która dostarcza gotowych wzorców-skojarzeń. Mowa w głównej mierze o popkulturze. Rolą kuratora jest identyfikacja i wybór właściwych znaków, tj. takich, które będą mogły być odczytywane przez widzów zgodnie z naszymi intencjami. Wybór odpowiednich znaków uwarunkowany jest między innymi grupą docelową, do której adresujemy naszą wystawę. Im bardziej jest ona uśredniona, tym bardziej powinniśmy czerpać z kultury popularnej.

W celu znalezienia odpowiednich znaków powinniśmy prowadzić eksplorację zasobów ikonograficznych, dzieląc wyselekcjonowane grafiki na cztery zbiory. Każdy z nich odpowiada innej kategorii tematycznej. Wyróżniamy cztery takie sfery: racjonalizacji, fetyszyzacji, sakralizacji oraz ideologizacji[21]. Przed przystąpieniem do wyszukiwania obrazów, należy stworzyć warstwę werbalną dla analizowanego przez nas tematu. W niej gromadzimy wszelkie możliwe znaczenia badanych przez nas słów, związki frazeologiczne i skojarzenia z nimi związane.

Warstwa werbalna dotycząca toposu utraty została zaprezentowana na ilustr. 7.

Drugą warstwą, tworzoną na podstawie wyszukanego materiału werbalnego, jest warstwa obrazów (ilustr. 8). Znajdują się na niej graficzne odpowiedniki wcześniej wskazanych skojarzeń i związków frazeologicznych. Przykładami mogą być:

– dla strefy sakralizacji (A): utrata życia – obraz z kościoła Mariackiego w Gdańsku przedstawiający męczeństwo św. Agaty albo wycinek z „Ilustrowanego Kuriera Codziennego" mówiący o temacie „żywych torped";

– dla strefy racjonalizacji (B): rzeka Utrata – wizerunek rzeki;

– dla strefy ideologizacji (C): utrata terytorium – *Alegoria I rozbioru Polski* Johna Lodge'a;

[20] Znak, zdaniem Charlesa Sandersa Peirce'a, „jest to coś, co dla kogoś zastępuje coś innego pod pewnym względem lub w pewnej roli". Zob. Ch. S. Peirce, *Wybór pism semiotycznych*, Warszawa 1997, s. 131. Podobną definicję stosuje Umberto Eco. Znak tworzy element znaczony i element znaczący. Przykład: instytucja „muzeum" (element znaczony) oraz słowo „muzeum" i piktogram greckiej świątyni (dwa elementy znaczące). Znakiem może być dowolny byt. Więcej nt. semiotyki, patrz np.: Ch. S. Peirce, dz. cyt.; U. Eco, *Teoria semiotyki*, Kraków 2009.

[21] Sfera racjonalizacji związana jest z nauką, biologią, medycyną itp.; sfera fetyszyzacji wiąże się z przemocą, erotyką, grzechem; sfera sakralizacji – z religią, wiarą i rytuałami; natomiast sfera ideologizacji jest powiązana z obszarem polityczno-ideologicznym. Zob. M. Dziewulska, M. Zając, *Komunikacja i PR wydarzeń muzealnych – jak prawidłowo dobrać przekaz?*, wykład wygłoszony 10 maja 2019 roku w Muzeum Historii Żydów Polskich w Warszawie.

Ilustr. 8. Analiza semiotyczna toposu utraty (warstwa wizualna). A – sakralizacja, B – racjonalizacja, C – ideologizacja, D – fetyszyzacja. Warsztatowy kolaż, składający się z cytatów graficznych – opracowany w celach naukowych przez Marka Zambrzyckiego na podstawie: M. Dziewulska, M. Zając, dz. cyt., fot. M. Zambrzycki/ApMZ

– dla strefy fetyszyzacji (D): utrata łaski – *Potop* Gustava Dorè'a i nadgryzione jabłko; utrata miłości – połamane serce.

Analiza semiotyczna może być pomocna na dwóch etapach. Z jednej strony, na etapie tworzenia scenariusza, w tym wytycznych dla projektantów, kiedy decyduje się o rozmieszczeniu i relacji między znakami, a z drugiej strony, na etapie opracowywania tak zwanego *key visual* przez osoby odpowiedzialne za komunikację i promocję[22].

Bardzo ciekawy jest fakt, że im silniej osadzimy różne elementy wystawy w kontekście kultury (czy popkultury), w której żyją nasi widzowie, tym nasza ekspozycja będzie bardziej czytelna, a w konsekwencji bardziej atrakcyjna. Postawienie sobie pytania, jak komunikacja wystawy może przystawać do dzisiejszej kultury, pozwoli na uniknięcie wielu błędów komunikacyjnych.

Warto podkreślić, że przedstawienia na obrazach wyselekcjonowanych mogą ulegać przekształceniom na drugim etapie analizy (tj. przy tworzeniu warstwy wizualnej) i w konsekwencji mogą się adaptować do celów innych od pierwotnego przeznaczenia. Dlatego warto znaleźć możliwie dużo skojarzeń ze słowem-kluczem, nawet bardzo luźnych, a także takich, które wydają się całkowicie niezwiązane z interesującym nas tematem.

Wystawa „Dziedzictwo utracone"

Jeżeli dwa wcześniejsze rozdziały, traktujące o problematyce wystaw narracyjnych oraz o motywie utraty, były *stricte* teoretyczne, to teraz przejdziemy do syntetycznej prezentacji projektu, który nie jest abstrakcyjnym modelem, ale rozwiązaniem jak najbardziej ze sfery muzealnego *praxis*. W tej części przedstawię ekspozycję, na której powstanie znaczny wpływ wywarło wcześniej opisane rozumienie wystawiennictwa oraz toposu utraty.

Zadaniem wystawy „Dziedzictwo utracone", oprócz upowszechnienia wiedzy o dziedzictwie narodowym, ze szczególnym uwzględnieniem jego części utraconej w wyniku II wojny światowej, było przywrócenie „wojennym" wystawom, skupionym głównie na polityce i działaniach militarnych, tematu kultury z jej materialnymi przejawami[23]. Miała ona również przypominać

[22] *Key visual* to mieszanka typografiki, ikon, grafik, dobranej kolorystyki itp., która tworzy identyfikację wizualną ekspozycji.

[23] Zespół kuratorski tworzyli: Marta Baranowska, Izabela Boguszewska, Bartłomiej Garba, Dima Panto, a tak-

o „wspólnocie męczeństwa żywych ludzi polskich i martwych przedmiotów, materialnych wykładników polskiej kultury" – jak znakomicie wyrazili to autorzy przewodnika po wystawie „Warszawa oskarża" (1945)[24].

Ekspozycja miała być czymś więcej niż prostą enumeracją zniszczeń, ale – przede wszystkim – miała stać się wielkim pytaniem o wpływ „drugiej Apokalipsy" – by użyć słów Zbigniewa Herberta – na kształt polskiego dziedzictwa (i tożsamości) tu i teraz, 80 lat po wybuchu II wojny światowej i 30 lat po upadku narzuconego Polsce komunizmu. W konsekwencji wystawa miała prowadzić do skrócenia dystansu pomiędzy przeszłością a teraźniejszością, pokazując, że ówczesne postawy mają charakter uniwersalny, a przeszłe wydarzenia nie są aż tak odległe, jakby mogło się nam wydawać.

Zespół tworzący ekspozycję stanął przed zadaniem, o którym wspominałem we wstępie: Jak przedstawić „NIE MA" za pomocą „JEST"? Ponadto, jak ukazać temat za pomocą tak specyficznego środka, jakim jest wystawa wymuszająca zaprezentowanie autentycznych materialnych obiektów?

Prace rozpoczęły się od stworzenia ogólnej koncepcji wystawy. Głównym jej założeniem było przeświadczenie o tym, że teksty kultury nie istnieją w odosobnieniu, ale wchodzą ze sobą w dyskusję. W związku z tym, autorzy pragnęli, aby ekspozycja była dialogicznym nawiązaniem do przeszłych wystaw. I choć uważni widzowie mogli znaleźć odwołania do jedenastu ekspozycji – tworzących wspólnie swego rodzaju metaoś narracyjną, to niewątpliwie głównym punktem odniesienia dla kuratorów, i punktem wyjścia przy tworzeniu koncepcji, była pierwsza powojenna ekspozycja Muzeum Narodowego w Warszawie, czyli „Warszawa oskarża"[25].

Nawiązania do wystawy Stanisława Lorentza widoczne są na dwóch poziomach: treściowym i estetycznym (o tym drugim będzie mowa dalej). Profesor siłą rzeczy skupił się w swoim dziele na zjawisku niszczenia. Nie było wówczas dobrego czasu i miejsca na mówienie o ratowaniu, tym bardziej że jako twórca ekspozycji nie mógł opowiadać o swoim zaangażowaniu w proces ratowania. „Dziedzictwo utracone" miało przekroczyć tę perspektywę i zaprezentować już nie tylko proces wojennej erozji w dziedzinie kultury, ale przede wszystkim zjawisko ratowania.

W wypracowaniu koncepcji pomocne było stworzenie matrycy danych wizualnych oraz przeprowadzenie analizy semiotycznej słowa „utrata". Dzięki stworzeniu matrycy wiedzieliśmy, jakich informacji wizualnych poszukiwać, żeby dobrze zilustrować prezentowane konteksty utraty. Pozwoliła nam ona również na zdiagnozowanie elementów, których wprowadzanie – jako zbyt skonwencjonalizowanych – wymagało, co najmniej, wielkiej ostrożności. Dotyczyło to takich motywów jak pusta rama, walizka i wagon kolejowy. W zmienionej formie matryca posłużyła również do weryfikacji stopnia, w jakim przygotowany do prezentacji materiał odzwierciedlał różnorodność regionalną (chcieliśmy uniknąć pomorsko- i warszawskocentryczności).

Z kolei analiza semiotyczna dała asumpt, by wykorzystać dwa – dostarczone przez nią – motywy. Pierwszym z nich był obraz wymazywania/gumkowania, symbolizujący utratę pamięci. Został zaadaptowany na potrzeby prezentacji utraty rzeczy, w tym przypadku zabytku architektury (przykładem tego rodzaju myślenia jest ilustr. 9). Drugim były wyobrażenia tematyki potopu i arki Noego, które znakomicie nadawały się do tworzenia narracji przekraczającej optykę „niszczenia". Dysponując ideą arki oraz antynomią „niszczenie–ratowanie", postanowiliśmy zbudować układ przestrzenny w oparciu o tę dychotomię. W samym centrum wystawy znalazła się instalacja inspirowana arką, wewnątrz której nakreślono sze-

że Marek Zambrzycki, który pełnił jednocześnie funkcję *project managera*.

[24] *Warszawa oskarża. Przewodnik po wystawie urządzonej przez Biuro Odbudowy Stolicy wespół z Muzeum Narodowym w Warszawie*, Warszawa 1945, s. 5.

[25] Więcej informacji nt. wystawy patrz: *Warszawa oskarża. Przewodnik po wystawie urządzonej przez Biuro Odbudowy Stolicy wespół z Muzeum Narodowym w Warszawie*, Warszawa 1945; S. Gebethner, *„Warszawa oskarża" – wystawa w Muzeum Narodowym w Warszawie (3 maja 1945–28 stycznia 1946)*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie" 1976, nr 20, s. 593–597; A. Przeździecka-Kujałowicz, *„Warszawa oskarża" – pierwsza powojenna wystawa Muzeum Narodowego w Warszawie*, „Spotkania z Zabytkami" 2018, nr 11–12, s. 22–29. Do innych wystaw dedykowanych problematyce strat wojennych, które zostały zorganizowane w Muzeum Narodowym w Warszawie w latach 1945–1956 należą: „Warszawa oskarża"; „Lata wojny w obrazach i rysunkach"; „Ruiny Warszawy"; „Zbrodnie niemieckie w Polsce"; „Wystawa rewindykatów"; „Warszawa 1945 roku w obrazach fotograficznych Jana Bułhaka"; „Warszawa 1945 roku w rysunkach Tadeusza Kulisiewicza"; „Fotoreportaż Warszawa 1939–1945–1948"; „Wystawa obrazów z galerii wilanowskiej uratowanych przez Armię Czerwoną"; „Wystawa dzieł sztuki zabezpieczonych przez ZSRR", zob.: U. Popłonyk, *Wystawy w Muzeum Narodowym w Warszawie*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie" 1978, nr 22, s. 420–449.

Ilustr. 9. Jedna z grafik promocyjnych, będących częścią *key visual* wystawy „Dziedzictwo utracone". Jej charakterystycznym motywem jest „wygumkowany" gdański Żuraw, budowla podpalona w 1945 roku i zrekonstruowana w latach 50. XX wieku; projekt grafiki Jan Rosiek

roko rozumiany fenomen troski o dziedzictwo[26]. Dookoła „arki" zobrazowano różnorodne formy zjawiska niszczenia.

Ekspozycja składa się z czterech zasadniczych części, oprócz wspomnianych przed chwilą stref niszczenia i ratowania (arka), które stanowiły serce wystawy, były to prolog, oraz kończący opowieść epilog. Przyjrzyjmy się teraz pokrótce każdej z nich.

Treści podane we wstępie, podobnie jak w epilogu, miały charakter bardziej uniwersalny, geograficznie wykraczały poza granicę Polski, a czasowo poza ramy II wojny światowej. W introdukcji uwaga kuratorów skoncentrowała się na wytłumaczeniu, czym jest desygnat terminu „dziedzictwo", jakie ma znaczenie i w jaki sposób może na nas oddziaływać. W tej części wystawy chcieliśmy przeciwdziałać jednemu ze zdiagnozowanych niebezpieczeństw. Do katalogu zagrożeń, wymienionych w rozdziale pierwszym, należy dodać jedno, które wynika ze specyfiki tematu utraty. Jest nim konfrontacja z trudnym emocjonalnie tematem, który może rodzić w widzach takie emocje jak smutek, złość, poczucie straty czy też żal. W związku z tym postanowiliśmy wprowadzić do narracji specjalny tekst. Jego funkcją miało być łagodzenie potencjalnych nieprzyjemnych emocji. Został poświęcony zjawisku destrukcji zabytków kultury. Podkreślono w nim, że wytwory ludzkiej kultury nacechowane są nietrwałością, a zjawisko destrukcji jest uniwersalne i przekracza granice czasu, przestrzeni, kultur, narodów i religii. Jest zatem nierozłącznie związane z naszą kulturą i dotyczy w równym stopniu budowli niszczonych w zamierzchłej przeszłości czy też w okresie II wojny światowej oraz zabytków wyburzanych przez współczesnych deweloperów[27].

Po wyjściu z obszaru prologu zwiedzający wchodzili do podstawowej części wystawy. Była ona, jak już nadmieniono, podzielona przestrzennie na dwie części. Równolegle do mozaiki eksponatów

[26] Na późniejszym etapie, tj. prac nad szczegółowym scenariuszem, wystawę zaopatrzono w tropy pozwalające na interpretację instalacji jako arki. Oprócz miedziorytu Johanna Balzera, przedstawiającego biblijną scenę z arką Noego (kolekcja Biblioteki Narodowej), był to cytat (motto wystawy) z wiersza Jacka Kaczmarskiego *Arka Noego*: „Budujcie Arkę przed potopem/ Choćby tłum z waszej pracy kpił!/ Ocalić trzeba co najdroższe/ A przecież tyle już tego jest!". Zob. I. Grabska, D. Wasilewska, *Lekcja historii Jacka Kaczmarskiego*, Warszawa 2012.

[27] W prologu, zamiast skomplikowanych i rozbudowanych definicji „dziedzictwa", zaproponowano widzom animację whiteboardową. Film w przystępny sposób tłumaczył znaczenie terminu, rysując mentalny obraz oparty na metaforze wody i studni. Dziedzictwo kulturowe zostało potraktowane jako studnia, a poszczególne elementy je tworzące – rzeźby, obrazy, książki, zabytkowe budynki, tradycje i wierzenia – jako krople wody. Takie ujęcie pozwoliło w łatwy sposób na zinternalizowanie znaczenia omawianego przedmiotu nawet przez osoby niedysponujące podwyższonymi kompetencjami kulturowymi. Animacja podkreślała rozumienie dziedzictwa jako daru, który jako wspólnota otrzymaliśmy i który kiedyś zostawimy w spadku naszym następcom. Producentem animacji była Agencja Explain Visually.

i tekstów kuratorskich, poświęconych odpowiednio niszczeniu i ratowaniu, biegła oś zbudowana z wypowiedzi Stanisława Lorentza. Były to cytaty z jego wspomnień[28]. Od tego miejsca ekspozycja stawała się polifoniczna. Pełen dystansu głos kuratorski został zrównoważony głosem naocznego świadka, który stawał się *sui generis* przewodnikiem po ekspozycji.

Zastosowanie pierwszoosobowej formy wypowiedzi prowadziło do skrócenia dystansu między twórcami wystawy a audytorium, a także ożywienia warstwy tekstualnej, dodania jej emocji (potencjał emocjonalny najjaskrawiej ujawnił się w tekście o niezapowiedzianej wizycie oficera Gestapo, po której profesor był cały zlany potem).

Osi Lorentza towarzyszyły dwa eksponaty ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie. Tworzyły jej klamrę. Otwarcie stanowił *Portret Stanisława Lorentza* autorstwa Włodzimierza Bartoszewicza (1973), a zamknięcie – prochowiec Burrberys, firmy Alligator, należący do autora dzieła *Walka o Zamek 1939–1980*.

Teksty Lorentza zostały umieszczone na płytach skrytych za porozrywanymi płótnami[29]. Jest to jeden z dwóch sposobów, w jaki nawiązaliśmy pod względem estetycznym do wystawy „Warszawa oskarża". Drugim był neon z napisem „dziedzictwo utracone", który został umieszczony na zbiorze kilkunastu pustych, czarnych ram (jest to jedyny przypadek, kiedy sięgnęliśmy po przedmiot zdiagnozowany wcześniej jako skonwencjonalizowany).

Wypowiedzi Lorentza, „ukryte" pod rozprutą tkaniną, znajdowały się w strefie „niszczenia". Pozostałe zaprezentowano w bardziej tradycyjnych formach – aby do nich trafić, nie musieliśmy dokonywać symbolicznego rozerwania „dekoracji".

Autor *Dziejów Muzeum Narodowego w Warszawie* w 14 wypowiedziach streścił swoje wojenne doświadczenie. Stały się one swoistą metonimią losu pokolenia ludzi polskiej kultury doświadczonego wojenną pożogą. Profesor zaczął swą opowieść od opisu przygotowań do niemieckiej agresji, potem przedstawił: okres kampanii polskiej 1939 roku, czas okupacji, powstanie warszawskie, akcję pruszkowską, a zakończył relacją z wizyty generała Dwighta Eisenhowera na wystawie „Warszawa oskarża". Z wypowiedzi wyłania się człowiek, czy raczej środowisko, skłonne do wielu poświęceń dla ochrony dziedzictwa narodowego, gotowe do budowy arki mającej chronić jego najcenniejsze owoce.

Próbując nakreślić szeroko rozumiany fenomen troski o dziedzictwo, w „arce" opowiedziano o najważniejszych formach zjawiska ratowania, nierozerwalnie splecionych z ewakuacją zabytków, rejestracją zrabowanych obiektów, a także z ich rewindykacją, pokazując eksponaty należące do dwóch kategorii: z jednej strony były to obiekty uratowane, a z drugiej – przedmioty osobiste osób niosących ocalenie.

W pierwszej grupie eksponatów mogliśmy odnaleźć między innymi obraz *Głowa konia*. Dzieło z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie jest przykładem dzieła sztuki rewindykowanego przez Karola Estreichera. Na uwagę zwraca forma ekspozycji tego płótna. Z racji notatki poświadczającej fakt rewindykacji obrazu, a także autografu, które zostały umieszczone przez Estreichera na odwrotnej stronie, dzieło zostało pokazane od tyłu. Wyeksponowano w ten sposób zapiski profesora, przód obrazu pokazując w lustrze.

Wśród przedmiotów osobistych na uwagę zasługują przede wszystkim: walizka księdza Antoniego Liedtkego, w której kapłan ewakuował z Pelplina do Warszawy Biblię Gutenberga, a także kurtka wojskowa Karola Estreichera z okresu rewindykacyjnego[30].

W założeniu „arka" miała spełniać funkcje kommemoratywne. Przybliżono w niej działalność: Karola Estreichera, Jana Zachwatowicza, Ludwika Bernackiego, Mieczysława Gębarowicza, księdza Antoniego Liedtkego, a także duetu Halina Konopacka i Ignacy Matuszewski.

Obok „arki" ustawiona została instalacja „zamek" (ilustr. 10). Jej częściami składowymi były dwie wielkoformatowe fotografie warszawskiego Zamku Królewskiego. Jedna przedstawiała ruiny,

[28] Przy wyborze cytatów korzystano z następujących pozycji: R. Jarocki, *Rozmowy z Lorentzem*, Warszawa 1981; S. Lorentz, *Notatka o wizycie generała Eisenhowera*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie" 1976, nr 20, s. 598.

[29] Wybrana forma, a więc porozdzierane płótna, znakomicie korespondowała z jedną ze scen z *Nieznośnej lekkości bytu*. Bohaterka książki Milana Kundery (malarka Sabina) w czasie jednej z górskich wycieczek odnajduje pewien kościółek, który stanowiąc kontrast dla zwyczajnej komunistycznej rzeczywistości, zostaje przez nią odebrany jako materializacja idei piękna. „Piękno jest zdradzonym światem – stwierdza Kundera – Możemy się z nim spotkać tylko w miejscach, w których prześladowcy przez pomyłkę o nim zapomnieli. Piękno jest ukryte za kulisami pierwszomajowego pochodu. Jeśli chcemy je odnaleźć, musimy rozerwać płótno dekoracji". Zob. M. Kundera, *Nieznośna lekkość bytu*, Warszawa 2018, s. 113.

[30] Walizka jest częścią kolekcji Muzeum Diecezjalnego w Pelplinie, natomiast kurtka pochodzi ze zbiorów Towarzystwa Sztuk Pięknych w Krakowie.

Ilustr. 10. Instalacja „zamek" dotycząca Zamku Królewskiego w Warszawie, fot. M. Zambrzycki

a druga odbudowany zabytek. Obie fotografie były ustawione równolegle do siebie. Z tym, że zdjęcie zrekonstruowanego Zamku, zostało zaprezentowane w kilku kawałkach umieszczonych na różnych płaszczyznach. W ten sposób skonstruowano instalację, która była różnie odbierana w zależności od usytuowania widza. Jeżeli znajdował się on w strefie niszczenia, tzn. poza „arką", dostrzegał jedynie fragmenty fotografii Zamku, jeżeli przebywał wewnątrz „arki", to mógł zaobserwować, jak poszczególne elementy układały się w jeden obraz. Instalacja w metaforyczny sposób uwypuklała dalekowzroczność Lorentza, który już w latach okupacyjnych postanowił, że będzie walczył o odbudowę Zamku – symbolu polskiej państwowości i niepodległości. Przenośnia instalacji była prosta: ci, którzy poświęcają się ratowaniu zabytków, jak Lorentz, Estreicher i inni, potrafią patrzeć dalej i szerzej.

W tym miejscu trzeba jeszcze powiedzieć o metodzie wykonania fotografii odbudowanego Zamku. Była to odbitka ręcznie zrobiona w technice papieru solnego – jednej z rzadko dziś używanych technik szlachetnych. Autorem współczesnej odbitki historycznego zdjęcia jest Radosław Brzozowski, członek Związku Polskich Artystów Fotografików.

„Arkę" okalała strefa niszczenia, która sama została z kolei ograniczona instalacją „63 000". Skonstruowano ją z przeziernych ścian, na których nadrukowano listę obiektów zawartych w Bazie Strat Wojennych Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Ponieważ ściany były przezroczyste, dlatego padające na nie światło rzucało typograficzny cień, multiplikujący wymienione nazwy dzieł. Tytuł instalacji odzwierciedla liczbę pozycji zawartych w Bazie[31].

W strefie niszczenia przedstawiono wielorakie sposoby destrukcji, od niewłaściwego przechowywania, poprzez działania militarne, grabież, aż po celowe niszczenie. Każdy z nich symbolizowany był obiektami. Niżej przedstawiam dwa z nich.

Temat działań militarnych reprezentowany był przez fragment kartusza herbowego rodu Ra-

[31] Baza jest tworzona od roku 1992 i zawiera dane z terenów Polski w granicach obowiązujących po 1945 roku, nie obejmuje zatem obszarów Kresów Wschodnich RP. Chociaż spis nie jest pełny, stanowi podstawę do odzyskiwania zrabowanych zabytków, które rozsiane są po całym świecie: od Niemiec po Stany Zjednoczone. Zob. dzielautracone.gov.pl [dostęp: 8.03.2020]. Do dziesięciu spośród najcenniejszych obrazów, grafik i rysunków z Bazy (m.in. *Portretu młodzieńca* Rafaela Santi) przygotowano specjalne karty z ich opisami, wizerunkiem cyfrowym oraz kontaktem do urzędników Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego odpowiedzialnych za restytucję. Zwiedzający mogli pobrać karty oraz wziąć je ze sobą do domu, włączając się symbolicznie w poszukiwanie zagubionych zabytków. Wybór prac był konsultowany z ekspertami z Departamentu Dziedzictwa Kulturowego MKiDN.

doszewskich[32]. Pochodzi ze zbombardowanego we wrześniu 1939 roku kościoła pokolegiackiego w Wieluniu. Rozkaz zniszczenia tego niewielkiego miasteczka, będącego częścią historycznej ziemi sieradzkiej, wydał generał Wolfram von Richthofen – współodpowiedzialny za bombardowanie baskijskiej Guerniki. Wieluń, jako miejsce pozbawione większego znaczenia strategicznego, jest przykładem i symbolem bezsilności cywilów w starciu z wojenną machiną. Upostaciowieniem tego zjawiska są właśnie szczątki kartusza.

Inną formą utraty była grabież. Zdarzało się, że była rejestrowana przez samych sprawców. *Exemplum*: teczka z dokumentacją niemiecką związana z rabunkami dokonanymi przez Niemców w Diecezji Chełmińskiej[33]. Zaprezentowany zbiór dokumentów posiada odręczne notatki księdza Antoniego Liedtkego i jest świadectwem instytucjonalnego wymiaru kradzieży.

Ostatnia część ekspozycji została podzielona na cztery tematyczne moduły. Ich tytuły to kolejno: „Przestrzeń" , „Instytucja", „Człowiek" i „Czas". We wszystkich starano się przyjrzeć wpływom wojny na dziedzictwo. Ale w każdym z nich uczyniono to z innej perspektywy.

Tak oto w pierwszym module kuratorzy zainteresowani byli aspektami przestrzennymi relacji wojna–dziedzictwo. Zaprezentowane eksponaty przypominały o gwałtownych przekształceniach architektonicznych i urbanistycznych, które dotyczyły lat wojny i – późniejszej – odbudowy. Poruszono tutaj także problem przeobrażeń geograficznych związanych z utratą przez państwo polskie niemalże połowy przedwojennego obszaru (Kresów Wschodnich), a także przesunięciem jego granic ze wschodu na zachód[34].

Drugi moduł poświęcono wspólnotowemu wymiarowi funkcjonowania dziedzictwa, a więc budowanym instytucjom. To właśnie one są miejscami, w których przechowujemy i przekazujemy, a często i wytwarzamy to, co nazywamy dziedzictwem. Muzea, biblioteki, archiwa, galerie, teatry, filharmonie czy akademie przerastają pojedynczego człowieka, gdyż ich działanie wymaga kooperacji wielu jednostek – niejednokrotnie – w dłuższym czasie. Ich wyjątkowość polega na tworzeniu szans na przetrwanie dóbr kultury, pomimo śmierci ich twórców i właścicieli. Ciągłość rozwoju pozwala im na uzyskanie najlepszych rezultatów. Wojna ma niszczycielską moc przerywania tej ciągłości. Szczególnie jaskrawo widać to po organizacjach ufundowanych na Kresach.

W kolejnym module skupiamy się na dramacie jednostki. Interesują nas pojedyncze osoby, które z uwagi na zdolność do organizacji życia społecznego, stanowiły przeszkodę w realizacji planów przekształcenia Polski przez okupantów. Lekarze, nauczyciele, adwokaci, oficerowie, wyżsi urzędnicy, duchowni i artyści, tworzący razem wykształconą warstwę narodu, mieli zostać unicestwieni. Ta część wystawy powstała dzięki partycypacji ze środowiskiem ziemiańskim. Centralnym obiektem stał się obraz *Melancholia w K.* Hanny Solway[35].

Olej na płótnie jest metaforą utraconego świata. Ilustruje losy jednego z rodów ziemiańskich. Pierwszy plan to drobiazgi, które ocalały: album z obitymi aksamitem okładkami, porcelanowy ptaszek, sygnet, kilka pereł. Między nimi płynie niebieska strużka – symbol błękitnej, szlacheckiej krwi. W tle widać dwór – obraz dawnej świetności Komorowa – siedziby zasłużonego pomorskiego rodu Koschembahr-Łyskowskich, jeszcze przed okupacją, wojenną grabieżą i powojennym dekretem rolnym. To właśnie w Komorowie, podobnie jak w setkach innych dworów, tak charakterystycznych dla polskiego krajobrazu, pielęgnowano tradycję i skarby kultury polskiej. Wyniszczenie tego, jak i pozostałych dworów, zapoczątkowane w okresie wojny, zostało dopełnione reformą rolną. Na jej podstawie odbierano majątki wszystkim właścicielom ziemskim. Niektóre ze zrabowanych portretów należących do wspomnianego rodu znajdują się dzisiaj w kolekcjach państwowych muzeów. Moduł sygnalizuje zatem kilka proble-

[32] Obiekt z kolekcji Muzeum Ziemi Wieluńskiej w Wieluniu.

[33] Eksponat ze zbiorów Muzeum Diecezjalnego w Pelplinie.

[34] Oprócz eksponatów, zaprezentowano w tej części m.in. drewnianą mapę stołową. Exodus ludności kresowej zazwyczaj przedstawiany jest na mapach za pomocą grubych strzałek ilustrujących główne kierunki przemieszczania, wzbogaconych danymi liczbowymi na temat wielkości migracji. W formule tej liczą się masy. Naszym celem było wydobycie z niej jednostek, a także pojedynczych rzeczy. Stworzyliśmy mapę ukazującą szlaki migracyjne, którymi wędrowali znani Kresowiacy, oraz rozlokowanie ważniejszych zabytków województw wschodnich (pomniki, obiekty kultu i kolekcje). W ten sposób zwiedzający mogli prześledzić kierunki przemieszczania się takich osób jak m.in.: Czesław Miłosz, Zbigniew Herbert, Stanisław Lem, Kazimierz Górski, Zofia Rydet, Wojciech Kilar, Tadeusz Konwicki, Jan Bułhak, Emil Karewicz czy Ryszard Kapuściński, a także takich rzeczy jak m.in.: część kolekcji Ossolineum czy triada lwowskich pomników: Aleksandra hrabiego Fredry, króla Jana III Sobieskiego i Kornela Ujejskiego, które wzbogaciły – odpowiednio – trzy miasta „odzyskane": Wrocław, Gdańsk i Szczecin.

[35] Zob. H. Solway, *Malarstwo*, Gdańsk 2018, s. 18.

mów, oprócz dramatów poszczególnych jednostek i ich rodzin, są to także – reprywatyzacja oraz proweniencja zbiorów muzealnych.

Najważniejszą częścią epilogu, która jednocześnie wieńczy całą wystawę, jest moduł „czas". W tym miejscu pytamy o to, w jaki sposób oddziałują na nas, na naszą tożsamość, zjawiska niszczenia i ratowania dziedzictwa w okresie II wojny światowej, czyli to wszystko, o czym mówiliśmy na ekspozycji. Wpływ na ludzką tożsamość mają dwa kody: zapisany w naszych ciałach kod DNA, a także symboliczny kod kulturowy. Posługujemy się – co prawda – terminem dziedzictwa kulturowego, lecz – w odróżnieniu od danych genetycznych – kultura nie jest ustaloną sekwencją informacji. O tym, jakie dane zostaną nam przekazane, decydują nasi przodkowie oraz dziedzictwo kulturowe, z jakim mamy styczność.

Wystawa zaprezentowała tę problematykę w instalacji „Dziedzictwo, tożsamość, Ty". Jej częścią była infografika z lustrem. Składały się na nią dwie osie czasu, biegnące równolegle, podzielone na trzy części: przeszłość, teraźniejszość i przyszłość. Pierwsza oś symbolizowała losy „przodków", a druga historię „dziedzictwa kulturowego". Całe pole teraźniejszości wypełnione było lustrem z napisem „tu i teraz". Patrząc na nie, dostrzegaliśmy swoją osobę, uwikłaną w sieć zależności. Obraz przypominał, że nie jesteśmy jednostkami autonomicznymi, niezależnym od nikogo i niczego, że przeszłość wywiera na nas – mniejszy lub większy – wpływ. Żeby odkryć, kim jestem – ja, ten tutaj w lustrze – muszę się cofnąć w czasie.

Cała wystawa, poprzez umożliwienie dialogu z przeszłością naszej kultury, czyli naszą historią, jest formą – jak w wierszu Anny Świrszczyńskiej – biegu w „swoje minus życie"[36] Infografika w polu przeszłości proponowała tekst, który w sposób syntetyczny oddawał warunki, w jakich przyszło funkcjonować naszym przodkom. Stwarzał on znakomite warunki do wglądu w nasze wojenne „minus życie". Chodzi o dokument wytycznych rządu Generalnego Gubernatorstwa w sprawie życia kulturalnego Polaków i traktowania dóbr kultury: „Nie ma dziś żadnego powodu ku temu, aby całkowicie tłumić wszelkie objawy życia kulturalnego Polaków. Jeśli nosi ono charakter prymitywnej rozrywki, starostowie mogą na nie zezwalać"[37]. To tylko fragment tego dokumentu. W dalszej części precyzowane są wytyczne dotyczące poszczególnych dziedzin kultury: muzyki, teatru, sztuki, kina, literatury, malarstwa, a także książek i działalności wystawienniczej.

Rzecz jasna, nie możemy przeceniać wpływu przeszłości na nasze życie. W skrajnej sytuacji oznaczałoby to zdejmowanie z siebie odpowiedzialności za naszą teraźniejszość. Druga skrajność – negowanie wpływu minionych zdarzeń na nasze aktualne życie (i tożsamość) również jest bezzasadna. Rodzi się pytanie: Jak długo wojenna przeszłość może mieć jeszcze na nas wpływ?

W tekście wprowadzającym do infografiki zawarto jedną z potencjalnych odpowiedzi. Jest nią teza profesora Bogdana Wojciszke, która mówi, że pozbycie się przez Polaków wojennej traumy wymaga trzech pokoleń żyjących w pokoju i wolności, licząc od 1989 roku, czyli od momentu, w którym stworzono warunki do otwartej debaty publicznej o przeszłości[38].

Co możemy zrobić z taką chropowatą, nieidealną historią? Może warto spojrzeć na własną historię tak jak miłosierny Samarytanin, przyjmując całą przeszłość bardziej jako dar niż obciążenie. Dostrzec w tym mroku nadzieję. Wszak, jak mówi Jacek Kaczmarski, na zakończenie wystawy, spinając całą ekspozycję klamrą własnych słów: „Każdy z nas jest łodzią, w której może się z potopem mierzyć, cało wyjść z burzowej chmury, musi tylko w to uwierzyć"[39].

W instalacji z lustrem pojawił się jeszcze jeden motyw wart uwagi. Chodzi o grafikę wielkoformatową przedstawiającą kadr z filmu *Popioły* w reżyserii Andrzeja Wajdy. W scenie tej Legiony Polskie maszerowały po obcej, włoskiej ziemi, śpiewając *Mazurka Dąbrowskiego*. Przegrani żołnierze znajdowali się w opłakanym stanie. Ich wygląd był tragiczny: na twarzach malowała się rozpacz, mundury były postrzępione, a buty podziurawione. Obraz reżyserski wiernie oddawał opis zawarty na kartach powieści Stefana Żeromskiego, na podstawie której powstał scenariusz filmu.

Obraz legionistów, stanowiący archetyp Polaków romantyków, nieustannie do nas powraca: pojawił się u Żeromskiego (na początku XX wieku, jeszcze przed odzyskaniem przez Polskę niepodległości), potem u Wajdy (w okresie PRL, dokładnie 20 lat po zakończeniu II wojny światowej), a także na początku XXI wieku, równo 30 lat po upadku komunizmu, w Gdańsku, na wystawie „Dziedzictwo utracone". Dlaczego tak się dzieje?

[36] A. Świrszczyńska, *Jestem baba*, Kraków 1972.

[37] Z wytycznych rządu GG w sprawie życia kulturalnego Polaków i traktowania dóbr kultury [Kraków 1940]. Zob. *Walka o dobra kultury...*

[38] Wywiad Anny Ślęzak z Bogdanem Wojciszke, dzieje.pl [dostęp: 23.11.2018].

[39] O tekście Jacka Kaczmarskiego: I. Grabska, D. Wasilewska, dz. cyt., s. 250–261.

Legioniści ewokują wiele ponadczasowych problemów, choćby takich jak: emigracja czy walka w imię cudzych interesów. Ale na gdańskiej ekspozycji znaleźli się przede wszystkim dlatego, że stanowią znakomity kontrapunkt dla postaw pozytywistycznych, które zostały szeroko omówione w strefie ratowania. W tym miejscu ich obraz może być odczytywany jako reprezentacja postaw podczas II wojny światowej, ucieleśniających ideały romantyczne. Dopiero oba te nastawienia, łącznie, mogą ukazać oblicze i tożsamość Polaków.

Obraz romantycznych żołnierzy, walczących „za wolność naszą i waszą", został umiejscowiony na ekspozycji naprzeciwko lustra. Dla zwiedzających, którzy analizowali infografikę, był on łatwo dostrzegalny. Zmuszało ich to do konfrontacji z obrazem legionistów: odpowiadając na pytanie o swoją indywidualną tożsamość, mogli się identyfikować z romantycznymi bohaterami albo mogli równie dobrze ich odrzucić, wybierając postawy wobec nich kontrastowe, będące formą drobnej pracy u podstaw, prowadzonej – mówiąc językiem Kundery – za kulisami, za płótnem dekoracji. Wybór zależał jedynie od nich.

Instalacja z lustrem spowodowała, że narracja o przeszłości mogła stać się opowieścią o współczesności. Dzięki niej miał to być już nie tylko slogan albo idea do wywnioskowania z kontekstu, ale rzecz wyrażona *explicite*. Cechą instalacji była interaktywność. Było to drugie miejsce, obok instalacji „Zamek", gdzie dochodziło do interakcji pomiędzy dziełem a zwiedzającym. Obie instalacje ożywiały ekspozycję, sprawiając, że „wystawa zaczęła się dziać"[40]. Inspirację do wykorzystania motywu lustra dała kuratorom otwarta w 1979 roku w Muzeum Narodowym w Krakowie słynna wystawa Marka Roztworowskiego „Polaków portret własny"[41].

Zakończenie

Wystawa „Dziedzictwo utracone" była przedsięwzięciem wpisującym się w **paradygmat slow-muzeum**[42]. Zależało nam, aby cechowała się autentycznością, ekologicznością, była partycypatywna oraz dopasowana do psychofizycznych możliwości widzów. Właśnie dlatego podjęliśmy wysiłek, aby zwiedzający mieli możliwość obejrzenia wielu ciekawych eksponatów, niezagłuszonych zbędnymi multimediami, które mogłyby utrudniać refleksję[43]. Staraliśmy się wprowadzać możliwie dużo naturalnych materiałów, takich jak np. drewno. Zaprosiliśmy do współpracy lokalnych rzemieślników i artystów, konsultanta do spraw osób z dysfunkcjami, oraz podjęliśmy kooperację z wieloma instytucjami. Stworzyliśmy także strefę relaksu, w której można było odpocząć i w spokoju „przetrawić" zdobyte informacje.

Rezygnując z niektórych wyżej wymienionych działań, moglibyśmy zaoszczędzić część zasobów, w tym czasowe i finansowe, ale priorytetem było dla nas dostarczenie widzom produktu wysokiej jakości, który miał stanowić dowód, że kuratorzy wyżej cenią sobie jakość niż ilość[44].

BIBLIOGRAFIA

Archiwa

Archiwum prywatne Marka Zambrzyckiego [ApMZ]

Archiwum zakładowe Muzeum II Wojny Światowej w Gdańsku [AMIIWŚ] „Wystawa czasowa »Dziedzictwo utracone«", t. 1–3, sygn. arch. 19/1–19/3.

Wydawnictwa zwarte

Arystoteles, *Etyka nikomachejska*, przeł. Daniela Gromska, Warszawa 2012.

Curtius Ernst Robert, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, Kraków1997.

Domańska Ewa, *Problem rzeczy we współczesnej archeologii*, [w:] *Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności*, red. Jacek Kowalewski, Wojciech Piasek, Marta Śliwa, Olsztyn 2008.

Eco Umberto, *Teoria semiotyki*, Kraków 2009.

Grabska Iwona, Wasilewska Diana, *Lekcja historii Jacka Kaczmarskiego*, Warszawa 2012.

Jarocki Robert, *Rozmowy z Lorentzem*, Warszawa 1981.

Kluszczyński Ryszard, *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Warszawa 2010.

Kopaliński Władysław, *Słownik wyrazów obcych i wyrazów obcojęzycznych z almanachem*, część 2: M *(mir)*–Ż, Warszawa 2007.

Kundera Milan, *Nieznośna lekkość bytu*, Warszawa 2018.

[40] R. Kluszczyński, *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Warszawa 2010, s. 72.

[41] *Polaków portret własny*, red. M. Roztworowski, Warszawa 1983.

[42] Więcej na temat wystawy: *Sztuki piękne*, 2019, odcinek z 14 marca 2019 roku, TVP Gdańsk.

[43] Na wystawie, oprócz eksponatów z kolekcji Muzeum II Wojny Światowej, zaprezentowano obiekty pozyskane z 11 następujących instytucji: Miejska Biblioteka Publiczna im. Adama Asnyka w Kaliszu, Modelarnia Ceramiczna Bogdana Kosaka, Muzeum Diecezjalne w Pelplinie, Muzeum Józefa Piłsudskiego w Sulejówku, Muzeum Miasta Gdyni, Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Warszawy, Muzeum Ziemi Wieluńskiej, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, Towarzystwo Przyjaciół Warszawy, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, a także od jednej osoby prywatnej.

[44] Na temat innych wystaw bliskich paradygmatowi slow-muzeum patrz: M. Zambrzycki, *Dramat rzeczy warszawskich*, „Spotkania z Zabytkami" 2018, nr 11–12, s. 60–63.

Kwiatkowski Piotr Tadeusz, *II wojna światowa jako doświadczenie narodowe*, [w:] Piotr Tadeusz Kwiatkowski, Lech Michał Nijakowski, Barbara Szacka, Andrzej Szpociński, *Między codziennością a wielką historią*, Gdańsk–Warszawa 2010.
Lec Stanisław Jerzy, *Myśli nieuczesane*, Warszawa 2018.
Majewski Piotr, *Wojna i kultura. Instytucje kultury polskiej w okupacyjnych realiach Generalnego Gubernatorstwa 1939–1945*, Warszawa 2005.
Peirce Charles Sanders, *Wybór pism semiotycznych*, Warszawa 1997.
Polaków portret własny, red. Marek Roztworowski, Warszawa 1983.
Solway Hanna, *Malarstwo*, Gdańsk 2018.
Sparke Penny, *Design. Historia wzornictwa*, Warszawa 2012.
Sztompka Piotr, *Socjologia. Analiza społeczeństwa*, Kraków 2002.
Sztompka Piotr, *Socjologia wizualna. Fotografia jako metoda badawcza*, Warszawa 2012.
Świrszczyńska Anna, *Jestem baba*, Kraków 1972.
Walka o dobra kultury. Warszawa 1939–1945, t. 2, red. Stanisław Lorentz, Warszawa 1970.
Warszawa oskarża. Przewodnik po wystawie urządzonej przez Biuro Odbudowy Stolicy wespół z Muzeum Narodowym w Warszawie, Warszawa 1945.
Ziębińska-Witek Anna, *Historia w muzeach. Studium ekspozycji Holokaustu*, Lublin 2011.

Artykuły w wydawnictwach ciągłych

Gebethner Stanisław, *„Warszawa oskarża" – wystawa w Muzeum Narodowym w Warszawie (3 maja 1945 – 28 stycznia 1946)*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie" 1976, nr 20.
Lorentz Stanisław, *Notatka o wizycie generała Eisenhowera*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie" 1976, nr 20.
Popłonyk Urszula, *Wystawy w Muzeum Narodowym w Warszawie*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie" 1978, nr 22.
Przeździecka-Kujałowicz Aleksandra, *„Warszawa oskarża" – pierwsza powojenna wystawa Muzeum Narodowego w Warszawie*, „Spotkania z Zabytkami" 2018, nr 11–12.
Sacha Magdalena Izabella, *Los niewidoczny? Kresy i Kresowianie jako temat ekspozycji muzealnych po 1989 roku*, „Muzealnictwo" 2019, nr 60.
Sacha Magdalena Izabella, *Muzea utraconego „niemieckiego wschodu". Warunki działania i ewolucja wystaw w kontekście polsko-niemieckim*, „Muzealnictwo" 2018, nr 59.
Stobiecka Monika, *Zwrot ku rzeczom – zwrot w muzeach?*, „Młoda Muzeologia", t. 2, 2017.
Zambrzycki Marek, *Dramat rzeczy warszawskich*, „Spotkania z Zabytkami" 2018, nr 11–12.

Audycje telewizyjne

Sztuki piękne, 2019, odcinek z dnia 14 marca 2019 r., TVP Gdańsk.

Wykłady

Dziewulska Marta, Zając Małgorzata, 2019, *Komunikacja i PR wydarzeń muzealnych – jak prawidłowo dobrać przekaz?*, wykład wygłoszony 10 maja 2019 roku w Muzeum Historii Żydów Polskich w Warszawie.

Badania sondażowe opinii publicznej

II Wojna Światowa w pamięci współczesnego społeczeństwa polskiego. Badania Pentor na zamówienie Muzeum II Wojny Światowej w Gdańsku, przeprowadzone w dwóch etapach: od 20 maja do 10 czerwca 2009 r. (12 zogniskowanych grup dyskusyjnych) oraz od 19 czerwca do 4 lipca 2009 r. (N= 1200).

Netografia

dzieje.pl, wywiad Anny Ślęzak z Bogdanem Wojciszke, data publikacji: 30 sierpnia 2014.
dzielautracone.gov.pl.
Zambrzycki Marek, *Slow-muzeum, czyli jak odróżnić rzeczy od rzeczy wartościowych*, muzealnictwo.com, <http://muzealnictwo.com/2019/08/slow-muzeum-czyli-jak-odroznic-rzeczy-od-rzeczy-wartosciowych/>, 2019.
Zambrzycki Marek, *Wokół wystaw dedykowanych grupom zawodowym*, muzealnictwo.com,<http://muzealnictwo.com/2019/10/wokol-wystaw-dedykowanych-grupom-zawodowym/>, 2019.

STRESZCZENIE

Głównym celem artykułu jest próba odpowiedzi na pytanie, jak opowiedzieć o utracie rzeczy, mając do dyspozycji narzędzie w postaci wystawy narracyjnej? W skrócie: Jak przedstawić „NIE MA" za pomocą „JEST"? Aby osiągnąć postawiony cel, autor dokonuje krótkiej charakterystyki wspomnianej kategorii ekspozycji, przybliżając jej istotę, główne komponenty oraz zagrożenia, jakie wiążą się z jej realizacją. Ponadto nakreśla horyzont teoretyczny dla problemu toposu utraty, koncentrując się na stracie dóbr materialnych, a nie ludzi, wykorzystując przy tym dwa narzędzia pomocne przy jego analizie (matrycę danych wizualnych oraz analizę semiotyczną).

W zasadniczej części pracy autor dokonuje opisu własnej ekspozycji, która podjęła temat utraty. Chodzi o wystawę czasową „Dziedzictwo utracone", zaprezentowaną w okresie od 1 marca do 23 czerwca 2019 roku w Muzeum II Wojny Światowej w Gdańsku. Jej celem było przybliżenie tematu niszczenia i ratowania dóbr kultury w okresie II wojny światowej. Jednym z założeń, które stało u jej podstaw, było rozumienie wystawy jako tekstu kultury o charakterze dialogicznym, czego skutkiem było świadome nawiązanie do innych pokazów, przede wszystkim do stworzonej przez Stanisława Lorentza ekspozycji „Warszawa oskarża".

Wystawa „Dziedzictwo utracone" była bliska modelowi slow-muzeum, który podkreśla rolę takich wartości, jak: autentyczność, ekologiczność, partycypacja, umiar i dopasowanie do możliwości psychofizycznych widza i in.

Artykuł może być pomocnym źródłem wiedzy dla osób tworzących wystawy narracyjne, w szczególności poświęcone tematom utraty oraz dziedzictwa kulturowego.

Słowa klucze: analiza semiotyczna, arka Noego, II wojna światowa, dziedzictwo kulturowe, muzeum, Muzeum II Wojny Światowej, rzeczy, Stanisław Lorentz, straty wojenne, utrata, wystawa „Warszawa oskarża", wystawy narracyjne, Zamek Królewski w Warszawie

SUMMARY

The main aim of the article is to try to answer the question of how to tell about the loss of things, having at your disposal a tool in the form of a narrative exhibition? Briefly: How to present "NO" with "IS"? In order to achieve the goal, the author briefly characterizes the aforementioned category of exhibition, explaining its essence, main components and threats related to its implementation. In addition, the author outlines the theoretical horizon for the problem of the topos of loss, focusing on the loss of material goods, not people, using two tools helpful in its analysis (a matrix of visual data and a semiotic analysis).

In the main part of the work, the author describes his own exhibition, which dealt with the topic of loss – a temporary exhibition "Lost Heritage", presented from 1 March to 23 June 2019 at the Museum of the Second World War in Gdańsk. Its aim was to present the topic of destroying and saving cultural goods during WWII. One of its base assumptions was understanding the exhibition as a cultural text of a dialogical nature, which resulted in a conscious reference to other displays, mainly to the "Warsaw Accuses" exhibition created by Stanisław Lorentz.

The "Lost Heritage" exhibition was influenced by the slow-museum model, which emphasizes the role of such values as: authenticity, environmental friendliness, participation, moderation and adaptation to the psychophysical abilities of the viewer, etc.

The article may be a helpful source of knowledge for people who create narrative exhibitions, in particular on the topics of loss and cultural heritage.

Key words: cultural heritage, exhibition "Warsaw accuses", looted art, lost heritage, museum, museum's exhibition, Museum of the Second World War, Noah's Ark, Royal Castle in Warsaw, semiotic analysis, Stanisław Lorentz, things, wartime losses, World War Two.