

Justyna Budzińska

Instytut Historii

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

justyna.budzińska@amu.edu.pl

ZRÓBMY SOBIE DZIEDZICTWO. PRZYPADEK DWÓCH WYSTAW

Let's make a heritage. A case of two exhibitions.

Trochę nudno.

Hela

Absolutnie zjawiskowa wystawa.

Tata Heli¹

Streszczenie. Tekst jest próbą porównania dwóch wystaw z Muzeum Narodowego w Krakowie – „Polaków portret własny” (1979/1980) i „#dziedzictwo” (2017/2018). Analizie poddano ich potencjał i metodę w zakresie tworzenia/planowania dziedzictwa i tożsamości. Odwołując się do teorii głównie Gregory’ego Ashwortha, Edwina W. Ardenera, Erica Hobsbawma, Geneviève Zubrzycki, czy Jacques’a Lacana, analizuję, między innymi na podstawie materiałów archiwalnych, sposoby ustanawiania dziedzictwa, które traktuję w kategoriach arbitralności i umowności.

Słowa kluczowe: dziedzictwo, tożsamość, Polaków portret własny, lustro, szymba, hasztag, hipertekst, symulakrum, znikanie, narodowe sensorium

¹ Wpis do książki pamiątkowej wystawy „#dziedzictwo”, dzięki uprzejmości Anny Sobesto, koordynatorki wystawy (MNK).

Abstract. Text is an attempt to compare two exhibitions from National Museum in Cracow: „Polish self-portrait” (1979/1980) and “#heritage” (2017/2018). Analyzed was their potential/method in the field of creation/planning of heritage and identity. Referring to, among others, Gregory Ashworth, Edwin W. Ardener, Eric Hobsbawm, Geneviève Zubrzycki and Jacques Lacan, I analyse the ways of establishing heritage, in terms of arbitrary and contractual.

Key words: heritage, identity, Polish self-portrait, mirror, glass, hashtag, hyper-text, simulacrum, disappearing, national sensorium

Wprowadzenie

Muzeum Narodowe w Krakowie dwukrotnie stało się miejscem prezentacji wystaw, które z całą pewnością (i z różnych względów) możemy nazwać „głośnymi”, „przełomowymi”, „znaczącymi” itd. Pierwsza z nich, otwarta dla publiczności 8 października 1979 roku, to „Polaków portret własny”, której organizatorem² był ówczesny dyrektor muzeum Marek Rostworowski. Szacuje się, że wystawę, na której zgromadzono 755 obiektów (głównie malarstwo, ale również rzeźba, rysunek, plakat, fotografia) w ciągu niespełna 4 miesięcy (trwała do 31 stycznia 1980 roku) odwiedziło około 80 tysięcy osób. Według twórcy wystawy:

Polaków portret własny to zbiór naszych wyobrażeń na temat siebie samych – autoportret narodu złożony z obrazów. Sam termin „portret własny” użyty jest jako metafora, nie pokazujemy bowiem autoportretów artystów ani nawet wyłącznie portretów. Chodzi o uchwycenie tego, co pojedynczy człowiek lub środowisko wnoszą do obrazu rzeczywistości tworzonego przez artystów – obrazu przede wszystkim ludzi, ale także wydarzeń. Chronologiczny układ tej książki nie powinien więc spowodować wrażenia, że mamy do czynienia z historią Polski w obrazach. Chodzi o coś

² Wtedy nie funkcjonowało jeszcze pojęcie „kuratora”, choć sama wystawa bywa określana jako jedno z pierwszych polskich przedsięwzięć kuratorskich – tematycznych.

innego – o naszą autoimaginację. Dlatego proszę, by Czytelnik nie szukał przede wszystkim osobistości i wydarzeń, które należy uznać za ważne. Ważne są dla nas stereotypy wyobraźni i jeżeli czasem tak się składa, że portret wybitnej osoby jest jednocześnie wymowny jako stereotyp, to tym lepiej. Ale jeżeli nie ma takiej zbieżności, to o wyborze dzieła decyduje wyrazistość obrazu artystycznego, a nie osoba; mając do wyboru mało mówiący portret znanego człowieka i świetną, plastyczną charakterystykę osoby anonimowej, wybieramy zawsze tę drugą. [...] Z dodawanych do siebie portretów powstają malowane dzieje naszych wyobrażeń o sobie, a substytutem człowieka dla współczesnych i potomnych staje się raczej jego intencjonalny niż obiektywny wizerunek (Rostworowski 1983).

W tym samym miejscu, 38 lat później, kurator Andrzej Szczerski otworzył wystawę „#dziedzictwo”. Tym razem około 70 tysięcy zwiedzających, podczas 7 miesięcy trwania wystawy (od 23 czerwca 2017 roku do 14 stycznia 2018 roku) miało okazję zobaczyć ponad 650 dzieł pochodzących – w przeciwieństwie do wystawy Rostworowskiego³ – tylko i wyłącznie ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie. Oddajmy ponownie głos kuratorowi:

Pojęcie „dziedzictwo” w tytule ekspozycji zostało poprzedzone hasztagiem, aby podkreślić specjalne znaczenie tego słowa, a zarazem umożliwić poszukiwania i odkrywanie oraz postawienie tego znaku przed wybranym obiektem – który jest dla nas ważny, który pozwoli na refleksję, z którym możemy się identyfikować (Szczerski 2017).

Konstrukcja #dziedzictwa to [...] celowe nawiązanie do współczesnych metod systematyzowania wiedzy w oparciu o cyfrowe bazy danych i Internet, gdzie poprzez kolejne linki może powstać ścieżka badawcza, prowadząca często przez odległe, pozornie dowolne związki między przedmiotami badań do nieoczekiwanych, ale przede wszystkim wartościowych poznawczo rezultatów. [...] Zamiast dydaktycznej czy krytycznej narracji krakowska wystawa

³ Na której znalazły się obiekty pozyskane z różnych miejsc.

jest zatem przede wszystkim świadectwem istnienia tytułowego dziedzictwa, które gotowe jest do odkrycia i przekazania prawdy na swój temat. To także „skarbnica pamięci”, do której wraca się po to, aby inspirowała *sine ira et studio* czasy nam współczesne, a przede wszystkim pozwalała się zastanowić, jakiego dziedzictwa jesteśmy spadkobiercami i w jaki sposób możemy dopisać kolejny rozdział w jego historii (Szczerski 2017a: 19).

Co, oprócz miejsca, łączy obydwie wystawy? Po pierwsze – „polskość”, która była na obydwu definiowana (nie redefiniowana, o czym później). Po drugie – moment „historyczny”, w jakim zainaugurowano oba wydarzenia. W przypadku „Polaków portretu własnego” było to stulecie utworzenia krakowskiego Muzeum (jako pierwszego w Polsce określonego mianem „narodowego”), trzy lata wcześniej zawiązał się Komitet Obrony Robotników, rok przed nim – Latający Uniwersytet, w czerwcu 1979 roku miała miejsce pierwsza pielgrzymka papieża do Polski. Poza tym, ale o tym nie mogli wiedzieć ani twórcy, ani zwiedzający, wystawa odbyła się w przededniu powstania „Solidarności”. Natomiast rok 2017 to czas przed ogólnonarodową celebracją odzyskania niepodległości, w co krakowska wystawa wpisała się doskonale (wraz z dotacjami)⁴. Czy zatem można było oczekiwać lepszych momentów na przypomnienie Polakom oraz Polkom – o których akurat nie wspomniano – skąd faktycznie „pochodzą, kim są i dokąd zmierzają”?

Przytoczone wyżej słowa twórców wystaw doskonale oddają myśl przewodnią obydwu przedsięwzięć. M. Rostworowski uczciwie przyznał, że nie chodzi o dydaktyczny czy wyłącznie poznawczy charakter ekspozycji. Na plan pierwszy wysuwał się wątek nie dokumentacyjny, ale wyobrażeniowy, imaginacyjny, który konfrontował widza

⁴ Świadczy o tym choćby lista osób zaproszonych na wernisaż wystawy 22 czerwca, na której znaleźli się m.in.: prezydent RP Andrzej Duda z małżonką, sekretarz stanu i wiceminister kultury i dziedzictwa narodowego Jarosław Sellin, sekretarz stanu i szef gabinetu prezydenta RP Krzysztof Szczerski, Przewodniczący Komitetu Światowego Dziedzictwa UNESCO prof. Jacek Purchła, metropolita krakowski abp. Marek Jędraszewski oraz konsulowie generalni Austrii, RFN, Węgier, Francji, Federacji Rosyjskiej, Włoch. Lista dzięki uprzejmości A. Sobesto, MNK.

z autostereotypową opowieścią o Polakach. Z kolei A. Szczerski wielokrotnie (w wywiadach, tekstach itp.) podkreślał, że widz ma szansę zapoznać się z „dziedzictwem”, które „istnieje” i jako takie (jedyne i prawdziwe) wymaga tylko „odkrycia”, co właśnie czyni wystawa, otwierająca przed zainteresowanymi wrota do „skarbnicy pamięci”. Dodajmy, że skarbnicą tą jest właśnie Muzeum Narodowe w Krakowie. Zatem w obydwu przypadkach zwiedzający zostają „obdarowani” swoim własnym (?) dziedzictwem. Dziedzictwem – czyli w gruncie rzeczy czym?

Dziedzictwo wymyślone

Kategorię „dziedzictwa” możemy za Arkadiuszem Marciniakiem, Michałem Pawletą i Kornelią Kajdą rozumieć jako (1) „patrymonium” oznaczające ojcowiznę, spadek, majątek oraz jako (2) *hereditas* (łac.), czyli spadek, dziedzictwo, spuścizna (Marciniak, Pawleta, Kajda 2018: 10). Zasadnicza różnica w powyższych pojęciach dotyczy przypisywanych im znaczeń wartościujących. W pierwszym przypadku dziedzictwo oznacza potencjał do nadawania nowych konotacji takim pojęciom jak pamięć o przeszłości, tradycja rozumianej w kontekście społecznej koncyliacyjności. W drugim – jest ono obciążeniem, brakiem wyboru, „darem, którego odmówić nie mamy prawa” (Marciniak i in. 2018: 11). W odniesieniu do analizowanych wystaw można zastosować obydwie znaczenia, przy czym drugie z nich wynika z braku jakiegokolwiek alternatywy wobec wytyczonych przez twórców duktów⁵.

Dukty owe wynikają z samego skomponowania i tropów tematycznych ekspozycji. W przypadku „Polaków portretu własnego” założono, co następuje:

Układ ekspozycji powinien być chronologiczny, nie zmuszający jednak do obchodzenia wokoło każdej sali, ale do posuwania się zgodnie z jej osią podłużną; sekwencja przedmiotów ułożonych pośrodku sal [kopie nagrobków, gabloty – J.B.] wzdłuż ich osi

⁵ Pojęcia „dukt” używa często w swoich pracach i wykładach Anda Rottenberg.

obowiązywać będzie jednocześnie na obu równoległych do niej ścianach. W wyniku tego, posuwając się naprzód, będziemy zgodni z chronologią ekspozycji. W ramach tego układu zgrupuje się zaletki prezentujące podobne treści. [...] O ile to będzie możliwe ze względu na całość, wystawa powinna się rozpocząć na drugim piętrze, na które prowadziłyby po schodach wydzielony korytarz. [...] Zwiedzanie odbywałoby się w miarę schodzenia w dół, co ma istotne znaczenie dla reżyserii ekspozycji, ekspresji efektu końcowego i wyjścia wprost w miasto (Scenariusz wystawy: 9).

Ekspozycję podzielono zatem na 5 przestrzeni tematycznych odzwierciedlających tradycyjny porządek chronologiczny: (1) „W kręgu europejskiej kultury” (średniowiecze – konstytucja *Nihil Novi* 1505 rok), (2) „Rzeczpospolita szlachecka” (epoka zygmuntońska – panowanie Stanisława Augusta), (3) „Uznawanie się narodu” (od utraty niepodległości do jej odzyskania), (4) „Między tradycją a przewrotem” (1918–1939), (5) „W Polsce Ludowej” (po 1945 roku). Przy czym dzieła „szczególnie znaczące i charakteryzujące sytuacje lub rodzaje wyobraźni” miały zostać specjalnie wyeksponowane pośrodku sal, stając się „hasłami wątków wiodących” (Scenariusz wystawy: 1).

Podobnie rzecz wygląda w odniesieniu do „#dziedzictwa”. Choć zrezygnowano z tropu chronologicznego, w celu podkreślenia/uwypuklenia najważniejszej tezy, za jaką uznano kulturową ciągłość i „odnajdywanie niezmiennych elementów narodowej tożsamości w znanych i nieznanach dziełach z różnych epok” (Szczerski 2017b: 1), eksponaty podzielono na 4 kategorie: (1) geografia (terytoria, z którymi wiąże się kultura polska), (2) język (i jego rola w definiowaniu tożsamości narodowej), (3) obywatele (czyli ci, którzy utożsamiają się i współtworzą kulturę polską) oraz (4) obyczaj (źródła kulturowe jako podstawa (samo) określania (się) narodu). Wszystkie opatrzone wspomnianym hasztagiem, który z założenia miał przynosić/uwspólniać/podkreślać eksponaty i zachęcać do samodzielnego tworzenia znaczeń. Dla jasności należy dodać, że oprócz tych 4 kluczowych, ohasztagowanych kategorii, eksponatom dostępnym na parterze wystawy towarzyszył szereg mniejszych słów-kluczy, jak:

#polska, #rzeczpospolita, #granice, #tożsamość, #mapazwłosów, #zawolnośćnaszajwaszą, #bitwy, #świat, #postaci, #polszczyzna, #miasto, #wieś, #władcy, #znani, #nieznani, #religia, #azja, #morze, #góry, #fotografia i in. Z hashtagów zrezygnowano w Sali na piętrze, gdzie znalazły się obiekty uznane przez twórców wystawy za wartościowe tak ze względu na ich walory muzealne, jak i dokumentacyjne, oraz sztuka współczesna.

Hasztagi to właściwie wszystko, co miało sprawić, że wystawa będzie nowoczesna i hipertekstualna. To bowiem, co udaje się w świecie wirtualnym, niekoniecznie sprawdza się w świecie realnym. Jak trafnie ujął to krytyk i historyk sztuki A. Sienkiewicz:

W wystawie „#dziedzictwo” o nowoczesności może świadczyć jedynie nieszczęsny hasztag w tytule. [...] Wystawa, przedsięwzięcie monumentalne i wręcz niemożliwe, w wielu miejscach wygląda jak bank obrazów czy ekran komputera z ikonami jotpegów. Ponad sześćset obiektów [...] podzielono na działy i poddziały. Wszystkie okraszono oczywiście odpowiednimi hasztagami. Jednak inspiracją do aranżacji wystawy miała być „metoda polska”, przywołana tuż przy wejściu na ekspozycję – metoda mnemotechniczna opracowana w XIX wieku przez Antoniego Jaźwińskiego (Sienkiewicz 2018).

Skoro zgromadzone obok siebie obiekty zostały opatrzone hasztagiem i w ten sposób powiązane między sobą, to można oczekiwać, że poprowadzą wyobraźnię odbiorcy do oczekiwanej przez twórców siatki skojarzeń. Tymczasem ich zamysł wzbudza wątpliwości. Dość wspomnieć słynne i wielokrotnie wspominane zestawienie „Portretu Tadeusza Kościuszki (Kościuszko cierpiący)” F. Sarneckiego (1828–1837⁶ z „Zabijaniem świni” Jarosława Modzelewskiego (1983) – „#zawolnośćnaszajwaszą” – czyli spoczywający na szezlongu i spoglądający tęsknie w bok naczelnik. Obraz „potwierdzał międzynarodową sławę Kościuszki jako romantycznego bohatera symbolizującego walkę o wolność”, co podkreślał wiszący nad portretem „manifest i demonstracja bezkompromisowej postawy

⁶ Kopia wg R. Coswaya.

artysty w czasie stanu wojennego” (#dziedzictwo. Przewodnik po wystawie 2017). „Czerwonymi świniami” nazywano członków aparatu reżimu komunistycznego w PRL. Inny przykład, pod wspólnym mianownikiem „#religia”, to zajmujące większość ściany przedstawienia katolickich świętych i praktyk religijnych (z małymi wyjątkami: „Szkoła talmudystów” Samuela Hirszenberga (1887 r.) i „Św. Paraksewa męczennica” Jana Nowosielskiego (1974 r.). Tutaj na pewno uderza jednowymiarowe – jakże doskonale znane nam z autopsji – powszechne wyobrażenie o rzekomym „monolicie wyznaniowym” w Polsce.

W przypadku obydwu wystaw nie sposób nie odwołać się do znaczenia „dziedzictwa” pojawiającego się u Gregorego Ashwortha. Badacz proponuje przeniesienie uwagi z obiektu (paradygmaty ochrony i konserwacji) na proces i konkretny wynik działań, fundowany na konstruowaniu „pewnego wyobrażenia przeszłości w terażniejszości za pomocą wybranych, zachowanych rzeczy, wspomnień i historii. Chodzi zatem nie o zachowanie jakichś elementów przeszłości, ale o wykorzystanie jej w terażniejszości” (Ashworth 2015: 31). Na plan pierwszy wysuwają się tylko takie potrzeby terażniejszości (która w triadzie: przeszłość – terażniejszość – przyszłość jako jedyna jest), które mogą być zaspokojone przez przekształcaną w dziedzictwo przeszłość⁷. Choć nie ulega wątpliwości, że wszystkie obiekty na wystawie „#dziedzictwo”, pochodzące ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie, są chronione i poddawane konserwacji, to bez wątpienia aspekt konstruktywistyczny i utylitarny całości, jako przemyślnie zakomponowanego i arbitralnego hipertekstu, ma dominujący charakter. I podobnie jest w przypadku wystawy Rostworowskiego. Tutaj również dominantę stanowi pewna określona narracja o Polakach (i kilku Polkach), z której – w zamyśle – powinien wykryształizować się obraz/portret zbiorowy pobudzający do autorefleksji, zrewidowania własnej tożsamości. Szczególnie ta ostatnia powinna zostać stworzona „na

⁷ I dalej – „przeszłość, która stanie się terażniejszością, będzie miała nie tylko te własne potrzeby, ale także własne dziedzictwo, dzięki któremu będzie zaspokajać te potrzeby. Jeśli przeszłość traktowana jest jako zasób uruchamiany przez wybór dokonywany teraz, to dotyczące jej wybory będą najprawdopodobniej znacznie się różnić – treścią, kryteriami, zamiarami i celami” (Ashworth 2015: 31).

nowo”. Jak zauważa skądinąd Edwin W. Ardener posiadanie tożsamości to efekt zbiorowego nadawania nowych znaczeń określonym aktorom społecznym w różnych okresach ich życia: „ja nie mam »tożsamości« – to, co widzimy, są to po prostu sposoby, w jakie jestem identyfikowany (aspekt bierny) i w jakie ja identyfikuję (aspekt czynny)” (Ardener 1992: 23). Tożsamość, sobość, wytwarzana jest zatem tylko w kontakcie z innymi osobami, na przecięciu „kim jestem dla innych” (wizje/zamysły twórców wystaw – kim jesteśmy/byliśmy) z „kim jestem wobec innych” (widz wobec obiektów). Takie refleksje pojawiały się we wspomnieniach, na przykład Kazimierza Kutza:

Kutz: Zachłysłiliśmy się tym, że możemy się sobie poprzyglądać, zachłysłiliśmy się wolnością. Ona była na wyciągnięcie ręki: w doświadczeniach i historii Polaków sprzed trzystu, dwustu, stu lat. O ile przedtem byliśmy znikąd, to teraz byliśmy skądś. Skądś oznaczało, że Polacy mają przeszłość niepodziurawioną (Radłowska 2004).

Warto odwołać się również do Erica Hobsbawma i w kontekście niniejszych rozważań strawestować jego pojęcie „tradycji wymyślonej”. Jeśli bowiem słowo „tradycja” zastąpimy „dziedzictwem”, okaże się, że praktyki zastosowane na obydwu wystawach doskonale spełniają warunki „dziedzictwa wymyślonego”. Hobsbawm wyróżnił trzy rodzaje takich praktyk, odwołujących się kolejno do: (1) wzmacniania poczucia przynależności do grupy, (2) umacniania i legitymizowania instytucji i władzy, (3) upowszechniania i przyjmowania m.in. systemów wartości czy wzorców zachowań (Hobsbawm 2008: 10). Przypadek pierwszy ma charakter wybitnie tożsamościowotwórczy i koncyliacyjny, ogniskując widzów wokół odmienianych przez wszystkie przypadki pojęć „naród”, „Polacy”, „polskość”, „historia”, „wspólnota”, „naszość”. W drugim przypadku, obydwie wystawy są: (1) gloryfikacją krakowskiego Muzeum Narodowego („#dziedzictwo” nawet podwójnie, jeśli weźmiemy pod uwagę pochodzenie obiektów z własnych zasobów) jako jedyne deponytorium tego, co winniśmy uznawać za dziedzictwo; (2) przedmiotem

politycznej instrumentalizacji sztuki (otwarcia wystaw dokonano z wielką pompą i przy udziale przedstawicieli ówczesnych władz państwowych); (3) przejawem ideologizacji wystawienniczej funkcji instytucji muzealnych, a Muzeum Narodowego szczególnie, które zostają namaszczone do konstruowania takich modeli/wzorców zachowań i wartości, jakie są w danym momencie historycznym pożądane i oczekiwane (czyli zgodnie z aktualną polityką historyczną) przez władzę.

Narodowe *sensorium*. *Symulakrum* i znikanie

Wszystkie te praktyki prowadzą (bo taką mają funkcję) do wytwarzania narodowego *sensorium*, zjawiska, na które zwróciła uwagę Geneviève Zubrzycki. Odnosząc się do narodowych mitologii, ich materialnych wcieleń (na przykład artefakty, filmy i fotografie) oraz związanych z nimi praktyk społecznych, Zubrzycki stwierdza, że są one „znaczące w poświadczeniu abstrakcyjnych wyobrażeń na konkretach, tworząc afektywne więzy pośród podmiotów, jak również pomiędzy podmiotami i narodem” (Zubrzycki 2012: 62). Owo *sensorium* było/jest bezpośrednim „produktem” wystaw, które dzięki różnorodności (ale i liczbie) zgromadzonych obiektów i ich – pozornego lub rzeczywistego – dialogu między sobą tworzyło pewną metawartość, obraz drugiego stopnia, który mógł (powinien?) pojawić się u zwiedzających. Egzemplifikują to przykłady związane z każdą z dwóch wystaw.

W 1979 roku Henryk Gucia pracował w przedsiębiorstwie budowlanym. Był zwykłym budowląncem, stawiał bloki. Miał 41 lat, żonę (pielęgniarkę) i dwójkę dzieci. Na wystawę do Muzeum Narodowego poszedł, bo był tam jego kierownik, pan Bogdan. A że pan Bogdan lubił *bywać*, to zawsze opowiadał pracownikom, co nowego właśnie widział.

Gucia:

– Przyszedł kiedyś na budowę, kiwnął na nas i wyciągnął paczkę papierosów. I zaczął opowiadać: *Mówię wam, panowie, to jest wielka sprawa. Musicie iść i to zobaczyć. Aż się dziwię, że władza na to*

pozwoliła. No to pytaliśmy, co tam jest, czy jakieś filmy z drugiego obiegu pokazują, a on na to: *Nie. Można za to popatrzeć, jacy byliśmy kiedyś, zanim staliśmy się trybikami. Rozumiecie?*. Ja wtedy nie rozumiałem. Ale na wystawę poszedłem. W kolejce do kasy muzeum Gucia słyszał rozmowy Polaków:

– Ciekawe, czy teraz jesteśmy ładniejsi, niż byliśmy pięćset lat temu.

– Nie wiem. Ale na pewno jesteśmy zagubieni (Radłowska 2004).

Widzimy tutaj, że wystawę w 1979 roku po prostu trzeba było odwiedzić, by poczuć się przeważnie lepiej niż gorzej. Jednak z pewnością stanowiła ona jeden z priorytetów w tym czasie. O wyjątkowym zainteresowaniu świadczą choćby liczne wzmianki o kolejkach ustawiających się przez muzeum. Z kolei w roku 2017 można przeczytać choćby taki wpis z książki pamiątkowej (pisownia oryginalna):

Moje refleksje:

1. dobrze, że taka wystawa ma miejsce a szkoda, że to już jej koniec
2. logo przewodnika po wystawie jest niezgodne z projektem Petera Javorika, poz. 607 w katalogu. Szkoda, po kratka na tej okładce niczego nie sugeruje, w przeciwieństwie do znaku Javorika
3. jeśli mówimy „dziedzictwo”, to wartałoby wymienić polskich noblistów, może z uwzględnieniem krótkich życiorysów i ich dokonań
4. brak, dla mnie, przedstawicieli polskiego modernizmu, zwłaszcza architektów, ich prac we Lwowie, a nawet niedaleko stąd, ul. Retoryka i projekty arch. Takowskiego [Tarkowskiego]
5. przedstawiony projekt kurtyny Siemiradzkiego „Muzy” (Warszawa) a nie wspomniano, iż zdobi ona Teatr Opery we Lwowie
6. brak mi choćby spisu ludzi wielkich naszych czasów, tj. takich, którzy zapisali się na trwale w naszej historii
7. brak artefaktów z ruchu społecznego „Solidarność”, choć nie jest to problemem do realizacji. (wystarczy kilka)
8. brak jasnej informacji, iż na II p. wystawa „Dziedzictwo” dotyczy wyłącznie przestrzeni z sześcianami.

Generalnie jednak, jestem bardzo zadowolona z oglądania tej wystawy, Dodałabym jedynie do maksym o wolności, słowa wypisane na Łuku Chwały na cm. Orłąt Lwowskich „Zginęliśmy, abyście mogli żyć wolni” [„Mortui sunt ut liberi vivamus” – „Polegli, abyśmy żyli wolni”].

Z szacunkiem dla projektodawców i wykonawców wystawy⁸.

Choć powyższych wypowiedzi pozornie nie łączy wiele (pierwsza z nich ma charakter wspomnieniowy, druga to zapis na gorąco, zaraz po obejrzeniu wystawy), z pewnością zwraca uwagę obecny w obu wypadkach aspekt „kanonu”, „wielkości”, a zarazem swoisty horyzont oczekiwań widzów/odwiedzających, ufundowany właśnie na pojęciu „kanonu”: Co chcemy/chcieliśmy zobaczyć? Co zobaczyliśmy? Czy oczekiwania zostały zaspokojone? Co czujemy? A może dziedzictwo, którego istnienie wskazują nam (i każą przyjąć) twórcy wystaw to tylko *symulakrum*? Nie tyle obiekty, jak wspomniano wyżej (które można dowolnie dobierać i konfigurować), ale jakaś mentalna hiperrzeczywistość, która nie będzie już potrzebowała artefaktów/reprezentacji. Wszak mamy do czynienia z wszystkimi czterema Baudrillardowskimi stadiami przechodzenia od owej reprezentacji do *symulakrum* (Baudrillard 2005; Budzińska 2017: 82–83)⁹: od obrazu/artefaktu jako właściwego pozoru i odzwierciedlenia głębokiej rzeczywistości (decyzja określonych „znaczących” i „mówiących” w dany sposób o dalszej i bliższej historii) do obrazu/artefaktu jako czystego *symulakrum*, pozbawionego związku z jakąkolwiek rzeczywistością – znaku bez odniesienia (wspomniany wyżej metabyt).

I jeszcze jedna bardzo istotna kwestia. Na obydwu wystawach panowało swoiste *horror vacui*. Obiekty były bardzo gęsto rozmieszczone, zarówno na ścianach poszczególnych sal wystawowych, jak i w gablotach i na postumentach, na całej ich powierzchni. Ten ogrom dzieł miał

⁸ Księga pamiątkowa, dzięki uprzejmości A. Sobesto, koordynatorki wystawy.

⁹ Tę i kolejną kwestię (pojęcie estetyki znikania zaproponowane przez Paulo Virilio) poruszam, choć w nieco innym kontekście, w: Budzińska, J. (2017). Między estetyką znikania a kontr-pomnikiem. W: I. Skórzyńska, J. Kołacki (red.), Ziemia skrywa kości. Zapomniane krajobrazy pamięci – cmentarze protestanckie w Wielkopolsce po 1945 roku (s. 81–89). Poznań: Instytut Historii UAM.

zapewne (według intencji twórców) stanowić o polifoniczności snutych opowieści. Mam jednak wrażenie, że zamiast zgodnego *unisono*, częściej do widza docierał szum¹⁰ związany z percepcją zarówno wizualną, jak i informacyjną. Nasuwa się tu skojarzenie z Viriliowską „małą śmiercią”, której doznajemy w pędzie, pozbawieni punktów zaczepienia/zatrzymania/zawieszenia – w nadmiarze zaczynamy po prostu odczuwać próżnię i brak. Czy o to rzeczywiście chodziło? Raczej nie był to pożądaný efekt. „Nasze” dziedzictwa miały być każdorazowo czytelne, jasne i w gruncie rzeczy bezdyskusyjne.

Ciekawe rozwiązanie znalazło się na trzecim, ostatnim i najwyższym piętrze muzeum w ramach „#dziedzictwa”. Umieszczono tutaj bowiem „Ikono-strefę” (pisownia oryginalna z katalogu wystawy), w której pomysłodawcy przyznali się chyba do, z jednej strony, arbitralnego charakteru wybranych na wystawę eksponatów, z drugiej natomiast do potencjalnej przygodności w nadawaniu im znaczeń. Zainstalowano tu bowiem okręcane wokół własnej osi kubiki, na których umieszczono „obrazy powszechnie rozpoznawalne”, które „powinny budzić skojarzenia we wszystkich, którzy dłużej przebywali w Polsce w ciągu ostatnich 50 lat”¹¹. Autorzy odwołali się tutaj do ikonosfery Mieczysława Porębskiego (co przyznają), a przywołują (przypadkiem) wspomniane wcześniej „narodowe *sensorium*”:

Według Porębskiego sfera wyznaczona przez obrazy, tworzy nie tylko wizerunki i znaczenia: ona również pachnie, pulsuje kolorami, wytwarza dźwięki i szmery, smakuje, podlega zmianom pór i sezonów, wytycza cykle epok i zmierzchy cywilizacji. [...] W relacji z człowiekiem – rodzicem [! – J.B.] obraz wytwarza autonomię, biografię, publiczną twarz i zewnętrzne relacje. Wymyka się. Zamknięty w muzeum – królestwie obrazów – zyskuje życie wieczne, kosztem prawdziwego życia, tętniącego energią uczestnictwa

¹⁰ Doświadczylam tego na wystawie „#dziedzictwo”. W odniesieniu do „Polaków portretu własnego” źródłem o niej jest dla mnie dokumentacja fotograficzna, ze względu na fakt, iż w czasie tego wydarzenia miałam zaledwie 3 lata.

¹¹ Informacje dla zwiedzających obok instalacji. Przedstawienia obejmowały między innymi kadry z polskich filmów, fragmenty dzieł polskich artystów, fotografie, portrety polityków, fragment obozu koncentracyjnego z LEGO Z. Libery i in.

w codzienności. [...] Wychodząc z tej strefy, jak w codziennym życiu, powinniśmy odnieść się do tego, co widzimy i zarazem do tego, co patrząc czujemy i myślimy. Każde z zestawień czterech obrazów, ułożonych według klucza problemowego, ma skłaniać do dokonania wyboru. Szybkiego, intuicyjnego – lub starannie rozważonego. Które z zaproponowanych przedstawień ma dla mnie znaczenie? Na mnie działa? Które wywołuje skojarzenia, z którym się utożsamiam? Z tych wyborów powinna powstać ściana obrazów dla Państwa istotnych, takich z którymi się Państwo identyfikują, które budzą wspomnienia, najlepiej oddają przypisane im treści lub zawierają treści dla Państwa ważne (#dziedzictwo. Przewodnik po Krakowie 2017).

Trudno nie zauważyć dalszego ciągu polonocentryzmu (zainicjowanego na niższych piętrach ekspozycji), do którego twórcy instalacji przyznają się wprost, podobnie jak do pewnej kategoryczności i XIX-wiecznego podejścia do muzeum jako królestwa czy świątyni, unieruchamiających eksponaty (muzeumifikacja).

Zamiast zakończenia. Lustro czy szyba?

Dlaczego tak przeżyliśmy „Polaków portret własny”?

Bo to było lustro.

Postawiono nam je przed oczami i mogliśmy przeglądać się w nim.

Przez wiele lat luster kazano nam unikać (Radłowska 2004)

Rzeczywiście, ekspozycję z przełomu 1979 i 1980 roku wieńczyło lustro, zamykające trakt zwiedzania. W ten sposób każdy oglądający mógł metaforycznie jakby dołożyć swój portret do zastanej galerii. Choć efemerycznie, lustro, niczym u Jacques’a Lacana, oferuje jednak szansę rozpoznania, dając obraz nieruchomy jak „posąg” czy „pomnik”, stając u początku „późniejszych procesów zachodzących w podmiocie w trakcie wchodzenia w porządek społeczny, symboliczny” (Turczyn 2013). W kontekście wystawy „efekt lustra” prowadzi przeglądającego się w nim

do ulokowana się w pewnym *continuum* znaczeniowym. Widz staje się kolejnym „eksponatem” Polaka/Polki, uzupełniającym zamknięty w salach wystawowych zbiór portretów. Jednocześnie zwiedzający przechodzi przez swoiste otwarcie, stając się zwornikiem między przeszłością a terażniejszością (oraz, zapewne w domyśle, przyszłością). Ekspozycja „#dziezictwo” jako spadkobierca wcześniejszej wystawy, odwołuje się do niej wprost. W hallu I piętra wyświetlano bowiem archiwalne, czarno-białe fotografie dokumentujące wystawę sprzed prawie 40 lat. Zamiast lustra zaproponowano natomiast zwiedzającym (wszak miało być nowocześnie) przesyłanie swoich *selfie* zrobionych podczas odwiedzin w muzeum i opatrzonych (a jakże) hasztagiem „#dziezictwomnk”. Przekazywane zdjęcia pojawiały się następnie na dużym ekranie, obok fotografii archiwalnych. Analizując pojawiające się ujęcia, można zauważyć, że fotografowały się osoby zarówno młodsze, jak i starsze, pojedynczo, w parach lub grupowo, przy obiektach, hasztagach, na tle budynku z widoczną nazwą wystawy. Trudno jednak nie spostrzec, że o ile nieoczywistość, ruchomość, płynność konceptu z pierwszej wystawy miała posmak pewnej niespodzianki, mniej uchwytniej – co stanowiło zaletę – o tyle unieruchomione *selfie* prezentowane w hallu tych cech już nie posiadały. Raczej sprawiały wrażenie kolejnych zdjęć umieszczanych chętnie w mediach społecznościowych (skądinąd tym właśnie były). O ile jednak koncept lustra na wystawie M. Rostworowskiego podkreślał indywidualny charakter każdorazowego odbicia, a dzięki temu również bardziej prywatnego/osobistego spotkania zarówno z artefaktami, jak i przeszłością, o tyle *selfie* wraz z hasztagiem o specyfice hiperłącza pracowały w kierunku „przeziębłości”. Moment autokreacji widza/widzów jako biorących udział został wyrwany z *continuum* znaczeń niecodziennych i wciśnięty w bycie tylko aktorem społecznym. Zabrakło momentu płynności, chwilowości dostępnej dzięki lustru sprzed 40 lat, które zastąpione zostało projekcją unieruchomionych zdjęć. Pomimo tego wystawa jako taka była „przeoglądaniem się w lustrze”, które poza odbiciem przeglądającego się, oferuje jednak wgląd w to, co znajduje się za nim – w „tu i teraz” – w którym partycypuje. Może zatem równie stosowną jak lustro metaforą obu ekspozycji byłby „obraz za szybą”. Jak pisała Maria Poprzęcka:

Szkło jest przezroczyste. Jednak nałożone na nieprzezroczystą powierzchnię staje się refleksyjne. [...] Stając wobec obrazu za szybą, widzimy w nim odbicie tego wszystkiego, co przed nim się znajduje: przeciwległego otoczenia, innych obrazów, widzów, wreszcie nas samych. Do tego dochodzą refleksy światła, rażące odbłaski lamp, lśnienie powierzchni. Trudno o lepszy przykład poznawczego dysonansu. To, na co powinniśmy patrzeć, zostaje zakłócone przez coś, na co patrzeć nie powinniśmy (Poprzącka 2008: 83).

W „szybie” każdy widz mógłby rzutować na poszczególne eksponaty siebie samego, swoje doświadczenia, rzeczywistość – swoje „tu i teraz”. Co oczywiście nie przeszkodziłoby twórcom wystaw w jednoczesnym „przebijaniu” tego, co według nich ustanowione zostało (po raz kolejny) jako wspólne dziedzictwo.

Bibliografia

- Ardener, E.W. (1992). Tożsamość i utożsamienie. W: Z. Mach, A.K. Paluch (red.), *Sytuacja mniejszościowa i tożsamość* (s. 21–42). Kraków: Wydawnictwo UJ.
- Ashworth, G. (2015). *Planowanie dziedzictwa*. Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury.
- Baudrillard, J. (2005). *Symulakry i symulacja* (przeł. S. Królak). Warszawa: Wydawnictwo Sic!.
- Budzińska, J. (2017). Między estetyką znikania a kontr-pomnikiem. W: I. Skórzyńska, J. Kołacki (red.), *Ziemia skrywa kości. Zapomniane krajobrazy pamięci – cmentarze protestanckie w Wielkopolsce po 1945 roku* (s. 81–89). Poznań: Instytut Historii UAM.
- #dziedzictwo. *Przewodnik po wystawie* (2017). Kraków: Muzeum Narodowe.
- Hobsbawm, E. (2008). Wprowadzenie. Wynajdywanie tradycji (przeł. M. Godyń). W: E. Hobsbawm, T. Ranger (red.), *Tradycja wynaleziona* (s. 9–23). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

- Lacan, J. (1987). Stadium zwierciadła jako czynnik kształtujący funkcję Ja, w świetle doświadczenia psychoanalitycznego. Referat na XVI Międzynarodowym Kongresie Psychoanalitycznym, Zurich, 17 lipca 1949 r. (przeł. J.W. Aleksandrowicz). *Psychoterapia*, 4, 5–9.
- Marciniak, A., Pawleta, M., Kajda, K. (2018). Dziedzictwo we współczesnym świecie. Wprowadzenie. W: A. Marciniak, M. Pawleta, K. Kajda (red.), *Dziedzictwo we współczesnym świecie* (s. 7–23). Kraków: Universitas.
- Poprzęcka, M. (2008). *Inne obrazy*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Rostworowski, M. (1983). *Norwidowi*. W: M. Rostworowski (red.), *Polaków portret własny, cz. 1*. Warszawa: Wydawnictwo „Arkady”.
- Tekst wstępny dyrektora Muzeum Narodowego w Krakowie A. Betleja (2017). W: A. Szczerski (red.), *#dziedzictwo* (s. 16 bn). Kraków: Muzeum Narodowe w Krakowie.
- Virilio, P. (2012). *Prędkość i polityka* (przeł. S. Królak). Warszawa: Wydawnictwo Sic!.
- Zubrzycki, G. (2012). Odczuwając naród: *Estetyka martyrologii mesjanistycznej w Polsce* (przeł. Maciej Sawicki). *Sensus Historiae. Studia interdyscyplinarne*, 6 (2012/1), 49–76.

Netografia

- Radłowska, R. (2004). To było lustro. 25 lecie wystawy „Polaków portret własny”. *Tygodnik Krakowski*. Pozyskano z <https://krakow.wyborcza.pl/krakow/7,42699,2351505.html>.
- Sienkiewicz, K. (2018). Najlepsza Polska na świecie. *Dwutygodnik*, wyd. 228. Pozyskano z <https://www.dwutygodnik.com/artukul/7577-najlepsza-polska-na-swiecie.html>.
- Turczyn, A. (2013). Prawdziwy podmiot w doświadczeniu psychoanalitycznym według Jacques’a Lacana. *Edukacja Etyczna* 6 (2013), 37–50. Pozyskano z [https://edukacjaetyczna.pl/wp-content/uploads/Archiwum/Prawdziwy_podmiot_w_doświadczeniu_psychoanalitycznym.pdf](https://edukacjaetyczna.pl/wp-content/uploads/Archiwum/Prawdziwy_podmiot_w_do%C5%9Bwiadczeniu_psychoanalitycznym.pdf).

Wołoch, A. (2010). Szkic z estetyki zaniku. *Kultura Liberalna*, 102 (52/2010). Pozyskano z <http://kulturaliberalna.pl/2010/12/14/woloch-szkic-z-estetyki-zaniku/>.

Źródła archiwalne

Księga pamiątkowa wystawy #dziedzictwo (bn), Muzeum Narodowe w Krakowie, 2018.

Lista osób zaproszonych na wernisaż wystawy #dziedzictwo (bn), Muzeum Narodowe w Krakowie, 2017.

Scenariusz wystawy „Polaków portret własny” wraz z wykazem użytych eksponatów, sygn. 380, Archiwum Muzeum Narodowego w Krakowie.